

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԱՐԱ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

**«ՆԻՔԵԼՈՒՆԳՆԵՐԻ ԵՐԳԻՑ »
ՄԻՆՉԵՎ «ՀՈՒԼՈՒՆՔԱԽԱՂ»**

**ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2019**

ՀՏԴ 82.0
ԳՄԴ 83.3(0)
Ա 706

*Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ եկրոպական լեզուների և հաղորդակցության
ֆակուլտետի գիրական խորհուրդը*

Գրախոսներ՝

բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր **Հենրիկ Էդոյան**

բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր **Նատալյա Խաչատրյան**

Առաքելյան Արա

Ա 706 «Նիբելունգների երգից» մինչև «Հուլունքախաղ»/ Առաքել-
յան Ա.: -Եր., ԵՊՀ հրատ., 2019, 292 էջ:

Գիրքը ամփոփում է բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր Արա Առաքելյանի՝ տարբեր տարիներին գրված ուսումնասիրությունները, որոնց հիմնական նյութը եվրոպական, մասնավորապես գերմանական վեպի պատմությունն է ու պոետիկան: Առանձին ուշադրություն է հատկացվել Թոմաս Մանի, Հերման Հեսսեի և Ֆրանց Կաֆկայի ստեղծագործությունների և աշխարհայացքային խնդիրների քննությանը:

ՀՏԴ 82.0
ԳՄԴ 83.3(0)

ISBN 978-5-8084-2366-4

© ԵՊՀ հրատ., 2019
© Առաքելյան Ա., 2019

«ՆԻՔԵԼՈՒՆԳՆԵՐԻ ԵՐԳԸ»՝ ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ԱԶԳԱՅԻՆ ԷՊՈՍԸ

Ազգային արժեքների համակարգում դյուցազնավեպերը «օգտվում» են առանձնահատուկ կարգավիճակից. նրանց տեղը Սրբազան գրքերի և հանճարների գործերի միջակայքում է, ընդ որում՝ հանճարների գործերից վեր և Սրբազան գրքերից վար: Նման բարձր աստիճանակարգը պայմանավորված է դյուցազնավեպերի՝ ազգային ոգու արտացոլման և պոետիկայի բացառիկ, գրեթե անփոխարինելի բնույթով ու հնարավորություններով: Այդպիսին է և «Նիքելունգների երգը»՝ գերմանական միջնադարյան գրականության բարձրակետը, շքաուֆենյան արքայական հարստության ժամանակներում ստեղծված ամենամշանավոր էպիկական ստեղծագործությունը:

Նիքելունգյան ավանդագրույցները լայնորեն տարածված էին գերմանական ժողովուրդների մեջ (դրանց ստեղծման ու տարածման գործում համեմատաբար քիչ ներդրում ունեն անգլոսաքսերը): «Երգի» ակունքների մեջ (սովորաբար դրանք բաժանվում են գերմանականի և սկանդինավյանի) առանձնանում են հատկապես միջին բարձր գերմաներենով գրված «Ողբը» (Die Klage), որը հակիրճ ներկայացնում է իրադարձությունների ընթացքը նիքելունգների և հոնների արյունալի կոտորածից հետո, ողջ մնացած էքցելի, Դիտրիխի և Հիլդեբրանդի ողբը մեռած հերոսների վրա և նրանց թաղումը, «Երգ եղջրավոր Ջիգֆրիդի մասին» ասքը (Das Lied vom Hürnen Seyfrid, 16-րդ դարի վերջ), որ պատմում է պատանի Ջիգֆրիդի սխրանքների մասին, 13-րդ դարի քսանական թվականներին հին իսլանդերենով ստեղծված էպիկական երկերի ժողովածուն՝ «Էդդան», որի հերոսական երգերից 19-35-ը ամբողջությամբ նվիրված են նիքելունգյան ավանդագրույցներին, նորվեգական ասպետական սագաներից «Ասք Տիդրեկսի մասին» (Die Tidrecksage) պոեմը (13-րդ դարի երկրորդ կես), վերջապես սկանդինավյան ժողովրդական բալլադները, որոնք առավել ամբողջական պահպանվել են Դանիայում:

Նիբելունգյան թեմաներով պոեմների հնագույն տարբերակները մեզ չեն հասել: Դրանք ստեղծվել են գերմանական հնադարում՝ ֆրանկական առաջին թագավորների՝ մերովինգների ժամանակներում (5-7-րդ դդ.): Ենթադրվում է, որ դրանք եղել են հերոսական երգեր, դրանց կատարողը՝ գորախմբային երգիչը, որի արվեստը զարդարում ու ոգևորում էր տոնական ընկերակցությունը իշխանական դահլիճներում: Գերմանների մեջ վաղուց ի վեր տարածված էպիկական երգերը ռազմաշունչ բնույթ ունեին: Գերմանների ռազմաշունչ կենցաղի և բարքերի մասին վկայում են Հուլիոս Կեսարը («Գաղիական պատերազմի մասին»¹) և Տակիտոսը («Գերմանիա»²): Խոսելով գերմանների հին երգերի մասին, որոնց նյութը, անկասկած, ռազմական արշավանքներն ու տոհմական ժամանակների զանազան իրադարձություններն են, Տակիտոսը ընդգծում է, որ հին երգերը գերմանների մոտ համարվում են հիշողությունների և ժամանակագրությունների միակ ձևը: Հերոսական բանաստեղծությունը թեև առնչվում էր պատմական իրականությանը, սակայն նրա խնդիրը սոսկ պատմական իրադարձության ավանդումը չէր: Այն ավելին էր, քան միայն պատմական երգը: Հերոսական երգեր կատարողների համար պատմությունը հումք էր, բայց նրանք նոր կերպարանք էին տալիս պատմությանը, առանձնացնում հերոսներ, որոնց բարձրացնում էին բարոյական իդեալի աստիճանի: Դրանք թելադրված էին ետևորմեական շրջանի բոլոր իրադարձություններով, ծնունդն էին այն անհանգիստ ժամանակների, որոնց անվանում են ժողովուրդների մեծ գաղթի շրջան:

Վաղ միջնադարի գերմանական հերոսական երգերից գրեթե ոչինչ չի պահպանվել՝ բացի «Հիլդեբրանդի երգից»: Այն գրի է առնվել 9-րդ դարի սկզբին, պատկանում է Դիտրիխ Բեռնցու մասին ստեղծված էպիկական երգերի շարքին, թեև ամբողջական չէ, սակայն բացառիկ արժեք է ներկայացնում հին գերմանական բանավոր բանաստեղծության բնույթի ու պոետիկայի մասին պատկերացում

¹ Цезарь Ю., О галльской войне, М., 2016, стр. 262-264.

² Тацит К., Сочинения в двух томах, т. 1, Л., 1969, стр. 256-260.

կազմելու առումով: Դրանք եղել են կարճտողանի, շեշտավոր բանաստեղծություններ, ստեղծված ալիտերացիայի, այսինքն՝ տողի մեջ շեշտվող առնվազն երկու բաղաձայն հնչյունների կրկնության վրա, օրինակ՝

Der H'engst neigt das Haupt auf das H'errn Leiche
Նժույգը խոնարհում է գլուխը տիրոջ դիակի վրա:

Հերոսական երգերը՝ լուրջ փոփոխություններով, վերածնունդ են ապրում 11-12-րդ դարերում: Ջորախմբային երգչին փոխարինում է ասացողը (Spielmann): Շախլմանները պատմական նոր պայմաններում հին երգերի հիման վրա ստեղծում են էպիկական նոր պոեմներ (այսպես կոչված՝ շախլմանական էպոսը), որոնք իրենց պոետիկայով ընդիույ ա մոտենում են «Նիբելունգների երգին»: Ռոմանական, հատկապես պրովանսի, բանաստեղծական արվեստի ազդեցությամբ Գերմանիայում նույնպես լայն տարածում է գտնում ռիթմավոր, վանկային բանաստեղծությունը:

Գերմանական հասուն միջնադարի (Hochmittelalter) գրական երկերից ոչ մեկի ավանդման պատմությունը այնքան հարուստ չէ, որքան «Երգինը»: Այն ստեղծվել է 12-րդ դարի վերջին և 13-րդ դարի սկզբին: Բնագիրը, ցավոք, նույնպես չի պահպանվել: Այսօր հայտնի երեսունհինգ տեքստերից տասնմեկը ամբողջական են, թեև դրանցից ոչ մեկը չի կարող հավակնել բնագիր լինելուն: «Երգի» ամենահին ձեռագրերը վերաբերում են 13-րդ դարի սկզբին, այսինքն՝ ստեղծվել են բնագրից անմիջապես հետո, արված են մագաղաթի վրա, ամենաուշ ձեռագիրը՝ 16-րդ դարին (դրանցից մեկը, թղթի վրա, արված է Մաքսիմիլիան կայսեր պատվերով): Տասնմեկ ամբողջական ձեռագրերից երեքը հատկապես համարվում են կարևոր. Հոհենհեմ-Մյունխենյանը (բանասիրության մեջ ընդունված է այն անվանել ձեռագիր A, ստեղծվել է 13-րդ դարի վերջին), Սենտ-Գալենյանը (ձեռագիր B, 13-րդ դարի կես), Հոհենհեմ-Լաաբերգյանը (ձեռագիր C, 13-րդ դարի սկիզբ):

Նիբելունգյան ասքերի հարուստ համակարգը, որը ձևավորվում է 5-7-րդ դարերում, հետագա երկու-երեք հարյուրամյակների ընթացքում զարգանում է մի քանի հիմնական պատումների շուրջ, որոնք, սաղմնային լինելով, առաջ են բերում ավանդազրույցի ընդարձակ ճյուղավորումներ ոչ միայն մայրցամաքային գերմանացիների (ֆրանկներ, գոթեր, բուրգունդներ և այլն), այլև սկանդինավյան ժողովուրդների շրջանում: Պատմադիցաբանական տարաբնույթ սյուժեներ ներկայացնող այդ պատումները ի վերջո հանգում են երկու հիմնական թեմայի: Դրանցից մեկը Ձիգֆրիդի և Բրունհիլդի խորհրդավոր սիրո պատմությունն է, ապա Ձիգֆրիդի եղերական մահը, իսկ երկրորդը՝ բուրգունդական արքայական տան կործանումը: «Նիբելունգների երգը» ստեղծվել է այս երկու պատումների միավորման ճանապարհով, բայց դա չի եղել մեխանիկական միավորում:

«Երգի» անհայտ բանաստեղծը ոչ միայն միավորել է առանձին պատումները, այլև համաձայնեցրել է դրանք միմյանց հետ, հարստացրել նոր սյուժեներով ու կերպարներով, օգտագործել միասնական տաղաչափություն և պոետիկա՝ ելնելով դարաշրջանի (ասպետական) գրականության պահանջներից: Փաստորեն ստեղծվել է գեղարվեստական նոր կառույց, նոր արժեք, որն աչքի է ընկնում թե՛ ամբողջականությամբ, թե՛ միասնականությամբ:

«Երգը» բաղկացած է 39 դիպվածից: Պատմում է բուրգունդական հզոր արքա-եղբայրների՝ Գունտերի, Գերնոտի, Գիզելիների և նրանց գեղանի քրոջ՝ Քրիմհիլդի մասին, նաև Ձիգֆրիդ Նիդեռլանդցու, որը, լսելով Քրիմհիլդի գեղեցկության լուրը, գալիս է Վորմս և հանում Քրիմհիլդի ամեն գնով ձգտում է շահել արքա-եղբայրների մտերմությունը: Այդուհանդերձ Ձիգֆրիդը դավադրաբար սպանվում է: Պատճառը բուրգունդական արքաներից ավագի՝ Գունտերի՝ իսլանդական թագուհի Բրունհիլդի հետ խորամանկությամբ գլուխ բերած ամուսնությունն է, որ իրագործում է Ձիգֆրիդը՝ դրա դիմաց հնարավորություն ստանալով կնության առնելու արքայաքույր Քրիմհիլդին: Ձիգֆրիդի մահվան անմիջական պատճառը երկու թագուհիների՝ Քրիմհիլդի և Բրունհիլդի վեճն է, որով բացվում է խաբեություն-

նը: Վերավորված Բրունհիլդի համար, արքա եղբայների լուռ համաձայնությամբ, վրեժխնդիր է լինում բուրգունդների առաջին ասպետ Հագենը: «Երգի» հետագա 20 դիպվածներում ներկայացվում է ամուսնուն՝ Ջիգֆրիդին կորցրած Քրիմհիլդի սարսափելի վրեժի պատմությունը: Վերջինս նախ համաձայնում է ամուսնանալ հոների հզոր թագավոր Էթցելի հետ, ապա խորամանկությամբ իր մոտ է կանչում եղբայներին, բուրգունդ բոլոր ասպետներին և սպանում նրանց: Սակայն վրեժի գոհ են դառնում ոչ միայն բուրգունդները, այլև հոնաց իշխաններն ու զինվորները և անձամբ ինքը՝ Քրիմհիլդը:

«Երգը» մի վիթխարի էպիկական համանվագ է, որում ի մի են բերվում ու համատեղվում միջնադարյան կյանքի ու մտածողության ամենաբազմազան կողմեր ու գծեր, պատմական, դիցաբանական շերտեր, դարաշրջանի գեղարվեստական գիտակցության տարրեր, բանավոր էպիկական ավանդույթի, նաև բանաստեղծական անհատականության համադրման հազվադեպ օրինակներ:

«Նիբելունգների երգում» անհամեմատ ուժեղ է արտահայտված պատմական շերտը:

5-7-րդ դարերի լատինական ժամանակագրություններում լայնորեն հիշատակվում է արքա Gundicarius կամ Gundeharius (մայրցամաքային գերմանացիների մեջ՝ Gunther, հյուսիսում՝ Gunnar) անունը: Որպես Հռենոսի ավազանում վաղ միջնադարից հայտնի բուրգունդական արքայատոհմի վերջին արքա՝ ժամանակագիրները հիշատակում են Gundaharia թագավորին: Հիշատակվում է և Gislaharius (Giselher) արքան, իսկ ահա բուրգունդական արքա եղբայրների առաջին ասպետ Հագենի, ինչպես նաև Ռուդիգերի պատմական նախատիպերը անհայտ են: Գունդահարիա արքան և նրա ողջ տոհմը կործանվում են 437 թ. հոների դեմ մղած հայտնի ճակատամարտում³:

³ Այդ ճակատամարտից հետո հռոմեացի զորավար Աեցիուսը 5-րդ դարի 40-ական թթ. բուրգունդների մնացորդներին բնակեցնում է Ժմկյան լճից հարավ ընկած տարածքներում: Ավելի ուշ բուրգունդները հիմք են դնում նոր բուրգունդական թագավորության՝ Լյոն մայրաքաղաքով:

Աթիլյան (Էպոսում՝ Էթցել) հոմերի հանրահայտ առաջնորդը, որ դաժանության համար եվրոպական ժողովուրդների կողմից ստացել է «Աստծու խարազան» մականունը, մահանում է իր նստավայրում 453 թվականին: Գինարբության հետո նա գիշերն անցկացնում է Հելլիկո անունով գերմանուհու հետ, իսկ առավոտյան նրան գտնում են արյան գեղումից հանկարծամահ եղած: Մռայլ խնջույքի պատկերը տպավորվում է մարդկանց գիտակցության մեջ և բորբոքում երևակայությունը: Բյուզանդական պատմագիրները հետագայում արդեն գրում են, որ Աթիլյային սպանել է գերմանուհին: Այստեղից է ծիլ առնում գերմանական ասքը: Գերմանացիների միջավայրում մնան մտածողության համար գոյություն ունեցող միայն մեկ պատճառ՝ հարազատների վրեժը: Այդպես էլ պատմում են հյուսիսում. Աթիլյան զոհ է դառնում մի կնոջ վրիժառության, որի եղբայրներին նա սպանել էր: Այդ եղբայրները բուրգունդական արքաներն են: Գերմանիայում արքաների քրոջն անվանում են Քրիմհիլդ, սկանդինավյան ժողովուրդները այդ կնոջը ճանաչում են Gudrun անունով: Հատկանշական է, որ ասեղ Աթիլյայի կերպարի մեղմացված ընկալումը Էպոսում շատ ավելի մոտ է այն գնահատականին, որ ձևավորվել է օստգոթերի միջավայրում: Վերջիններս որոշակի մի շրջանում համարվում էին ռազմաշունչ Աթիլյայի զինակիցները Եվրոպայում: Օստգոթական թագավոր Թեոդորիխը գերմանական հերոսական երգերի ամենասիրված կերպարներից մեկի՝ Դիտրիխ Բեռնցու նախատիպն է: «Երգի» առանձին կերպարների հետ կարող են անուղղակի առնչություններ ստեղծել ֆրանկական ժամանակագրություններից հայտնի Բրունհիլդա, Սիգբերտ անունները՝ իբրև Բրունհիլդի և Ջիգֆրիդի հնարավոր նախատիպեր:

Էպոսում համեմատաբար թույլ է արտահայտված դիցաբանական շերտը: Անգլիական «Բեովուլֆը», սկանդինավյան «Էդդան» չափազանց հարուստ են դիցաբանական տարրերով, ավելին՝ դրանցում էպիկական միջավայրը բացառապես դիցաբանական է: Հավանաբար միջերևույթյան թեմաներով ստեղծված հին պոեմները նույնպես հիմնականում ունեցել են դիցաբանական նկարագիր: Դրանց

մշակմանը և զարգացմանը զուգընթաց աստիճանաբար մեծացել է խզումը դիցաբանականից: «Նիբելունգների երգում» արդեն գերիշխողը պատմականությունն է, բանական աշխարհընկալումը: Բազմաթիվ հատվածներ կարելի է մատնանշել, որոնցում ակնհայտորեն երևում է «Երգի» հեղինակի բացասական վերաբերմունքը դիցաբանական պոեմների հանդեպ: Օրինակ, Ջիգֆրիդի պատանեկան սխրանքները, անտառում հրեշին սպանելը, նրա արյան մեջ լողանալը, նիբելունգների գանձին տիրանալը «Երգում» ներկայացվում են ոչ թե ուղղակի, այլ դրանց մասին բուրգունդական արքաների առաջ պատմում է ամեն ինչից տեղյակ ու փորձառու Հագենը: Այդուամենայնիվ, դիցաբանական տարրեր նույնպես կան, և դրանք ամենից առաջ կապված են Ջիգֆրիդի, Բրունհիլդի կերպարների հետ: Այնուհետև դիցաբանական շատ բան կարելի է տեսնել նաև նիբելունգների, նրանց երկրի ու նկարագրի⁴, էպոսում մշտապես հանդիպող մրցախաղերի, ճակատագրական երկու խնջույքների, որոնք տեղի են ունենում միևնույն՝ արևադարձի օրը և ավարտվում են արյունալի ողբերգությամբ (հմմտ՝ հունական միֆը Տանտալոսի մասին), որսի, պատերազմի տեսարանների մեջ, Հագենի, Գիզելհերի, արքայամայր Ուտեի և մի քանի այլ կերպարներում, որոնք դուրս են պատմական ժամանակի ազդեցությունից և միշտ մնում են նույնը. Հագենը ծեր է, Գիզելհերը՝ պատանի և այլն, վերջապես նաև բուրգունդական երեք արքա եղբայրների, որոնց մեջ կարելի է տեսնել հնդեվրոպա-

⁴ Նիբելունգներ տոհմանունը «Երգի» հիմնախնդիրներից մեկն է: Կարծիքները այդ անվան վերաբերյալ բավականին զանազանվում են: Դրանցից մեկի համաձայն (Հ. Ռոզենֆելդ)՝ *nibilingos* ցեղանունը բուրգունդական է, և մինչև 8-րդ դարը նրանք ապրել են ֆրանկական թագավորության մեջ: Մեկ այլ կարծիքի համաձայն (Ֆր. Պանցեր)՝ լատիները ֆրանկներին անվանում էին *Franci Nebulones*: Բանասերները մատնանշում են նաև Nivelles տեղանվան հետ հնարավոր կապը: Վերջինս Կարոլինգյան արքայատոհմի սրբատեղին էր և հիմքում ունի *nebul*-մառախուղ բառը: Սակայն նիբելունգներ ցեղանունը շատ ավելի զուգորդվում է Հյուսիսի հետ, ինչպես դա երևում է նաև էպոսում: Ութերորդ դիպվածում նկարագրվում են նիբելունգների խորհրդավոր երկիրն ու թագավորությունը, որի տերն է Ջիգֆրիդը: Բառի ստուգաբանությունը տանում է դեպի գերմաներեն *Nebel* (մառախուղ), հին իսլանդերեն *Niflheim* (ստորգետնյա աշխարհ) բառիմաստները:

կան աստվածների եռադաս ֆունկցիաների մանություն՝ ըստ Ժ. Դյունենզիլի տեսության:

Աշխարհիկ բովանդակությամբ գերմանական էպիկական պոեմներ ստեղծվել են՝ սկսած 12-րդ դարի կեսերից: Դա ասպետական գրականության ժամանակն է, Վոլֆրամ ֆոն Էշենբախի, Հարտման ֆոն Աուեի, Վալտեր ֆոն դեր Ֆոգելվեյդեի ժամանակը, երբ Գերմանիայում ֆրանսիական օրինակների հանգույն ծաղկում է ապրում պալատական գրականությունը: Գերմանական հողերում ասպետականությունը՝ իբրև կենսակերպ և գաղափար, տարածվեց՝ ունենալով նպաստավոր հիմքեր և հասավ բարձր զարգացման: «Նիբելունգների երգը», անկասկած, ստեղծվեց ասպետական արժեքների և գեղագիտության միջավայրում, սակայն սոսկ ասպետական գրականության չափանիշներով գնահատել այն նշանակում է մեծապես նեղացնել նրա սահմանները: Հայտնի է, որ էպոսը ստեղծվել է Հարավային Գերմանիայում և Ավստրիայում՝ բնիկ գերմանական տարածքներում, որոնք սնեցին հերոսավեպը, քանզի այս վայրերում մշտապես թարմ էր մնում պատմական հիշողությունը և սերը հին երգերի ու հերոսների հանդեպ, մինչդեռ Գերմանիայի արևմուտքում ուշադրությունը դեպի Ֆրանսիան էր՝ ֆրանկների երկիրն ու մշակույթը:

«Երգի» մեծատաղանդ բանաստեղծը առ այսօր մնում է անհայտ: Նրա անձնավորությունը ճշտելու բոլոր փորձերը մնացել են անպտուղ: Բանասիրությունը ենթադրություններից այն կողմ չի անցնում: Պալատական կյանքի ու բարքերի գերազանց իմացությունը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ նա եղել է ասպետ, բայց ոչ հարուստ: Նրա մեջ ուժեղ են շաղկապի ոգին ու պատկերացումները, չունևոր մի մարդ, որն, ինչպես իր հայրենակից, միմենզինգեր Ֆոգելվեյդեն, արվեստի հետ բարեկամության մեջ է տեսնում իր ունեցվածքը: Պոեմի լեզուն և բնաշխարհիկ հայրենասիրությունը մատնում են Ավստրիան: Վիեննական արքունիքը, ինչպես նաև Պասաուի եպիսկոպոսական նստավայրը նրա համար այն վայրերն են, որտեղ նա մշտապես գտնում է հովանավորներ: Շատ փաստեր կան այն մասին, որ նա եղել է մտերիմներից մեկը Պասաուի եպիսկոպոս Վոլֆգե-

րի (1194-1204), որը գրողների և բանաստեղծների հայտնի հովանավոր էր: Վիեննայում կամ Պասաուում նա պիտի հանդիպած լինի Ֆոգելվեյդեին: «Երգը» հայտնի է նաև ժամանակակից մեկ այլ բանաստեղծի՝ Վոլֆրամ ֆոն Էշենբախին, որի անունը լայնորեն տարածված էր Հարավային Գերմանիայում: Նրանք բավականին լավ ծանոթ են եղել միմյանց ստեղծագործություններին: «Երգում» կան հատվածներ, որոնք հիշեցնում են «Պարցիֆալը»⁵:

Ո՞րն է եղել անհայտ բանաստեղծի նպատակն ու առաքելությունը. հավանաբար ֆրանկական, բուրգունդական և օստգոթական հին պոեմները իրար միավորելը, շաղախելը և նոր պալատական պոեմ ստեղծելը: Նոր պոեմ, անշուշտ, ստեղծվել է, այն ունի ինքնուրույն բազմաթիվ հատվածներ ու հերոսներ հատկապես երկրորդ մասում:

⁵ Այսպես, «Պարցիֆալի» երկրորդ մասում նկարագրված հերոսի մանկությունը ճիշտ և ճիշտ մնան է Ջիգֆրիդի մանկությանը, որը, սկանդինավյան ավանդույթի համաձայն, մեծանում է անտառում, դարբնի հսկողության տակ: Նույն երկրորդ մասում ասպետ Հոմուրետի երևալը խնջույքում շատ է հիշեցնում որսից վերադարձած Ջիգֆրիդին, տե՛ս Средневековый роман и повесть, М., 1974, с. 289, 311: Զանի որ այս երկու պոեմները ստեղծվել են գրեթե միաժամանակ, չի բացառվում, որ ոչ միայն երգն է ազդվել Պարցիֆալից, այլև, ընդհակառակը: Նման ազդեցության մասին է նշում Վ. Գ. Ադմոնին, տե՛ս Песнь о Нибелунгах, Л., 1972, с. 329: Պետք է նկատի ունենալ նաև, որ 1130 թ. «Ռ-դանդի երգը» արդեն թարգմանված էր միջին բարձր գերմաներեն, ուստի Ջիգֆրիդի և Հոմուրետի վերը նշված հատվածների համար իբրև ընդհանուր հիմք կարող էր լինել ֆրանսիական հերոսական էպոսը, մասնավորապես ներքոհիշյալ պատկերը.

*Դաշրավայրով կունս Ռ-դանդն է սլանում,
Իր Վեյլանդիվ նժույզն է բոց ու փրփուր,
Նրան շար են զենք ու զրահը սագում.
Երկար նիզակը նա սեղմել է ամուր՝
Երկինք միած սուր պարը ոսկեհուր.
Տեգի ձերմակ զինանշանն է խայրում,
Որի ծոփքերն են ուսն ի վար սփռվում,
Վայելչագեղ է նա, պայծառ ու ժպտուն:*

(«Ռ-դանդի երգը», 91)

Միջնադարյան եվրոպական պոետների համար մնան հիմք կարող էր ծառայել նաև Վերգիլիոսի «Էնեականը»: Վերը բերված օրինակներին շատ մոտ են «Էնեականի» չորրորդ երգի 140-150 տողերը:

Սակայն միավորման խնդիրը լուծվել է մասամբ, որի հետևանքով «Երզը» չունի մեկ միասնական ազգային գաղափար և, բացի այդ, պարունակում է բազմաթիվ չհաղթահարված հակասություններ: Ազգային գաղափարի բացակայությունը «Երզի» կարևոր առանձնահատկություններից մեկն է, որն ընդգծում են բազմաթիվ ուսումնասիրողներ (Ա.Հոյսեր, Ա. Գուրևիչ, Հ. դե Բոոր, Վ. Ժիրմունսկի): «Ֆրանկների էպոսը Ջիգֆրիդի մասին,– գրում է Վ. Ժիրմունսկին,– բուրգունդականը՝ Գունտերի, գոթականը՝ Դիտրիխի և Էրմանարիկայի մասին մոտենում են միմյանց, բայց նրանք դեռևս չմիահյուսվեցին գերմանական էպոսի մեջ: Միավորման գործընթացն անավարտ մնաց միջնադարյան ֆեոդալական մասնատված Գերմանիայում դրա համար պատմական նախադրյալների բացակայության հետևանքով»⁶: Հելմուտ դե Բոորի՝ «Նիբելունգների երգի» թարգմանչի, գրականագետի կարծիքը ավելի որոշակի է. «Չնայած բոլոր ջանքերին՝ «ազգային էպոս», «համագերմանական արժեք» «Նիբելունգների երգը» համենայն դեպս, չդարձավ»⁷: Հետաքրքիր է, որ «Երզը» թշնամու կերպար, որպես այդպիսին, չի ճանաչում (Ջիգֆրիդի սպանությունից հետո բուրգունդների հանդեպ թշնամանքով են լցվում նիբելունգ ռազմիկները, սակայն Քրիմհիլը շուտով այն ցրում է խորամանկությամբ): Հոմերոսյան հայացքի լայնությամբ, որ վեհանձն հերոսներ էր տեսնում ոչ միայն արայացիների, այլև տրոյացիների մեջ, «Երզի» հեղինակը հավասար աչքով է նայում ինչպես բուրգունդներին ու նիբելունգներին, այնպես էլ հոներին ու բավարացիներին: Բարո և չարի գաղափարին այստեղ, փաստորեն, տրվում է ոչ թե ազգային, այլ մարդկային բովանդակություն, որով միանգամայն նոր մեկնաբանություն է հաղորդվում հերոսավեպին:

Ինչ վերաբերում է հակասություններին, ապա դրանք նկատելի են էպոսում: Նախ դրանք զանազանվում են ոճականորեն և նյութով: Ուշադրություն է գրավում հատկապես նիբելունգ ցեղանվան գործա-

⁶ История зарубежной литературы, Сред. Века и Возрождение, М., с. 65.

⁷ Das Nibelungenlied, Herausgegeben und Übertragen von Helmut de Boor, Parkland, Köln, 2003, S. 5.

ծությունը: Սկզբնական դիպվածներում այն կրում են անչափելի գանձի ու հարստության տեր արքա-եղբայրները՝ Շիրվունգը, Նիբելունգը և նրանց զինվորները (Ջիգֆրիդը տեր է դառնում նրանց գանձին, բայց նա նիբելունգ չէ): Դրան հակառակ հետագայում այդպես անվանում են բուրգունդներին (1526՝ քառատողում «հույս նիբելունգաց» անվանվում է Հագենը, 1726-ում՝ Գունտերը): Տարօրինակ է, որ բուրգունդ արքաների, ասպետների և զինվորների հետ հոների երկիր են մեկնում նաև նիբելունգները, այսինքն՝ նրանք առանձին են, տարբերվում են բուրգունդներից, բայց ինչպե՞ս են Ջիգֆրիդի հպատակները ճանապարհ գնում իրենց դահիճների հետ: Ավելորդ չէ հիշել, որ դիպված 18-ում նիբելունգները Ջիգմունդ արքայի հետ վերադառնում են հյուսիս: Մի շարք հերոսներ գործում են միայն առանձին դիպվածներում, իսկ եթե հանդիպում են բոլոր դիպվածներում, ապա միանգամայն տարբեր կերպարային գծերով: Ֆոլկեր Ալցայեցին, որ պոեմի հիմնական հերոսներից է, սկզբնական դիպվածներում միանգամայն դժգոյն տպավորություն է թողնում: Հագենը միայն վերջին դիպվածներում է անվանվում Ալդրիանի որդի: Հագենի եղբայր Դանկվարտը, որ արդեն հասուն տղամարդ է, չքմեղանում է Ջիգֆրիդի սպանությանը մասնակցություն ունենալու մեջ, պատճառաբանելով, թե իբր ինքը այն ժամանակ մանուկ է եղել (1924):

«Նիբելունգների երգը» պալատական գրականության նմուշ է: Սակայն այդպիսին լինելով՝ այն բոլորովին չի սպառվում այդ գրականության չափանիշներով: Ավելին, «Երգը» սկզբունքային զանազանություններ ունի ասպետական վեպից: Արտաքնապես ասպետական վեպերին բնորոշ պոետիկա ունենալով՝ այն միաժամանակ այլ ստեղծագործություն է իր նյութով և բովանդակությամբ, և հենց դա է նրա անհայտ հեղինակի գրական սխրանքը: Արտաքուստ մնալով ժամանակի մոդայիկ գրականության սահմաններում, ներքուստ, սակայն, նրա տեսադաշտում բնաշխարհիկ ոգու և պատմության խնդիրներն են: Այս հանգամանքը նրան մի աստիճան վեր է դնում իր ժամանակի գրեթե բոլոր գերմանացի բանաստեղծներից: Ցավոք,

«Երգը» բավականին երկար ժամանակ մնաց աննկատ և չդարձավ հայրենի գրականության զարգացման ազդակ:

Ի տարբերություն «արթության» վեպերի նորմատիվ գեղագիտության և նորմատիվ սկզբունքների, «Երգը» օժտված է անհատական և իրական կյանքի մեծ ուժով: «Երգի» արվեստի խորությունը հենց այն է, որ կարողանում է ընդգրկել անհատական կյանքը և, լինելով էպոս (քանզի էպոսին նույնպես բնորոշ է նորմատիվ պոետիկան), չի աղավաղում այն: Ասպետական վեպը արկածային վեպ է, դա հրաշքների աշխարհ է, որտեղ իրականությունը ուշադրությունից դուրս է: Իրականության հետ կապը, սովորաբար, սկսվում է աշխարհագրությունից: Ասպետական վեպերի հերոսները ճանապարհորդում են երկրներում, որոնք ոչ մի տեղ գոյություն չունեն: Դրան հակառակ՝ Զիգֆրիդի Քսանտենն նստավայրը այսօր էլ Հռենոսի ծաղկուն քաղաքներից է, իսկ բուրգունդներն ապրում են Վորմսում՝ նույնպես Հռենոսի ափին: Նրանք անցնում են իրենց մեծ ճանապարհը Մայն և Դանուբ գետերի ավազանով, ֆրանկների երկրով, Բավարիայով, Ավստրիայով: Ավստրիացի բանաստեղծին ավելի հոգեհարազատ է Արևելքը, մինչդեռ Հռենոսը և հյուսիսը էպոսում արտահայտված են համեմատաբար աղոտ: Ասպետական բանաստեղծության և վեպի պարտադիր հատկանիշներից են անհաղթահարելի ու անզսպելի սերը, հավերժահարսերը, թզուկները, կախարդները, հսկաներն իրենց դրյակներով ու հրաշքներով: «Երգի» հեղինակը վարպետորեն խուսափում է նման սյուժեներից, դրանք այստեղ հասցված են գրեթե նվազագույնի: Նախ, անուշադրության չպետք է մատնել այն, որ «Երգի» հենց առաջին դիպվածում Քրիմհիլդը մորը հայտնում է իր տաքօրինակ վճիռը՝ հեռու մնալ սիրուց, քանզի սերը դժբախտություն է բերում.

*«Բավ է խոսենք այդ մասին, մայր, - ասաց կույսը վերադին,-
Տես, քե որքան աղջիկներ կան, որ սիրելով ասպետի,
Վաստակել են լոկ արցունքներ, ուսրի հեռու պիր մնանք
Երկուսից էլ՝ ոչ սեր, ոչ էլ դառնակսկիծ փառապանք»:*

Հագեն Տրոնյեցին հավերժահարսերի հետ վարվում է այնպես, կարծես դրանք պալատական տիկնայք լինեն, գողանում է նրանց զգեստները և ստիպում հայտնել ճշմարտությունը բուրգունդների ճակատագրի մասին (դիպված 25): Ջայրացած Դիտրիխի բերանից այլևս կրակ չի ելնում, ինչպես «Ասք Տիդրեկի մասին» նորվեգական սագայում:

Ժանրային առումով «Նիբելունգների երգը» համարվում է ֆեոդալական էպոս, մեկը եվրոպական գրավոր էպոսներից, որոնք ստեղծվել են վաղ միջնադարում: «Ռոլանդի երգը», «Երգ իմ Սիդի մասին» էպոսների հետ միասին «Նիբելունգների երգը» ակնհայտ ընդհանրություններ ունենալով՝ միաժամանակ խստորեն զանազանվում է նաև նրանցից և զանազանվում է ամենից առաջ ավելի հարուստ էպիկական միջավայրով: Բանն այն է, որ եթե ֆրանսիական կամ իսպանական հերոսական էպոսում առկա է էպիկական ժամանակի մեկ չափում, դա մավերի դեմ քրիստոնյաների պայքարի ժամանակն է (8-10-րդ դարեր), ապա «Նիբելունգների երգում» առկա են ժամանակային մի քանի շերտեր՝ դիցաբանական, պատմական՝ իր երկու (ուշ տոհմական և ասպետական ժամանակների) ենթաշերտերով: Ուստի գերմանական հերոսական էպոսի կառուցվածքը բազմաշերտ է, համադրական մի ստեղծագործություն է «Երգը», որով փաստորեն եզրափակվում է «Նիբելունգյան» թեմայի մշակման երկարաձիգ, դարավոր շղթան:

Հին երգերից ու պոեմներից «Երգին» ոճական առումով թեև գրեթե ոչինչ չի անցել («Խոսք անգամ չի կարող լինել,- գրում է Հոյսլերը,- որ մեր ավստրիացի բանաստեղծը թեկուզև մասամբ հետևում է իր սկզբնաղբույրների ոճին»⁸), այդուամենայնիվ համադրականությունը այստեղ նկատելի է ամենուրեք, իրար են շաղախված հիմը և նորը, դիցաբանականը և պատմականը, հեթանոսականն ու քրիստոնեականը: Այսպես, թեև «Երգը» բանաստեղծական մտածողությամբ միանգամայն նոր է, սակայն նրա հենց առաջին քառատողը մեր հա-

⁸ Хойслер А., Герм. героический эпос и сказания о Нибелунгах, М., 1960, с. 178.

յացքն ուղղում է դեպի հնագույն ասքերն ու գրույցները, որոնցից իր պատմությունն է քաղել նա.

*Շռայլ են շատ ասքերն հինգ, որ պատմում են մեզ բազում
Հրաշք անցքեր քաջաց կյանքից փառաբանված, դյուցազուն
Խիհղից նրանց, խնջույքներից ու ցավերից սրտկեղեք,
Նաև դաժան կռիվներից՝ արդ, ունկ դրեք ու լսեք:*

Գյոթելի կարծիքով «Նիբելունգների երգը» իր տարերքով հեթանոսական է: Ա. Շլեգելը, ընդհակառակը, նրա մեջ տեսնում է քրիստոնեկան բարոյականության անառարկելի գծեր: Էպոսի մասին կարծիքների այս ծայրահեղ զանազանությունը շարունակվում է նաև հետագայում (Հոյսլեր, Աուերբախ): Ըստ էության, դրանք երկուսն էլ իրենց սահմաններում ճշմարիտ են և ավելի հարստացնում են պոեմի գաղափարական միջավայրը: Հակամետ այս գծերի առկայությունը էպոսում կարելի է տեսնել ամենուրեք: Օրինակ, դեպի իրենց ճակատագրական վախճանը, դեպի մահը բուրգունդների համառ ընթացքի մեջ ակնհայտ քրիստոնեական պահվածք կա, սակայն գանձասիրությունը, մանավանդ խրախճանասիրությունը («Երգը» ճանաչում է խրախճանքը իբրև պալատական կենցաղի բարձրակետ) հեթանոսական է: Այս հանգամանքը հերոսներին, իրադարձություններին հաղորդում է երկակիություն, առանձնահատկություն, որ մատնանշում են առանձին ուսումնասիրողներ (Բ. Նագել, Ֆր. Նոյման): Օրինակները բազմաթիվ են, լավագույնը թերևս, հարսնախոսության երկու տարբերակներն են, որ ներկայացնում է «Երգը»: Առաջինի՝ Բրունհիլդի հարսնախոսության մեջ (ղիպված 7) վաղմջական շունչ կա, Բրունհիլդին տիրամայրու համար Գունտերը ստիպված է մահու և կենաց մարտ մղել հենց իր հարսնացուի դեմ և հաստատել իր առավելությունը, իսկ երկրորդը Քրիմհիլդի հարսնախոսությունն է, որ կրում է ֆեոդալական ժամանակների կնիքը (ամուսնությունը թելադրված է ավելի շատ քաղաքական նկատառումներից, քան սիրուց):

Այս համադրականությունը «Երգի» համար ոչ միայն հարստություն է, այլև ազատություն՝ չմնալու համար միմիայն ասպետական-պալատական բարքերի ու մտածողության սահմաններում: «Եթե գերմանացիների ամենահայտնի հերոսական պոեմները,- գրում է Է. Աուերբախը,- սկսած «Հիլդեբրանդի երգից» ընդհուպ մինչև «Նիբելունգների երգը», իրենց պատմական նյութը քաղում էին բարբարոսական և ժողովուրդների գաղթի ազատ դարաշրջանից և ոչ թե այն դարաշրջանից, երբ հիմնավորապես ձևավորվել էր զարգացած ֆեոդալիզմի կառույցը, դա արդեն իսկ նրանց հաղորդում է մեծ լայնք և ազատություն, ռոմանական Գաղիայի տարածք ժողովուրդների գաղթի դարաշրջանից գերմանական այս սյուժեները չներթափանցեցին կամ, բոլոր դեպքերում, չկարողացան արմատ ձգել ռոմանական հողում... Ազատ - անմիջական ուժերը՝ դեռևս չձևափոխված դաժան նորմերի, և մարդկային արմատները այդ ուժերի, ավելի խորն են, հերոսական էպոսի շրջանակների գերմանական բանաստեղծական գործերի մասին չի կարելի ասել, ինչպես ասվում է «Ռուլանդի երգի» վերաբերմամբ, թե նրանց չեն բավականացնում ողբերգական խնդիրները...»:⁹

Այս հարստությամբ է հենց պայմանավորված «Երգի» պոետիկան, նրա բարդ ու բազմազան գեղարվեստական կառույցը:

Գերմանական հերոսական էպոսն աչքի է ընկնում, նախ, ներքին հարմոնիայով, կոմպոզիցիոն տարրերի միասնականությամբ, հիմնական կերպարների ամբողջականությամբ, դրամատիզմով ու հատկապես քնարականությամբ, որ ընդգծվում է պոեմի էպիկական միջավայրում: «Սա քարեղեն բանաստեղծություն է,- «Երգի» մասին գրում է Հ. Հայնեն,- և նրա տողերը հավասար տաղաչափությամբ հատված քարակտորներ են: Բայց այս ու այնտեղ ճեղքերից արնագույն տողերի պես դուրս են հորդում կարմիր ծաղիկները և կամ ցած է կախվում երկարածիզ բաղեղը՝ ինչպես կանաչ արցունք»:

⁹ Аuerбах Э., Мимесис, М., СПб., 2000, с. 97.

Այսուամենայնիվ, հարկ է առանձնացնել «Երգի» գեղարվեստական կառույցի մի շարք հիմնարար սկզբունքներ:

Դրանցից կարևորագույնը, թերևս, **հերոսականությունն** է: Փոխարինելով ազգային գաղափարին՝ հերոսականությունը դառնում է «Երգի» ամենաբնութագրական գիծը, որի հետևանքով այն առավելապես հերոսական է, քան ազգային: Հետաքրքիր է, որ հերոսականությամբ օժտված են «Երգի» գրեթե բոլոր կերպարները, սակայն յուրաքանչյուր կերպար, յուրաքանչյուր դեմք ունի հերոսականության իր «պաշարը» և տարբերակը: Սա գիծ է, որ «Երգին» անցել է հին պոեմներից, որոնցից յուրաքանչյուրը իր հետ բերել է հերոսականի իր իղեալը, մարմնավորված իր էպիկական հերոսի կամ հերոսների մեջ: Զիգֆրիդից մինչև մարկգրաֆ Ռուդիգեր, Քրիմհիլդից մինչև Դիտրիխ Բեռնցի կարելի է դիտարկել ուժի, հավատարմության, սիրո, տառապանքի և հերոսականության տասնյակ այլ տարբերակներ: Հերոսականության ինչ-որ գիծ կա անգամ խաղաղ, հանդարտաբարո մարկգրաֆներ Գերեի և Էկեվարտի, պարտված արքաներ Լուդեգաստի և Լյուդեգերի կերպարներում:

Հերոսականին հասնելու ճանապարհը «Երգում» անպայմանորեն անցնում է պալատական - ասպետական կյանքի միջով: «Երգի» անհայտ հեղինակի տեսադաշտում ֆեոդալական հասարակության վերնախավն է՝ դասերի ճիշտ և ճիշտ այն աստիճանակարգով, որ տալիս է պատմագիտությունը՝ թագավոր, հոգևոր իշխաններ, աշխարհիկ իշխաններ, ասպետներ, արքունական ծառայողներ: Էպոսի առաջին դիպվածում, ըստ հերթականության, նկարագրվում են այդ դասերը՝ սկսած թագավորից, վերջացրած խոհարարով, անկողնապետով, ախտռապետով և մատռվակով:

«Երգի» իրադարձությունների զգալի մասը կատարվում է բուրգունդական արքունիքում, արքունիք, որն իր նրբաճաշակ կենցաղով հայտնի էր Եվրոպայում և որի ճոխությունը հետագայում ժառանգեցին Հաբսբուրգները՝ պահպանելով ու խորացնելով այն Ավստրիայում ու Իսպանիայում:

Միջնադարյան եվրոպական արքունիքը, առհասարակ, այն ներփակ ոլորտն է, որտեղ կենսաձևերի գեղագիտությունը բացահայտվում է առավել լիակատար կերպով և յուրաքանչյուր գործողություն, յուրաքանչյուր արարք հետևում է մշակված ու արտահայտիչ ծեսին՝ բարձրացվելով մինչև կայուն ու անփոփոխ կենսակերպի: Գունագեղ, երփներանգ աշխարհ է դա, որ աչքի է ընկնում ոչ միայն կայուն, կանոնակարգված բարքերով, այլև բուռն, դինամիկ կյանքով, որ լի է անակնկալներով ու անսպասելի ելքերով (դա էպոսում երևում է հենց բուրգունդական արքունիքի օրինակով, որի ծաղկուն ժամանակներին հաջորդում է ոչնչացումն ու ամայացումը): Անհրաժեշտը, դասային շերտավորման պարտադիր աստիճանավորումն այստեղ ձեռք-ձեռքի է քայլում գեղեցիկի հետ, և զգեստը, պահվածքը դառնում են մարդկային հարաբերությունների ու դիրքի կարևորագույն պայման և ցուցիչ («Երգը» մեզ գրեթե հոգնեցնում է թագավորների ու թագուհիների, ասպետների ու դեսպանների՝ ամենատարբեր առիթներով քիչ է ասել թե ճոխ հանդերձների ու հագ ու կապի նկարագրություններով): Ճոխ հանդերձները կարող են ուժ հաղորդել հերոսներին և բերել օգուտ, իսկ վատ զգեստները՝ վնաս (344, 1156, 1434):

Պալատական կյանքին 10-11-րդ դարերում առանձին փայլ ու բովանդակություն են սկսում հաղորդել հատկապես ասպետական բարքերը: Ասպետ ձեռնադրվելը համեմատվում էր մկրտության խորհրդի կամ ամուսնության հետ, իսկ ասպետականության խղեալը, իր ամենաբարձր դրսևորումներում, մոտենում էր հոգևոր, կրոնական միստիկային (դիպված 2-ում ներկայացվում է ասպետ ձեռնադրվելու արարողությունը՝ իր ողջ հանդիսավորությամբ): «Երգում» լայնորեն երևում են միջնադարյան պալատն ու ասպետական կենցաղը՝ իր ամենակայուն դրսևորումներով՝ խրախճանք, պատերազմ, որսորդություն, հարսնախոսություն, զինախաղեր և այլն: Մանրամասնորեն ներկայացվում են հատկապես զինախաղերը: Ուժի, հերոսականության ցուցադրություններ լինելուց բացի՝ վերջիններս ձեռք են բերում նաև դրամատիկ, ինչ-որ տեղ անգամ էրոտիկ բովանդակություն: Պատահական չէ, որ երկու թագուհիների (Բրունհիլդի և Քրիմհիլդի)

ճակատագրական վեճը տեղի է ունենում հենց բուրգունդ և նիբելունգ ասպետների մրցախաղի ժամանակ՝ դառնալով դրա յուրօրինակ շարունակություն և հետագա ողբերգական իրադարձությունների սկիզբ:

Գերմանական էպոսը նրբորեն շեշտում է այն հանգամանքը, որ պալատական կյանքը հենց միայն արտաքին ճոխությունը և հարմարավետությունը չէ, այլ կենսակերպ, որ դրսևորվում է մարդկանց գիտակցության և վարքի մեջ: Մարդու արտաքինի և ներքինի, դիմաշարժի և տրամադրության համահնչունությունը կազմում են այն արժեքները, որ այն ժամանակ անվանում էին առաքինություն ու շնորհ, և որոնք, իբրև հոգու ու մարմնի կատարյալ գծեր, ձեռք էին բերվում դաստիարակության և անհատական մղումների շնորհիվ: «Երգի» հերոսների գրեթե բոլոր արարքների մեջ կարելի է տեսնել դեպի կատարյալ ու բարձր ձգտելու հոգևոր վարքագիծ, որն ինքնին, հերոսական է: Պալատական կյանքի յուրաքանչյուր իրադարձություն պարունակում է արտաքին տեսքի և տրամադրության, ձևի և բովանդակության երկմիասնություն ու ներդաշնակություն, ի նշան որի հոգևոր ազնվությունը ճառագում է իբրև արտաքին գեղեցկություն, և ընդհակառակը, արտաքին և ներքին հատկանիշների խզումը դրսևորվում է իբրև մռայլություն (Հագենը, օրինակ, մռայլ է): Այդ ներդաշնակությունը կարելի է տեսնել Գունտերի դեմքին, երբ Բրունհիլդի ներկայությամբ Զիգֆրիդը պահում է նրա ձիու ասպանդակը (396-397), թեև այս էպիզոդում առկա են և երգիծական գծեր, մեկ այլ դեպքում հենց այդ ներդաշնակության բացակայությունն է պատճառ բերում Քրիմհիլդը, երբ սկզբում մերժում է Էթցելի հարսնախոսներին (դիպված 20):

«Երգի» գեղարվեստական կառույցի կարևոր կողմերից է և **հոգեբանական հագեցվածությունը**: ««Նիբելունգների» շարժիչ ուժը, գրում է Հենրիկ Էդոյանը, մարդկային կիրքն է, սիրո և վրեժխնդրության հարցը, որի տեսանկյունից ներկայացված է աշխարհը և մարդ-

կային հարաբերությունների բարդ կծիկը»¹⁰։ Իրոք, «Երգը» այնքան հարուստ է մարդկային և համամարդկային գաղափարներով, բնավորություններով ու հոգեբանությամբ (հատկապես՝ կանացի), այնքան վարպետությամբ է հեղինակը դրանք արտահայտում՝ միավորելով ասպետական ժամանակների խնդիրների ու բարքերի հետ, որ ականա վիճելի է թվում Ա. Գուրևիչի այն կարծիքը, թե «Էպոսում (իմա՝ «Նիբելունգների երգում»՝ Ա. Ա.), խստորեն ասած խոսք չկա անհատականության մասին»¹¹։ Անկասկած էպոսում, ինչպես ընդգծում է Հեգելը, գերիշխում է ճակատագիրը, որի հետևանքով կատարվում է այն, ինչ պետք է կատարվի¹²։ Սակայն, «Նիբելունգների երգի» դեպքում, ի նկատի ունենալով նրա շեղումները հեգելյան բնորոշմամբ ավանդական էպոսից, թվում է, այս ընդհանրական կանոնը չի գործում։ Նախ, «Երգը» որոշակիորեն ինքնուրույն, հեղինակային ստեղծագործություն է, նրա հիմքում թեև ընկած են էպիկական հին երգեր, սակայն շատ իրադարձություններ ու հերոսներ, հատկապես պյոժետային լուծումներ, ինչպես վերն ասվեց, նոր են, հեղինակի մտահաղացման արդյունքն են։ Բացի այդ, դիցաբանական, մասամբ նաև պատմական կապերի բացակայության պայմաններում այդ լուծումների հիմքում շատ հաճախ ընկած է բանաստեղծ-հեղինակի անհատական կենսափորձը։ Անկասկած, նա ապրել է մեծ կյանք։ Ճակատագրի, սիրո, կյանքի ելևէջների՝ երջանկության ու ցավի, իմաստը գիտի ոչ գրքերից։ Վերջապես, որ ամենակարևորն է, ազգային գաղափարի գրեթե բացակայությունը այս էպոսում ուղիղ ճանապարհ է հարթում դեպի մարդը, որը ոչ միայն էպիկական, այլև ներքին, անհատական մարդն է։ Համենայն դեպս, այստեղ առանձին կերպարների հոգեբանական խորությունը հիմք է տալիս ասելու, որ եթե անգամ «Նիբելունգներում» չկան լիարժեք անհատականություններ, ապա հատկապես Քրիմհիլդի և Հագենի կերպարներով այն ընդհուպ մոտենում է անհատական մարդու ըմբռնմանը և մեկնաբանմանը։

¹⁰ Էդոյան Հ., Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Երևան, 2009, էջ 36։

¹¹ Гуревич А., Ср. мир, М., 1980, с. 120.

¹² Гегель, Эстетика, т. 3, с. 452.

Վերստին օգտվելով Հեգելի եզրաքանությունից, կարող ենք ասել, որ գերմանական հերոսական էպոսը ներկայացնում է «միջին» մի ժամանակաշրջան, երբ ժողովուրդը (իմա՝ մարդը՝ Ա. Ա.) արթնանում է ծանր քնից, իսկ ոգին ինքն իր մեջ գործանում է այնքան, որպեսզի ստեղծի իր առանձնահատուկ աշխարհը»¹³:

Եթե հերոսականությամբ օժտված են «Երգի» գրեթե բոլոր կերպարները, ապա հոգեբանական խորությամբ ու բարդությամբ աչքի են ընկնում քչերը: Բրունհիլդը, Էթցելը, Գունտերը, անգամ Զիգֆրիդը իրենց բնավորությամբ ավելի միագիծ են, քան բարդ: Հատկանշական է, որ կերպարային բարդության «Երգը» հասնում է ոչ միագիծ միջոցներով, այլ յուրաքանչյուր առանձին դեպքում կիրառվում են տվյալ կերպարին յուրահատուկ միջոցներ: Օրինակ, Քրիմհիլդի կամ Հագենի դեպքում օգտագործվում է բնավորությունների հակադիր անցման կամ կերպարանափոխության միջոցը, որի հետևանքով թե՛ Քրիմհիլդի, և թե՛ Հագենի մեջ առկա են երկու լիարժեք և հակադիր կերպար: Ավելորդ չէ նկատել, որ եթե Քրիմհիլդի կերպարը գալիս է հին երգերից, ապա Հագենը, իբրև կերպար, բոլորովին նոր է:

Հոգեբանական հարստության «Երգը» հասնում է նաև պալատական-ասպետական կենցաղի ամենօրյա, սովորական իրադարձությունների հմուտ օգտագործմամբ: «Երգի» հեղինակը ոչ միայն գիտե, ճանաչում է այդ կյանքը, այլև, մի փոքր շեղվելով սովորականից, կարողանում է իրադարձություններին հաղորդել խոր դրամատիզմ, քանզի ձևերի ու բարբերի այդ աշխարհը քարացած չէ և կարելի է հենց առօրյականի միջոցով արտահայտել անսովորը՝ մարդկային հարաբերությունների անծայրածիր աշխարհը: Այսպես, «Երգի» երկրորդ մասի հենց սկզբում (դիպված 20) Քրիմհիլդը ընդունում է Էթցել թագավորի կողմից հարսնախոս ուղարկված մարկգրաֆ Ռուդիգերին: Նա ընդառաջ է գնում մարկգրաֆին իր սովորական, այրու ամենօրյա զգեստներով (մարկգրաֆը նկատում է, որ Քրիմհիլդի զգեստի լանջը ամբողջովին թաց է տաք արցունքներից), մինչդեռ նա՝ ժիշտները տոնական զգեստներով են: Մռայլ թագուհու կերպարանքը

¹³ Նույն տեղում, Ը. 427.

գումագեղ շրջանակում ընկալվում է իբրև նախնական պատասխան, մինչև որ կինչի մարկգրաֆի հարցը: Առավել խոսում է Էթգելբուրգ ժամանած բուրգունդների ընդունելության միջադեպը (դիպված 28): Դիտրիխ Բեռնցին դուրս է գալիս ընդառաջ: Նրա դեմ բուրգունդական երեք արքա-եղբայրներն են և նրանց ասպետները: Ուշույնի սովորական տեսարան է ենթադրվում, սակայն Դիտրիխը խոսում է ձևական բոլոր կանոնները դնելով մի կողմ:

*Բարի գալուստ, ով տիարներ՝ Գունսեր, Գերնուր, Գիզելհեր,
Մեծահամբավ Տրոնյեցի, Ալցայեցի ով Ֆոլկեր,
Խիզախ Դանկվարտ, ձեզ հայտնի չէ՞, չգիտե՞ք, որ թագուհին
Չի մոռացել կորուստը իր ու ողբում է դառնագին:*

Թեև բուրգունդ ասպետները և հատկապես Հագենը արդեն կանխագգում էին աղետը, սակայն Դիտրիխի խոսքերից հետո («.....ձեզ հայտնի չէ՞, չգիտե՞ք, որ.....») իրականությունն իր ողջ դրամատիզմով բացվում է նրանց առաջ:

Գերմանա-սկանդինավյան դիցաբանության ամենասիրված հերոսներից մեկը՝ Ջիգֆրիդը, «Երգում» ենթարկվել է նկատելի փոփոխությունների: Նա արդիականացվել է, գրկվել դիցաբանական շատ գծերից: Դիպված 2-ում Ջիգֆրիդը ներկայանում է իբրև ասպետական-պալատական բարոյականության կատարելատիպ: Նրա մասին դեռևս պահպանվում են առասպելական սխրանքների հիշողությունները՝ նա անխոցելի է, կրում է Բալմունգ սուրը, որին չի դիմանում ոչ մի զրահ, տերն է կախարդական Անտես գլխարկի և այլն, սակայն այս ամենով հանդերձ նա ժամանակավրեպ գծեր ունի: Նրա առաջարկը բուրգունդ արքաներին՝ մենամարտի միջոցով որոշելու Բուրգունդիա երկրի ճակատագիրը, բոլորին թվում է ծիծաղելի, մանավանդ վտանգավոր (այդ պահին թեև մերժվում է Ջիգֆրիդի առաջարկը, սակայն հետագայում բուրգունդ արքաները, հատկապես Գունտերը, շատ լավ էլ օգտվում են Ջիգֆրիդի ուժից): Սկանդինավյան ասքը և «Երգը» նրա կործանման պատճառ են համարում էպիկական մեղքը: Սկանդինավյան ավանդույթում Ջիգֆրիդը որոշակիոր-

րեն մոտեցված է Օդինին՝ գերագույն աստծուն, որին բնորոշ է նաև խաբելը («Օդինը սիրում է խաբել», - գրում է Դյումեզիլը, և ավելացնում, որ «Էդդայում» Օդինի մասին կան հատվածներ, որոնք ուղղակի հիշեցնում են Ջիգֆրիդին):¹⁴ Խոստանալով վերադառնալ և ամուսնանալ Բրունհիլդի հետ՝ Ջիգֆրիդը խախտում է իր խոսքը, և ընկերով կախարդական ընկելիքը՝ մոռանում է նրան («Էդդա», Սագա Վյոտունգների մասին): «Երգում» էպիկական այս մեղքից բացի Ջիգֆրիդի մահվան պատճառ է դառնում վերջինիս վասալական պարտականության խախտումը Գունտերի հանդեպ:

Գերմանական ռոմանտիզմը և հետագա ազգայնական միտքը նիդեռլանդցի այս արքայազնի մեջ հայտնաբերեցին գերմանական համագգային հերոսին, նրան մոտեցրին ռազմի աստծուն՝ Վոթանին (Ջիգֆրիդի անվան մեջ առկա է հաղթանակ բառիմաստը): «Երգի» դիցաբանական մեկնություններում (Ֆր. Շրյոդեր) Ջիգֆրիդը աստվածային ծագում ունի և հանդիսանում է մանուկ՝ ծնված երկնքի աստծու և երկրի աստվածուհու սրբազան միավորումից: Բերտրան Ռասելի կարծիքով Ջիգֆրիդի մեջ նիցշեական գերմարդու գծեր կան¹⁵:

«Երգում» Ջիգֆրիդի կերպարին կառուցվածքային առումով չատ մոտ է Բրունհիլդը, վերջինիս մեջ նույնպես առկա է հին՝ դիցաբանական և նոր՝ ավատական ժամանակների թագուհու գծեր: «Էդդայում» Բրունհիլդը վալկիրիա է, որ Օդինին խոստանում է չամուսնանալ ոչ մեկի հետ, ով ճանաչում է վախը:

Նա ռազմիկ – օրիորդ է, որ հայտնի է դեռևս հունական դիցաբանությունից: «Էդդայի» երգերից մեկում Բրունհիլդին մեղադրում են իբրև չար ոգի, որը դժբախտություն է բերում իր ամուսիններին ու տղամարդկանց: Բրունհիլդի մեջ տեսնում ենք վիթխարի ուժի և հպարտության ցուցադրություն (դիպվածներ 7, 10), սակայն դառնալով Գունտերի կինը՝ նա զրկվում է ոչ միայն իր հզորությունից, այլև հերոսականությունից: Դիպված 18-ում գծված նրա կերպարը ավելի

¹⁴ Дюмезиль Ж., Верховные боги индоевропейцев, М., 1986, с. 137, 144.

¹⁵ Рассел Б., История западной философии, СПб, 2000, с. 882.

շատ հիշեցնում է պաղ, մարմարյա արձան, որը Ջիզիբիլից իր վրեժը առնելուց հետո այլևս ոչինչ չունի անելու.

*Իսկ թագուհի Քրիմհիլդը ապրում էր գոհ, անհաղորդ,
Քրիմհիլդին անկարեկից, նրա ցավին խապառ խորթ,
Նա փորձ չարեց գեթ մեկ անգամ մի խոսք ասել սրտացավ,
Սակայն հեղրո Քրիմհիլդից իր պարիժը սրացավ:*

«Երգի» գեղարվեստական միասնության համար հանգուցային կերպարներ են հատկապես Քրիմհիլդը և Հագենը: Նրանք երկուսն էլ հավասարապես հանդես են գալիս էպոսի ողջ ընթացքում՝ ապահովելով պոեմի կոմպոզիցիոն միասնությունը, երկուսն էլ հավասարապես ապրում են հակադիր կերպարանափոխություն: Առաջին մասում իր առաքիմությամբ և գեղեցկությամբ հայտնի Քրիմհիլդ ամուսնու՝ Ջիզիբիլի, դավադիր սպանությունից հետո, երկրորդ մասում վերածվում է վրեժով համակված մի կնոջ, որ հանգիստ է առնում միայն իր թշնամիներին ոչնչացնելուց հետո, իսկ ասիա Հագենի կերպարային զարգացման գիծը միանգամայն հակառակն է՝ առաջին մասի նախանձոտ, քինախնդիր Հագենի փոխարեն երկրորդ մասում տեսնում ենք փորձառու, բուրգունդական արքաների ու գահի ճակատագրով մտահոգ մի առաջնորդ ասպետի, որը թեև գիտի, կանխագրում է արյունալի կործանումը, սակայն ճակատագրին հնազանդ՝ քայլում է վերջինիս ընդառաջ, ամեն կերպ ձգտելով արագացնել դեպքերի ընթացքը և մոտեցնել վերջնական հարվածը:

Քրիմհիլդը ապրում է կերպարային զարգացման երեք փուլ՝ գեղեցիկ և ինքնավատահ արքայադուստր, հպարտ և մեծամիտ թագուհի, վերջապես՝ ամուսնու հիշատակին հավատարիմ ու վրիժառու կին: Նման բարդ կերպար և բնավորություն դժվար է գտնել միջնադարյան գերմանական էպիկական ողջ ժառանգության մեջ:

Քրիմհիլդի արարքները հոգեբանական հարուստ գամմա են ներկայացնում հատկապես երկրորդ մասում, երբ նա հստակորեն գիտե իր անելիքը, գիտե իր թշնամիներին, և նիբելունգների վրիժառությունը լռեցնելուց հետո ընտրում է մի ճանապարհ, որը շատ բնորոշ է կնոջը՝ դա նպատակին հասնելու երկար, բայց հաստատապես

հաջողություն բերող ճանապարհին է (1033): Հագենից, եղբայրներից վրեժն առնելու համար նա միջոցների առաջ կանգ չի առնում, իր ապրած ողբերգությունը հիշեցնելու համար ընտրում է ցանկացած միջոց, Զիֆֆիդի սպանության մեղադրանքից անցնում է գանձը գողանալուն, սառնասրտությամբ նայում անգամ որդու՝ Օրալիբի գողաբերությանը, փնտրում է գործակիցներ, ստանալով Դիտրիխի մերժումը, դիմում է Բլոյդելին, մյուս հոն ասպետներին: Կարճ՝ պոեմի վերջին դիպվածները ամբողջությամբ վրիժառության և համառության բեմականացում են, որտեղ միմյանց հետ մրցում են Քրիմհիլը և Հագենը: Եվ եթե ճշմարիտ է, որ «Նիբելունգների» շարժիչ ուժը կիրքն է, ապա պետք է հավելել, որ սա մեծ կրքերի դրամա է, որտեղ վերջիններս՝ սերը և ատելությունը, հավատարմությունը և դավաճանությունը, առաքինությունն ու ստորությունը հասցվում են իրենց ամենավերջին սահմանին: Քրիմհիլի կերպարանափոխության հիմքում առանձին ուսումնասիրողներ (օրինակ, Ա.Գուրեվիչը) դնում են սատանայով բռնվելը: Սա, անկասկած, միակողմանի մոտեցում է և չի համապատասխանում կերպարի էությանը: Շատ ավելի ճիշտ կլինի Քրիմհիլի կերպարի մեկնաբանության հիմքում դնել մեծ սերը: Շեղվելով նիբելունգյան հին երգերում Քրիմհիլի կերպարային գծից՝ «Երգի» հեղինակը այս հերոսուհուն տալիս է նոր մեկնաբանություն և նրա արարքները պատճառաբանում զգացմունքով: Մեծ սերը, մահացու կերպով մերժված, վերածվում է ատելության, որը սահմաններ չի ճանաչում: «Երգը» բացահայտում է սիրո ուժի երջանկությունն ու վտանգը: Այս առումով գերմանական հերոսական էպոսը իր ժամանակի ամենամեծ ստեղծագործությունն է: Նա ոչ թե դատապարտում է կիրքը, այլ, կարծես, ի վիճակի է տեսնել անչափելի մեծը: Քրիմհիլը առանձնահատուկ կին է՝ միանգամայն տարբեր ասպետական վեպերի տիկնանցից: Նա երագում է բազեի մասին: Ամաչում է սուրհանդակին հայտնել իր սիրեցյալի անունը (դիպված 4) և համաձայնվում ամուսնանալ միայն օրինական բոլոր կանոնները պահելով: Հավատարմությունը իր մեծ սիրուն Քրիմհիլի բնավորության ամենատիպական գիծն է: Ըստ Քրիմհիլի կերպարի՝ «Երգը» կարելի է անվանել

պոենմ հավատարմության մասին (ավելորդ չէ հիշել, որ այդպես է անվանում իր «Պարցիֆալը» և Վ.Էշենբախը): Վերջին դիպվածում, երբ Քրիմհիլը Հագենից խլում է իր սիրեցյալ Ջիգֆրիդի Բալմունգ սուրը և հարվածում ատելի ասպետին, երևում է նրա մեծ սիրո վերջին փայլը.

*Հույժ մռայլվեց Քրիմհիլը. «Դուք ինչանից, չար ասպետ,
Խլեցիք ողջ ունեցածս: Բալմունգը գեթ րվեք ետ,
Այն կրում էր Ջիգֆրիդն իմ՝ վերջին անգամ երբ տեսա,
Սպանելով նրան՝ Դուք ինչ ցավ րվեցիք անասհման»:*

«Երգում» արարքների և հոգեբանական զարգացումների բավականին ազատ տարածք է ստեղծվում նաև Հագենի համար: Նիդեռլանդական արքայազն Ջիգֆրիդի սպանության սկզբնական մոտիվը Հագենի համար իր թագուհուն՝ Բրունհիլդին հասցված վիրավորանքն է, սակայն հետագայում բացվում են բուրգունդ ասպետի հեռահար նպատակները՝ Ջիգֆրիդի սպանությամբ իրենց ձեռքը կանցնեն անասհման հարստություն՝ գանձ ու երկիր, և բացի այդ, բուրգունդական ասպետները կզրկվեն նիդեռլանդցի ասպետի վտանգավոր մրցակցությունից.

Հագենն ասաց. «Արքա Գունդեր, արցունք պետք չի Ձեզ արդեն,

*Չէ որ հիմա ազատ եք Դուք և հոգսերից զերծ ամեն,
Քչերն հիմա կգրնվեն, որ դեմ կանգնեն Ձեր կամքին,
Հպարտ եմ, որ կատարել եմ ցանկությունը ամենքի»:*

Դիցաբանական մեկնակետով Հագենն ունի դեմոնական գծեր: Սխառմանակ այս ասպետի բնավորության մեջ անասհման դաժանությունը (իսկ դաժանության ամենացնցող տեսարանը ամենքի աչքի առաջ Քրիմհիլի դեռատի որդուն գլխատելն է) միախառնված է ինչ-որ ներքին իմաստության և ազնվական հանդարտության հետ:

«Երգում» գերմանացի անհայտ բանաստեղծը ցույց է տալիս, որ գիտե, ճանաչում է այն գերբնական ուժերը, որոնց անվանում ենք ճակատագիր: Ճակատագրի ընդունման ազատությունը ազնվական հերոսների ազնվականության առաջին նշանն է, և Հագենի կերպա-

րով հեղինակը ապացուցում է, որ հերոսը այն կարող է կրել: Հագենի մեջ մարմնավորված է բուրգունդների ճակատագիրը:

Բարդ, յուրովի հերոսական կերպարներ են Ռուդիգեր Բելլա-րենցին և Դիտրիխ Բեռնցին: Երկուսն էլ, չլինելով հոն, ծառայում են Էբցելին: Ռուդիգերը ազնվության և ասպետականության իդեալ է, սակայն հայտնվելով հոների և բուրգունդների (որոնց երկուսի հետ կապված է պարտքի ու պատվի կապերով) բախման կենտրոնում, նախընտրում է մահը, քան պատվագործ կյանքը: Երկուսի համար էլ ծանրագույն բեռ է և անազնվություն Քրիմհիլդի թելադրանքով թշնամանալ բուրգունդ արքաների և ասպետների հետ: Երկուսի հերոսականությունն էլ թե՛ ողբերգական է, թե՛ ազդեցիկ: Վշտոտ տառապալի գծերը Դիտրիխ Բեռնցին անկասկած իր հետ բերել է հին երգից: Տառապանքը, տարագրի ծանր ճակատագիրը Դիտրիխին դարձրել են հոգեպես անաղարտ, խաղաղասեր, դիմացկուն: Իր թիկունքին ունենալով մեծ, դրամատիկ անցյալ՝ հիմա կանգնած է գործերից հեռու, մեկուսի, չարից և բարուց անդին՝ չափազանց բարձր մի հերոս, որպեսզի Քրիմհիլդի ձեռքին դառնա սովորական գործիք:

Էբցելը ազնվականացված է:

«Երգը» կառուցված է նաև **հակադրությունների** վրա, որոնք առհասարակ անխազելի են միջնադարյան աշխարհընկալումից: Քանի որ մարդկային ապրումները պահպանում են լրիվության և անմիջականության գրեթե մանկական աստիճանը, ուստի տառապանքը և ուրախությունը, դժբախտությունը և հաջողությունը արտահայտվում են շատ ավելի շոշափելի, ռելիեֆ գծերով: Էպոսում, կարծես ստեղծվում է հակադրությունների գեղագիտություն, որի հետևանքով յուրաքանչյուր թռիչքից հետո սպասելի է դառնում անխուսափելի կործանումը, յուրաքանչյուր խրախճանքից հետո՝ արհավիրքը: Դրանից մեծանում է **ողբերգականությունը**՝ «Երգի» հերոսների ոտքերի տակ, կարծեք, մշտապես առկա է անկման անդունդը: Եվ դա պատահական չէ: Ամենից առաջ դա կապված է գերմանականդինավյան դիցաբանության հետ: Ժ. Դյումենգիլի կարծիքով՝ գերմանական դիցաբանությունը աչքի է ընկնում անհանգիստ, ողբերգական, հոռետես բնույթով,

որի նմանը չունեն ոչ հռոմեացիները, ոչ հնդիկները¹⁶: «Սկանդինավյան դիցաբանության աշխարհը,- գրում է Է. Համիլտոնը,- անսովոր է... Այնտեղ տեղ չկա ոչ պայծառ ուրախության, ոչ էլ երանության համար: Սա վայր է, որ լցված է մռայլ հանդիսավորությամբ, որի վրա կախված է անխուսափելի մահվան սպառնալիքը: Աստվածները գիտեն, որ վաղ թե ուշ գալու է օրը, երբ իրենք ոչնչանալու են: Նույնը վերաբերում է և ողջ մարդկությանը: Ամենահին առասպելների հերոսները դրվում են կամ հայտնվում աղետի առաջ»¹⁷: Դա գալիս է նաև միջնադարյան աշխարհընկալումից, այն դարաշրջանի, որում իրար էին միախառնված «վարդի բույրը և արյան հոտը»¹⁸: Շատ հերոսներ, հատկապես կանայք, կանխագգում են ապագա կործանումը:¹⁹ Աղետի զգացումը մշտապես ուղեկցում է հերոսներին, երբ նրանք ձեռնարկում են որևէ գործ: Զիգֆրիդի ծնողները սարսափում են՝ լսելով Քրիմհիլդի համար Բուրգունդիա գնալու իրենց որդու վճռի մասին (դիպված 3): Քրիմհիլդը նույնպես կանխագգում է աղետը, երբ եղբայրը՝ Գունտերը, հայտնում է, թե Բրունհիլդին հարսնախոսելու նպատակով գնում է Իսլանդիա (դիպված 6): Փորձելով ետ պահել իր որդիներին հոգների երկիր մեկնելու վտանգավոր վճռից, արքայամայր Ուտեն ասում է.

*«Լավ կլինեիր, որ մնայիր, րանից չելներ և ոչ ոք,
Ես այս գիշեր երազ տեսա չարագուշակ, սոսկալի,
Մահն էր կարծես տարել բոլոր թռչուններին մեր երկրի»:*

Բուրգունդներին սպասող կործանումը, նույնիսկ մինչև ջրահարսերից դա լսելը, կանխագգում է Հագենը (դիպված 23): Ողբերգական հազեցվածությամբ առանձնանում է «Երգի» վերջին դիպվածներում, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ ողբերգականությունը էպոսի վերջնամասում հասնում է իր տրամաբանական ավարտին: Ծավալվելով ու զարգանալով դանդաղ (դրան օգնում է և «Երգի» միապաղաղ ընթացքը, կա-

¹⁶ Дюмезиль Ж., с. 138.

¹⁷ Гамильтон Э., Мифы и легенды, М., 2003, с. 433.

¹⁸ Хайзингай, с. 28.

¹⁹ Տակիտոսը գրում է. «Գերմանացիները գտնում են, որ կանանց մեջ սրբազան ինչ-որ բան կա և որ նրանց յուրահատուկ է մարգարեական շնորհը...» (Тацит, т. 2, с. 357):

յուն քառատողային տաղաչափությունը, պալատական կենցաղի՝ ընդունելությունների, խրախճանքների, մարգախաղերի մշտապես կրկնվող շարքերը), հետագայում սակայն հասնում է այնպիսի հզորության, որ ընդգրկում է ամեն ինչ և ամենքին՝ անհատականից վերածվելով ընդհանրական, տիեզերական ճակատագրի: Էպոսում կործանվում են բոլորը, ոչ միայն բուրգունդները, այլև հոները: Էթցելի պալատում տեղի ունեցող իրադարձությունները Հագենը անվանում է «մահվան խնջույք» (1500): 36-րդ դիպվածում Քրիմհիլդը կրակի է մատնում պալատը, որտեղ պատսպարվում են վերջին բուրգունդները: Ծարավից խեղդվող ասպետներից մեկը, հագենալու համար, խմում է մարդկային արյուն: Դրամատիզմի սքանչելի հատված է նախավերջին դիպվածում Դիտրիխ Բեռնցու և նրա զինակրի՝ Հիլդերբանդի երկխոսությունը.

*Ասաց արքան Հիլդերբրանդին. «Այդժամ ինքս կգնամ
Եվ պարասխան կպահանջեմ բուրգունդներից այս անգամ,
Ասպետներին իմ պատրվիրեք՝ զինավորվեն թող մեկեն,
Ասեք նաև՝ զենք, զրախս հիմա այստեղ թող բերեն»:
Ալեմորուս զինակիրը խոսեց. «Տեր իմ, ու՞մ ասեմ,
Ով որ ողջ է մնացել դեռ, ահա, կանգնած է Ձեր դեմ,
Միայն ես եմ, ում տեսնում եք, մյուսները էլ չկան»:
Եվ այդ բոթից հույժ ահագնեց ազնվագարս, սեզ արքան:
Ապա կրկին հնչում է Դիտրիխի խոսքը.
Եթե Տերն իմ վերջն է ուզում, էհ, իմ վերջը լինի թող,
Ասեք հիմա, բուրգունդներից մնացե՞լ է մեկը ողջ»:
Հիլդերբրանդը պարասխանեց, «Ասրված վկա՝ էլ ոչ ոք,
Գունդեր արքան միայն, մեկ էլ՝ ժանր Հագենը անողոր»:*

Կարծես ի կատար է ածվում մի վերին և արդարամիտ դատաստան, որ չի խնայում ոչ մեկին: Պոեմի սկզբնամասում չներվեց Զիգֆրիդը իր թույլ տված մեղքի համար, հիմա չեն ներվում բուրգունդները և մյուսները, այսինքն՝ Զիգֆրիդի մահվան մեջ արդեն նախանշվում ու ենթադրվում է բուրգունդների կործանումը: Զիգֆրիդի անեծքը («Թող անիծվի նա, ով ձեզնից պիտի սերվի, գա աշխարհ») պատմա-

կան բովանդակություն է ստանում: Բայց դա վերաբերում է ոչ միայն բուրգունդներին, այլև եվրոպական մի շարք հին ժողովուրդների, ինչպեսև հոների, որոնք ներկայանում են էպոսում: Ողբերգական ավարտով (վերջին՝ *der Nibelunge Not* բառերի հիման վրա էպոսը անվանվել է նաև «Նիբելունգների ողբը») «Երգը» ձեռք է բերում համաեվրոպական արժեք և կանգնում նույն շրջանում ստեղծված էպիկական մեծ գործերի, հատկապես «Ռոլանդի երգը» և «Ասք Իգորի գնդի մասին» պոեմների կողքին: Ընդհանուր գծեր տեսնելով ֆրանսիական «Ռոլանդի երգը», ռուսական «Ասք Իգորի գնդի մասին» և գերմանական «Նիբելունգների երգը» ստեղծագործությունների միջև՝ կարելի է գալ եզրահանգման, որ դրանք հերոսական պոեմներ են ոչ թե հաղթանակի, այլ պարտության մասին: Գերմանական էպոսը ընդհանրություններ է ստեղծում նաև «Սասնա ծռերի» հետ: Երկու էպոսներն էլ բովանդակում են ժողովրդական կյանքի և պատմական ճակատագրի ընդհանրացման ընդհանուր ներուժ և ավարտվում են դյուցազնական տոհմերի ոչնչացմամբ:

«Երգում» իբրև գրական էպոս, ամենուրեք նկատելի է նաև դասական էպոսներին՝ «Իլիականին», «Էնեականին» նմանվելու հակում: Դա երևում է պոետիկայի ինչպես ներքին, այնպես էլ արտաքին դրսևորումներում: Օրինակ, «Երգի» հերոսները չափազանց անմիջական են իրենց զգացմունքների՝ վշտի կամ ուրախության արտահայտման մեջ՝ դա հոմերոսյան հերոսներին յուրահատուկ վարքագիծ է: Հագենը էպոսում ունի Տրոնյեցի ազգանունը: Տրոնյե բնակավայր Գերմանիայում կամ Ավստրիայում չկա: Ենթադրվում է, որ Տրոնյեցի անվամբ հեղինակը ակնարկում է Տրոյան, որի հետ, իբրև, կապ ունի իր հերոսը: Յոթերորդ դիպվածում նկարագրվում է Իգենշտայն ամրոցը, որտեղից թագուհի Բրունհիլդը հետևում է ամրոց եկած անձանոթ ասպետներին, իսկ պալատականներից մեկը նրան մեկ առ մեկ ներկայացնում է եկվորներին: Այս տեսարանը համադրելի է «Իլիականի» երրորդ երգի այն իրադարձությունների հետ, երբ Հեղինեն Պրիամոսին է ներկայացնում Տրոյան շրջապատած հունական նավերն ու հերոսներին: Ֆոլկեր Ալցայեցին հոմերոսյան ռապ-

սող Դեմոդոկոսի (որի մեջ մասնագետները ենթադրում են հենց իր՝ Հոմերոսի կերպարը) նմանակն է: «Նա (Ֆոլկերը՝ Ա. Ա.) videlaere է,- գրում է Հոյսլերը,- այսինքն՝ ջութակահար, շալիման, և մեր ավստրիացի բանաստեղծը ի դեմս նրա փառաբանում է իր սեփական արվեստը»²⁰: Հերակլեսի կողմից ամազոնուհիների թագուհի Հիպպոլիտեի կախարդական գոտու առևանգման մոտիվը կարելի է տեսնել «Երգի» այն միջադեպում, երբ Ջիգֆրիդը, հազիվ-հազ ընկճելով ռազմիկ կին Բրունհիլդին, գողանում է նրա գոտին ու մատանին: Կարելի է - մատնանաշել զուգահեռ ևս մեկ մոտիվ. «Իլիականում» Աքիլլեսը պատերազմի մեջ է մտնում միայն իր ընկերոջ՝ Պատրոկլեսի զոհվելուց հետո, Դիտրիխ Բեռնցին նույնպես մասնակցում է մարտերին միայն այն բանից հետո, երբ սպանվում է իր մտերմագույն ընկերը՝ Ռուդիգերը:

«Երգի» պոետիկայի վրա հատկապես մեծ է պալատական-ասպետական մշակույթի ազդեցությունը, որ երևում է ասպետական գրականությանը յուրահատուկ լեզվաոճական ձևերի, խորհրդանշանների, մոտիվների գործածության և հատկապես տաղաչափության մեջ:

Այսպես, էպոսում գլուխները անվանվում են *Aventure*, որ բառացի նշանակում է արկած, դիպված, որ շատ բնորոշ է ասպետական վեպին:

Այստեղ մեծ տեղ ունեն խորհրդանշանները, որոնք «Երգին» անցել են կամ հին պոեմներից, կամ նոր են, հեղինակի մտահղացման արդյունք: Առաջիններից են բազեի, երազի, անտես թիկնոցի մոտիվները, որոնց կարելի է լայնորեն հանդիպել միջնադարյան գերմանական գրականության մեջ: «Երգում» շատ խոսում խորհրդանշան է մահացած Ջիգֆրիդի վերքի բացվելը և արյամբ պատվելը, երբ մահացածին է մոտենում ոճրագործը՝ Հագենը²¹: Հին խորհրդանշաններից

²⁰ Хойслер А., с. 112.

²¹ Հավանաբար կելտական մշակույթից մնացած պատկերացում է, որ տարածված է եղել եվրոպական ժողովուրդների մեջ: Նման մի պատկեր կա Սերվանտեսի Դոն Կիխոտ վեպում: «Oh, ամենի վախիլիսկ այս լեռների, նրա՞ համար ես եկել, որ տեսնես,

են նաև գոտին և մատանին, որոնք Բրունհիլդից ճակատագրական գիշերը խլում է Ջիգֆրիդը և հանձնում կնոջը՝ Քրիմհիլդին: «Հնագույն խորհրդանիշների համաձայն, - նշում է գրականության պատմաբանը, - մատանու և գոտու առևանգմամբ Բրունհիլդը զրկվում է կուսությունից, ուստի վեճի ժամանակ Քրիմհիլդի կողմից Բրունհիլդին հարձ անվանելը (Kebse), ունի իրական հիմքեր»²²: Հզոր, արտահայտիչ խորհրդանիշներ են գետանցից հետո Հագենի կողմից նավը ջարդուփշուր անելը, Էթցելբուրգում բուրգունդների սպառազեն եկեղեցի մտնելը, Քրիմհիլդի սև կերպարանքը ողջ երկրորդ մասում (ոլորանց թիվը կարելի է շարունակել), որոնք նոր են, սակայն գեղարվեստական կատարելությամբ ոչնչով չեն զիջում հներին:

Ինչպես բոլոր էպոսներին, «Երգին» նույնպես յուրահատուկ է և հիպերբոլան (որսի ժամանակ Ջիգֆրիդը սպանում է մեկական կինճ, առյուծ, բիզոն, որմզդեղն, եղջերու, վարազ, արջ և չորս վայրի ցույ): Հագենը մեն-մենակ լաստով Դանուբով անց է կացնում 9000 զինվոր և 1000 ասպետ, հարսնախոսի մեկնող չորս ասպետների համար Գունտերը պատվիրում է պատրաստել 48 ձեռք զգեստ՝ չորս օրվա մեջ նրանք իրենց զգեստները պետք է փոխեին երեքական անգամ՝ ամեն անգամ ներկայանալով նոր զգեստով:

Ինչ վերաբերում է «Երգի» տաղաչափությանը, ապա այն հիմնավորապես գալիս է միմենզանգից, մասնավորապես Կյուրենբերգից, որը ժամանակակիցն էր ու համերկրացին «Երգի» հեղինակի: Բայց եթե Կյուրենբերգի բանաստեղծությունները բացառապես սիրային բովանդակություն ունեին, ապա «Երգով» կյուրենբերգյան քառատողի համար բացվում է նոր՝ էպիկական ասպարեզ: Տաղաչափության մեջ այսօր հայտնի նիբելունգյան տունը կառուցվում է չորս երկար տողից, որոնցից յուրաքանչյուրը կիսվում է երկու հավասար մասի, կիրառվում է հանգավորման aa bb տարբերակը:

թե քո մոտենալուց կթափվի թե չէ արյունը այս դժբախտի վերքերից («Դոն Կիխոտ», 1, 108): Այդպիսի պատկեր կա և Հարոման ֆոն Սուեի «Իվենյ» ասպետական վեպում:

²² Deutsche Literaturgeschichte, Band 1, Taschenbuch Verlag, 2000, S. 175.

Միջնադարում ամենից շատ ընթերցվող «Նիբելունգների երգը» (իմօր վկայում են նրա բազմաթիվ ձեռագրերը) մինչև 18-րդ դարը մնում է անհայտության մեջ: Անգամ Յո. Բոդմերի հրատարակությունից հետո, որն առաջինն էր նոր ժամանակներում, էպոսի նկատմամբ վերաբերմունքը գրեթե մնաց նույնը: Այն լույս տեսավ 1757 թ. «գրապաշարի» թեժ տարիներին և հրատարակչի կարծիքով կարևոր ներդրում կարող էր ունենալ Գերմանիայում գրական միտքը դեպի ազգային ավանդները շրջելու գործում: Էպոսի լիակատար հրատարակությունը իրականացրեց Քր. Մյլերը 1782 թ., սակայն գիրքը արժանացավ պրոսական Ֆրիդրիխ 2-րդ թագավորի ծաղրին:²³ Անգամ Յո. Գյոթեն «Նիբելունգների երգին» մոտեցավ զգուշավորությամբ և բավականին ուշ: Ռոմանտիզմի դարաշրջանը լայն հնարավորություններ բացեց էպոսի ճանաչման և արժևորման համար: Նախ, Կարլ Լախմանի հրատարակությունը (1826), որով հիմք է դրվում «Երգի» քննական պատմությանը, ապա Կարլ Զիմրոկի թարգմանությունը արդի գերմաներենի (1827) էպոսը դարձնում են գերմանական հանրությանը լայնորեն հայտնի: Այսօր արդեն «Երգի» չափածո, արձակ և ազատ թարգմանությունները հաշվվում են տասնյակներով: 19-20-րդ դարերում «Նիբելունգների երգը» հաճախակի նյութ է դառնում գրականության և արվեստի ստեղծագործությունների համար (Վագների օպերաներից, Հեբբելի դրամաներից մինչև Ֆ. Լանգի հայտնի երկմասանոց կինոնկարը (1924) և Հ. Մյուլլերի «Մահը Բեռլինում» պիեսը 1978):

Այս ամենին զուգահեռ «Նիբելունգների երգը» դառնում է նաև գիտական քննության նյութ, գերմանական բանասիրության կարևորագույն ուղղություններից մեկը: Կ. Լախմանը, ով հանրահայտ Ֆ. Վոլֆի աշակերտներից մեկն էր, հոմերոսյան էպոսի մասին վերջինիս

²³ Հրատարակիչ Մյլերին Ֆրիդրիխ 2-րդը պատասխանում է, որ նրա հրատարակած գիրքը մի բուռ վառողի պայթյուն անգամ չարժե և արժանի չէ մաքրվելու մոռացության փոշիներից: «Համենայն դեպս,- գրում է թագավորը,- իմ գրադարանում մնան անարժեք երևույթի առկայությունը ես չեի հանդուրժի և դուրս կշարտեի: Ուստի այն վերադարձնում եմ ձեզ՝ ձեր գրադարանին ի պահ: Դա է նրա ճակատագիրը: Ավելին ոչինչ ասել չեմ կարող: Ձեր ողորմած տեր Ֆրիդրիխ. Պոտտլան. 22 փետրվարի, 1784 թ.»:

տեսության մանությունը ստեղծեց մի վարկած (1816), որի համաձայն «Նիբելունգների երգը» միասնական և ամբողջական տեքստ չէ, այլ հին էպիկական պոեմների մեխանիկական միավորում:

Դիցաբանական դպրոցի (Շելլինգ, Շլեգել եղբայրներ և այլք) կողմից զարգացվեց «Երգի» ծագման և մեկնաբանության դիցաբանական վարկածը, որով առաջնությունը տրվում էր նիբելունգյան ասքի ստեղծման սկանդինավյան տարբերակներին: Հենվելով «Երգի» վրա, Ֆ. Շելլինգը, Ա. Շլեգելը խոսում էին ազգային բնավորության վերածննդի հնարավորության մասին: 19-րդ դարի երկրորդ կեսին մերժվեցին ոչ միայն «Երգի» ստեղծման Լախմանի, այլև դիցաբանական վարկածները (Ա. Հոլցման, Ֆ. Ցարնկե, Է. Իեսսեն, Վ. Հոլտեր): Հակադրվելով Կ. Լախմանին, Ադոլֆ Հոլցմանը 1854 թ. առաջարկեց մի վարկած, որի համաձայն «Երգի» հնագույն օրինակից բացի գոյություն է ունեցել նաև բնագիր (Stemmata), որից ծագել է նախ հնագույն օրինակը, ապա A, B, C ձեռագրային տարբերակները: Հոլցմանի կարծիքով բնագրին առավել մոտ է C տարբերակը, իսկ հնագույն օրինակին՝ B-ն: Նիբելունգյան տեքստերի հետազոտման նոր փուլ են ներկայացնում Կ. Բարչի ուսումնասիրությունները (1865): Բարչի կարծիքով նույնպես հնագույն օրինակին առավել մոտ է B տարբերակը: Ի դեպ, այս տարբերակի վրա է հիմնված Հելմուտ դե Բոորի մշակումը (1967), որից էլ կատարված է ներկա թարգմանությունը: «Երգի» ձեռագրային տարբերակների համեմատական և համընդգրկուն ուսումնասիրությունը առ այսօր Վիլհելմ Բրաունինգն է (1900): 20-րդ դարասկզբին նիբելունգագիտության մեջ անհամեմատ մեծ է Անդրեաս Հոյսլերի ծառայությունը, որի հիմնարար աշխատությունները լույս են սփռում ինչպես «Երգի» ստեղծման, նախնական երգերի հետ առնչությունների, սկանդինավյան ասքերի հետ կապի, նրա հեղինակի, այնպես էլ բազմաթիվ այլ հիմնախնդիրների վրա: Ա. Հոյսլերի տեսակետները և վարկածները թեև այսօր հիմնականում չեն մերժվում, սակայն նիբելունգագիտության բուռն զարգացման հետևանքով նա արդեն դասական է: 20-րդ դարում ի հայտ եկան «Երգի» մեկնաբանման նոր տեսակետներ (Հ. Բրակերտ, Օ. Էրիկսն, Հ. Շնայդեր, Մ. Գուրշման և այլք):

ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՉՅԱՆ ՀՈՐԻ ԳԻՐՔՆ ԻԲՐԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՎԵՊԻ ՆԱԽԱՆՄՈՒՇ

1

Եվրոպական փիլիսոփայական վեպի մասին խոսելիս, իբրև նրա ծագման ակունք, գրականագետները սովորաբար մատնանշում են Պլատոնի երկխոսությունները: Վ. Ագենոսովը, օրինակ, գրում է. «Փիլիսոփայական արձակի ակունքների մոտ, հետազոտողների միասնական կարծիքով, Պլատոնի երկխոսություններն են»¹: Անշուշտ, մեծ է պլատոնյան երկխոսությունների նշանակությունը ժանրի զարգացման մեջ, սակայն անհրաժեշտ ենք համարում կարևորել նաև մեկ այլ ակունք՝ աստվածաշնչյան Հորի գիրքը: Խնդիրն առավել լայն հայացքով դիտարկելիս դժվար չէ նկատել, որ իբրև փիլիսոփայական վեպի սկզբնաղբյուր հանդես են գալիս ոչ միայն պլատոնյան երկխոսությունները, այլև անտիկ իմաստախոսական գրականությունը, առակագրությունը, մենիպպոսյան երկխոսությունները և այլն: Հորի գրքին միևնույն մոտեցման դեպքում կարելի է պարզել, որ փիլիսոփայական վեպի զարգացման հիմք ծառայել է ոչ միայն վերջինս, այլև առհասարակ աստվածաշնչյան իմաստախոսական գրականությունը, առակները, վեպերը: Այսինքն, ժանրի նախապատմության մեջ կարելի է և պետք է տեսնել ոչ թե մեկ, այլ երկու ակունք: Այս մոտեցումը արդարացված է նաև եվրոպական մշակույթի պատմության տրամաբանությամբ, որի մեջ մշտապես առկա են ծագումնաբանական երկու՝ անտիկ և աստվածաշնչյան գծեր:

Ինչպես հայտնի է, փիլիսոփայական վեպը փիլիսոփայական և պոետական շերտերի համադրություն է: Պլատոնի երկխոսություններում և Հորի գրքում այս սկզբունքը հասցված է հնարավոր ամենաբարձր աստիճանի: Բայց իբրև վեպ Հորի գիրքը խստորեն տարբերվում է պլատոնյան երկխոսություններից իր բնույթով: Եթե Պլատոնի

¹ Агеносов В., Генезис фил. романа, М., 2003, с. 22.

սոկրատյան երկխոսություններում առաջնայինը բանականությունն է, փիլիսոփայական ռեֆլեքսիան, որը քայլ առ քայլ հասնում է ճշմարտության բացահայտմանը, ապա Հոբի գրքում կարևորը մարդկային կյանքի փորձը հասկանալն է: Եթե սոկրատյան երկխոսությունների հեղինակը նախ և առաջ փիլիսոփա է, իմաստասեր (հունական առումով), հետո միայն պոետ, ապա Հոբի գիրքը ամենից առաջ պոետական ստեղծագործություն է: Նրա մեջ դիցաբանականը, փիլիսոփայականը և բանաստեղծականը թեև ենթարկված են բարձրակարգ շաղախման, այդուհանդերձ գիրքը մեծ է ամենից առաջ իբրև կյանքի պոետական ընդհանրացում:

2

Հոբի գրքի մասին միասնական կարծիք գոյություն չունի: Բացառիկ և անկախ մշակութային արժեք ներկայացնելով, այն առանձնահատուկ տեղ է գրավում նաև աստվածաշնչյան համաման Գրքերի շարքում: Թեև Թալմուդի պնդմամբ գիրքը շարադրել է Մովսեսը, և հրեական կրոնական ավանդույթը Հոբին դասում է Աբրահամի սերունդների շարքը, բայց ակնհայտ է նաև, որ այստեղ հրեական տարրը անհամեմատ նվազ է: Օսվալդ Շպենգլերը Հոբի գրքում նկատում է իսլամական ոգի²: Գիրքը ձևավորվել է վաղնջական ժամանակներում (մ.թ.ա. 8-3-րդ դդ.) արաբական ցեղերի միջավայրում: Ամենայն հավանականությամբ Հոբը պատմական անձնավորություն է (Եզեկիել, 14:14,16)³: Աստվածաշունչը նրան անվանում է «արևելաբնակ», որը Ավսիդ կամ Ուզ քաղաքի թագավորն էր: Նրա մասին պահպանվել է լեգենդ, ժողովրդական պատում Աստծու և մարդու հանդիպման մասին, որը շատ տարածված է եղել սեմական ժողովուրդների մեջ:

² Шпенглер О., Закат западного мира, М., 2005, т. 2, с. 271-272.

³ Այս և հետագա մեջբերումները՝ Աստվածաշունչ, Մայր աթոռ Ս. Էջմիածին, 2004 հրատարակությունից:

Հորի գիրքը ստեղծվել է իմաստասիրական և պոետական հեղաշրջումների ժամանակներում, որ ամենից լավ երևում է հնդեվրոպական և սեմական ժողովուրդների պատմությամբ: Քրիստոսից առաջ վերջին հազարամյակում այդ ժողովուրդները մտնում են զարգացման նոր փուլ, որի առանցքն են դառնում բանականությունն ու խոսքը: Ծնվում են փիլիսոփայական և կրոնական ազդեցիկ համակարգեր: Ընդ որում, մտքի շարժման ուղղությունը Արևելքից ձգվում է դեպի Արևմուտք՝ Հունաստանում հասնելով ինքնատիպ կատարելության և միմյանց միավորելով հետերոգեն մշակութային համակարգեր: Իմաստությունը և իմացության պաշտամունքը դառնում են ընդհանրական պահանջ: Իմաստությունը կրոնական և բանաստեղծական տեքստերում վերածվում է կերպարի, հաճախ ներկայանալով կնոջ, ծառի, այգու կամ զանազան այլ դեմքերով: Կարելի է խոսել հունական **սոփիայի**, հուդայական **խոկմևի** (հմմտ՝ հայերեն խոկում, խոկալ), հնդկական **շակտիի**, նորկտակարանային (Հովհաննես Ավետարանիչ) **բանի** մասին, որոնք բոլորն էլ նշանակում են միևնույնը՝ իմաստություն: «Հին կտակարանը,– գրում է Հենրիկ Էդոյանը,– օրենքի իմացությունն է, միտքը և բանականությունը (Մովսես-Աբրահամ), Նոր կտակարանը՝ Սիրո հայտնությունը (Քրիստոս)»⁴: Աստվածաշնչում իմաստության գովքը հնչում է այսպես. «Ես դուրս ելա Բարձրյալի բերանից և մշուշի մման ծածկեցի երկիրը: Ես բնակվեցի բարձունքներում, և իմ Աթոռը ամպի սյան մեջ է: Միայն ես պտտվեցի երկնքի ծիրով մեծ, գնացի անդունդների խորքերը, իշխեցի ծովի ալիքներին, բոլոր երկրներին և բոլոր ժողովուրդներին ու ազգերին... Ես իբրև այգի շնորհներ եմ բխում, և իմ ծաղիկները փառքի և հարստության պտուղներ են: Մոտեցեք ինձ ամենքդ, որ ցանկանում եք ինձ, և ճաշակեցեք իմ արմատներից, քանզի իմ հիշատակը մեղրից քաղոք է, և իմ ժառանգությունը ավելի քաղոք է, քան մեղրի խորիսխը: Ովքեր ուտեն ինձ, տակավին քաղցած պիտի մնան, և ովքեր ըմպեն ինձ, տակավին պիտի ծարավեն»:

(Սիրաքի իմաստությունը, 24:5-10, 23, 27-29):

⁴ Էդոյան Հ., Ծարժում դեպի հավասարակշռություն, Երևան, 2009, էջ 52:

Իմաստախոսությունը (եբրայերեն maschal, maschley... հմնտ՝ հայերեն միտք, ռուսերեն՝ мысль, мышление) շատ տարածված էր Արևելքում ժանրային բազմազան ձևերով՝ առակ, պրիտչա և այլն: Ինչպես վկայում է Ս.Ավերինցևը, իմաստախոսությունը պարապ գրասերների և թագավորական պաշտոնյաների սիրած զբաղմունքն էր մերձավոր Արևելքում բիրլիական ժամանակներում⁵:

Ահա, նման միջավայրում է ստեղծվել Հոբի գիրքը, ինչպես նաև Աստվածաշնչի իմաստասիրական մյուս գրքերը (Ժողովողին, Իմաստություն Սողոմոնի և այլն):

Թեև Հոբի գրքի վրա զգալի է առակային գրականության ազդեցությունը, բայց այն առակների գիրք չէ: Հոբի գիրքը տարբեր է նաև Ռութի, Հեսուի կամ Եսթերի գրքերից, որոնք ունեն առավելապես պատմական քեմատիկա: Ունենալով նաև դիցաբանական մոտիվներ՝ Հոբի գիրքը միֆական նպատակներ չի հետապնդում: Այսինքն, ունենալով թե՛ դիցաբանական բովանդակություն, ինչպես Գիրք ծննդոցը, թե՛ ուսուցողական, ինչպես Սողոմոնի առակները, և թե՛ պատմական, ինչպես Եսթերը, այդուհանդերձ նրա ուժը ո՛չ միֆական, ո՛չ ուսուցողական և ո՛չ էլ պատմական իմաստի մեջ է: Հոբի գիրքը մեզ տեղափոխում է նոր աշխարհ: Դա բանական մարդու աշխարհն է, որ ցանկանում է հասկանալ Աստծու գործերի իմաստը՝ ի՞նչ է ուզում անել նա, ո՞րն է նրա գործերի նպատակը: Հոբի ողբերգությունը այս տեսանկյունից ո՛չ սոսկալի անկումն է, հարազատներից և ունեցվածքից զրկվելը, ո՛չ էլ սոսկալի վերբերը, այլ անորոշությունը՝ ինչո՞ւ: Հարցականների առատությամբ Հոբի գրքին կարող է հավասարվել Օգոստինոս Երանելու «Խոստովանությունները», բայց եթե Օգոստինոսը առաջադրված բոլոր հարցերին կարողանում է գտնել հետևողական պատասխաններ, ապա Հոբի հարցերը մնում են անպատասխան:

Գեղարվեստական կառուցվածքով Հոբի գիրքը Աստվածաշնչի թերևս ամենաբարդ գործերից մեկն է: Գիրքը սկսվում և ավարտվում է էպիկական շարադրանքով, իսկ միջին հատվածներին բնորոշ է քնա-

⁵ История всемирной литературы, в 9-ти томах, М., 1983, т. 1, с. 21.

րականությունը: Նրան բնորոշ են հին տեքստերին յուրահատուկ սինկրետիկ բնույթը. նրանում առկա են ինչպես վեպի (անշուշտ, ամենամեծ նմանությունը գիրքը ունի վեպի հետ), այնպես էլ պոեմի և դրամայի: Հոբի գրքում պոեմի և դրամայի հատկանիշներ է տեսնում դեռևս Ջորջ Բայրոնը⁶: Գիրքը բարդ է նաև լեզվով: Այստեղ շատ են արխայիկ միֆերն ու բառաձևերը, խորհրդանիշները, մետաֆորները, որոնք առ այսօր մասնագետների համար մնում են դժվար վերծանելի:

Հոբի գրքի թեման, այսպիսով, արդար մարդու տառապանքն է Աստծու հետ և առանց Աստծու (եբրայերեն Iyjob նշանակում է հալածյալ, տառապյալ): Արդար մարդու տառապանքի թեման արդեն հայտնի է հնագույն գրականություններից: Խոսքը, մասնավորապես, հին եգիպտական «Հիասթափվածի վեճը իր հոգու հետ», «Տավղահարի երգը», բաբելոնական «Պատմություն անմեղ տառապյալի մասին», «Տիրոջ և ստրուկի խոսակցությունը» ստեղծագործությունների մասին է: Հոբի գիրքը այս թեման դարձրեց մարդու կեցության և պատմության հիմնահարց բոլոր ժամանակների համար: Նա պատմում է Աստծու և մարդու հանդիպման «սարսափելի փորձի» մասին: «Հոբի գիրքը,- գրում է Կ. Գ. Յունգը,- պատվարժան և հավատարիմ, սակայն Աստծուց պատուհասված մարդուն դնում է բոլոր կողմերից բաց մի պատկերի մեջ, որտեղ նա աշխարհի աչքի առաջ շարադրում է իր գործը»⁷: Պատկեր արտահայտությունը ակնհայտորեն հուշում է Հոբի գրքի և դրամայի ընդհանրության մասին: Արդարև, Հոբի գիրքը դրամա է, վեպ-դրամա, բայց տիեզերական դրամա (ինչպես Գյոթեի «Ֆաուստը»), որտեղ Հոբը ներկայացնում է իր դատը: Գործող անձերը յոթն են՝ Աստված, սատանան, Հոբը, նրա կինը և երեք ընկերները: Հատկանշական է, որ Աստվածաշնչում Աստծու և սատա-

⁶ Չհամաձայնելով Վ. Գյոթեի այն դիտողությանը, թե «Մանֆրեդը» ներծծված է «Ֆաուստով», Բայրոնը իր հերթին նկատում է, որ «Ֆաուստում» շատ բան փոխառված է Կալդերոնից, Շեքսպիրից և Հոբի գրքից: Նախերգանքը վերցված է Հոբի գրքից, որն աշխարհի առաջին դրաման է և գուցե նաև՝ առաջին պոեմը (տես՝ Էբերման, Զրույցներ Գյոթեի հետ, Երևան, 1975, 727):

⁷ Юнг К. Г., Ответ Йоу, <http://www.Jungland.Ru/node/160/28.06.2010>, с. 9.

նայի դեմ առ դեմ հանդիպման ընդամենը մեկ դրվագ կա (եթե հաշվի չառնենք Հիսուսի հանդիպումը սատանայի հետ անապատում այն հիմքով, որ դա Աստծու հանդիպումը չէ, այլ Որդու), այն էլ՝ Հորի գրքում. «Եվ մի օր ահա Աստծու հրեշտակները եկան կանգնեցին Տիրոջ առաջ, նրանց հետ սատանան էլ եկավ» (Հորի, 1:6): Հին Կտակարանի մյուս բոլոր գրքերում Աստծու և սատանայի հանդիպման մասին խոսք անգամ չկա: Հորի գրքի անհայտ, բայց տաղանդավոր հեղինակը այդ դրվագը աչքաթող չի անում: Թեև լինելով տիեզերական հակադրություններ և իրարամերժ բևեռներ (այդ հակադրությունը պահպանված է Դանթեի պոեմում, որտեղ Աստված և սատանան չեն կարող հանդիպել գոյաբանորեն, ինչպես, օրինակ, լույսը և խավարը)՝ Հորի գրքում Աստված և սատանան հայտնվում են դեմ դիմաց, մենք նրանց տեսնում ենք միասին, ավելին, նրանք գրուցում են, մտքեր փոխանակում մարդու (Հորի) մասին:

Հնտորեն օգտագործելով գրական երեք՝ էպիկական, քնարական և դրամատիկական ժանրերի հնարավորությունները, Հորի գրքի հեղինակը, այդուամենայնիվ, շեշտը դնում է դրամատիկական տարրերի, մանավանդ երկխոսության վրա, քանի որ դրանց միջոցով է բացահայտվում գրքի իմացաբանությունը: Ուշագրավ է, որ վեպի տեսության և պատմության հետազոտողներից շատերը, օրինակ Մ. Բախտինը, Վ. Բիկուլչյուսը, ժանրի ձևավորման հիմքում դնում են հենց երկխոսության սկզբունքը: Այսինքն, մենք վերստին առնչվում ենք երկխոսության սկզբունքին, իբրև ճշմարտությանը հասնելու եվրոպական մտածողության յուրահատկություն (պատահական չէ, որ դրաման եվրոպական գրականության ամենակարևոր ժանրն է): Այն հնարավորություն է տալիս իրականությունը տարանջատել, նրանում տեսնել հակադիր կողմեր (Աստված և սատանա, արդար և մեղավոր, ուսուցիչ և աշակերտ, բանականություն և հավատ) և հասնել ճշմարտության ճանաչմանը: Մ. Բուբերը, որ երկխոսության փիլիսոփայության հիմնադիրն է, ելնում է հենց իրականության ամբիվալենտականության և կենդանի խոսքի, իբրև մարդկային գոյի հիմնարար

սկզբունքներից: «Մարդու հիմնախնդիրը» աշխատության մեջ նա գրում է. «Աշխարհը ճանաչող մարդը՝ մարդն է մարդու հետ»^{8,9}:

Հոբի գրքում բնավորությունները ծայրահեղորեն հակադիր են:

Հորը կարծում է, որ ինքը արդար է և տառապում է հանիրավի: Ըստ էության նրա խոսքը ունի թեմատիկ երեք ուղղություն: Նա նախ խոսում է իր անձի մասին և նշում ինքն իրեն, ապա խոսում է մարդկանց և նրանց կյանքում առկա անիրավությունների մասին, որոնք տեսնում է (կամ չի տեսնում) Աստված և մնում է անտարբեր, վերջապես՝ Աստծու մասին, որ անպայման պետք է տեսնի (իրավունք չունի չտեսնել, քանի որ նա պատասխանատու է մարդկանց կյանքի համար) իր անմեղությունը և փրկի իրեն: Նա խոսում է «իր մարմինը ատամների մեջ առած և հոգին ձեռքերի մեջ ամփոփած» (Հոբի, 13:14):

Կինը կարծում է, որ Աստված նրանցից խել է ողջ ունեցվածքը, ուստի Հոբին այլ բան չի մնում, քան նշել Աստծուն և մեռնել:

Երեք ընկերները՝ Եղիվագը, Բաղդատը և Սոփարը, ովքեր սովորական մարդիկ չեն, այլ նույնպես թագավորներ և բարոյագետներ, կարծում են, որ Հորը մեղավոր է, քանի որ Աստված անմեղին չի կարող պատուհասել, ուստի Հորը ստում է, թե ամենել է:

Սատանայի խոսքը բովանդակում է հակառակության, մերժման ոգին, որը ենթադրում է փորձություն, գործողություն, առանց որի անհնար է ստուգել Հոբի հավատարմությունը (բնավորության այս տիպը մեզ արդեն ծանոթ է Գյոթեի «Ֆաուստի» Սեֆիստոֆելից):

Աստծու խոսքերը, թերևս, ամենաառեղծվածայինն են ու անորոշը: Հոբի ոչ մի հարցի չպատասխանելով՝ Աստված դրամայի կոնֆլիկտը վերստին տեղավորում է արարչի անքննելիության և մարդու հնազանդության ավանդական տարածք:

Հոբին մեղադրում են, իսկ նա համառորեն դիմադրում է: Նա իրական մարդ է, և դա է նրա իսկական մեծությունը: Հոբի գրքում,

⁸ Երկխոսության փիլիսոփայության մասին տես նաև Է. Լևինասի աշխատությունները:

⁹ Бугер М., Два образа веры, М., 1995, с. 191.

առաջին անգամ լինելով, մարդը դառնում է Աստծու և սատանայի մեծ բանավեճի առարկա: Հորը ազգային պատկանելություն չունի: Նա հրեական, մեսիական գաղափարներ չի արտահայտում: Նա խոսում է իբրև որոշակի, մեկ առանձին անձ: «Ամբողջ Հին Կտակարանում,- գրում է Սյորեն Կյերկեգորը,- չի գտնվի մեկ այլ կերպար, որին հնարավոր լինի մոտենալ այնքան մարդկային վստահությամբ, անկեղծությամբ և հույսով, որքան Հոբին»¹⁰: Նա չունի տեսական մտածողություն, ինչպես Բուդդան կամ Սոկրատը: Հոբի մտածողության և հավատի հիմքում նրա սեփական գոյությունն է, սեփական կյանքը: Ավելի ճիշտ՝ նրա անբասիր անցյալը, որ համարվում է Աստծուն ծառայելու օրինակ: Այս իմաստով Հոբը անշարժ հերոս է: Նա **գործողությունների** հերոս չէ, այլ՝ **խոսքի**¹¹: Գործողություններով աչքի է ընկնում միայն գրքի սկիզբը, որոնց արդյունքում մեծատուն Հոբը վերածվում է խեղճ տնանկի: Հետագա ողջ ստեղծագործության մեջ մենք տեսնում ենք միայն խոսքեր և խորհրդածություններ: Ի տարբերություն Ֆաուստի, ով քննության ենթարկվելու համար դրվում է անընդհատ շարժման մեջ, Հոբը միայն փիլիսոփայում է, խոսում, արտասվում, աղաղակում, նզովում, փառաբանում, հարցեր տալիս, և այդ ամենը համապատասխանում է նրա հավատին, նրա դիրքորոշմանը: Նա չի շարժվում, չի փորձում վերստին ապրել և հաղթած դուրս գալ փորձությունից: Նա միայն վկայակոչում է իր մաքուր անցյալը՝ իր միակ հարստությունը: Իր տառապանքներով նա մարդկանց, կարծեք, նախապատրաստում է Հիսուսի չարչարանքներին, բայց Հիսուսը Աստծու որդին էր, իսկ Հոբը՝ ընդամենը մահկանացու:

Գրքի մետաֆիզիկական կենտրոնը մարդու գոյությունն է մի որոշակի իրավիճակում: Յուրաքանչյուր մարդ, ասում է Հոբի գիրքը, կյանքի իր սեփական փորձն ունի, որը մման չէ ոչ մեկի կյանքին:

¹⁰ Кьеркегор С., Несчастнейший, М., 2005, с. 86.

¹¹ Հատկանշական է, որ Սարտրը ոչ թե հակադրում է խոսքը և գործը, այլ խոսքը համարում հենց գործունեություն: «Ինչ է գրականությունը» էսսեում նա գրում է. «Բառը գործունեության ինչ-որ ակնթարթ է...Խոսելու ընդունակությունը կորցրած մարդիկ կորցնում են նաև գործելու ընդունակությունը...Խոսել՝ նշանակում է գործել» (Սարտր, «Что такое литература? Слова», Минск, 1999, с. 19-20):

Իսկ այստեղից մինչև էքզիստենցիալիզմ ընդամենը մեկ քայլ է: Նաև այս գրքի վրա հենվելով՝ Սյորեն Կյերկեգորը քննադատում է Հեգելին՝ նրա հասկացություն-համակարգերի փոխարեն առաջադրելով **մեկին, մասնավոր մարդուն**, որը ռեալ գոյություն ունեցող անհատն է և որի հիմնախնդիրը ոչ թե համաշխարհային գործընթացն է, այլ իր սեփական գոյությունը¹²: Էքզիստենցիալիստական մտածողության տեսանկյունից հատկանշական է նաև այն հանգամանքը, որ Հորը համառորեն ցանկանում է իր խնդիրը լուծել հենց հիմա, այս կյանքում, քանի որ իրեն համարում է ընդամենը «հող ու մոխիր», ուստի եթե մեռնի, ապա իր մահով կավարտվի նաև ամեն ինչ: Ի հեճուկս այն բանի, որ Աստված նրանից թաքուն է պահում իր դեմքը, բայց նրա վրայից քաշել, բացել է մարդու գոյության առեղծվածը, Հորը անհամբերությամբ ցանկանում է տեսնել Արարչին՝ մարմնավորված: Բայց Աստծուն մարմնավորված տեսնելու Հորի փորձը նախ պատժվում և ապա հաղթահարվում է հենց Աստծու կողմից:

Իբրև վեպ-դրամա Հորի գիրքը աչքի է ընկնում թեմային բնորոշ իրադրություններով: Այդ տեսանկյունից ամենաբնորոշը, անկասկած, մոխիրների մեջ մատած Հորի վիճակն է: Հայտնի է, որ **մոխիրը** խորհրդանշում է կյանքի ավարտ, ողբերգություն: Տեսնելով պատուհասված Հորին, օրինակ, իր ընկերները գլուխներին հող ու մոխիր են շաղ տալիս (Հորի, 2:12): Ողբերգական մեկ այլ իրադրություն կապված է **լուրջյան** հետ: Լուրջյունը նախ դառնում է խորհրդանիշ, ապա վերածվում իսկական էքզիստենցիալ բունտի: Յոթ օր և յոթ գիշեր Հորի ընկերները մատում են նրա կողքին, և ոչ մեկը ոչինչ չի ասում, «որովհետև տեսնում էին նրան հասած սաստիկ մեծ հարվածները» (Հորի, 2:13): Լռում է և Հորը: Հետագա կրքոտ երկխոսություններից առաջ այս լուրջյունը առավել ընդգծում է գրքի դրամատիզմը: Լուրջյունը ևս դառնում է խոսող: 20-րդ դարի էքզիստենցիալիստական վեպում և դրամայում, իրենց արտահայտությունը գտան լուրջյունը

¹² Հորի մասին Ս. Կերկեգորը առավել մանրամասն խոսում է իր «Կրկնություն» աշխատության մեջ և «Օրագրերում»: Տե՛ս նաև Лев Шестов, Кьеркегард и экзистенциальная философия աշխատությունը:

(օրինակ, Հարովդ Պիմտերի պիեսներում) և լուռ հերոսը (օրինակ, Կամյուլի «Օտարը» վեպի Մերսոն կամ Սարտրի «Մրտխառնուք» վեպի Ռոկանտենը), իբրև գոյաբանական բունտ կամ փիլիսոփայական ինքնասպանություն:

Բայց երկար լռել Հոբբը չի կարող: Ինչպես Համլետը, նա մույնպես պետք է խոսի: Վշտի մեջ կարկամած Հոբբի համար խոսքը դառնում է գոյության միակ հեռանկար: Ավելին, նա երագում է իր խոսքերը գրի առնելու մասին. «Ինչ կլինեք, որ կարողանայի ես գրել խոսքերս, հավիտենական մի մատյանի մեջ գրանցել դրանք՝ երկաթե գրչով կապարի վրա կամ թե վեմերի վրա փորագրելով» (19:23-24)¹³:

Հոբբի գրքի լեզուն ներկայացնում է լեզվի ամենաբարձր մակարդակը, քանի որ իրենով առարկայացնում, կերպավորում է խոսողներին՝ ձեռք բերելով գոյաբանական իմաստ: Դա հատկապես երևում է գրքի վերջում, երբ Հոբբի հետ խոսում է Աստված: Թեև նրա խոսքը դուրս է մարդու ընկալումներից և Հոբբի ոչ մի հարցի պատասխան չի տալիս (թեև Աստծու հայտնվելը Հոբբին արդեն իսկ պատասխան է), այդուհանդերձ դա Աստծու ձայն է, որ հուսավառում է Հոբբին:

Հոբբի խոսքերը այլ բան չեն, քան մարդու հիմնահարցերի շարադրանք- բողոք: Այսպես, Հոբբը գտնում է, որ մարդու կյանքի օրերը երկրի վրա նման են քամու («Հիշիր, քամի է կյանքը, որն այլևս չի վերադառնում» 7:7): Մարդն էլ, ի վերջո, հեռանալու է «երկիրն այն խավար ու մթին» (10:2), որտեղից երբեք չի վերադառնալու: Ինչո՞ւ է Աստված իր ձեռքով հողից ստեղծածին վերստին հող դարձնում (10:9-10): Հոբբը բողոքում է մարդու կյանքի կարճատևությունից («Մի՞թե շատ կարճ չէ ժամանակն իմ կյանքի» 10:20): Մարդը օգնություն է խնդրում, և ոչ ոք չի լսում նրա ձայնը (19:7): Բայց մարդն անսահման հզոր չէ («Մի՞թե քար գորություն է ուժն իմ, մարմինս պղնձի՞ց է միթե»): Արդարև, Աստված է ստեղծել մարդուն, բայց ո՞ր-

¹³ Բարձր արվեստի այս հատվածը մեզ ուղղակի հիշեցնում է Նարեկացուն: Հայ հանճարեղ բանաստեղծի «Մատյան ողբերգության» պոեմում Հոբբի գրքի և Հոբբի անձի մասին կան ուղղակի ավելի քան քսան անդրադարձներ, հղումներ, ալյուզիաներ, որոնք բոլորովին պատահական չեն:

տեղ գտնել նրան («...ո՞վ կիմացնի՝ կգտնե՞մ Նրան...վերջապես կհասնե՞մ Նրան» 23:3): Ի վերջո Հոբի խոսքը վերածվում է բուժնտի («Կներկայացնեն ես նրա առաջ դատա և փաստեր» 23:4): Կ. Գ. Յունգը հենց այդպես էլ ընկալում է Հոբի գիրքը¹⁴: Նրա կարծիքով, Հոբը հաղթանակ է տանում Աստծու դեմ: «Ակներև է,- գրում է նա,- պարտված և բռնության ենթարկված Հոբի հաղթանակը: Նա բարոյապես բարձրանում է Եհովայից»¹⁵: Ի տարբերություն Յունգի, Կյերկեգորը գտնում է, որ Հոբը Աստծու դեմ չի ըմբոստանում, այլ մարդկանց, մասնավորապես իր ընկերների, ովքեր չեն կարողանում հասկանալ իր կացությունը: «Ելնելով իր արդարացիությունից,- գրում է Կյերկեգորը,- նա ըմբոստանում է մարդկային բոլոր եզրահանգումների դեմ, մարդկային ցանկացած մեկնաբանություն նրա համար սոսկ անհեթեթություն է, Աստծու հետ պատահած իր աղետը սովետության մման մի բան, որն ինքն էլ ի գորու չէ մեկնաբանել, բայց որը, ինչպես ինքը հաստատ հույս ունի, լուծվելու է Աստծու կողմից ... Հոբը չի ընկնում նաև դեմոնականության ազդեցության տակ»¹⁶:

Հոբը նախկինում ապրել է հնազանդ կյանք, բայց տառապանքը նրան ցնցում է և ստիպում քննել իր հետ կատարվածը, խորհրդածել իր կյանքի վրա: Տառապանքը նրան բարձրացնում է սովորական մարդուց և վերածում դիալեկտիկական մարդու, հարցախույզ հերոսի, բայց ոչ Սոկրատեսի առումով: Նրա կյանքի մեջ ի հայտ է գալիս ժամանակը: Նա տխրությամբ հիշում է իր այսօրը և կապվում անհոգ անցյալի հետ, երբ իր գլխավերևում մշտապես զգում էր Աստծու լուսավոր ճրագը (Հոբի, 29): Թեև նրա ոչ մի հարց չի ստանում իր պատասխանը¹⁷, բայց նա հասնում է իր նպատակին: Դրանք երկուսն

¹⁴ Հոբի բուժնտի մասին առավել մանրամասն տե՛ս Ernst Bloch, *Atheismus im Christentum*, Fr. am Main, 1968:

¹⁵ Юнг К. Г., *նշվ. աշխ.*, էջ 27:

¹⁶ Кьеркегор С., *նշվ. աշխ.*, էջ 88:

¹⁷ Հոբի գրքում՝ ոչ, բայց Երեմիայի ողբերի մեջ՝ այո, այսինքն, եթե Հոբի գիրքը դիտարկում ենք իբրև առանձին ամբողջություն, Հոբի հարցերը մնում են անպատասխան, բայց բիրտական ամբողջականության մեջ, մասնավորապես մարգարեություններում, նրանք իրենց պատասխանը ինչ-որ չափով ստանում են: Օրինակ, տառապանքի իմաստավորումը: Այս տեսանկյունից հատկանշական է Շ. Բոդլերի «Օրհնու-

են՝ նա ձեռք է բերում ինքնաճանաչում և ապա հանդիպում է Աստծուն: Մարդու կապը Աստծու հետ վերստին նվաճված է: Մարդը բարձրանում է, իսկ Աստված՝ իջնում: Նրանք կարծեք մի պահ նույնիսկ հավասարվում են՝ հայտնվելով միևնույն հարթության վրա: Աստված ընկալում է մարդու մեծությունը («...տղամարդու պես պնդացրու մեջքդ, հարցեր են տալու քեզ, ու պատասխան տուր ինձ: Մի կողմ մի նետիր **իմ դապաստանը** (ընդգծումը իմն է՝ Ա. Ա., Հոբի, 40:2-3)»): Այսինքն, Աստված ոչ միայն ընդունում է մարդու մեծությունը, այլև հնարավորություն տալիս դատելու իրեն: Իր հարցերի պատասխանը ստանալու համար Հոբը ըմբոստանում է Աստծու դեմ, բայց դա, ինչպես կարծում է Կ. Յասպերսը, ըմբոստություն է հենց Աստծու համար¹⁸: Գրքի վերջին գլուխներում Աստված խոսում է, իսկ Հոբը կարկամած լսում («Սրանից առաջ ես ականջներով էի լույ լսել, բայց հիմա աչքերս էլ տեսան հենց Քեզ», Հոբի, 42:5):

Հոբի գիրքը, անկասկած, առնչվում է նաև մեղքի և պատժի խնդիրներին: Հոբը մեղքի գիտակցություն չունի: Նա իրեն համարում է անմեղ: Նա տեղյակ չէ նաև էքզիստենցիալ կամ ադամական մեղքին: Այդուամենայնիվ նա զերծ չի մնում մեղքից իբրև ազատ մարդ: Ռոմանտիկական փիլիսոփայությունը (Ֆիխտե, Շելլինգ) մեղքը և մարդու ազատությունը համարում են միմյանց հետ անխուսափելիորեն կապված: Ո՞րն է, այսպիսով, Հոբի մեղքը: Դա նախ այն է, որ լիճելով մարդ, Հոբը կասկածի տակ է դնում, քննության է առնում Աստծու ստեղծած աշխարհակարգը և նրանում տեսնում թերություններ: Բացի այդ, Հոբը հանդգնություն է ունենում անպայման տեսնել Աստծուն, ինչը նույնպես չի կարող մնալ անպատիժ: Այսինքն, Աստծուն տեսնելը ոչ միայն մեծագույն երանություն է, այլև մեղք: Նա Աստ-

թյուն» բանաստեղծությունը, որտեղ այսպիսի տողեր կան. «Օրհնյալ լինես, Տեր իմ, որ շնորհում ես տառապանք, Որպես հրաշք սպեղանի մեր ախտերի դեմ բազում, Եվ որպես մի լավագույն մեկտարանյութ անապակ, Որով սրտերը հզոր սուրբ հաճույքին են հասնում»: Ավելի ուշ Աստծու և մարդու հակասությունը կհարթի Հիսուսը՝ հայտարարելով, որ Աստված սիրում է մարդուն: Ուստի Նոր Կտակարանը կարելի է դիտարկել իբրև Հոբի տրտման պատասխան՝ «Ու՞ր է թե մի միջնորդ լիներ, դիմացս գար ու դատ աներ երկուսիս միջև» (9:3):

¹⁸ Ясперс К., Смысль и назначение истории, М., 1991, с. 110.

ծուն ստիպում է արդարացումներ գտնել իր ստեղծած աշխարհակարգի համար: Հորը առաջին փորձն է կատարում՝ սասանելու այդ աշխարհակարգի հիմքերը: Այսինքն, Հորի և Աստծու հանդիպումը հավատացող բանականության հանդիպումն է Աստծու հետ, որն ավարտվում է ինչպես Աստծու, այնպես էլ մարդու համար հսկայական փոփոխություններով: Միևնույն երևույթը կարելի է տեսնել Բուդդայի կյանքում, որը կարողացավ ապացուցել, որ մարդկային բանականությունը ավելի հզոր է, քան բրահմանական աստվածները:

Փաստորեն, հոգեբանական պլանում Հորը ապրում է կերպարանափոխության երեք փուլ: Առաջին փուլում նա հավատավոր մարդ է, որին Աստված օժտել է ամենայն բարիքով և հարստությամբ: Երկրորդ փուլը սկսվում է այն պահից, երբ Աստված (սատանան) հարվածում է նրան՝ պատճառելով ոչ միայն մարմնի, այլև հոգու ցավեր: Տառապանքը բացում է նրա աչքերը: Նա ձեռք է բերում (ինքնա)ճանաչում և իմաստություն: Վերջին փուլում, այսինքն, Աստծու հետ խոսակցությունից հետո Հորը վերադառնում է հավատի և հնազանդության ավանդական ոլորտ, բայց դա այլևս հին հավատը չէ: Նա ցանկանում էր տեսնել իր Աստծուն մարմնավորված և տեսնում է, սակայն դրա փոխարեն նա կորցնում է իր նախկին, ավանդական հավատը այդ Աստծու հանդեպ: Նրա նոր հավատը հակասության մեջ է հին, բարի Աստծու մասին պատկերացման հետ, քանի որ այս նոր Աստվածը ավելին է, քան նախկինը: Դա անհասկանալի Աստված է: Նա, ով խոսում է Հորի հետ փոթորկի և ամպի միջից, այլևս իդեալական Աստված չէ, այլ առեղծված, խորհրդավոր ուժ, որին դժվար է հասկանալ: Նա Հորի (մարդու) վրայից մի կողմ է տարել գոյության առեղծվածը, և Հորը սկսում է պարզ տեսնել, որ իրենք տարբեր էություններ են՝ Աստված և ինքը¹⁹: Դա մարդու՝ Աստծուց հեռանալու, ազատություն և ինքնագիտակցություն ձեռք բերելու առաջին քայլերից է: Դա շատ լավ երևում է նաև Աստծու խոսքում՝ ուղղված

¹⁹ Համեմատության համար կարելի մեջբերել Լյուդվիգ Ֆոյերբախի հետևյալ միտքը՝ «Աստված այն չէ, ինչ մարդն է, իսկ մարդը այն չէ, ինչ Աստված» (Քրիստոնեության էությունը, Երևան, 1968, 81):

Հորին և նրա ընկերներին: Աստծու խոսքերի մեջ կա սոսկ ուժի ցուցադրություն: Դրանցում չկա բարոյական պատասխանատվություն, այսինքն, դրանք հաստատում են, որ Աստված վերմարդկային, վերբարոյական էություն է: Դրանք ոչ թե պարզեցնում, այլ ավելի խորհրդավոր են դարձնում աշխարհը: Աստված հասկացնում է Հոբին, որ աշխարհը ավելի անհասկանալի է, քան կարծում էր ինքը: Այս հանգամանքն է, հավանաբար, հիմք տալիս բանաստեղծ Չեստերտոնին գրելու. «Կասկածամտության այս դրամայում գլխավոր կասկածամիտը՝ Աստվածն է»²⁰: Գրքի ավարտին Աստծու խոսքի քաքնաբանությունը նրան հաղորդում է առակի, պրիտչայի գծեր:

Փոփոխությունների այս գիծը կարելի է մեկնաբանել Մարտին Բուրերի մի դատողությամբ, որ գտնում ենք նրա «Հավատի երկու կերպ» հանրահայտ աշխատության մեջ: Խոսելով Աբրահամի մասին՝ նա գրում է. «Տառապանքը կրելը, իբրև անմեղի տառապանք, երբեմն գործում է միաժամանակ և որպես ավերիչ, և նորացնող սկզբունք»²¹: Անմեղի տառապանք կրելով՝ Հոբը ոչ միայն «ավերվում» է, այլև «նորանում»: Նա կորցնում է ինչ-որ բան և ինչ-որ բան ձեռք բերում: Այլ խոսքով նա ապրում է հայտնություն (էպիֆանիա), ինչպես Ֆաուստը, Պեր Գյունտը կամ Սիդիարթան, որոնք նույնպես ապրում են էպիֆանիա և ձեռք բերում վերին իմաստություն՝ միայն կորցնելով շատ թանկ և էական բան: Օրինակ, Ֆաուստը կուրանում է, Սիդիարթան կորցնում է կնոջը, ապա նրանից հեռանում է միակ որդին: Հայտնության հոգեբանությունը հետագայում հիմնավորապես կիրառվեց հատկապես Ջեյմս Ջոյսի արձակում: Աստված չի հասկանում Հոբին, բայց նա ստիպված է հավատալ նրան: Այս նոր հավատը իմատաբանորեն մոտ է «Հավատում եմ, քանի որ անհեթեթ է» արտահայտությանը, ինչը Աստծուն և մարդուն մոտեցնում է արսուրդին, նրանց դարձնում անմեկնելի, ինչպես այդ արտահայտությունն ինքը: Հոբի գիրքը ցույց է տալիս, որ իրական մարդը տա-

²⁰ Честертон Г., Книга Иова, <http://www.odinvopros.ru/lib/chest-17.php?mode=0&id=0>. 18.06.2010, с. 4.

²¹ Бубер М., цит. աշխ., էջ 321:

ռապում է: Կյանքի մեջ իմաստ մտցնելու համար Հոբբը բնագործարանը նդհատ մերձեցնում է Աստծուն, մղվում դեպի իմաստի Արարիչը, բայց, միևնույն է, իրերի վիճակը դրանից չի փոխվում, ամեն ինչ մնում է նույնը: Ավելին, այդ փորձը ցույց է տալիս, որ մարդը կարող է տառապել ինչպես Աստծու հետ, այնպես էլ առանց Աստծո, այսինքն՝ արքայիցն ապրողը անխուսափելի է:

3

Գաղափարներով և պոետական ներշնչանքով հարուստ այս գիրքը շտեմարան դարձավ եվրոպական մտքի համար: Հարյուրամյակներ շարունակ Հոբբի կերպարը ծառայեց կրոնական դաստիարակության նպատակներին: Բայց նրանում արտացոլված Աստծու և մարդու միջև ակնհայտ հակասությունը հարթելու համար նոր ժամանակներում մշակվեց թեոդիցեայի գաղափարը, որի համաձայն՝ Աստված պատասխանատու է իր ստեղծած աշխարհի համար և ամեն ինչում արդար: Այդ գաղափարի սաղմերը լավագույնս ներկայացված են հենց Հոբբի գրքում: Տերմինը գիտական շրջանառության մեջ մտցրեց գերմանացի փիլիսոփա Վիլհելմ Լայբնիցը՝ 1710 թ. հրատարակելով «Թեոդիցեա» աշխատությունը: Այս գրքի ուղղակի արձագանքը եղավ Վոլտերի «Կանդիդը», որը իրավամբ համարվում է փիլիսոփայական վեպի դասական մնուշ: Մերժելով թեոդիցեան՝ Վոլտերը կարծում է, որ կենսական քաոսի մեջ, ինչը խոսում է Աստծու և նրա պատասխանատվության բացակայության մասին, կարգավորվածություն կմտնի, եթե մարդը «առանց դատողությունների անելու» մշակի «իր այգին», այսինքն՝ աշխատի:

Սյորեն Կյերկեգորից սկսած՝ Հոբբը իբրև կերպար, դառնում է մարդու կրոնափիլիսոփայական իմաստավորման խորհրդանիշ: Գրքի հանդեպ առանձնահատուկ ակնածանք ունեն Ֆյոդոր Դոստոևսկին: Լ. Շեստովի կարծիքով՝ Դոստոևսկու վեպերը այլ բան չեն, բան Հոբբի թեմայի վարիացիաներ:

20-րդ դարում Հոբի գրքի մասին ստեղծվեցին գիտական արժեքավոր ուսումնասիրություններ: Աստվածաբաններին և փիլիսոփաներին այժմ միացան նաև մշակութաբաններ, հոգեբաններ: Հետազոտությունների արդիականությունը պայմանավորված է մշակույթի հիմքերի հանդեպ ժամանակակից գիտության խոր հետաքրքրությամբ՝ Աստվածաշնչի գրքերի ընկալման տեսանկյունից: Հոբի կերպարի բազմազան մեկնաբանությունների մեջ կարևորվում են հատկապես երկու ըմբռնում՝ կրոնական էքզիստենցիալիզմի և բունտի: Առաջինը մշակեցին Լև Շեստովը, Կարլ Յասպերսը, Գաբրիել Մարսելը, Մարտին Բուբերը: Հոբի կերպարում Աստծու դեմ բունտի գաղափար են տեսնում Կ. Գ. Յունգը, Է. Բոլխը, Ռ. Ժիրարը: Մի երրորդ ըմբռնում փորձում է Հոբի կերպարը կանոնակարգել՝ այն դարձնելով բարոյոյթ, որը կարող է բովանդակել առհասարակ արդարի տառապանք՝ իբրև արդյունք մարդու և իրականության բախման անհաղթահարելիության: Կերկեզորը, Դոստոևսկին, Կաֆկան ապրել են նման բարոյոյթ:

Հարուստ են նաև Հոբի կերպարի և նրա թեմայի գրական անդրադարձները, ալյուզիաները, ռեցեպցիաները: Առաջին օրինակներից մեկը գերմանացի Հարտման ֆոն Աուեի «Թշվառ Հենրիխը» ասպետական վեպն է (1195): Շեքսպիրյան «Լիր արքայի» (1605) մեջ ակնհայտորեն Հոբի իրադրության գծեր կան: Հենրիխ ֆոն Քլայստի հանրահայտ «Միխաել Կոլիասս» (1811) վիպակը հագեցած է ոչ միայն արդարի տառապանքի, այլև բունտի գաղափարներով: Ֆ. Կաֆկայի ստեղծագործություններում, հատկապես «Դատավարություն» և «Դղյակը» վեպերում, մանրամասնորեն արծարծվում են Հոբի կերպարն ու Հոբի բարոյոյթը՝ իբրև Աստծու և մարդու միջև առկա չհաղթահարված հիմնախնդիրներ: Ա. Դյոբլինի «Բեռլին. Ալեքսանդերպոլաց» (1927) վեպի հերոս Ֆրանց Բիբերկոպֆը հոբյան տիպի հալածյալ է, որն ապրում է 20-րդ դարասկզբի Գերմանիայում: Յ. Ռոքիի «Հոբ» վեպում (1930) ի մի են բերվում Հոբի գրքի աստվածաբանական, փիլիսոփայական և հոգեբանական խնդիրները: Վերջապես Հոբի բարոյոյթ ունեն նաև Ս. Բեքետի «Գողոյին սպասելիս»

պիեսի Էստրագոնն ու Վլադիմիրը, որոնք համառոտեն սպասում են (այլ անելիք չունեն) Նրան:

4

Այսպիսով, վերը թվարկած հատկանիշները նորկտակարանային Հոբի գիրքը դարձնում են ամենամարդկային ստեղծագործություններից մեկը բոլոր ժամանակների համար: Հոբի գրքից գալով ժամանակակից էքզիստենցիալ փիլիսոփայությանը և վեպին՝ տեսնում ենք, որ դրանց մեջ կան շատ ընդհանրություններ: Փաստորեն, Հոբի գիրքը խոսում է այն բոլոր հարցերի մասին, որոնք հիմնարար են էքզիստենցիալ փիլիսոփայության համար: Ինչ մնում է փիլիսոփայական վեպին, ապա ակնհայտ է, որ Հոբի գիրքը համապատասխանում է ժամանակակից փիլիսոփայական վեպի այն բոլոր տարբերակներին, որոնք հայտնի են գրականության պատմությանը, այն է՝ գաղափարական վեպին (լավագույն օրինակները Ֆ. Դոստոևսկու վեպերն են, հատկապես «Ապուլը», «Կարամազով եղբայրները» և «Դեռահասը»), էքզիստենցիալ վեպին (Ա. Բամյուի «Օտարը», Սարտրի «Սրտխառնություն»), ինտելեկտուալ վեպին (Թ. Մանի «Կախարդական լեռը», Հ. Բրոխի «Լուսնոտները»), առականման վեպին (Ու. Գոլդինգի «Ճանճերի տիրակալը») և այլն:

Ելնելով փիլիսոփայական վեպի կառուցվածքի երկշերտության (փիլիսոփայության և պոեզիայի) սկզբունքից՝ կարելի է Հոբի գրքի և ժամանակակից փիլիսոփայական վեպի ընդհանրությունները նույնպես խմբավորել երկշերտության սկզբունքով՝ առանձնացնելով մախ հասկացությունները (կոնցեպտները), ապա՝ գեղարվեստական հնարները:

1. Հասկացությունների մեջ, անկասկած, առաջնային են *մարդու գոյությունը, կեցությունը և ազատությունը (Աստծու հեղ կամ առանց Աստծու)*, որոնք անընդիատ և բազմապիսի տեսանկյուններից դիտարկվում ու մեկնաբանվում են Հոբի գրքում, ինչպես նաև ժամա-

նակակից փիլիսոփայական վեպում: Դրանց տեսանկյունից Հոբի կենսական փորձը հաստատում է մարդու գոյության և մտածողության երկակիությունը: Սի կողմից Հոբը հաստատում է իր ազատ կամքը և ազատությունը՝ հասնելով իր նպատակին, մյուս կողմից ներկայացնում է մեկը, որի ազատությունը իրենից դուրս է: Այն համագամանքը, որ մարդն ունի ազատ կամք, բայց ի վերջո ազատ չէ, նրա գոյությանը հաղորդում է **ողբերգականություն**, ինչը Հոբի գրքի և Ժամանակակից մարդու կյանքը խորհրդանշող մյուս կարևոր հասկացույթն է: Ողբերգական գիտակցությունը մարդու մտածողությունը կենտրոնացնում է **հենց հիմնային և հենց այսպեղի** վրա՝ իբրև Ժամանակի և տարածության էքզիստենցիալ ընկալում: Ուստի էքզիստենցիալ վեպը չունի և սկզբունքորեն չի կարող ունենալ պատմական թեմա: Մարդու կյանքը քառս է, պատահականությունների շղթա, որից Հոբը բանականությամբ ոչինչ չի կարող հասկանալ: Ժամանակակից փիլիսոփայական վեպը ևս իրականությունը, պատմությունը և կեցությունը ներկայացնում է իբրև իրադարձությունների տարերային շղթա, որում անհնար է գտնել տրամաբանություն: Գերիշխում են **խաղը և դիպվածը**: Հոբի ճակատագիրը ևս, ի վերջո, տիեզերական խաղ է: Ըստ էության, մարդը ի վերջո ոչնչի չի հասնում, **սահմանային իրադրություններում** նա ոչ պարտվում է, ոչ էլ հաղթում, բայց պարտավոր է հաստատել իր ներկայությունը (Ա. Կամյուի «Ժամտախտը», Հեմինգուեյի «Ծերունին և ծովը»): **Ոչինչը, Ասպծու քսակայությունը** մարդուն կապում են **աքսուրդի** հետ, թեև մարդը մշտապես փորձում է կարգավորել իր աշխարհը՝ մղվելով դեպի Աստված և կարգավորվածություն (Ֆ. Կաֆկայի «Դատավարություն», «Դոյակը», Հ. Հեսսեի «Սիդիարթա»): Ոչ միայն փիլիսոփայական վեպի, այլև առհասարակ մարդկային մշակույթի տեսանկյունից կարևոր է հատկապես Հոբի արտահայտությունը՝ «Ի՞նչ կլինեք, որ կարողանայի ես գրել խոսքերս, հավիտենական մի մատյանի մեջ գրանցել դրանք», որի մասին արդեն ասվել է: Այն ամփոփում է ոչ միայն մարդու նախնական բաղձանքը, նախնական մղումը՝ ստեղծել գեղարվեստական արժեք, այլև գրավոր խոսքով, արվեստով իմաս-

տավորել կյանքի անմտությունը: Այդ արտահայտությունը հոգեհարազատ է էքզիստենցիալ վեպին, որտեղ նույնպես արվեստը շատ հաճախ փիլիսոփայական ինքնաապանության և դոմժուանության հետ ներկայանում է իբրև կյանքի աբսուրդը հաղթահարելու միջոցներից մեկը:

«...Ստեղծագործությունն ամենամեծ աբսուրդ երջանկությունն է»,— գրում է Ա. Կամյուն (Ա. Կամյու, 1995, 107): Ա.Կամյուի, Ժ. Պոլ Սարտրի, Հ. Հեսսեի, Թ. Մանի վեպերում իբրև ժամանակակից իրականությանը համարժեք տիպ ներկայացվում են հենց պոետական բնավորություններ, ինչպիսին Հոբն է: Իբրև **գրական հերոս**²² Հոբը ժամանակակից փիլիսոփայական վեպի տեսանկյունից կարևոր է նաև մեկ այլ առումով: Ինչպես հայտնի է, փիլիսոփայական վեպի հերոսը ավելի շատ գաղափար է, հասկացույթ, քան իրական մարդ: «Ողբերգության ծագումը երաժշտության ոգուց» աշխատության մեջ Ֆ. Նիցշեն Սոկրատի մեջ փորձում է ճանաչել «գոյության ձևի» մինչև նա անլուր տեսակը՝ **դեասական մարդու դեասակը**²²: Նույն աշխատության մեջ նա Սոկրատին անվանում է նաև «պլատոնյան դրամայի **դիալեկտիկական հերոս**»: Բնորոշումը, անկասկած, կարող ենք տարածել նաև մորկտակարանային Հոբի վրա, որը նույնպես տեսական մարդ է, դիալեկտիկական հերոս, ինչպիսիք են առհասարակ փիլիսոփայական վեպի հերոսները: Նրանց բնորոշ է փիլիսոփայելու, ինքն իրեն և աշխարհը քննելու անսովոր իմտուիցիա: Այս տեսանկյունից Հոբը նույնպես իսկական գաղափար է, **գաղափարական մարդ**:

2. Գրական հնարներից առանձնացնենք երեքը:

ա) Նախ, Հոբի գիրքը հրաշալիորեն իրար է միավորում դիցաբանությունը, պատմությունը, պոեզիան և փիլիսոփայությունը: Ժամանակակից փիլիսոփայական վեպը չի կարող մեկ չափմամբ, մեկ իմաստավորմամբ սպառվել: Ինչպես Հոբի գրքի, այնպես էլ փիլիսոփայական վեպի ուժը բազմիմաստության՝ փիլիսոփայական, դիցա-

²² Նիցշե Ֆ., Ողբերգության ծնունդը..., Երևան, 2013, էջ 204:

բանական, հոգեբանական, սոցիալական և այլ տեսանկյունների միավորման մեջ է:

բ) Հոբի գրքին բնորոշ է վիպական կոմպոզիցիայի պայմանականությունը: Այստեղ ամեն ինչ ենթարկված է մի վերին՝ աստվածային ծրագրի, և այն ամենը, ինչ չի համապատասխանում այդ ծրագրին, պարզապես դուրս է թողնված գրքից: Միննույն երևույթը մենք կարող ենք տեսնել ցանկացած փիլիսոփայական վեպում՝ սկսած Վոլտերի «Կամդիդից» մինչև Ա. Մերդոկի «Սև արքայագնը» կամ Ա.Կամյուի «Օտարը»: Դրանցում նույնպես ողջ իրականությունը խստորեն ծրագրված է, ենթարկված ինտելեկտուալ միջավայրի և թեմայի օրենքներին, այն միաժամանակ թե՛ կեղծ է, և թե՛ իրական:

գ) Հոբի գիրքը գրեթե ամբողջությամբ կառուցված է երկխոսության սկզբունքով: Երկխոսությունը նաև ժամանակակից փիլիսոփայական վեպի ամենաբնորոշ հնարներից մեկն է: Բանավիճային տարերքով (ներքին երկխոսության) աչքի են ընկնում հատկապես Ռ. Մուզիլի «Մարդն առանց հատկությունների» և Թ. Մանի «Կախարդական լեռը» վեպերը (թեև սկզբունքորեն, փիլիսոփայական խնդրի իրացման տեսանկյունից, դրանք բոլորովին տարբեր վեպեր են): Հին հունական դրամայի ագոնը, անտիկ և արևելյան իմաստասիրական, ինչպես նաև Լուսավորական դարաշրջանի երկխոսությունները ժամանակակից փիլիսոփայական վեպում ստանում են նոր բովանդակություն: Դրանք դառնում է նոր մշակույթի հիմք՝ հնարավորություն տալով երկխոսելու մարդկային մշակույթի անցյալ և ժամանակակից բոլոր արժեքներին, հատկապես փիլիսոփայությանը և պոեզիային:

ՊԼԱՏՈՆՅԱՆ ՏՐԱՄԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՎԵՊԸ

Արևմտյան մտածողության և մշակութային ավանդույթի կերտողներից մեկի՝ Պլատոնի գրական ժառանգությունը հիմք է տալիս այն դիտարկել ոչ միայն իբրև փիլիսոփայական, այլև գեղարվեստական արձակ: Պլատոնը միմյանց է շաղկապում անտիկականությունն ու եվրոպական մտքի հետագա դարաշրջանները, դառնալով մի տեսակ մշակույթի պատմության հարատև հիմնահարց: «Եվրոպայի պատմության մեջ Պլատոնից հետո,– գրում է Ա. Լոսևը,– դեռևս չի եղել մի դարաշրջան, երբ չբանավիճեն Պլատոնի մասին»¹:

Անկասկած, Պլատոնն ամենից առաջ փիլիսոփա է, որն առավելապես հայտնի է նախ իդեաների, ապա պետության, հոգու անմահության, տիեզերքի և իմացության (հիշողության) մասին ուսմունքներով, որոնք հիմնավորապես փոխեցին եվրոպական մտքի շարժման ընթացքը և բովանդակությունը: Ավելին, Ֆ. Նիցշեի կարծիքով՝ Պլատոնը առանձնահատուկ անհատականություն էր (նա գտնում է, որ այդպիսին էր նաև Պյութագորասը... հնարավոր է նաև Էմպեդոկլեսը, ովքեր փորձում էին ստեղծել նոր կրոններ, դրա համար ունենալով իսկական ոգի և տաղանդ»²): Բայց Պլատոնը ներկայացնում է նաև գրականությունը³: Փիլիսոփայության և պոեզիայի համադրությունը եվրոպական գրականության մեջ ամենաբարձր աստիճանի առաջին անգամ հասնում է հենց Պլատոնի հանրահայտ տրամախոսություններում:

Հարցի դիտարկման տեսանկյունից կարևոր ենք գտնում անդրադառնալ պլատոնագիտության երկու խնդրի: Առաջինը վերաբերում է Պլատոնի **հեղինակային ինքնությանը**, երկրորդը՝ նրա

¹ Лосев А. Ф., Жизненный и творческий путь Платона, в кн. Платон, Сочинения, т. 1, М., 1968, с. 5.

² Ницше Ф., Сочинения, М., 1990, т. 1, с. 602.

³ Ըստ էության, գրականությունը ներկայացնում է նաև Էմպեդոկլեսը (մ.թ.ա. 5-րդ դար), քանի որ «Բնության մասին» իր պոեմով համարվում է հունական փիլիսոփայական էպոսի ստեղծողներից մեկը (Քսենոփոնի և Պարմենիդեսի հետ միասին):

ստեղծագործական դիմանակարի **երկակիությունը**:

«Պլատոնի երկխոսությունները,– գրում է Թ. Միլլերը,– փիլիսոփայական մտքի իրենց տեսակի մեջ միակ հուշարձանն են, որոնցում ծայրաստիճան դժվար է որոշել հեղինակի դիրքորոշումը... Նրանց մեջ բացորոշ ոչինչ չի հաստատվում, գրողի կողմից ամեն ինչ թաքնված է գործող անձանց անբռնագրոս խոսակցությունների շղարշի հետևում: Ինտելեկտուալ պերսոնաժների միջավայրում, որոնք ներկայացվում են այս տրամախոսություններում, տեղ չի գտնվել իր՝ Պլատոնի համար»⁴:

Հայտնի է, որ իր գաղափարները Պլատոնը տրամախոսություններում առավել հաճախ արտահայտում է որոշ անձանց, բայց առավելապես Սոկրատեսի միջոցով: «Խոսելով անգամ Սոկրատեսի կամ Տիմոնի անունից,– վկայում է Դիոգենես Լաերտացին,– Պլատոնը շարադրում է իր սեփական դրժանները»⁵: Հասկանալի է, որ տրամախոսություններից տարանջատել, առանձնացնել հեղինակային ձայնը, դժվարագույն խնդիր է: Դրա հետ մեկտեղ, հեղինակային խոսքի տարրալուծումը գործող անձանց խոսքերի մեջ պլատոնյան տրամախոսությունները վերածում է փիլիսոփայական ինքնատիպ դրամաների, այսինքն, դրանցում փիլիսոփայական ճշմարտության և գեղարվեստական ձևի հարաբերակցությունը լուծվում է ոչ բացառապես հոգուտ փիլիսոփայության:

Ինչ վերաբերում է երկրորդ խնդրին, ապա հայտնի է Պլատոնի բացասական վերաբերմունքը արվեստի և պոեզիայի հանդեպ: Եթե մենք, կարծում է Պլատոնը, մեր պետության մեջ թույլ տանք հոմերոսյան մուսային, ապա նրանում կթագավորեն հաճույքը և տառապանքը օրենքի և լոգոսի փոխարեն («Պետություն», 607 a): «Պլատոնը հրաժարվում է արվեստից,– գրում է Է. Կասսիրերը:– Նա մերժում է այն՝ մեղադրելով նրան այն բանի համար, որ ճշմարտության և երևութականության պայքարում արվեստը կանգնած է ոչ թե փիլիսո-

⁴ Миллер Т., Об изучении художественной формы платоновских диалогов. В кн: Новое в современной классической филологии, М., 1979, с. 82.

⁵ Диоген Лаэртский, О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, М., 1986, с. 151.

փայության, այլ սովետության կողքին»⁶: Ահա այս մշտական ձգտումը՝ խուսափել պոեզիայից, միևնույն ժամանակ մնալով պոեզիայի սահմաններում, պլատոնագիտության ամենահին և ամենաբարդ հիմնահարցերից մեկն է, որով զբաղվել և զբաղվում են բազմաթիվ փիլիսոփաներ և բանասերներ, մասնավորապես Ֆ. Նիցշեն, Վ. Եգերը, Պ. Ֆրիդլենդերը, Յ. Շտենցելը, Ռ. Դանիելսենը, Կ. Կլասսենը, Ս. Ավերինցեր, Թ. Սիլերը: Փիլիսոփայության և պոեզիայի այս «անհաշտ մտերմության» վրա է կառուցված Պլատոնի ստեղծագործական մեթոդը, որը սերտորեն կապված է ոչ միայն ուշ հունական դասականության մշակութային միտումների, այլև Պլատոնի ինտելեկտուալ անհատականության հետ: Պլատոնը կարողանում է ստեղծել մի ներդաշնակ համակարգ, որի երկու բաղադրիչները՝ արտաքին գրական հանդերձանքը և ներքին փիլիսոփայական իմաստը, այնպես են փոխլրացնում միմյանց, որ դրանցից որևէ մեկի անտեսումը հանգեցնում է այդ համակարգի փլուզմանը: Կարելի է անգամ ասել, որ եթե Պլատոնի երկխոսություններից դուրս բերվեն սոսկ նրա գաղափարները, առանց գեղարվեստական ոճավորման, ապա պլատոնյան տեքստը կդադարի այդպիսին լինելուց, Պլատոնը թերևս կվերածվի մեկ այլ փիլիսոփայի: Այսինքն, Պլատոնի մեջ փիլիսոփագիտականը և փիլիսոփա-պոետը միմյանցից անբաժան են: Եվ եթե մտածող Պլատոնի փիլիսոփայական ժառանգության հեղինակության խնդիրը ինչ-որ չափով վիճարկելի է, ապա գրող Պլատոնը անվիճելի և ակնհայտ իրողություն է:

Որո՞նք են պլատոնյան տրամախոսությունների գրական-գեղագիտական հիմնահարցերը:

1. Հայտնի է, որ Պլատոնը ստեղծագործական կյանքը սկսել է իբրև գրող: Լրջորեն զբաղվելով պոեզիայով՝ աչքի է ընկել քնարական գրեթե բոլոր ժանրերում (դիթիրամբոս, էլեգիա, էպիգրամ): Պատանեկան հասակում, այսինքն՝ մինչև Սոկրատեսին հանդիպելը (407 մ.թ.ա.), նա էպիգրամներ էր գրում: Գրել է նաև ողբերգություններ և կատակերգություններ: Նա ուներ գրական իր ուսուցիչները: Դրանց

⁶ Кассирер Э., Избранное, Опыт о человеке, М., 1998, с. 36.

մեջ են միմոսագիր Սոֆրոնը և կատակերգակ Էպիհարմոնը: Ջբաղվել է նաև երաժշտությամբ և գեղանկարչությամբ: Հանդիպելով Սոկրատեսին՝ Պլատոնը մոռանում է ամեն ինչ, այրում է իր ստեղծագործությունները և վճռում ծառայել միմիայն մեծ փիլիսոփային և ճշմարտությանը: Այդուհանդերձ, ինչպես վկայում են հետագայում գրված տրամախոսությունները, պոետական աշխարհընկալումը շարունակում է ապրել նրա մեջ: Նա ոչ միայն չի կտրվում իր պոետական անցյալից, այլև իր փիլիսոփայական տրամախոսությունները կազմում է համաձայն դրամատուրգների համար սահմանված կարգի: Այդ մասին գրում է Դիոգենես Լաերտացին՝ վկայակոչելով Պլատոնի մեկ այլ կենսագրի. «Փրասիլոսը գրում է, որ անգամ դիալոգները Պլատոնն ինքը հրատարակում էր քառերգություններով՝ ողբերգակ պոետների օրինակով»⁷:

Հատկանշական է, որ պոետներին իր իդեալական պետության մեջ տեղ չտվող Պլատոնը տրամախոսություններում անընդհատ հիշում և մեջբերում է նրանց՝ Հեսիոդոսին, Պինդարոսին, Իբիկոսին, Եվրիպիդեսին, Էսքիլոսին և ամենից հաճախ՝ Հոմերոսին: Տրամախոսություններից մեկում նա խոսում է պոետի մասին՝ իբրև սրբազան արարածի («Բանաստեղծը քեթև, քևավոր և սրբազան էակ է և նրա մեջ արդեն չկա բանականություն», Իոն, 534 b):

Ակնհայտորեն «գրական» է նաև նրա կյանքը: Վ. Սոլովյովը նրան համեմատում է շեքսպիրյան Համլետի հետ. «Ի վերջո Պլատոնը՝ իբրև Համլետ..., ձախողված մարդ է,– գրում է նա,– քեև իհարկե մեծ մարդու ձախողումները աշխարհին ավելի շատ բան են տալիս, քան սովորական մարդկանց փայլուն հաջողությունները»⁸: Ռուս փիլիսոփան նկատի ունի ոչ միայն Պլատոնի ուսուցչի՝ Սոկրատեսի եղերական մահը, այլև նրա սեփական ծրագրերի փլուզումը: Ծանր կենսափորձից ծնվում, սաղմնավորվում են պլատոնյան փիլիսոփայության գաղափարները: «Այն աշխարհում,– շարունակելով ներկա-

⁷ Диоген Лаэртский, նշված աշխատությունը, էջ 152:

⁸ Соловьев В., Жизненная драма Платона// Соловьев В, Соч. в 2-х томах, т. 2, М., 1988, с. 603.

յացնել Պլատոնի կյանքի դրաման՝ գրում է Վ. Սոլովյովը,– որտեղ առաքինի մարդը պետք է մեննի հանուն ճշմարտության, իսկական, ճշմարիտ աշխարհը չէ։ Գոյություն ունի մեկ այլ աշխարհ, որտեղ ապրում է ճշմարտությունը... Ամբողջ աշխարհը թաթախված է չարության մեջ, մարմինը ոգու համար գերեզման և բանտ է, հասարակությունը գերեզման է իմաստության և ճշմարտության համար։ Իսկական փիլիսոփայի կյանքը անդադար մահացում է»⁹։ Պլատոնի՝ աշխարհից և մարդկանցից հիասթափված այս բնութագիրը ոչ միայն փիլիսոփայի, այլև գրողի նկարագիր է։

Շպենգլերի կարծիքով՝ Պլատոնը հոգեհարազատ է Գյոթեին. «Պլատոնը և Գյոթեն հետևողականորեն ենթարկվում են գաղտնիքին,– գրում է նա,– Արիստոտելը և Կանտը կամենում են այն մերկացնել և ոչնչացնել»¹⁰։

Պլատոնի գրական նկարագրի կարևոր բաղադրիչներից մեկն է նաև նրա մշտական հակումը դեպի առասպելը, մյուսոսը։ Հոմերոսից հետո, շարունակելով մեծ ռապսոդի ավանդույթը, նա կարծես փորձում է հիմք դնել նոր, քննական միֆաբանության։ Պլատոնը նյարդերով զգում էր, թե ինչ վիթխարի աշխարհ է իր մեջ թաքցնում առասպելը՝ մնալով մինչև վերջ չմեկնաբանված և միշտ ավելին, քան իր մեկնաբանություններն են։ Այսինքն, առասպելը հնարավորություն է տալիս մոտենալու անսահմանին, անվերջին, նախասկզբնական լոգոսին, որի մեջ արդեն միասնական ու անբաժան են փիլիսոփայությունն ու պոեզիան։ Նամակներից մեկում (7-րդ) նա խոսում է այն մասին, որ առավելագույնը, ինչին կարող է հասնել միտքը, այլևս անհասանելի է խոսքին¹¹։ Բնագղային իմաստությամբ նա հասկանում էր, որ եթե ինչ-որ բան կարող է մոտենալ այդ անսահմանին, ապա դա առասպելն է։

2. Գրական ո՞ր ժանրին են առավել մոտ Պլատոնի տրամախոսությունները։ Արիստոտելի կարծիքով՝ Պլատոնի խոսքի կերպը միջին

⁹ Նույն տեղում, էջ 605-606։

¹⁰ Шпенглер О., Закат западного мира, т. 1, М., 2009, с. 209.

¹¹ Մեջբերման աղբյուրը՝ Кассирер Э., նշված աշխատությունը, էջ 121։

դիրք է գրավում *սոնգիայի* և *արչակի* միջև¹²: Բայց ավելի հաճախ դրանք համեմատվում են *դրամայի* հետ: Դրամայի հիմքում ընկած է գործող անձերի երկխոսությունը: Փիլիսոփայական երկխոսությունը լայնորեն տարածված էր Հին Արևելքում և հաճախ է հանդիպում հին հնդկական և հին չինական կրոնական և փիլիսոփայական տեքստերում («Բհագավատ գիտա», «Ուպանիշադներ», Կոնֆուցիոս, Մեն-Յզի):

Հունաստանում Պլատոնից առաջ *փիլիսոփայական գրույրը* գործածողներ հավանաբար կային, թեև Յիցերոնը կարծում է, որ Պլատոնը առաջինն է կիրառել գրական այդ տեսակը: «Պլատոնը, Յիցերոնի վկայությամբ,– գրում են Ա. Ախմանովը և Մ. Գրաբար-Պասսեկը,– երկխոսության առաջին ստեղծողն է: Բայց այդ պնդումը ճիշտ չէ, քանի որ երկխոսություններ ստեղծվում էին նաև Պլատոնից առաջ: Նրա ինքնատիպությունը երկխոսությունը «հայտնագործելը» չէ, այլ նրա գործածությունն իբրև *գեղարվեստական միջոց*»¹³: Դիոգենես Լաերտացին նշում է, որ Պլատոնն առաջինն էր, որ այն կիրառեց Աթենքում՝ կատարելության հասցնելով գրական այդ տեսակը¹⁴: «Փիլիսոփայությունը, որ մինչ այդ հասկացվում էր իբրև ինտելեկտուալ մենախոսություն,– գրում է Է. Կասիրերը,– վերածվեց երկխոսության»¹⁵:

Դասական հունական ողբերգակների նման Պլատոնը ևս իր դիալոգներում խոսում է պոլիսային բարոյական արժեքների՝ արդարության, սիրո, գեղեցկության, առաքինության կամ քաջության մասին, սակայն, ի տարբերություն դասական ողբերգության, որտեղ մարդն ապրում է ճակատագրական անհրաժեշտության և իռացիոնալ ուժերի և կրքերի բախման միջավայրում, այստեղ տարածության և ժամանակի պայմանները բացարձակ իրական են, և ճշմարտության որոնումները ընթանում են միմիայն հերոսների ինտելեկտուալ-տրա-

¹² Диоген Лаэртский, с. 147.

¹³ История греческой литературы, т. 2, М., 1955, с. 191.

¹⁴ Диоген Лаэртский, с. 149:

¹⁵ Кассирер Э., с. 449.

մաքանական դատողությունների միջոցով: «Ողբերգության սյուժետային կոնֆլիկտը,– գրում է Թ. Միլլերը,– փոխարինվում է տեսանկյունների բախումով...»¹⁶: Պլատոնն ստեղծում է մտքի դրամա, որի նպատակն է դիալեկտիկական ճանապարհով հասնել ճշմարտությանը (ի դեպ, նա առաջինն է, որ կիրառում է «դիալեկտիկա» տերմինը¹⁷):

Պլատոնը, փաստորեն, ոչ միայն կիրառում է երկխոսությունը, այլև իր տրամախոսություններում տալիս դրա տեսական բացատրությունը: Իր համրահայտ 7-րդ նամակում նա խոսում է այն մասին, որ մենք իդեանների աշխարհին մոտենում ենք, երբ խոսում ենք՝ տալով հարցեր և պատասխանելով դրանց: Նույնիսկ մենախոսությունը, ընդգծում է Պլատոնը, ըստ էության, երկխոսության ձև է, քանի որ այդ դեպքում մարդը խոսում է իր հոգու հետ: «Ես նկատի ունեմ գրույցը,– «Թեետետոս» տրամախոսության մեջ ասում է Սոկրատեսը,– որ հոգին վարում է ինքն իր հետ տեսածի մասին... Ինձ թվում է, որ մտածող հոգին անում է ոչ այլ բան, քան գրուցում ինքն իր հետ՝ հարցնելով և պատասխանելով ինքն իրեն, հաստատելով և ժխտելով» (Թեետետոս, 189, e): Այսինքն, Պլատոնը տրամախոսության մեջ տեսնում է մարդուն (հույնին) հոգեհարազատ մտածելակերպ, որը լայն տարածում է գտնում անտիկ մշակույթում՝ ստանալով ժանրային զանազան ձևեր (Արիստոտել, Մենիպպոս, Մենեկա, Յիցերոն): Հետագա եվրոպական փիլիսոփայական, աստվածաբանական և գրական տեքստերում, Գրիգոր Նյուսացուց և Օգոստինոսից մինչև Պիեռ Աբելյար, Դանտե, Ջորդանո Բրունո, Բերկլի, Շեֆքսբերի շարունակվեց երկխոսության կիրառությունը: 18-րդ դարում, օգտագործելով դիալոգի հնարավորությունները, Դիդրոն ստեղծեց իր փիլիսոփայական վեպը՝ «Ռամոյի ազգականը»:

Պլատոնի տրամախոսությունների ժանրային պատկանելության հստակեցման առումով կարևոր է նաև Յ. Հայզլինգայի դիտողությունը: Վերջինս ընդգծում է, որ դրանց բնորոշ է նաև *կապակերպական* բնույ-

¹⁶ История всемирной литературы, т. 1, М., 1983, с. 394.

¹⁷ St'u Диоген Лаэртский, էջ 143:

թը՝ ելնելով խաղի՝ պլատոնյան փիլիսոփայության մեջ ունեցած առանձնահատուկ կարգից¹⁸: «Պլատոնն իր տրամախոսություններում հետևում էր հատկապես միմոսագիր Սոֆրոնին,– գրում է նա,– և Արիստոտելը նույնպես տրամախոսությունն անվանում է միմոսի ձև»¹⁹: Տրամախոսությունը Պլատոնի համար, համոզված է Հայզինգան, մնում է թեթև, խաղացկուն ձև: «Պլատոնի տրամախոսություններում գրուցակիցները իրենց փիլիսոփայական գրույցները համարում են հաճելի ժամանց»²⁰,– եզրակացնում է Հայզինգան:

Պլատոնի տրամախոսություններում Սոկրատեսի՝ միմոսի և սիլենի ծիծաղելի կերպարի մասին խոսում է նաև Օ. Ֆրեյդենբերգը: Նրա կարծիքով՝ Սոկրատեսը «Խնջույքում» հագնում է մի դիմակ, որի մեջ «միահյուսվում են միատերիան, միմոսը և փիլիսոփայությունը»²¹: «Սոկրատեսը,– գրում է Օ. Ֆրեյդենբերգը,– «ճշմարտության» և «կեղծիքի» այդ ինկարնացիան միաժամանակ և՛ ֆոլկլորային փիլիսոփա, և՛ իրական փիլիսոփա, և՛ փիլիսոփայական միմոսի պերսոնաժ, և՛ բալագանային ծաղրածուի դիմակ, և՛ միատերիական գաղափարների մարմնավորում, և՛ հին կատակերգության հերոս է»²²:

Տրամախոսություններում կատակերգական գծերի առկայությունը, որոնք նկատվում են ուսումնասիրողների կողմից, կարևոր է ոչ միայն փիլիսոփայական վեպի ծագումնաբանության ուսումնասիրության, այլև այն տեսակետից, որ երգիծանքը բնորոշ գիծ է դառնում նաև հետագա փիլիսոփայական վեպերի համար առհասարակ: Այդ գիծը նկատելի է, օրինակ, Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդություններում», Վոլտերի «Կանդիդում», ինչպես և Գրասի, Օրուելի երգիծավեպերում:

Այդուհանդերձ, պլատոնյան երկխոսություններին բնորոշ չեն

¹⁸ Պլատոնի՝ խաղի հանդեպ ունեցած առանձնահատուկ վերաբերմունքի մասին տե՛ս Յոհան Հայզինգայի Homo Ludens-ը, որտեղ մեջբերված է Պլատոնի խոսքը «Օրենքներ» տրամախոսությունից»..., մարդն Աստծու խաղալիքը լինելու համար է ստեղծված, և այդ է լավագույնը նրա համար» (Հայզինգա, Յո. Homo Ludens, 2007, էջ 33):

¹⁹ Հայզինգա Յ., Homo Ludens, 2007, էջ 215:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 216:

²¹ Фрейденберг О., Миф и литература древности, М., 1978, с. 240.

²² Նույն տեղում, էջ 240:

միայն դրամայի տարրերը: Արտաքուստ ունենալով դրամատիկական հանդերձանք՝ ներքուստ այդ տրամախոսությունները ակնհայտորեն դրսևորում են մաս *էպիկական* և *պարունային (narrative) սրձափի* հատկանիշներ: Դրանք անխուսափելի են Պլատոնի տրամախոսություններում, քանի որ վերջիններս ստեղծվել են մ.թ.ա. 5-րդ դարի վերջին և 4-րդ դարի սկզբներին, այսինքն, հունական դասական ողբերգության քայքայման և աստիճանաբար ձևավորվող նոր ժանրի՝ արձակի սահմանագծին:

Պլատոնի տրամախոսություններում արձակի տարրեր առաջինը նկատում է Ֆ. Նիցշեն: «Ողբերգության ծնունդը երաժշտության ոգուց» (1872) աշխատության մեջ մա գուգահեռներ է տեսնում արդեն քայքայվող եվրիպիդեսյան ողբերգության և նոր ձևավորվող պլատոնյան երկխոսությունների միջև: Փիլիսոփայի կարծիքով ինչպես ողբերգությունը, այնպես էլ պլատոնյան տրամախոսությունը ընդգրկում է նախնական բոլոր ոճերն ու ձևերը և տատանվում է պատմվածքի, քնարերգության, դրամայի միջև...՝ դրանով խախտելով խոսքային ձևի միասնության հին օրենքը: «Իրոք, Պլատոնը ողջ հետագա աշխարհին,– գրում է Ֆ. Նիցշեն,– նոր մի ձևի նախապատկերը տվեց նախապատկերը վեպի, որը անվերջ ավելացված եզրպոսյան առակ կարող է անվանվել» (ընդգծումն իմն է՝ Ա. Ա.)²³: Ինքնին հասկանալի է, որ Ֆ. Նիցշեն նկատի ունի ոչ հովվերգական և ոչ էլ կենցաղային վեպը, այլ փիլիսոփայական:

Պլատոնյան տրամախոսություններում պատումի հատկանիշներ տեսնում է մաս Օ. Ֆրեյդենբերգը: Նա կարծում է, որ Պլատոնը ստեղծում է փիլիսոփայական դատողություններ հին ժողովրդական դրամայի միջոցներով, որոնք նրա մոտ վերածվում են պատմողական արձակի²⁴: Խոսելով մասնավորապես «Խնջույքի» մասին և այն բնութագրելով իբրև Տրոյային հավասարաթեք գանձարան, «որի յուրաքանչյուր շերտի տակ... հարյուրամյակներ են թաղված», գրականագետը գտնում է, որ Պլատոնը ստեղծում է «*առաջին փիլիսո-*

²³ Նիցշե Ֆ., Ողբերգության ծնունդը, Երևան, 2013, էջ 200:

²⁴ Фрейденберг О., նշված աշխատությունը, էջ 255.

փայտական վիպակը»²⁵ (ընդգծումն իմն է – Ա. Ա.): Մ. Բախտինի կարծիքով՝ նույնպես պլատոնյան տրամախոսությունները ներկայացնում են փիլիսոփայական արձակ, բայց՝ «դեռևս սինկրետիկ գեղարվեստական արձակ»²⁶:

Վերջապես, Պլատոնի վաղ տրամախոսություններում, մասնավորապես «Պարմենիդեսում», արձակի հատկանիշներ է տեսնում մաս Յ. Հայզլինգան²⁷: Եթե փորձենք միավորել պլատոնյան դիալոգների ժանրային պատկանելության մասին կարծիքները, ապա կունենանք «դրամատիկականացված արձակ» հասկացությունը: Գրեթե մասն մի հասկացություն գործածում է մաս Ֆ. Նիցշեն եվրիպիդեսյան ողբերգության կապակցությամբ՝ այն անվանելով «դրամատիկականացված էպոս»²⁸: Հաշվի առնելով պլատոնյան երկխոսություններին բնորոշ երկշերտությունը (դրամա և արձակ)՝ եվրիպիդեսյան դրամաների օրինակով դրանք կարելի է բնութագրել իբրև **դրամատիկականացված փիլիսոփայական էպոս**:

3. Պլատոնյան տրամախոսություններում ակնհայտ ընդհանրություններ կան ժամանակակից փիլիսոփայական վեպի հետ, մասնավորապես.

ա. ինչպես ժամանակակից փիլիսոփայական վեպում, տրամախոսություններում ևս առկա են մեկ կամ երկու հիմնական փիլիսոփայական գաղափար-կոնցեպտներ: Այսպես, «Ֆեդոնում» հիմնական փիլիսոփայական գաղափարը հոգու անմահությունն է, «Խնջույքում»՝ սերը, «Թեետետոսում»՝ իմացաբանությունը, «Պետության» մեջ՝ կատարյալ պոլիսի իդեալը, «Սոփեստեսում»՝ կեցության և ոչ կեցության, «Պարմենիդեսում»՝ մեկի և բազումի դիալեկտիկան և այլն: Այդուհանդերձ, վերը նշված գաղափարները ամբողջությամբ չեն սպառում այդ տրամախոսությունները, և, ինչպես նշում է Ա. Լոսեր, հոգու անմահությունը, օրինակ, դեռևս ամբողջ «Ֆեդոնը»

²⁵ Фрейденберг О., նշված աշխատությունը, էջ 255.

²⁶ Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского, М., 1979, с. 129.

²⁷ Հայզլինգա Յո., նշվ. աշխ., էջ 215:

²⁸ Նիցշե Ֆ., Ողբերգության ծնունդը..., Երևան, 2015, էջ 189:

չէ²⁹: Նույնը կարելի է ասել նաև Պլատոնի մյուս տրամախոսությունների մասին, որոնցում փիլիսոփան հիմնական գաղափարին զուգահեռ սովորաբար դիտարկում է հարակից բազմաթիվ գաղափարներ:

բ. Փիլիսոփայական վեպում հերոսը իրական կերպար չէ, այլ գաղափարի մարմնավորում: Պլատոնյան տրամախոսությունները գրեթե ամբողջությամբ կառուցված են մանատիպ հերոսի՝ Սոկրատեսի կերպարի վրա:

Անկասկած, իրական Սոկրատեսի և պլատոնյան Սոկրատեսի միջև կան անխուսափելի զանազանություններ: Դ. Լաերտացին այդ կապակցությամբ գրում է. «Ինքը՝ Սոկրատեսը, ասում են, լսելով, թե ինչպես է Պլատոնը կարդում «Լիսիասը», բացականչում է. «Երդվում եմ Հերակլեսով, ինչքան շատ բան է հորինել ինձ վրա այդ պատանին», քանզի Պլատոնը գրել էր շատ այնպիսի բաներ, որ Սոկրատեսը չէր ասել»³⁰: Մեր ժամանակներում այս տեսակետը ոչ միայն չի մերժվում, այլ ավելի խորացվում է: Բերտրան Ռասելն ուղղակի ընդգծում է, որ Սոկրատեսի անձնավորության բնութագրումը առաջ է բերում դժվարություններ: «Սոկրատեսի աշակերտներից երկուսը, – գրում է նա, – Պլատոնը և Քսենոփոնը, նրա մասին շատ են գրել, բայց պատմում են միանգամայն տարբեր բաներ»³¹: Ռասելի կարծիքով՝ իրական Սոկրատեսին առավել ճշգրիտ նկարագրում է Քսենոփոնը, քանի որ չունենալով մեծ տաղանդ՝ նա սոսկ պատմում է այն, ինչ գիտեն Սոկրատեսի մասին՝ առանց ավելացնելու և առանց նվազեցնելու իմաստունի և մարդու նրա հատկանիշները: Իսկ Պլատոնը, լինելով **«ոչ միայն փիլիսոփա, այլև փառանդավոր գրող»** (ընդգծումը իմն է – Ա. Ա.), օժտված է կենդանի երևակայությամբ և հմայքով»³², ուստի կարող էր հորինել նրան (Սոկրատեսին – Ա. Ա.): «Ողբերգության ծնունդը երաժշտության ոգուց» աշխատության մեջ Ֆ. Նիցշեն խոսում է Եվրիպիդեսի և Սոկրատեսի մասին՝ իբրև հունական ողբերգու-

²⁹ Лосев А., Статьи к диалогам //Платон, Соч-ия, т. 2, М., 1968, с. 488.

³⁰ Диоген Лаэртский, с. 146:

³¹ Рассел Б., История западной философии, СПб, 2001, с. 123.

³² Նույն տեղում, էջ 125:

թյան քայքայման մեղավորների, բայց առանձնացնում է հատկապես Սոկրատեսին: «Եվրիպիդեսը որոշակի իմաստով ընդամենը դիմակ էր,– գրում է Ֆ. Նիցշեն,– աստվածությունը, որ խոսում է նրա միջոցով, ո՛չ Դիոնիսոսն էր, ո՛չ էլ Ապոլոնը, դա միանգամայն նոր դև էր, որի անունն էր Սոկրատես»³³: Ֆ. Նիցշեն գտնում է, որ Պլատոնն անում է ամեն ինչ, որ իր ուսուցչի կերպարի մեջ մտցնի ինչ-որ նուրբ և ազնվական բան՝ ամենից առաջ ինքն իրեն: «Բոլոր մեկնաբաններից նա ամենախելոքն էր,– գրում է Նիցշեն,– և վերջրեց փողոցից ամբողջ Սոկրատեսին միայն իբրև հանրաժանոթ թեմա, իբրև ժողովրդական երգ, որպեսզի ստեղծի նրա ձևափոխությունները մինչև անվերջություն և մինչև անհնարինություն, այսինքն, իր բոլոր անձնական դիմակներով և ձևերով»³⁴:

Նիցշեն Սոկրատեսին անվանում է «տեսական մարդ», «դիալեկտիկական մարդ», ինչը փիլիսոփայական վեպի հերոսին տրվող ճշգրիտ բնութագրություն է, որ կարող է վերաբերել ոչ միայն Սոկրատեսին և Հորին, այլև ժամանակակից փիլիսոփայական վեպի հերոսներին, օրինակ, դոկտոր Ռիեին («Ժամտախտը»), Հանս Կաստորպին («Կախարդական լեռը») կամ Ուլրիխին («Մարդն առանց հատկությունների»):

Եթե, Նիցշեի կարծիքով, Սոկրատեսը «հունական զվարթության» և «գոյության երանության» ուսուցիչ է, ապա Մ. Բախտինը նրա մեջ տեսնում է հիմար անգետի և բարձրակարգ իմաստունի միասնություն³⁵, որ կարող է ներկայանալ «Ես բոլորից իմաստուն եմ, քանզի գիտեմ, որ ոչինչ չգիտեմ» փիլիսոփայական դիմակով³⁶:

Պլատոնյան գրական մեթոդի արդյունքում, որի հիմքում ընկած են մի կողմից գիտատրամաբանական, մյուս կողմից գեղարվեստա-

³³ Նիցշեն Ֆ., Ողբերգության ծնունդը..., Երևան, 2015, էջ 189:

³⁴ Ницше, Сочинения, М., 1990, т. 2, с. 311.

³⁵ Бахтин М., Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, с. 468.

³⁶ Ինչպես նշում է Է. Կասսիրերը, «Սոկրատեսի անգիտությունը, Կուլանացու «docta ignorantia»-ն, Դեկարտի կասկածը պատկանում են փիլիսոփայական իմացության ամենակարևոր գործիքներին (Кассирер Э., Избранное, Опыт о человеке, М., 1998, с. 112):

կան ձևեր, ստեղծվում է Սոկրատեսի ընդհանրական կերպարը, որն անցնում է նրա բոլոր տրամախոսությունների միջով: «Պլատոնի սոկրատեսյան դիալոգների ամբողջությունը,– գրում է Թ. Միլլերը,– պատկերում է գրական հերոս-փիլիսոփայի նոր կերպար: Ձանազան իրադրությունների շղթայի միջով հեղինակը Սոկրատեսին առաջնորդում է դեպի պոլիսի հետ ճակատագրական բախումը... Աթենական փիլիսոփայի ճակատագիրը ներկայացված է իբրև բազմակի գործողությամբ դրամա՝ ողբերգական ավարտով»³⁷:

Ըստ էության, պլատոնյան տրամախոսություններում Սոկրատեսի կերպարից անբաժան են մի շարք այլ փիլիսոփաների կերպարներ, որոնց հանդեպ զգալի է Պլատոնի մեծ համակրանքը և որոնցից նա կրել է ազդեցություններ: Դա նախ և առաջ Պարմենիդեսն է («Պարմենիդես»), Պրոտագորասը («Թենետոս»), Ջենոնը («Պարմենիդես»), ապա Անաքսագորասը («Ֆեդոն»), որոնք, կարծեք, լրացնում, ամողջացնում են Սոկրատեսին: Իմաստուն և առաքինի Սոկրատեսի կերպարին Պլատոնը ավելացնում է ևս մեկ գիծ: Դա փիլիսոփայական ավանդույթը պահպանելու և հներից նորերին փոխանցելու պատասխանատվությունն է: Սոկրատեսը մեծագույն հարգանք էր տաժում ավագների հանդեպ: Ահա թե ինչպես է նա արտահայտվում Պարմենիդեսի մասին: «... Ամենից շատ վախենում եմ... Պարմենիդեսից: Ինձ համար նա, ինչպես կասեր Հոմերոսը, «ակնածելի է և միաժամանակ սարսափելի»: Ես հանդիպեցի նրան, երբ տակավին երիտասարդ էի, իսկ նա՝ շատ ծեր, և իմ առաջ բացվեց այդ այրամարդու բոլոր առումներով ազնվագույն խորությունը: Վախենամ, թե չհասկանամք նրա խոսքերը...» (Թենետոս, 183 c):

Պետք է ասել, որ տրամախոսություններում Պլատոնը Սոկրատեսի կերպարն անընդհատ չի «ծանրաբեռնում» դիալեկտիկական զբաղմունքով: Մենք նրան տեսնում ենք նաև կենցաղային իրադրություններում՝ ոտաբոքիկ շրջելիս կամ գետի մեջ ոտքերը լվանալիս («Փեդրոս», 229 ա), ընկերների հետ խնջույքի սեղանի մոտ («Խնջույք»), նա հաճախ մտքերի մեջ ընկած մոռանում է իր ճամփան («Խնջույք», 175 ա),

³⁷ История всемирной литературы, т. 1, М., 1983, с. 393.

երբեմն ներկայանում է իբրև խորամանկ մեկը, որ խոսել և բանավիճել չգիտի («Իոն», «Հիպիաս Ավագ») և այլն:

4 Պլատոնը կարողանում է իր տրամախոսություններում ստեղծել միջավայր, որը համապատասխանում է փիլիսոփայական գրույցի պահանջներին: Դա փոխաբերական առումով «Խնջույքն» է, ինչը կարող է ներկայանալ իբրև պլատոնյան տրամախոսությունների տարածաժամանակային ընդհանրական քրոնոտոպ: Դա մտքի «խնջույք է», ինտելեկտուալ միջավայր, որտեղ ճշմարտությանը հասնելու ծանր աշխատանքը կատարում է գլխավորապես Սոկրատեսը, իսկ ներկաները նրա համար ծառայում են ուղղակի իբրև փիլիսոփայի մտքի ընթացքին հետևողներ և նրա հարցերին պատասխանող ձայներ: Այսինքն, Պլատոնի տրամախոսություններում մտքի բազմազանություն և կարծիքների բախում, իբրև այդպիսին, չկա: Սոկրատեսը սկսում է փիլիսոփայական որևէ հիմնախնդրի դիտարկում, և ինքն էլ ավարտում է՝ հասնելով հաղթանակի և ապրելով իմաստունին վայել զվարթություն: Բացառություն կարող են կազմել, քերևս, «Խնջույքը», որում արտահայտված են յոթ տարբեր կարծիքներ՝ սիրո (Էրոսի) բնույթի մասին և «Պերմենիդեսը», որտեղ երիտասարդ Սոկրատեսի ներկայությամբ իրենց դատողություններն են զարգացնում Պերմենիդեսը և Ջենոնը (հատկանշական է, որ թե՛ «Խնջույքը», թե՛ «Պերմենիդեսը» ունեն նովելային կառուցվածք):

Ինտելեկտուալ միջավայրի կազմակերպման տեսանկյունից տրամախոսություններում առանձնահատուկ նշանակություն ունի դիցաբանության հանդեպ Պլատոնի ունեցած վերաբերմունքը, որի մասին խոսվեց վերը: Յ. Հայզինգան արդարացիորեն նկատում է, որ «Պլատոնը ինչպես և Արիստոտելը իրենց փիլիսոփայական մտքի ամենախոր էությունը շարադրում են դիցաբանության ձևով»³⁸: Խնդրի դիտարկման տեսանկյունից հարցը կարևոր է այնքանով, որքանով եվրոպական նոր միֆագիտակցության համար առաապելի մեկնաբանության պլատոնյան փորձը դառնում է ուսանելի:

Պլատոնը, ինչպես նկատում է Ա. Լոսեր, «հեռու էր ժողովրդա-

³⁸ Հայզինգա Յ., նշված աշխատությունը, էջ 188:

կան դիցաբանության տառացի և անմիջական գործածումից: Դիցաբանությունը նրա համար մշտապես ուներ խորհրդանշական իմաստ և գործածվում էր՝ առավելապես նրա փիլիսոփայական գաղափարները արտահայտելու համար»³⁹: Այդ ճանապարհին նա ստեղծում է անկրկնելի **համեմատություն-էկոնոմներ**, որոնք միֆափիլիսոփայական պատկերներ են: Օրինակ, Էրոսի պատկերը «Խնջույքում» (204 b-206 d), հոգիների տիեզերական շրջապտույտը «Պետության» մեջ (10-րդ 614 b-621-b), Երկրի և Տարտարոսի մասին առասպելը և հոգիների տեղափոխությունը «Ֆեդոնում» (110a-115): Այս շարքում ամենատպալոբիչը, անկասկած, քարանձավի մասին պատկերն է «Պետության» 7-րդ գրքում, ինչը լավագույնս ապացուցում է, որ Պլատոնը ոչ միայն նոր, ինտելեկտուալ միֆեր է ստեղծում, այլև դրանք ճշտությամբ համապատասխանեցնում է մետաֆիզիկայի և իմացաբանության իր սկզբունքներին:

«Պետություն» տրամախոսության մեջ Սոկրատեսն ասում է.

«— Մեր մարդկային բնությունը, իմացության և անիմացության առումով, դու կարող ես նմանեցնել ահա թե ինչ իրադրության... Մարդիկ կարծես գրկվում են քարանձավի նմանություն ունեցող գեյրմասիոր կացարանում, որի ամբողջ երկարությամբ չգիտում է լայն լուսաշերտ: Փոքր հասակից նրանց ուրբերին և պարանոցներին կապանքներ են դրված, այնպես որ մարդիկ չեն կարող շարժվել իրենց տեղից և տեսնում են միայն այն, ինչ ուղիղ իրենց աչքերի առաջ է, քանի որ չեն կարող շրջել գլուխները կապանքների պատճառով: Մարդիկ մեծքով շրջված են դեպի կրակից բխող լույսը, որ վառվում է լեռան բարձունքին, իսկ կրակի և բանտարկյալների միջև անցնում է վերին ճանապարհը՝ ցանկապարված..., ոչ բարձր պատուլ՝ նման այն վարագույրին, որի հետևում անպարարները տեղափոխում են իրենց օգնականներին, երբ վարագույրի վերևում ցուցադրում են իրենց տիեզերիկները... Պարկերացրու նաև, որ այդ պարի հետևում մյուս մարդիկ կրում են զանազան իրենդեններ՝ դրանք բռնելով այնպես բարձր, որ երևում են

³⁹ Лосев А., Жизненный и творческий путь Платона// Платон, Сочинения, т. 1, М., 1968, с. 39.

պարի հերկից: Նրանք փանում են քանդակներ և կենդանի արարածների զանազան պարկերներ՝ արված քարից ու փայտից: Ընդ որում, ինչպես ընդունված է, կրողների մի մասը խոսում է, մյուսները լռում են... Եթե նրանցից որևէ մեկի վրայից հանեն կապանքները, արիպեն հանկարծ վեր կենալ, շրջել պարանոցը, քայլել, նայել վեր՝ լույսի կողմը, նրա համար փանջալից կլիկի կախարել այդ ամենը: Նա ի վիճակի չի լինի պայծառ լույսի փայլ նայել այն առարկաներին, որոնց սրվերները նա տեսել է նախկինում: Եվ ի՞նչ ես կարծում՝ ինչ կասի նա, երբ նրան ասեն, որ նա նախկինում տեսել է դասարարի բաներ, իսկ հիմա, մոտենալով կեցությանը և ուշադրությունը հառելով առավել հավասարին, կարող է չեռք բերել ճշգրիտ հայացք... Քեզ չի՞թվում, որ դա նրա համար շար դժվար կլիկի, և նա կմտածի, որ երևի ավելի ճշմարիտ էր այն, ինչ նա տեսնում էր նախկինում, քան այն, ինչ երևում է հիմա... Այստեղ պետք է փորձառություն, եթե նրան սպասվում է տեսնել այն ամենը, ինչ այնտեղ է՝ վերևում: Պետք է սկսել ամենաթեթևից՝ նախ նայել սրվերներին, այնուհետև՝ մարդկանց և զանազան առարկաների արտացոլանքներին ջրի մեջ, իսկ հետո՝ բուն իրերին: Ընդ որում, այն իրերին, որ երկնքում են, իսկ երկինքը նրա համար ավելի հեշտ կլիկի տեսնել ոչ թե ցերեկը, այլ գիշերը, այսինքն, նայել աստղային լույսին և լուսնին, ոչ թե Արեգակին և նրա լույսին:

...Ահա այսպես, իմ սիրելի Գլավկոն, այս համեմատությունը (այսինքն՝ Էյկոնը – Ա.Ա.) պետք է գործածել այն ամենի հանդեպ, ինչ ասվեց վերը. ոլորտը, որ ընդգրկվում է տեսողությամբ, նման է բանփային կացարանի, իսկ կրակից բխող լույսը նմանեցվում է Արեգակի ուժին: Վերելքը և հայեցումը իրերի, որ գրկվում են բարձունքում, հոգու վերելքն է դեպի մտահաստ ոլորտ (517ա-517բ)»:

Պլատոնյան քարանձավի այս պատկերը՝ իբրև իմացաբանական միջ, զանազան ալյուզիաների և այլաբանությունների տեսքով բավական ներկայացված է եվրոպական գրականության և փիլիսոփայության մեջ, մասնավորապես Գրասիանի, Կաֆկայի, Սարտրի, Կամյուի, Բորխեսի և մի շարք այլ գրողների ստեղծագործություններում:

Այսպես, Ֆրանց Կաֆկայի երկու դատողություններ իմաստաբանորեն համադրելի են Պլատոնի վերը նշված էյկոնի հետ: Առաջինը գտնում ենք «Աֆորիզմներում»․ 66-րդ աֆորիզմում ներկայացված է նմանատիպ իրադրություն․ «Նա երկրի ազատ և պաշտպանված քաղաքացին է, քանզի կապված է շղթայով այնքան երկար, որ կարողանա մուտք ունենալ ամենայն երկրային տարածություններ: Բայց միևնույն ժամանակ նա նաև ազատ և պաշտպանված քաղաքացին է երկնքի, քանզի կապված է նաև երկնքի շղթայով, որ հաշվարկված է նույն կարգով: Եթե նա մղվում է դեպի երկիր, նրան խեղդում է երկնքի կապը, եթե մղվում է դեպի երկինք՝ երկրի: Եվ այդուհանդերձ նա ունի բոլոր հնարավորությունները, և նա տեսնում է դա: Ավելին, նա նույնիսկ հրաժարվում է մեկնաբանել այս բոլորը նախնական անփութությամբ»:

Երկրորդը՝ 1911 թ. դեկտեմբերի 27-ի օրագրային գրառումն է․ «Կեղծիքի զգացումը, որ ունենում եմ գրելու ժամանակ, կարելի է պատկերել այսպես․ մեկը առաստաղի վրա բացված երկու անցքերի առաջ կանգնած սպասում է ինչ-որ տեսիլքի, որ պետք է հայտնվի միայն աչ կողմի անցքից: Բայց մինչ այդ անցքը փակված է մնում հազիվ նկատելի կողպեքով, ձախ կողմի անցքից մեկը մյուսի ետևից երևում են տեսիլքները, փորձում են ուշադրություն հրավիրել, իրենց աճող չափերի շնորհիվ դա նրանց հաջողվում է, վերջապես նրանք փակում են իսկական անցքը, որքան էլ որ այն լավ պահպանվում է: Այժմ, եթե հիշյալ մարդը չի ուզում թողնել իր տեղը, իսկ նա ոչ մի դեպքում դա չի ուզում, նա ստիպված է զբաղվել այդ տեսիլքներով, որոնք իրենց թեթևության շնորհիվ հենց միայն հայտնվելու վրա ծախսում են իրենց ամբողջ ուժը, չեն կարող բավարարել նրան, բայց քանի որ թուլության պատճառով հապաղում են, նրանց կարելի է քշել զանազան կողմեր՝ հնարավորություն տալով, որ մյուսները նույնպես երևան, քանի որ, ըստ երևույթին, հայացքը նրանցից մեկնումների վրա հառելն անտանելի է, բացի այդ՝ դեռ մնում է հույսը, որ կեղծ տեսիլք-

ները սպառվելուց հետո վերջապես գալու են իսկականները»⁴⁰:

Բերված օրինակները ակնհայտ են դարձնում Պլատոնի և Կաֆկայի մտածողության համադրելիության հնարավորությունը: Կաֆկայի օրագրային գրառումը առնչվում է գրական-ստեղծագործական հոգեբանության հավերժական հիմնախնդիրներից մեկին, այն է՝ իրականությունը պատկերի վերածելու դժվարությանը, այդուամենայնիվ, իր հիմքում ունի իրերի և նրանց ստվերների մասին պլատոնյան ուսմունքը, ինչը առհասարակ արևմտյան իմացաբանության հիմնարար հասկացություններից մեկն է: Մարտին Հայդեգերը այս միֆական պատմության մեջ տեսնում է ոչ միայն արևմտյան իմացաբանության, այլև հումանիզմի ծնունդը («Մետաֆիզիկայի այս սկիզբը Պլատոնի մտածողության մեջ միաժամանակ հումանիզմի սկիզբն է»⁴¹):

Ինչ վերաբերում է երկրի և երկնքի միջև շղթայված մարդու մասին Կաֆկայի աֆորիզմին, ապա այն ուղղակիորեն կապվում է Պլատոնի առասպելի մեջ հիշատակվող քարանձավի և նրանում շղթայված դատապարտյալների հետ: Ինչպես վկայում են օրագրային գրառումները, Կաֆկան Պլատոնի «Պետություն» աշխատությանը ծանոթ էր⁴²: Կաֆկայի ստեղծագործություններում պլատոնյան միֆը քարանձավի մասին վերաճում է կեցության ընդհանրական սիմվոլի՝ ստանալով անմատչելի դղյակի («Դղյակը»), կրկեսային վանդակի, որում ցուցադրվում են մարդացող կապիկը («Հաշվետվություն ակադեմիային») կամ քաղցի վարպետը («Քաղց պահող մարդը»), գոյաբանական փակուղու («Որջը»), վերջապես տիեզերական դատարանի կամ գրասենյակի («Դատավարություն», «Կերպարանավոխություն», «Ուղղիչ գաղութում»):

դ. Ակնհայտ է, որ պլատոնյան տեքստերի լեզուն փիլիսոփայական արձակի համար անսովոր չափով պատկերավոր է: Իր փիլիսո-

⁴⁰ Կաֆկա Ֆ., Օրագրեր, Երևան, 2004, էջ 49-50:

⁴¹ Хайдеггер М., Учение Платона об истине // Историко-философский ежегодник, М., 1986, с. 273.

⁴² St'u Kafka F., Tagebücher. Frankfurt am Main, 1975, S. 420:

փայական գաղափարները նա չի խորշում ներկայացնել պոետական պատկերավոր ձևերի մեջ՝ հավանաբար դրանց ընկալումը հեշտացնելու նպատակով: Ս. Ավերինցևը այս առիթով խոսում է Լուկրեցիոս Կարի «Իրերի բարության մասին» պոեմի այն դրվագի մասին, որտեղ պատմվում է երեխային դեղ տալու հռոմեական սովորության մասին, որի իմաստը դառնահամ դեղով բաժակի եզրը մեղրով քաղցրացնելն էր⁴³, ինչը զուգորդվում է փիլիսոփայական «դառնահամ» տեքստերը գեղարվեստական պատկերներով «քաղցրացնելու» պլատոնյան մեթոդի հետ:

Պլատոնը ազատորեն օգտվում է համեմատություններից, մետաֆորներից, դրամատուրգիայում կիրառվող զանազան հնարքներից, որոնց նա քաջաձանոթ էր:

Նրա լեզուն ամենից առաջ փիլիսոփայական և գիտական լեզու է, որում առկա են համապատասխան տերմինաբանություն և հասկացություններ, որոնք նրա խոսքին տալիս են գրավոր լեզվի պարտադիր հատկանիշներ: Գիտական, ռացիոնալ լեզվի այս միջավայրն է պատճառը, որ պլատոնյան տրամախոսությունների պոետական շերտերն անմիջապես դառնում են նկատելի և ձեռք են բերում արժեք՝ իբրև հակադրություն գիտական հասկացությունների: Առանց մեկի չկա մյուսը: Այսպիսով, դա մի կողմից մաթեմատիկորեն տրամաբանված սեղմ, մյուս կողմից՝ հնարավորինս գրական-գեղարվեստական ձևերին մոտեցված լեզու է:

Պլատոնի լեզվում հաճախ ենք հանդիպում, այսպես կոչված, սյուժետային այլաբանությունների: Այսպես, «Թեետետոս» դիալոգում, զրուցելով երիտասարդ փիլիսոփա Թեետետոսի հետ, Սոկրատեսը սկսում է գործածել «հղի», «տատմեր» բառերը և շուտով մեկնաբանում դրանց իմաստը: Նա իրեն համարում է տատմեր: «Իմ արվեստը,– ասում է Սոկրատեսը,– ամեն ինչում մման է նրանց (տատմերների)– Ա. Ա.) արվեստին և տարբերվում է միայն նրանով, որ ես ծնունդ եմ ընդունում ոչ թե կանանցից, այլ տղամարդկանցից, և ըն-

⁴³ Аверинцев С., Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда. В кн: Новое в соврем. классический филологии, М., 1979, с. 42.

դումնում եմ հոգու, այլ ոչ մարմնի ծնունդ («Թեետետոս», 150, b)»: Նկատելով, որ Թեետետոսը «հղի» է իմաստությամբ, Սոկրատեսը մտնում է իր տաբերքի մեջ, օժանդակ հարցերով հասունացնում է նրա «ծնունդը» և ի վերջո ոգևորությամբ ընդունում այն: Տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է մտքի ծննդին: Ի դեպ, Սոկրատեսն ընդգծում է, որ «Աստված սովորեցնում է իրեն ծնունդ ընդունել, իսկ ծնել արգելում է», ինչի մեջ երևում է սոկրատյան փիլիսոփայության հիմնարար սկզբունքներից մեկը՝ մարդուն հասցնել (ինքնա)ճանաչման:

Նմանատիպ օրինակ է նաև «Խնջույքի» վերջին դրվագը, երբ բոլորը հեռանում են, սեղանի մոտ մնում են միայն երեքը՝ Ագաթոնը, Արիստոփանեսը և Սոկրատեսը: (Արիստոփանոսը) զարթնեց լուսաբացին և տեսավ, որ ոմանք քնած են, ոմանք գնացել են, իսկ արթուն են միայն Ագաթոնը, Արիստոփանեսը և Սոկրատեսը, որոնք հերթով խմում էին մեծ գավաթից» («Խնջույք», 223 c): Այս երեքի միասին լինելը, մանավանդ նրանցով «Խնջույքն» ավարտելը բոլորովին պատահական չէ: Բանն այն է, որ զրույցի ընթացքում Սոկրատեսը խոսում է այն մասին, որ մինևույն «մարդը պետք է կարողանա ստեղծել և կատակերգություն, և ողբերգություն, և որ հմուտ ողբերգակը նաև հմուտ կատակերգու է» (223, c): Իսկ այստեղ ողբերգությունը ներկայացնում է Ագաթոնը, կատակերգությունը՝ Արիստոփանեսը, իսկ Սոկրատեսը ներկայացնում է փիլիսոփայությունը, որը միավորում է այդ երկու հակադիր ոլորտները: Նույն միտքը կրկնվում է նաև «Ֆիլեբոսում» («Ֆիլեբոս» 50 b), որտեղ ասվում է, որ մարդկության ողջ կյանքը պետք է ընկալվի թե՛ իբրև ողբերգություն, թե՛ իբրև կատակերգություն՝ գաղափար, որին եվրոպական փիլիսոփայական և գեղարվեստական միտքը հասավ միայն Վերածննդի ժամանակ՝ Դանտեի, Սերվանտեսի և Շեքսպիրի երկերում:

«Խնջույքում» կառուցվածքային կարևորագույն բաղադրիչ է գինին: Զրուցակիցները խոսում են սիրո մասին և անշուշտ համոզվիչ չէր լինի այդ զրույցը վարել սոսկ չոր, տրամաբանականական փաստերի միջոցով: Զրույցը ենթադրում է առավել մտերիմ և սրտաշարժ խոսք, ուստի ողջ խնջույքի ընթացքում զրուցակիցները խմում են գինի և

տրվում սիրային գեղումների: Գինին վերածվում է սիրո մետաֆորի: «Խնջույքի» ավարտին, երբ ներս են լցվում հարբած զվարճասերներ, բոլորը սկսում են խմել «առանց չափ ու դադարի, քանզի գինին շատ էր (223b)⁴⁴:

«Սոփեստ» տրամախոսության մեջ Պլատոնը առատորեն գործածում է որս, որսորդություն, ձկնորսություն և որսի հետ կապված գանազան արհեստներ և զբաղմունքներ հիշեցնող արտահայտություններ, ինչը նույնպես պատահական չէ: Բանն այն է, որ Պլատոնը սոփեստությունն ի վերջո համարում է որսորդության մնան մի բան:

Նմանատիպ սյուժետային այլաբանություն առկա է նաև «Պրոտագորասում»: Իր արհամարհանքը սոփեստների հանդեպ Սոկրատեսը արտահայտում է՝ խոսելով մեռյալների աշխարհում Ողիսևսի ապրած արկածների մասին («Պրոտագորաս», 315):

Պլատոնի (Սոկրատեսի) լեզվին բնորոշ է նաև աֆորիզմի ոճը, ինչը հռետորական արձակի ազդեցությունն է Պլատոնի լեզվամտածողության վրա: Իբրև փիլիսոփայականի և պոետականի միավորման արտահայտություն՝ այդ ոճը Պլատոնի լեզվին հաղորդում է առանձնահատուկ գեղեցկություն, սեղմություն և խորամտություն, այսինքն, հռետորական ոճի միջոցով Պլատոնը (Սոկրատեսը) ստեղծում է թևավոր մտքեր, որոնք այսօր լայնորեն կիրառվում են փիլիսոփայական և գրական տեքստերում: Օրինակ, «Ես գիտեմ, որ ոչինչ չգիտեմ» («Սոկրատեսի «պաշտպանականը», 29): Այս դատողությունը, որը հիմնարար է Սոկրատեսի իմացաբանության մեջ, սերտորեն առնչվում է սոկրատյան հանրահայտ հեզնանքին (Eipovia): «Չարիքի փոքրագույնն ընտրել» («Պրոտագորաս», 358 b): «Փիլիսոփայությունը զարմանքից բացի այլ ակունք չունի» («Թենետոս», 28): «Սոկրատեսին զրույցի հրավիրելը նույնն է, քե հեծյալին դաշտ դուրս բերելը» («Թենետոս», 183 b): «Սոկրատեսի մասին հոգ մի՛ տարեք, այլ ճշմարտության», - ասում է Սոկրատեսը իր աշակերտներին («Ֆեդոն», 91 c): Թենետո-

⁴⁴ «Խնջույքի» սկիզբը, - գրում է Օ. Ֆրեյդենբերգը, - ողբերգակ Ագաթոնի հաղթանակն է, ավարտը՝ կոմաստների, այսինքն՝ այն հարբած կոմոսի (ամբոխի- Ա. Ա.), որը համարվում է կոմեդիայի գլխավոր տարր» (Фрейденберг О., նշվ. աշխ., էջ 242):

սին Սոկրատեսն ասում է. «Փաստարկս հասկանալու համար պատկերացրու, որ մեր հոգիներում գոյություն ունի մոմե տախտակ. մեկի մոտ՝ մեծ, մյուսի մոտ՝ փոքր... Ասենք, որ դա մուսաների մոր՝ Մենմոսինեի ընծան է, և եթե մենք ուզում ենք հիշել մեր տեսածը, լսածը կամ մտածածը, դնում ենք այդ տախտակը մեր գգայությունների ու մտքերի տակ և դրոշմում վրան այնպես, ինչպես դրոշմում ենք մատանու կնիքը» («Թեետետոս» 191 c-d): Պլատոնից այս դատողությունը փոխանցվեց Արիստոտելին, ապա՝ Ալբերտ Մեծին, Թոմաս Աքվինացուն և Ջոն Լոկին, որի «Փորձ մարդկային բանականության» երկում այն ձևակերպվեց իբրև «մաքուր տախտակ» (tabula rasa):

ԱԶԳԱՅԻՆ ԻՆՔՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՎԵՊԸ

Քանի որ փիլիսոփայական վեպը փիլիսոփայության և վեպի համադրություն է, ուստի փիլիսոփայական վեպի և ազգային բնավորության դիտարկման դեպքում անխուսափելիորեն առնչվում ենք ազգային մտածողության և փիլիսոփայության համատեղելիության խնդրին: Եթե վեպի (առհասարակ արվեստի բոլոր տեսակների և ձևերի) համար ազգային մտածողությունը անառարկելի հայտանիշ է, ապա փիլիսոփայության դեպքում այն կարող է կորցնել իր հայտանիշային արժեքը: «Արվեստը,– գրում է Շելլինգը,– իրականն է, օբյեկտիվը, փիլիսոփայությունը՝ իդեալականը, սուբյեկտիվը»¹: Իրականի, օբյեկտիվի արտահայտման ձևերից մեկը հենց ազգայինն է, ուստի արվեստի լեզուն կարող է և պետք է լինի ազգային: Իսկ ահա փիլիսոփայության դեպքում ամեն ինչ այդքան էլ այդպես չէ: Փիլիսոփայությունը, որն զբաղվում է բացառապես գաղափարներով և ունի գիտական նպատակներ, կարող է ունենալ ազգային լեզու: Այսինքն, հնարավոր է փիլիսոփայել՝ օգտվելով ազգային մտածողության ձևերից և առանձնահատկություններից: Խնդիրը հանգում է երկու կարևոր հարցադրման: Առաջին՝ կարող է արդյոք փիլիսոփայական լեզուն «թարգմանվել» ազգային լեզվի և երկրորդ՝ ո՞րն է ազգայինը: Տեսական այս հարցերի պատասխանը փորձում է տալ փիլիսոփա Ժակ Դերիդան: «Ազգություն և փիլիսոփայական ազգայնականություն» հոդվածում նա գրում է. «...Եթե այսպես կոչված փիլիսոփան համարում է, որ փիլիսոփայությունը, ըստ էության, ընդհանրական և աշխարհաքաղաքական է, իբր և ազգայինը, սոցիալականը, առհասարակ ոճականը (Ideomatic) հայտնվում են փիլիսոփայության մեջ միայն իբրև պատահականություն, առակ է, որը լիովին հաղթահարելի է և նվազ էական»²: Փիլիսոփան համոզված է, որ «ազգի ինք-

¹ Schelling Fr., Philosophie der Kunst. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S. 8.

² Деррида Ж., Позиции, М., 2007, с. 128.

նահաստատումը կամ ազգայնական հավակնոտությունը հայտնվում է փիլիսոփայության մեջ ոչ պատահաբար և ոչ դրսից, այն, ըստ էության և ամբողջությամբ փիլիսոփայական է ... Ազգի ինքնորոշումը, ինքնանույնացումը մշտապես ունենում է փիլիսոփայության ձև...»³:

Արդարև, փիլիսոփայությունը՝ իբրև հասարակական գիտակցության ձև, մշտապես արտահայտվում է ազգային նկարագրով և ազգային ոգով: Այլապես փիլիսոփայության պատմությունը անգլիական փիլիսոփայությունը չէր տարանջատի գերմանականից կամ առհասարակ արևելյան փիլիսոփայությունը արևմտյանից: Եվ ինչպես փիլիսոփայական տեքստում է ազգային ոճը աննկատելիորեն կերպարանափոխվում փիլիսոփայական ոճի, այդպես էլ փիլիսոփայական վեպում փիլիսոփայական գաղափարն արտահայտվում է ազգային ոճավորմամբ: Այսինքն, փիլիսոփայական միտքը դուրս չի կարող լինել ազգային մտածողության սահմաններից, որի հետևանքով բնականաբար միմյանցից զանազանվում են անգլիական, ֆրանսիական կամ գերմանական փիլիսոփայական վեպերը: Անշուշտ, էթնիկական յուրաքանչյուր ամբողջություն ունի գոյության և պատմության իր փիլիսոփայությունը: Փիլիսոփայության հետ առնչությունների լայն հնարավորություններ է ընձեռում հատկապես գերմանական ինքնության քննությունը:

Գերմանիայի և գերմանացիների պատմությունը գերմանական ազգային լոգոսի ինքնիրացման պատմություն է, որն ընթացել է գերմանական ցեղերի ինքնաճանաչման, միավորման և ամբողջացման ճանապարհով: «Գերմանիան» և «գերմանացիները» ինքնանվանումներ չեն: Տակիտոսի կարծիքով՝ «Գերմանիա» անվանումը կապվում է այն ցեղանվան հետ, որն առաջինն անցավ Հռենոսը և պարտության մատնեց գալլերին: Խոսքը տունգրերի մասին է, որոնց այն ժամանակ անվանում էին գերմաններ⁴: «Գերմանացիների անունն անկասկած ունի կելտական ծագում և նշանակում է մոտ ապրող՝ հարևան (ger-հարևան): Այսինքն,՝ եզրակացնում է Բրոկհաուզ- Եֆ-

³ Деррида Ж., Позиции, М., 2007, с. 136:

⁴ Тацит К., Сочинения в 2-х томах, т. 1, Л., 1969, с. 354.

րոնի հանրագիտարանը,– այս անվանումը կելտերից է անցել հռոմեացիներին ⁵: Գաղղիական պատերազմի մասին իր հիշողությունների գրքում Հուլիոս Կեսարն առաջինն է կիմբերին և տևտոնների համարում գերմանացի: Միջնադարից սկսած՝ գերմանացիների մեջ գերիշխող է դառնում Deutsch ինքնանվանումը, որի ծագումը գալիս է տևտոն (Teuton) ցեղանունից՝ theotiscus, ժողովրդական խոսվածքում՝ teutsch⁶: Մեկ այլ վարկածի համաձայն՝ այն ծագում է հին բարձր գերմաներեն diutisc (diot՝ ժողովուրդ) բառից, որը կիրառության մեջ է մտնում 12-րդ դարում: Եթե գերմանացիներն իրենց անվանում են Deutsch, ընդ որում, այդ անվանումով նրանք նկատի ունեն ժամանակակից գերմանացիներին, իսկ հին գերմանների համար նրանք գործածում են german անվանումը, ապա ռոմանական ժողովուրդները (ֆրանսիացիներ, իսպանացիներ, իտալացիներ) նրանց անվանում են ալեմաններ (ալեման ցեղանունից), ֆինները՝ սաքսեր, սլավոնները և հունգարացիները՝ немцы, անգլիացիները՝ German: Հայկական անվանումը՝ գերման և գերմանացի, գործածվում է ինչպես հին գերմանների, այնպես էլ ժամանակակից գերմանացիների առնչությամբ:

Գերմանական էթնոսի ձևավորումը ընթացել է երկու կարևորագույն հանգրվաններով: Առաջինը հնդեվրոպական մայր ցեղախմբից տարածքով և լեզվով տարանջատումն է (մ.թ.ա. 6-1 դ.դ.), երկրորդ՝ գերմանական տասնյակ ցեղերի (վանդալներ, բուրգունդներ, տևտոններ, ֆրանկներ, գոթեր, բավարացիներ, ալեմաններ) միավորումն ու համախմբումը էթնիկական մեկ ամբողջության մեջ (մ.թ. 1-6 դդ.):

Ժամանակակից ժողովուրդները, որոնք խոսում են գերմաներեն, իրենց գենոֆոնդում ունեն գլխավորապես երեք գենոտիպ, այսպես կոչված, հապլո խումբ (J1, R1b, R1a): Ընդ որում, R1a գենոտիպը կապված է հնդեվրոպական ցեղերի՝ դեպի Արևմուտք նվաճումների հետ, J1-ը բացառապես բնորոշ է սկանդինավյան ժողովուրդներին, իսկ R1b-ն բնորոշ է ոչ միայն ժամանակակից գերմանացիներին,

⁵ Брокгауз и Ефрон, Энцикл. словарь, т. 8, СПб, 1892, с. 524.

⁶ Pohl W., Die Germanen. München, R. Oldenbourg Verlag, 2000, S. 11.

այլև Արևմտյան Եվրոպայի շատ ժողովուրդների և կապված է կելտական էթնիկական ժառանգության հետ: Նրանց մասին ստեղծված ազգագրական, մարդաբանական, մշակութաբանական նյութերի հիման վրա ստեղծվել է Գերմանիայի և գերմանացու կերպար, որը, ըստ էության, երկշերտ է: Առաջինն այն է, ինչ գերմանացին ստացել է բնությունից, երկրորդը այդ կերպարի պատմական զարգացումն է: Առաջինը կայուն է, երկրորդը՝ փոփոխական: «Գերմանացին ինքը գոյություն չունի, նա գոյավորվում է, նա զարգանում է»⁷, – նկատում է Ֆ. Նիցշեն: Գեորգ Ջիմմելը նույնպես կարծում է, որ գերմանացու էությունը «անավարտությունն» է (Unendlichkeit)⁸: Գերմանական բնավորության կայացման մասին խոսում է նաև Օ.Շպենգլերը⁹: Այսինքն, գերմանականը և գերմանացուն պետք է դիտարկել պատմական ժամանակի մեջ, որտեղ կարևորը փիլիսոփայության գործոնն է: Ելնելով գիտական և մշակութաբանական փաստերից՝ կարելի է տեսնել գերմանական նկարագրի չորս տարբերակ՝

1. բարբարոս գերմանացի
2. հայեցող գերմանացի
3. իրատես գերմանացի
4. համադրական գերմանացի

Բարբարոս գերմանացին իբրև նկարագիր, արդյունք է գերմանական ցեղերի սկզբնական շուրջ 1000 տարի ձգվող պատմական փորձի, որը սկիզբ է առնում մ.թ.ա. 1-ին հազարամյակի կեսերից և ձգվում մինչև մ.թ. 1-ին հազարամյակի կեսերը: Դա գերմանների դիցաբանական և էպիկական ժամանակն է, կարևորագույն մի շրջան, երբ նրանք ստեղծում են իրենց միֆոլոգիան, էպիկական պոեմները, հոգևոր և նյութական հարուստ մշակույթը:

Բարբարոս գերմանացու կամ ավելի ստույգ՝ «ազնիվ վայրենու» (edle Wilde) կերպարը, ինչպես արդեն մասնակիորեն ասվեց, ստեղ-

⁷ Նիցշե Ֆ., Բարոց և չարից անդին. Չաստվածների մթնշաղ, Երևան, 1992, էջ 134:

⁸ Simmel G., Der Krieg und die geistige Entscheidungen. München/Leipzig, Verlag Duncker&Humblot, 1917, S. 33.

⁹ Spengler O., Reden und Aufsätze. München, Beck, 1953, S. 133.

ծել են հունահռոմեական գրողները, պատմագիրները և պետական գործիչները (Հոմերոս, Հուլիոս Կեսար, Տակիտոս, Պլենիոս Ավագ, Ամմիանոս և ուրիշներ):

Խոսելով գերմանացիների ծագման և բարքերի մասին՝ Տակիտոսն ընդգծում է իր տպավորությունը. գերմանացիները առանձնահատուկ ժողովուրդ են, քանի որ պահպանել են արյան մախնական մաքրությունը և «նման են միմիայն իրենք իրենց»¹⁰: Գերմանացիների հետագա ողջ պատմությունը Տակիտոսի այս կարծիքի հաստատումն է: Գերմանացիներին, Տակիտոսի փոխանցմամբ, բնորոշ են խստահայաց, կապույտ աչքերը, խարտյաշ մազերը, պարթև հասակը ...¹¹: Գերմանների անսովոր մարմնեղ և բարձրահասակ լինելու մասին վկայում են նաև Հուլիոս Կեսարն ու Պլուտարքոսը: Կեսարը նշում է նրանց աչքերի անսովոր կրակը, որին անհնար էր դիմանալ¹²: Գերմանների երկիրը նույնպես, որտեղ, ըստ ավանդության, եղել են Հերակլեսը և Ողիսևսը, ներկայանում է իր մռայլ խստությամբ, «առաջ է բերում սարսափ և վաճում իր անտառներով և ճահիճներով»¹³: Հավանաբար միջական տպավորության ակունքը հոմերոսյան տողերն են, որտեղ նա խոսում է կիմմերների հեռավոր երկրի մասին:

*Մինչ նայր մերսվ արևն արդեն, և խավարով ճանապարհները
ծածկվեցին,*

Բսկ նավն հասավ խոր, անհատակ օվկիանոսի սահմաններին:

*Այնրեղ, ահա, գրնվիում են կիմմերացի մարդկանց քաղաքն ու
երկիրը,*

Որոնք հավերժ քողարկված են բուխ ամպերով, մութ մեզի մեջ,

Եվ չի նայում նրանց վրա արև երբեք ճառագայթով իր շողշողում:

(«Ողիսևական» 11, 10)

¹⁰ Тацит К., Գույն տեղում, հ. 1, էջ 355:

¹¹ Նույն տեղում, հ. 1, էջ 355:

¹² Цезарь Ю., О галльской войне, М., 1962, с. 39.

¹³ Тацит К., Գույն տեղում, հ. 1, էջ 354-355:

Ի դեպ, գերմանացիների նախահայրենիքը, որի մասին գիտնականներն այսօր գրեթե համակարծիք են, զբաղեցնում էր մասամբ Շվեդիայի հարավային տարածքները, Յուտլանդիա թերակղզին, մասամբ Հյուսիսային Գերմանիայի՝ Վեգերի և Օդերի գետաբերանների միջև ընկած առանձին հատվածներ¹⁴։ Տարանջատվելով հարևան ժողովուրդներից՝ կելտերից, իտալիկներից, իլիրիացիներից և սլավոններից՝ գերմանները պատմական հասունացման հասնում են հատկապես Հռոմեական կայսրության հետ բախումներում։ «Նրանք (գերմանացիները – Ա. Ա.) ձևավորվեցին օտար մշակույթների հաղթահարման շնորհիվ, – «Պատմության փոխտվայություն» աշխատության մեջ գրում է Հեգելը, – և նրանց պատմությունը ավելի շատ ինքն իր մեջ խորանալու և ինքն իրեն կերտելու գործընթաց է»¹⁵։ Առաջին այդպիսի հաղթանակներից մեկը, հավանաբար, մ.թ.ա. 9-ին Տևտոբուրգյան անտառում խեղուսկների առաջնորդ Արմինիուսի հաղթանակն է Քվինտիլիանոս Վարայի երեք լեգեոնների դեմ։ Հետագայում մույնպես, դառնալով Հռոմի ամենավտանգավոր հակառակորդը, գերմանական ցեղերը վճռական մասնակցություն ունեցան կայսրության կործանման և եվրոպական մոր պատմության ստեղծման մեջ («Գերմանական ոգին մոր աշխարհի ոգին է»¹⁶)։

Հռոմեացիներն ընդգծում են գերմանների արտակարգ հյուրասիրությունը¹⁷, դիմացկունությունը¹⁸, բայց հատկապես ռազմական ոգին և աշխատասիրությունը։ Հուլիոս Կեսարը գրում է, որ գերմանները հողագործությամբ զբաղվում են քիչ, քանի որ վախենում են դրանով կորցնել հետաքրքրությունը պատերազմի հանդեպ, հատկապես մահ սովոր են ազահության դեպի դրամը¹⁹։ Տակիտոսի վկայությամբ, հասարակական և մասնավոր այն բոլոր գործերը որ կատարում են գերմանները, կատարում են միմիայն զինված։ «Իսկ կենդա-

¹⁴ Nack E., Germanien. Wien, Ueberreuter Print, 1996, S. 45.

¹⁵ Гегель, Сочинения. Философия истории, т. 8, М., Л., 1935, с. 323.

¹⁶ Նույն տեղում։

¹⁷ Тацит К., նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 362։

¹⁸ Цезарь, նշվ. աշխ., էջ 1։

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 22։

նի դուրս գալ մարտից,– գրում է Տակիտոսը,– որտեղ զոհվել է առաջնորդը, անպատվություն և ամոթ է ողջ կյանքի համար»²⁰: «Նրանք շատ ժամանակ են անցկացնում որսորդության մեջ,– գրում է Կեսարը:– Այն զարգացնում է նրանց ֆիզիկական ուժերը, ձևավորում բարձր հասակ՝ շնորհիվ հատուկ սննդի, ամենօրյա վարժությունների և լիակատար ազատության, քանի որ նրանց վաղ մանկությունից սովորեցնում են ոչ թե հնազանդության և կարգուկանոնի, այլ նրանք անում են այն, ինչ իրենց դուր է գալիս»²¹: Գերմանները, ի տարբերություն գալլերի (հռոմեացիները գալլերին համարում էին ավելի քաղաքակիրթ), պաշտում էին ոչ թե հունահռոմեական աստվածներին, այլ՝ սեփական: «Նրանք հավատում էին միայն այնպիսի աստվածների, որոնց տեսնում են և որոնք նրանց ակնհայտորեն օգնում են,– գրում է Կեսարը,– այն է՝ Արևին, Վուլկանին (կրակին – Ա. Ա.), լուսնին»²²:

Գերմաններն առանձնահատուկ պաշտամունք են ունեցել դեպի կինը: «Գերմանները համարում են,– գրում է Տակիտոսը,– որ կանանց մեջ ինչ-որ սրբազան բան կա, և որ նրանց բնորոշ է մարգարեական շնորհը»²³: Կանանց հանդեպ մեծ անսովոր վերաբերմունքը հետագայում իր դրսևորումն ունեցավ գերմանական էպիկական պատումներում, մասնավոր «Նիբելունգների երգը» էպոսում: Քրիմիլիդը, Բրունհիլդը՝ իբրև կերպարներ, ազգային խոր արմատներ ունեն: Կանանց կերպարների վրա մեծ կենտրոնացում չկա ոչ իսպանական Սիդի երգում, ոչ էլ հատկապես ֆրանսիական Ռոլանդի երգում:

Առհասարակ Նիբելունգների երգը ներկայացնում է բարբառոս գերմանացու՝ ազնիվ վայրենու բազմազան ու բազմաբնույթ կերպարներ, իսկ Զիգֆրիդն այդ գերմանացու ամենաընդհանրական կերպարն է:

Գերմանական ցեղերի բնավորության շատ տարրեր ամփոփված են մաս գերմանականոյինավյան միֆոլոգիայում, որն աչքի է

²⁰ Тацит К., 62վ. աշխ., էջ 359:

²¹ Цезарь, 62վ. աշխ., էջ 31:

²² Նույն տեղում, էջ 21.

²³ Тацит К., 62վ. աշխ., էջ 357:

ընկնում մռայլ և խստաշունչ տրամադրությամբ: Այստեղ, ըստ Էդիտ Համիլտոնի, բացակայում են ուրախությունն ու երանությունը: Յուրաքանչյուր հերոսի և ամեն ինչի վերջում մահվան գաղափարն է: Կարելի է հաղթել միայն ուժով: «... Հաղթանակը հնարավոր է մահվամբ և խիզախությունը երբեք չի կարող պարտվել, դա տևտոնական ռասայի ոգու միակ պաշտպանն է»²⁴, – գրում է Էդիտ Համիլտոնը:

«Ազնիվ վայրենու»՝ բարբարոս գերմանացու գործերն ու մշակույթը հետագայում մշտապես ծառայել են իբրև ոգևորության ակունք գերմանական սերունդների համար: Ուշադրությունը նրա հանդեպ մեծացավ նախ միջնադարում՝ գերմանական խաչակիր ասպետների, ապա ավելի ուշ՝ հումանիստների միջավայրում: «Մերն են, մերն են գոթերի, վանդալների և ֆրանկների հերոսական սխրանքները»²⁵, – գրում էր հումանիստ Բեատուս Ռենանը: Հումանիզմի շրջանում Գերմանիայի և գերմանական անցյալի մասին գաղափարները լայնորեն տարածվում են Կոնրադ Յելտիսի և նրա աշակերտների ջանքերով: Նրանք գերմանական բնավորության մասին պատկերացումները քաղում են հատկապես Տակիտոսի երկից, որը, ինչպես վերը նշվեց, քաջությունը, հավատարմությունը և ազատասիրությունը բնորոշ է համարում գերմանական բնավորությանը: Հենց այս շրջանում է ձևավորվում germanisch-deutsch մաքուր ժողովրդական ոգին, որը հակադրվում է հռոմեական «փչացած» քաղաքակրթությանը²⁶: Լուսավորության դարաշրջանում գերմանական բնավորության մասին խոսում են Մոնտեսքյոն, Հերդերը: Ելնելով լուսավորության սկզբունքներից՝ Մոնտեսքյոն գերմանական «բնական» ազատությունը հակադրում է հռոմեական բռնակալությանը²⁷: «Պատմության փիլիսոփայության մասին» աշխատության մեջ Հերդերը գրում է. «Գերմանների մակարդակը այլ ժողովուրդների մեջ, նրանց ռազմական դաշինքը և ցեղային բնավորությունը դարձան

²⁴ Гамильтон Э., Мифы и легенды, М., 2003, с. 435.

²⁵ Pohl W., Ebenda, S. 1:

²⁶ Ebenda, S. 5.

²⁷ Տես Մոնտեսքյոյի «Օրենքների ոգու մասին» աշխատությունը (Монтескье III. Избранные произведения, М., 1955):

Եվրոպայի մշակույթի ազատության և ապահովության խարիսխաները»²⁸: Ազնիվ վայրենու և տևողական ուժի հանդեպ հետաքրքրությունը զարթոնք ապրեց հատկապես 19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներին, պատմական հայտնի իրադարձությունների ֆոնի վրա (գերմանական հողերի միավորում, մացիոնակ-սոցիալիզմի հաղթանակ և այլն): «Թող ոչ ոք չմտածի, թե գերմանական ոգին հավերժորեն կորցրել է իր միջակային հայրենիքը,– պան-գերմանիզմի շրջանում (1872) գրում էր Ֆ. Նիցշեն,– եթե նա դեռ այսքան պարզ հասկանում է թռչունների ձայները, որոնք այդ հայրենիքի մասին են պատմում: Մի օր նա արթնացած կգտնի իրեն իր սոսկալի քնից՝ առավոտյան իր ողջ թարմությամբ, այդժամ կսպանի նա վիշապներին, կոչնչացնի նենգամիտ թզուկներին և կարթնացնի Բրունհիլդեին – և անգամ Վոտանի տեգը ի գործ չի՝ լինելու փակելու նրա ճանապարհը»²⁹: Բայց դա Վազների ազդեցությունն էր, «Զիգ-ֆրիդլի» ուղղակի կրկնությունը: Նա ուներ ևս մեկ նախորդ: Դա Հայնրիխ Հայնեն էր, որ դեռևս 1834 թ. «Գերմանիայում կրոնի և փիլիսոփայության պատմության շուրջ» տրակտատում գրում էր. «Գերմանիայում խաղաղվելու է մի դրամա, որի համեմատությամբ ֆրանսիական հեղափոխությունը կթվա անմեղ իդիլիա»³⁰:

Հայեցող գերմանացին, որին բնորոշ է գերմանական ներաշխարհայնությունը (Innerlichkeit), էականորեն կապված է քրիստոնեության հետ (գերմանացիները քրիստոնեություն ընդունեցին 4-9-րդ դարերում): Ակունք առնելով քրիստոնեական աշխարհընկալման ավագանից՝ հայեցող գերմանացու կերպարը իր ամենաբարձր արտահայտությանը հասավ գերմանական ռոմանտիզմի մեջ: Այսինքն, ձևավորվելով շուրջ 1500 տարվա ընթացքում՝ այն իր մեջ ամփոփում է ոչ միայն քրիստոնեության սկզբունքները, այլև Ռեֆորմացիայի ընդվզումները, ֆաուստականությունը, գերմանական միստիկան, գերմանական գիտությունը, փիլիսոփայությունը և վերջապես

²⁸ Herders Werke in fünf Bänden. Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1978, Bd. 4, S. 392.

²⁹ Նիցշե Ֆ., Ողբերգության ծնունդը, Երևան, 2013, էջ 263:

³⁰ Гейне Г. Собрание сочинений в 6-ти томах, т. 4, М., 1982, с. 316.

երաժշտությունը: Ուստի կասկածից դուրս է, որ գերմանական բնավորության էական շատ կողմեր մշակվել են հենց այս փուլում: Ազնիվ վայրենու դարաշրջանից անցումը հայեցող գերմանացու դարաշրջան խորհրդանշվում է Պարցիֆալի կերպարով (Վոլֆրամ ֆոն Էշենբախ, «Պարցիֆալ»), որը, մի կողմից, ներկայացնում է հին գերմանների ուժի պաշտամունքը, մյուս կողմից՝ Գրաալի որոնման քրիստոնեական իդեալը, որով «Պարցիֆալը» կարող է առաջին գերմանական փիլիսոփայական վեպը համարվել:

«Գերմանական ժողովուրդների նշանակությունն այն է,– գրում է Հեգելը,– որ լինեն քրիստոնեական սկզբունքների կրողներ»³¹: Հեգելն ընդգծում է այն հանգամանքը, որ գերմանական ժողովուրդների «պարզիզի, դեռևս չլուսավորված հոգիներում» դրված է եղել «խսկական ազատության սկզբունքը», նրանց վրա դրված էր համաշխարհային ոգուն ծառայելիս ոչ միայն ընդունել ճշմարիտ ազատության հասկացությունն իբրև կրոնական սուբստանցիա, այլև «ազատորեն ստեղծագործել աշխարհում՝ ելնելով անհատական ինքնագիտակցությունից»³²: Սակայն գերմանացիների և Գերմանիայի ազատության ճանապարհները տրվեցին բավականին դժվարությամբ: Այս տեսանկյունից ամենապարադոքսալը միջնադարյան Գերմանիայի քաղաքական պատմությունն է: Եվրոպական ժողովուրդներից, թերևս, ոչ մեկը այնքան մոտ չէր ազգային միասնական պետություն ստեղծելու գաղափարին, որքան գերմանացիները (նկատի ունենք Գերմանական ազգի Սրբազան Հռոմեական կայսրությունը (962), որն ուներ կրոնական-քաղաքական-տնտեսական հիմքեր նման պետության ստեղծման համար): Բայց այդ պետությունը ոչ միայն չձևավորվեց, այլև շթառփենյան կայսերական հարստության անկումից հետո (1268) կենտրոնախույս ուժերի շնորհիվ Գերմանիայում այլևս անհնարին դարձավ միասնական պետության ստեղծումը միջնադարում: Եթե Ֆրանսիայում և Անգլիայում ազգային պետությունները ձևավորվեցին արդեն Վերածննդի ընթացքում, ապա Գերմանի-

³¹ Гегель, нзվ. աշխ., էջ 323:

³² Նույն տեղում:

այում այն ստեղծվեց միայն 19-րդ դարի վերջերին: Ոստի գերմանացիներին հաճախ անվանում են ուշացած ժողովուրդ: Հենց «ուշացած գերմանացին» է գերմանական հարցի հետևողական պահանջատերը:

Ռեֆորմացիայի կրոնական բախումները, ապա և երեսնամյա պատերազմը (1618-1648) ծանր փորձություններ էին գերմանական ոգու համար: Ապրելով միմյանցից տարանջատ, փոքր ու մեծ գերմանական պետություններում՝ գերմանացին կարողանում է պահպանել իր միասնությունը ոգով և ներքին ազատությամբ: Քաղաքացիական ազատություններին գերմանացին հասնում է կրոնական-քրիստոնեության ազատության ճանապարհով: Բայց Մարտին Լյութերի բողոքականությունն իր մեջ բովանդակում է նաև դոկտոր Ֆաուստի դեմոնականության հնարավորությունը: ***Եթե բարբարոս գերմանացու գրական լավագույն մարմնացումը էպիկական հերոս Զիգֆրիդն է, ապա հայեցող գերմանացու առաջին և ամենաամբողջական արքայազնությունը լեգենդն է Ֆաուստի մասին:*** Ֆաուստը դառնում է ընդհանրական թեմա գերմանացու մասին, քանի որ ոչ մի կերպար այնպես համարժեքորեն չի վերարտադրում գերմանական հոգու երկատվածությունը Աստծու և սատանայի միջև, որքան Ֆաուստը: Ծավալուն գրականությունը Ֆաուստի մասին (գեղարվեստական, պատմագիտական, փիլիսոփայական) վկայում են այս կերպարի անսպառ իմաստաբանական սահմանները, որ գերմանական բնավորությունից՝ «հավերժական կերպարից» աստիճանաբար վերածվում է «մշակութի խորհրդանիշի»³³: Օ. Շպենգլերը եվրոպական քաղաքակրթության մի ամբողջական դարաշրջան առանձնացնում է իբրև ֆաուստյան: Ֆաուստականությունն իր մեջ, փաստորեն, ամփոփում է գերմանական բնավորության երեք կարևոր բաղադրիչներ՝ ***սափրիան, երկարվածությունը Ասրծու և սափանայի միջև և միսփրիկան:*** Դրա հետ մեկտեղ Ֆաուստի գրական բոլոր կերպավորումները՝ սկսած ժողովրդական լեգենդից և սկզբնական մշակումներից

³³ Степанова А., Образ фаустовского сознания в литературе 20-го века, в кн: Девяты́е андреевские чтения, М., 2011, с. 21.

(Մառլո, Քլինգեր) մինչև Գյոթեի և Թոմաս Մանի հիմնարար մեկնաբանությունները, երևան են բերում հայեցող գերմանացու՝ իբրև փիլիսոփայական մարդու, փիլիսոփայական հերոսի անսպառ հնարավորություններ: Այսպիսով, դիտարկվող խնդրի տեսանկյունից կարևորվում են հատկապես գերմանական բնավորության և փիլիսոփայության կապի հարցերը: Այդ կապերը բազմազան են, հարուստ և հիմք են տալիս խոսելու Գերմանիայում փիլիսոփայական վեպի զարգացման բարենպաստ միջավայրի մասին: «... Իր հիմքում հենց փիլիսոփայությունն է արտահայտում և պահում գերմանական մետաֆիզիկական ոգին»³⁴, – գրում է Է. Տրյոլչը:

Անկասկած, գերմանական կյանքը փիլիսոփայությամբ սկսեց ապրել 18-րդ դարի վերջին և 19-րդ դարի սկզբում (այդ մասին մասամբ խոսք եղավ վերևում), երբ հրապարակ եկան նախ Կանտի, ապա Շելլինգի, Հեգելի և Շոպենհաուերի երկերը և շատերին ստիպեցին խոսել գերմանական բնավորության փիլիսոփայականության մասին: Դա նկատում էին նաև օտարները, օրինակ, Հիպպոլիտ Տենի կարծիքով՝ գերմանացիները, որոնց «դանդաղ ու ծանրաշարժ մարմնի վրա... լավ կազմակերպչական գոյիս կա..., հաճույքով փնտրում են իրերի ներքին էությունը, ինքնին ճշմարտությունը, այսինքն՝ բովանդակությունը»³⁵: Ն. Բերդյասի կարծիքով՝ «գերմանացիները միստիկներ են, կամ քննադատներ»³⁶: Գ. Գաչևի մեկնաբանությամբ՝ գերմանական հոգին կիսված է կրակի, երկնայինի և հողի՝ երկրայինի միջև. «Գերմանացին ձգված, պրկված է կեցության ողողահայացի այս երկու բևեռների միջև»³⁷: Երկվորյան իմաստ ունի գերմանական հնագույն աստվածներից մեկը՝ Տուիստոն, որի մասին խոսում է Տակիտոսը³⁸: Ի տարբերություն հելլենական կենդանական սիմվոլիզմի՝ այստեղ գերիշխում են բուսական սիմվոլները: «Ծառը այստեղ տան

³⁴ Трёльч Э., Метафизический и религиозный дух немецкой культуры. В кн: Культурология. XX век., М., 1995, стр. 548:

³⁵ Տեն Հ., Գեղարվեստի փիլիսոփայություն, Երևան, 1936, էջ 196-197:

³⁶ Бердяев Н., Мировоззрение Достоевского, М., 2006, с. 11.

³⁷ Гачев Г., Ментальности народов мира, М., 2008, с. 116.

³⁸ Мифологический словарь, М., 1991, с. 553.

հավասարագոր մոդել է,– գրում է Գ. Գաչևը,– և նրա նման ամեն ինչ կազմակերպող և իր տակ հավաքող: Լեզուների ծագումնաբանական ծառը (Stamm-baum) աշխարհին ներկայացրել են գերմանացի լեզվաբանները (Վիլհելմ ֆոն Հումբոլդտը)... Իսկ անտառն այստեղ երաժշտության ուսուցիչ և սիմֆոնիկ նվագախմբի ծնողն է»³⁹:

Փիլիսոփայության մեջ գերմանական լոգոսը և բնավորությունը լավագույնս բացահայտվեցին Ֆ. Շլեգելի «Հնդկացիների իմացության և լեզվի մասին» (1808) աշխատության մեջ: Խոսելով հնդիկների մշակույթի մասին՝ Շլեգելը նաև տալիս է գերմանական էության ծագումնաբանական մեկնաբանությունը: Շլեգելի սկզբունքներից 4-ը ներկայացնում է գերմանական բնավորության երկատվածությունը: Դա երկատվածություն է Աստծու և սատանայի միջև, որի մասին խոսվեց վերը: Երկնքի և երկրի միջև լինելը նշանակում է նաև լինել Աստծու և սատանայի, հնազանդության և ըմբոստության միջև: Դա ֆաուստականությունն է: Գերմանական բնավորության մեջ կա նաև դեմոնականությունը: Գերմանական բնավորության այդ կողմի մասին հետաքրքիր դիտողություն է անում Հ. Հայնեն: «Քրիստոնեությունը,– գրում է նա,– փոքր-ինչ թուլացրեց այդ կոշտ գերմանական ռազմատենչությունը, բայց արմատախիլ անել չկարողացավ, և եթե երբևէ գտնվի այդ գսպող թալիսմանը, խաչը, ապա վերստին երևան կգա վայրենությունը հին մարտիկների, անիմաստ բերսերկերյան կատաղությունը, որի մասին այդքան շատ երգում ու պատմում են հյուսիս-գերմանական երգիչները»⁴⁰: 20-րդ դարի Գերմանիայի պատմության մոայլ էջերը այս խոսքերի հաստատումն են: Իբրև Հայնեի մտքի շարունակություն կարելի է ընկալել Կ.Գ. Յունգի այս մտքերը, որ մեծ հոգեբանը շարադրել է 1940 թ. «Վոթանը» հոդվածում. «Վոթանին կարելի է անվանել գերմանական հոգու հիմնարար ատրիբուտ, իռացիոնալ հոգեբանական գործոն...»⁴¹: Հետաքրքիր է, որ ինչպես Հայնեն, Յունգը մույնպես գերմանական մոլեգնությունը

³⁹ Гачев Г., *նշվ. աշխ.*, էջ 219:

⁴⁰ Гейне Г., *նշվ. հրատ.*, հ. 4, էջ 316:

⁴¹ Юнг К., *Душа и миф*. Минск, 2004, с. 369.

բնորոշելու համար գործածում է բերսերկեր (կատաղի զիվոր) արտահայտությունը:

18-րդ դարում հայեցող գերմանացին բացահայտվեց հատկապես փիլիսոփայության և երաժշտության մեջ: «Փիլիսոփայությունը Գերմանիայում ազգային գործ է»⁴², – գրում էր Հ. Հայնեն: «Այդ արվեստը, – երաժշտության մասին գրում էր Հիպոլիտ Տենը, – ծնվեց այն երկու երկրներում, որտեղ մարդիկ ի բնե երգիչներ են՝ Իտալիայում և Գերմանիայում... Այդ ժամանակ է, որ ծանրախոհ և ծանրակշիռ Գերմանիան, ուրիշներից ավելի ուշ հասնելով ինքնագիտակցության, կարողացավ իր Կրոպշտոկի ավետարանական դյուցազներգությանն հասնելուց առաջ Սեբաստիան Բախի եկեղեցական երաժշտության մեջ արտահայտել իր կրոնական զգացմունքի մեծությունն ու հարստությունը, իր գիտության կարևորությունը և բնագղների անորոշ տխրությունը»⁴³:

Փիլիսոփայությամբ գերմանացին համակարգում է աշխարհը, երաժշտությամբ՝ ստեղծում նոր աշխարհ: Կանտի, Շելլինգի, Հեգելի փիլիսոփայական համակարգերը, Բախի, Մոցարտի, Հենդելի, Հայդնի երաժշտությունը աշխարհը համակարգելու և նոր աշխարհներ ստեղծելու գերմանական բնավորության վկայություններ են: Գյոթեի Վիլհելմ Մայստերը («Վիլհելմ Մայստեր»)՝ իբրև բնավորություն, իր մեջ միաձուլում է, մի կողմից, երաժշտությունը (արվեստը, նա թատերական գործիչ էր), մյուս կողմից՝ կյանքի փիլիսոփայությունը, որ դասեր է առնում բնությունից, հասարակությունից և պատմությունից:

Վիլհելմ Մայստերը երազկոտ գերմանացու երկրորդ օրինակն է Ֆաուստից հեղու, բայց ի փարբերություն Ֆաուստի՝ մնում է երկրի վրա և փորձում է մարմնավորել ազատ բյուրգերին ազատ հայրենիքում՝ իբրև երազանք: Այսինքն, Վիլհելմ Մայստերը ոչ միայն հայեցող գերմանացի է, այլև իրատես:

Փիլիսոփայության և երաժշտության մեջ գերմանական «մետաֆիզիկ-կրոնական» ոգին (բնորոշումը Է. Տրյուչինն է – Ա. Ա.) ճանա-

⁴² Гейне Г., 624. աշխ., էջ 285.

⁴³ Տեն Հ., նույն տեղում, էջ 81:

չեց իր սահմանները և ստեղծեց այդ սահմաններին համարժեք լեզու, որ ամբողջացավ ռոմանտիզմի մեջ: «18 և 19-րդ դարերի սահմանագծին,— գրում է Վ. Վինդելլեբանդը,— գերմանական ազգը ոգեպես վերստեղծեց իր ազգությունը»⁴⁴: «Ո՛չ Գերմանը և ո՛չ էլ Վոթանն են գերմանացիների ազգային աստվածները,— ամփոփելով իր ժամանակի հասարակական մտածողությունն ու տրամադրությունը՝ գրում է Ֆ. Շլեգելը,— այլ գիտությունն ու արվեստը»⁴⁵: Հայեցող գերմանացու իսկական կերպար է ստեղծել Հ. Հայնեն: «Գերմանիա. Չմեռային հեքիաթ» պոեմում նա գրում է.

Ռուս, ֆրանսիացի ցամաքն են տիրում,

Բրիտանացիք տիրում են ծովին,

Բայց մենք իշխում ենք երազի օդում,

Մեզ ենք ենթարկել մենք այն հիմնովին (թարգմ.՝ Ա. Մուշեղյանի)⁴⁶:

Ռոմանտիզմի շրջանում՝ հատկապես 1806-1815 թվականների, երբ Գերմանիան հայտնվեց նապոլեոնյան գերիշխանության տակ, գերմանական ազգային արժեքների ամենաեռանդուն քարոզիչը Յոհան Ֆիխտեն էր: Նկարագրելով ունիվերսումն իբրև համընդհանուր բարոյական օրենք՝ Ֆիխտեն դրանից բխեցնում է եսի (մասնավորի) և ազգի (ընդհանուրի) ազատության անհրաժեշտությունը: Ֆիխտեի կարծիքով՝ փիլիսոփա լինել նշանակում է լինել ազատ մարդ: Բայց ազատ մարդը, Ֆիխտեի կարծիքով, նախ և առաջ ազատ գործող մարդն է: 1808 թ. Բեռլինի ակադեմիայում կարդացած «Խոսքեր գերմանական ազգին» տասնչորս հանրահայտ դասախոսություններում Յ. Ֆիխտեն գրեթե նույնացնում է ազատությունը և գերմանականությունը: Փիլիսոփան համոզված է, որ գերմանացին գոյություն ունի

⁴⁴ Виндельбанд В., О философии Гете. В кн.: «Фауст и Заратустра», СПб, «Азбука», 2001, с. 52.

⁴⁵ Шлегель Ф., Эстетика. Философия. Критика, М., т. 1, с. 363.

⁴⁶ Իհարկե, այդ կերպարն ստեղծելու համար Հայնրիխ Հայնեն ուներ պոետական նախատիպ: Շիլլերը «Երկրի բաժանումը» փիլիսոփայական բալլադում, երկրային նյութական բարիքներից զրկելով բանաստեղծին, նրա միակ հնարավոր տեղը աշխարհում համարում է Աստծու գահույթի կողքին լինելը: Այս թեմայի մեկ այլ վարիացիա առկա է Բողերի «Չարի ծաղիկներում» («Օրհնություն»):

նրա համար, միմյանց միավորի հին Եվրոպայի և Ասիայի ճշմարիտ կրոնները և, այդպիսով, ի հակադրություն մեռած հնադարի, «իր մեջ և իրենից զարգացնի նոր ժամանակ»⁴⁷: ***Ֆիխտեի պատկերացմամբ գերմանական ազգային սկզբունքը, ըստ էության, փիլիսոփայական սկզբունք է, քանի որ կապվում է ինչպես անհատի, այնպես էլ հանրության ազատության խնդիրներին***: Այսինքն, գերմանական ազգությունը ոչ այլ ինչ է, քան փիլիսոփայական կատեգորիա: Ավելին, փիլիսոփայությունը Ֆիխտեն համարում է գերմանական ազգային երևույթ: Ֆիխտեն խոսում է գերմանական ցեղի, ռասայի, ծագումնաբանության և անգամ սեռի մասին՝ փորձելով «կենդանի գերմանականը հակադրել մեռյալ» ազգերին, և դրանով իսկ Գերմանիան դուրս բերել հոգևոր ճգնաժամից, նրա համար ստեղծելով նոր ազգային դաստիարակության հիմքեր: Գերմանական ազգային հիմքերի մեջ մտնում է ոչ միայն փիլիսոփայությունը, այլև լեզուն՝ գերմաներենը, որովհետև իսկական փիլիսոփայությունը, ըստ Ֆիխտեի, պետք է արտահայտվի գերմաներենով:

Ֆիխտեի ազգային փիլիսոփայությունը, որ 19-րդ դարասկզբին ուներ որոշակի քաղաքական հիմքեր և ուղղված էր ֆրանսիական գերիշխանությունից Գերմանիան ազատագրելու գաղափարին, հետագայում իր դրսևորումն ունեցավ նաև առանձին ռոմանտիկների և հատկապես Վագների, Հեբբելի ստեղծագործություններում, որոնք փորձում էին իրար միավորել ազնիվ վայրենու անցած և երազկոտ գերմանացու ներկա ժամանակներն ու կերպարները (Ռ. Վագներ՝ «Տանհոյզեր», «Պարցիֆալ», «Նիբելունգների մատանին», Ֆ. Հեբբել՝ «Նիբելունգները»):

Մնունդ առնելով գերմանական ռոմանտիզմի պոետական ավագանից՝ իրենց փիլիսոփայական վեպերում հայեցող հերոսի կերպարներ ստեղծեցին Թ. Մանը, Հ. Հեսսեն, Ա. Դյոբլինը: Թ. Մանի և Հ. Հեսսեի ուշադրությունը գերմանական ազգային բնավորության բացահայտման նպատակով կենտրոնանում է հատկապես երաժշտության վրա: Թ. Մանի կարծիքով՝ Գյոթեի «Ֆաուստը» երաժշտական

⁴⁷ Фихте И., Речи к немецкой нации, СПб, 2009, с. 109.

չէ, ուստի իբրև գերմանացու կերպար ինչ-որ բան նրանում պակասում է: Հ. Հեսսեն «Տափաստանի գայլը» վեպում գրում է. «Գերմանական հոգու մեջ իշխում է մայրական իրավունքը, բնության հետ կապվածությունը՝ երաժշտության առաջնայնության կարգով, որը անհայտ է մեկ այլ ժողովրդի: Մենք՝ մտավորականներս, փոխանակ տղամարդու պես ըմբոստանայինք սրա դեմ և մտքին, լոգոսին, խոսքին ականջալուր լինեինք, բոլորս միասին երագում ենք առանց խոսքի լեզվի մասին... Եվ երաժշտության մեջ... գերմանական ոգին մոռացության տվեց ինքն իրեն և աչքաթող արեց իր իրական անելիքը»⁴⁸:

Իրապես (pragmatisch) գերմանացին՝ իբրև կերպար, ի հայտ եկավ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին: Այն կապված է գերմանական կյանքի արմատական փոփոխությունների, մանավանդ միասնական պետության ստեղծման հետ, որն իրականացվեց «երկաթյա վարչապետի»՝ Օ. Բիսմարկի ջանքերով 1871 թ: Հայեցող գերմանացուն աստիճանաբար փոխարինում է հաշվենկատ բյուրգերը՝ պրագմատիկ, գործնական հատկություններ ունեցող գերմանացին, որը կարգապահ է, հնազանդ օրենքին և պետությանը, ապրում է աշխարհիկ արժեքներով: Նրա առանձնահատկությունը էռնստ Տրյուլը համարում է գերմանացու պատասխանատվության զգացումը: Գերմանական «միապետության, բանակի, կառավարման և տնտեսության հիմքում ընկած են առանձնահատուկ հակումը դեպի կարգուկանոնը, խիստ ռեժիմը և լուրջ պատասխանատվության զգացումը»⁴⁹: Իրատես գերմանացու հոգեմտավոր կառուցվածքը կերտելու մեջ հատկապես մեծ է հեգելյան փիլիսոփայության, իհարկե ոչ «Հոգու ֆենոմենոլոգիայի», այլ «Տրամաբանության գիտության» ծառայությունը՝ իր հանրահայտ մեթոդի՝ թեզի, հակաթեզի և սինթեզի հիմնարար հասկացությամբ:

Լինելով հայեցող գերմանացու հակոտնյան՝ պրագմատիկ գերմանացին ևս իր արտացոլումն ունի գրականության մեջ: Թեև «հայե-

⁴⁸ Հեսսեն Հ., Տափաստանի գայլը, Երևան, 2003, էջ 137:

⁴⁹ Трельс Э., cited. աշխ., էջ 540:

ցող գերմանացին» շարունակում է գոյությունը գրականության մեջ՝ իբրև մշտական գերմանական բնավորություն, այդուհանդերձ երևան են գալիս կերպարներ, որոնք ավելի շատ կապված են հասարակությանը, սոցիումին: Նման կերպարներ, որոնք մոտ են «պրագմատիկ գերմանացուն», կարելի է գտնել Ֆ. Շալլցագենի, Տ. Ֆրեյտագի, Վ. Ռաաբեի, Թ. Ֆոնտանեի, Հ. Ֆալլադայի, անգամ Թ. Մանի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում, օրինակ՝ «Բուդենբրոքներ», «Արքայական մեծությունը»:

«Չանգված և իշխանություն» աշխատության մեջ Է. Կանետտին գերմանացու զանգվածային խորհրդանիշ է համարում բանակը կամ անտառը: Գերմանացու այդ տիպը գրեթե ամբողջությամբ համընկնում է այն նկարագրին, որ մենք առանձնացնում ենք իբրև պրագմատիկ: «Գերմանացիների զանգվածային խորհրդանիշը, – գրում է Կանետտին, – բանակն էր: Բայց դա ավելին էր, քան բանակը. դա շարակարգով քայլող անտառ էր: Ժամանակակից ոչ մի երկրում անտառի զգացումը չի մնացել այնքան կենդանի, որքան Գերմանիայում: Ուղղահայաց կանգնած ծառաբների սլացիկությունն ու գուգահեռությունը, նրան խտությունն ու թիվը գերմանացու սիրտը լցնում են անմեկնելի ուրախությամբ»⁵⁰: Օրենքին, կարգին հնազանդ գերմանացու այս տիպը (ընդ որում՝ այդպես է տեսնում գերմանացուն նաև Է. Կանտը)⁵¹, անընդհատ քննադատում է Ֆ. Նիցշեն՝ ելնելով գերմարդու մասին իր պատկերացումներից. «Գերմանացիները (նրանց մի օր մտածողների ժողովուրդ էին կոչում), – գրում է Նիցշեն «Չատվածների մթնշաղ» աշխատության մեջ, – նրանք այսօր ընդհանրապես դեռ մտածո՞ւմ են: – Գերմանացիներն այժմ ձանձրանում են մտքից, գերմանացիներն այժմ չեն վստահում մտքին, քաղաքականությունը կոչ է տալիս հոգևոր բաների համար անհրաժեշտ ողջ լրջությունը. ”Deutschland, Deutschland über alles”, վախենամ սա գերմանական փիլիսոփայության վերջն է...», – գրում է Նիցշեն⁵²:

⁵⁰ Կանետտի Է., Չանգված և իշխանություն, Երևան, 2002, էջ 195:

⁵¹ Кант Э., Сочинения в 6-ти томах, т. 6, М., 1966, с. 570.

⁵² Նիցշե Ֆ., Բարոց և չարից անդին..., էջ 214:

20-րդ դարում գերմանացու ազգային բնավորությունը դառնում է խիստ **համադրական**, այսինքն, գերմանացին ներկայանում է իր պատմական նկարագրի գրեթե բոլոր տիպերով, սակայն հիմնականում իբրև հայեցող և պրագմատիկ կամ այդ երկուսի համադրմամբ: Այսինքն, կարող ենք խոսել նաև գերմանական բնավորության չորրորդ՝ նոր տիպի մասին, որը մի կողմից կապված է իր մետաֆիզիկականության, մյուս կողմից՝ պրագմատիկ, իրատեսական էությանը, որը թելադրում է նրան օրինականություն և հնազանդություն: Է. Տրյուչը փորձում է այդ երկուսը միավորել գերմանական բնավորության մեջ. «Ըստ էության դեպի կարգուկանոնը հակման և հոգևորության միջև այդ ամբողջ հակադրությունը,– գրում է Տրյուչը,– բոլորովին սուր չէ, ինչպես երևում է առաջին հայացքից: Այդ երկու ուղիությունները ակունք են առնում ընդհանուր աղբյուրից, որում նրանք ձևավորում են ներքին միասնություն. դա գերմանական մետաֆիզիկական-կրոնական ոգին է: Մեր հակումը դեպի կարգուկանոնը հիմնված է ոչ թե նյութական և սոցիալական օգուտներ շահելու վրա, այն ծնվում է ոգու կարգավորվածության և օրենքի էության մասին իդեալական պատկերացումից, ինչպես մարդու կյանքում, այնպես էլ ունիվերսումի մեջ»⁵³:

Համադրական գերմանացու կերպարը ներկայացված են Թ. Մանի, Հ. Բրոխի, Ա. Դյոբլինի փիլիսոփայական վեպերում և վիպակներում: Հ. Հեսսեի, Ռ. Մուզիլի, Կ. Այնշթայնի վիպական հերոսները գրեթե բացառապես մնում են հայեցող գերմանացու կերպարային շրջանակներում: Ինչ վերաբերում է Կաֆկայի հերոսին, ապա նա բնավորության հետևողական գիծ չունի և ավելի շուտ տեղավորվում է անվերջ մանրացող, անգամ անէացող մարդ-գաղափարի շրջանակներում:

⁵³ Трелья Э., цит. աշխ., էջ 542:

ԳՅՈԹԵՒ ԿԵՐՊԱՐԻ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐ. UNIA MYSTIKA

(Թոմաս Ման, Հերմանն Հեսսե, Ալֆրեդ Դյոբլին, Ֆրանց Կաֆկա)

1

Հոդվածում փորձ է արվում տալու Գյոթեի կերպարի մեկնաբանությունը՝ հիմք ունենալով գլխավորապես 20-րդ դարի առաջին կեսի գերմանացի մի քանի ականավոր գրողների էսսեներն ու օրագրային գրառումները, միաժամանակ գտնելու հոգու և մտածողության այն զուգահեռները, որոնք կապում են գերմանական գրականության հանճարին 20-րդ դարի հետ: Այն պատրաստելու ընթացքում Գյոթեի գրականության և կերպարի նորանոր բացահայտումներին զուգահեռ են նաև համոզվեցի հանճարեղ գրողի մասին վաղուց ի վեր շրջանավոր մի ասույթի ճշմարտացիությանը, որի բովանդակությունը մոտավորապես հետևյալն է. «Նա, ով Գյոթեի մասին կարծիք է հայտնում, կարծիք է հայտնում իր մասին»: Իսկապես, ուշագրավ դատություն, որին դեռ ամփ կունենանք վերադառնալու:

Բացառիկ է այն ուշադրությունը, որ գերմանացիները (և ոչ միայն գերմանացիները) դրսևորում են Գյոթեի հանդեպ: Փաստորեն, Գյոթեի ժամանակներից սկսած առ այսօր գերմանացի քիչ թե շատ նշանավոր որևէ գրող չկա, որն իր վերաբերմունքը և կարծիքը չարտահայտի նրա մասին: Գյոթեի մասին կարծիք հայտնելը վաղուց ի վեր Գերմանիայում դարձել է մի տեսակ մտավորականի հասունության և իմաստության նշան: Ստեղծագործական կամ գիտական ճանապարհի որևէ հատվածում Գյոթեի հանճարի խորքերը սուզվելը (Ռ. Շոբայների արտահայտությունն է) դարձել է սրբազան ծիսակարգի պես մի բան: Այդ երևույթը լավ է բնորոշում Հերման Հեսսեն. «Չի կարելի լինել գերմանացի գրող և չտպավորվել Գյոթեի կերպարով և փորձով՝ անկախ այն բանից, հաջողված է այդ փորձը, թե ոչ»¹:

Իբրև ազգային-կենսական խնդիր՝ Գյոթեով զբաղվելու այս կայուն, գրեթե անփոփոխ հետաքրքրությունը, նրա անսովոր կյանքն ու

¹ Гессе Г., Письма по кругу, М., 1987, с. 205.

ճակատագիրը տարիների, տասնամյակների ընթացքում գերմանական հասարակական գիտակցության մեջ կերտել են մի կերպար, որն անցել է զարգացման ճանապարհ՝ սովորական մարդ Գյոթեից հասնելով մինչև Գյոթե-միֆոլոգեմը կամ Գյոթե-մետաֆորը:

Գյոթեի կերպարի առաջին ստեղծողներից մեկը հենց ինքն է՝ Գյոթեն: Եթե նրա հանդեպ գրական աշխարհի մարդկանց ուշադրությունը միանգամայն բնական է, ապա բնական պետք է համարվի նաև իր անձի և ստեղծագործության հանդեպ հենց իր՝ Գյոթեի ուշադրությունը, քանի որ ամենաճիշտ պատկերացումը ինքն ուներ իր մասին: Գեղարվեստական ժառանգությունից զատ, որն ինքնին հարուստ ինֆորմացիա է պարունակում Գյոթեի մասին, նա թողել է նաև փաստագրական երկեր («Բանաստեղծություն և ճշմարտություն», իտալական և ֆրանսիական ուղեգրություններ, 15 հազար նամակ, օրագրեր, գրույցներ և կենսագրության մասին բազմաթիվ արձանագրություններ), որոնք գրեթե օր առ օր լրացնում են նրա երկար կյանքի շղթան: Բայց զարմանալի բան. նյութերի անգամ նման առատության պայմաններում մեզ թվում է, թե, այդուամենայնիվ, քիչ բան գիտենք հանճարի մասին: Իսկ իրականությունն այն է, որ Գյոթեի կյանքի և գրականության խնդիրները, տասնամյակներ շարունակ (հենց իր՝ Գյոթեի կենդանության օրերից սկսած) ենթարկվելով ամենամանրակրկիտ ուսումնասիրության, այսօր ներկայանում են գրեթե գերծ մութ և անհասկանալի էջերից:

Նամակներում և հոդվածներում Գյոթեի կերպար ստեղծեց Ֆրիդրիխ Շիլլերը: Նրանց կյանքի քրոնոտոպը գրեթե մույնն է: Մտածողության նկատելի ընդհանրություններ ունենալով հանդերձ՝ նրանք միմյանցից խորապես տարբեր բնավորություններ են, հետևապես տեսնում և հասկանում էին միմյանց ավելի խոր և ավելի լայն, քան մյուս ժամանակակիցները: Ուստի մարդու և հանճարի այն գծերը, որոնք Շիլլերը տեսնում է Գյոթեի մեջ, առ այսօր համարվում են ամենաարժանահավատը:

Գյոթեի կերպարը գերմանական իրականության մեջ հետագայում ունեցավ իր զարգացման փուլերն ու ելևէջները: Նրա մուտքը

գրականություն անսովոր ու տպավորիչ էր: 1773 թ. հրատարակված «Երիտասարդ Վերքերի տառապանքները» վեպը նրան միանգամից հռչակեց իբրև համագերմանական մեծություն: Դա Գյոթեի համար իսկապես աստղային շրջան էր, որ հետագայում երբեք չկրկնվեց նրա կյանքի օրոք: Նրա մահվանից մի քանի օր անց Վիլհելմ Հումբոլդտը՝ 18-րդ դարի մտավորական Գերմանիայի խորհրդանիշներից մեկը, փորձեց տալ մեծ գրողի անսովոր էության բացատրությունը: Գյոթեն, Հումբոլդտի կարծիքով, առանց մույնիսկ դրա մտադրությունն ունենալու, անգիտակցաբար, կարծես իբրև իր գոյության հաստատում, մարդկանց վրա թողնում է հզոր ազդեցություն: Դա, անգամ անկախ Գյոթեի հոգևոր ստեղծագործությունից, որպես մտածող և գրող, կապված է նրա անկրկնելի էության հետ²:

Ռոմանտիզմի շրջանում Գյոթեի համար սկիզբ են առնում դժվարին ժամանակներ: Ռոմանտիկների կարծիքները նրա մասին հակասական են: Շելլինգի, Ըլեգել եղբայրների կարծիքով՝ Գյոթեն անսովոր հանճար է և ուսուցիչ: Շելլինգի բնորոշմամբ Գյոթեն փառա է, որ լուսավորում է Ոգու բոլոր ճանապարհները, իսկ «Ֆաուստը» գերմանական ժողովրդի մեծագույն ստեղծագործությունն է»³: «Վիլհելմ Մայստերից» միանգամայն այլ տպավորություն է ստանում Նովալիսը: Նրա կարծիքով՝ դա Կանդիդն է՝ ուղղված պոեզիայի դեմ: «Գյոթեն հաղթահարվելու է և պետք է հաղթահարվի»⁴, – հայտարարում է Նովալիսը: Այսինքն, նրանից սկսած, Գյոթեի գրականությունը և կերպարը վերածվում են գեղագիտական և փիլիսոփայական հիմնախնդրի: Այս տրամադրությունները փոխանցվեցին Հայնրիխ Հայնեին: Հայնեն հակադրություն է տեսնում գերմանացի երկու հանճարների միջև և այդ հակադրությունը լուծում է հօգուտ Շիլլերի: Բանաստեղծի կարծիքով՝ Շիլլերը տալիս է բարոյական բարձր կերպարներ, մինչդեռ Գյոթեի համար բարոյական խնդիրները ստորադասվում են արվեստի գեղեցկությանը: «Վերքերից և Գեց ֆոն Բեռլիխսինգենից

² Манн Т., Собр., соч, т. 10, М., 1961, с. 396.

³ Schelling F., Philosophie der Kunst, Darmstadt, 1990, S. 375.

⁴ Шульц Г., Новалис, 1998, с. 216-217.

հետո,– կարծում է Հայնեն,– Գյոթեի ազդեցությունը նվազեց այնքան, որ գրականության տաճարում նրան հատկացվեց ոչ մեծ մի որմնախորշ»։ Ռոմանտիկ գրողների հանդեպ Գյոթեի բացասական վերաբերմունքը հանրահայտ է։ Հայնեն այդ վերաբերմունքը համարում է անարդարացի։ «Գյոթեն վախենում էր ցանկացած ինքուրույն, ինքնատիպ գրողից,– գրում է Հայնեն,– և փառաբանում ու գովում էր ամեն մի չնչին միջակություն»։ Նա քննադատում է Գյոթեի էսթետիզմը։ Գյոթեի կերպարները, ասում է Հայնեն, գեղեցիկ են, նրանց կարելի է սիրահարվել, բայց նրանք անպտուղ են։ Գյոթեի ստեղծագործությունները, իբր, չեն մղում գործունեության, ինչպես Շիլլերի գործերը⁵։ Գյոթեի միակ մեծությունը, որը տեսնում է Հայնեն, կատարելությունն է, որն «առկա է այն ամենում, ինչ ստեղծել է նա»։ Միաժամանակ Հայնեն այնքան բարձ է գնահատում «Ֆաուստը», որ այն հավասար է տեսնում Աստվածաշնչին։ «Ֆաուստով»,– գրում է նա,– ավարտվում է հավատի միջնադարյան էպոխան, և սկիզբ է առնում ժամանակակից գիտա-քննական դարաշրջանը⁶։

Գյոթեի գրական ժառանգությունը մերժում էին նաև «Երիտասարդ Գերմանիա» շարժման անդամները (Լ. Բյոռնե, Կ. Գուցկով, Հ. Լաուբե), որոնց գրական ծրագրերը նպատակ ունեին նաև գերմանական հասարակությունը և գրականությունը դուրս բերելու, այսպես կոչված, Գյոթեի հիպոնոսից։

19-րդ դարի երկրորդ կեսից վերստին սկիզբ է առնում Գյոթեի վերելքի շրջանը։ Նրա կենսագրությունն ու ստեղծագործությունը դառնում են բուռն ուսումնասիրությունների նյութ։ 19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարասկզբին Գյոթեի ազդեցությունը Եվրոպայում հասավ գրեթե իր բարձրակետին հատկապես Նիցշեի՝ նրա գրականության և նշանակության նոր բացահայտումների շնորհիվ, որոնք՝ իբրև աֆորիզմներ, սփռված են փիլիսոփայի ողջ գրական ժառանգության,

⁵ Ակնհայտ սխալ կարծիք։ Գյոթեի գլխավոր երկում՝ «Ֆաուստում, օրինակ, գործը հիմնական մոտիվներից մեկն է, ինչը հաստատվում է ողբերգության ավարտով, երբ Ֆաուստի կամքով ճահիճը փոխվում է այգեստանի։ Ի սկզբանե էր գործը. այսպես է Աստվածաշունչը թարգմանում Ֆաուստը։

⁶ Гейне Г., Собр. соч. в 6-ти томах, т. 4, с. 332, 345-362.

Շթայների՝ Գյոթեի կերպարի և հատկապես «Ֆաուստի»՝ նոր մեկնաբանությունների, Գունդուֆի, Ջիմմեյի մենագրությունների և ուսումնասիրությունների մեջ: 20-րդ դարում Գյոթեի մասին ստեղծված գրականությունը օվկիանոս է, որ հետազոտողի համար դժվարություն է կազմում հենց միայն դասակարգելու առումով: Խնդրի տեսանկյունից կարևորում են հատկապես Բ. Կրոչեի, Գ. Լուկաչի, Կ. Յասպերսի, Կ. Գ. Յունգի, Է. Կասիրերի, Գ. Գադամերի, Թ. Էլիոթի, Պ. Վալերիի, Օրտեգա-ի-Գասետի, Կ. Սվասյանի աշխատությունները:

Գյոթեի կերպարը մշտապես ձգտել է պոետական արտացոլման: Քիչ չեն գեղարվեստական երկերը, որոնց հերոսը Գյոթեն է: Այս առումով, անկասկած, անմրցելի է Թ. Մանի «Լոտտան Վայմարում» վեպը (1939): 1976 թ. Պետեր Հաքսը գրեց «Խոսակցություն Շթայն ընտանիքում բացակա պարոն ֆոն Գյոթեի մասին» հոգեբանական մոնոդրաման: Նույն ժամանակներում ստեղծվեցին նաև Ուլրիխ Պլենցենդորֆի «Պարոն Վ-ի նոր տառապանքները» վեպը և Ֆոլկեր Բրաունի բանաստեղծական շարքը, որոնց թեման վերստին Գյոթեն է:

Գյոթեն մշտական թեմա է նաև գերմանական փաստագրության համար: Ըստ էության, Գյոթեի գեղարվեստական կերպար ստեղծող հեղինակի վիճակը նախընտրելի է, քանի որ նա, վերջին հաշվով, ազատ է այդ կերպարը ստեղծելու գեղարվեստական հնարների ընտրության մեջ: Անհամեմատ ավելի դժվար է այն գրողների աշխատանքը, որոնք փորձում են ստեղծել Գյոթեի փաստական կերպարը: Հնարավոր է արդյոք գրքերում բացահայտել այն, ինչով պայմանավորված է ոչ միայն Գյոթեի, այլ առհասարակ անցյալում ապրած մարդու էությունը: Պոլ Վալերին չի հավատում դրան: «Իրո՞ք նրա ողջ արտադրանքի, թղթերի, սիրային մասուկների, կյանքի նշանավոր դեպքերի մեջ,– գրում է նա,– կբացահայտենք մեր ճանաչողության համար կարևորը և նրան ամբողջովին մյուս մարդկանցից տարբերողը, այսինքն՝ նրա ոգու իսկական աշխատանքը, մի խոսքով՝ այն, թե ինչպիսին է նա, երբ ինքն իր հետ է, երբ խորապես և օգ-

տաշահորեն մենակ է»⁷: Այս դատողության համար Պ. Վալերին ավելի քան հիմնավոր պատճառներ ունի: Կարևորն այստեղ, կարծում է նա, սուբստանցը և դիպվածը համադրել կարողանալն է, որը գրեթե անհնարին է դարձնում հանճարի իրական կենսագրության ստեղծումը: «Սնում է հուսահատվել»⁸, – եզրահանգում է նա:

Մարդկային անցած կենսագրության գրական վերականգնման հնարավորություն է տեսնում Օրտեգա-ի-Գասսետը⁹: Նա կարևորում է երկու գործոն՝ որոշել մարդու կենսական կոչումը, որն ամենադժվարն է, ապա՝ հավատարմությունն այդ կոչմանը: «Գյոթեի որոնումներում» ծրագրային էսսեի մեջ, ձայնակցելով Պոլ Վալերիին¹⁰, Օրտեգա-ի-Գասսետը խորհուրդ է տալիս «գերմանացի բարեկամին» (իմա՝ գերմանացի մտավորականներին – Ա. Ա.) չստեղծել Գյոթեի հուշարձան՝ քաղաքային հրապարակի համար, որի շուրջը կարելի է սոսկ պտտվել: «Ուշադրություն դարձրեք միայն՝ որքան հաճախ են գրողները գործածում **հանճար**, **տիրամ** և այլ անիմաստ բառեր, – գրում է նա, – որոնց ոչ ոք, բացի գերմանացիներից, վաղուց արդեն չի դիմում, և դուք կհասկանաք նման դատարկ արտահայտությունների իսկական արժեքը Գյոթեի թեմայի համար»: «Ես պնդում եմ, – շարունակում է Օրտեգա-ի-Գասսետը, – ճիշտ տեսնել Գյոթեին, նրա մեջ բացահայտել նրան յուրաքանչյուր մարդու համար կարևոր դարձնող հենց այդ ելման խորհուրդը, հնարավոր է միայն՝ կտրուկ վերանայելով նրա հանդեպ մոտեցումը»: Ի՞նչ է առաջարկում իսպանացի փիլիսոփան: Վերը նշված մեթոդով, այսինքն՝ գտնելով Գյոթեի կենսական կոչումը և հավատարմությունը այդ կոչմանը՝ փորձել որոշել նրա կյանքի ստրուկտուրան, նրա իրական եսը և իրական կենսագրությունը, որին հնարավոր է հասնել՝ տեսնելով նրան ոչ թե իբրև ներդաշնակության, այլ հակադրությունների մարդ: «Սենք մի փոքր հոգնել ենք Գյոթեի հուշարձանից, – գրում է Օրտեգա-ի-

⁷ Վալերի Պ., Ոգու քաղաքականություն, Երևան, 2005, էջ 206:

⁸ Նույն տեղում, էջ 207:

⁹ Ortega-i-Gasset X., Эстетика, Философия культуры, М., 1991, с. 433-462:

¹⁰ Ինչպես Օրտեգա-ի-Գասսետը, այնպես էլ Պոլ Վալերին Գյոթեին անդրադարձել են 1932 թվականին՝ բանաստեղծի մահվան 100-ամյակի առթիվ:

Գասսետը,– մտեք նրա կյանքի դրամայի մեջ, դեն նետեք նրա արձանի սառը, անպտուղ գեղեցկությունը»: «Բացառությամբ այս ծրագրային կերպարից (այսպես՝ բնորոշում Օրտեգա-ի-Գասսետը Գյոթեին – Ա. Ա.) աշխարհում ոչինչ չկա՝ արժանի անվանվելու «ես»՝ այդ բառի իսկական իմաստով»: Դա է հուշում իր իսկ՝ Գյոթեի սկզբունքը՝ «Ազատվիր մնացած ամեն ինչից հանում քո իսկ ինքնության»:

Տասնամյակների ընթացքում Եվրոպայում և հատկապես Գերմանիայում Գյոթեի ժառանգության և անհատականության մասին ստեղծվել է բազմապիսի և գրեթե անընդգրկելի գրականություն, որում գրողը, փիլիսոփան, հոգեբանը կամ գրականագետը, գիտական և գեղագիտական ամենատարբեր տեսանկյուններից փորձում են տեսնել մեծ գրողին, մեկնաբանել նրա բնավորության և հանճարի առեղծվածները: Դրանցից ընտրենք ընդամենը չորսին՝ Թոմաս Ման, Հերման Հեսսե, Ալֆրեդ Դյրբլին և Ֆրանց Կաֆկա, որոնց ստեղծագործությունները առանձնանում են ընդհանուր շղթայից և անկասկած, բարձրարվեստ փորձեր են՝ մոտենալու իրական Գյոթեին:

2

Թվարկված գրողների շարքում Թոմաս Մանն ավելի շատ է գրադվել Գյոթեի անհատականության և գրականության հարցերով: Նա մասնավորապես ավելի շատ է արտահայտվել՝ այդ թեմայով գրելով վեպ, էսսեներ, հոդվածներ, ելույթներով հանդես եկել եվրոպական և ամերիկյան լսարանների առաջ: Այս գրողն առհասարակ ստեղծագործական հետաքրքիր բնավորություն ունի: Նա շատ է սիրում գնահատել և մեկնաբանել մշակութային այն միջավայրը, որում ինքը ապրում է: Իսկ այդ միջավայրի սահմանները շատ ընդարձակ են: Այն, փաստորեն, ընդգրկում է արևմտաարևելյան ողջ մշակույթը՝ իր հիմնական դրսևորումներով՝ պատմություն, փիլիսոփայություն, դիցաբանություն, կրոն, երաժշտություն, թատրոն և դեմքերով՝ Պլատոն, Բուդդա,

Պլոտին, Միքելանջելո, Շեքսպիր, Սերվանտես, Տոլստոյ, Դոստոևսկի, Սարինդերբերգ, Ջոյս, Շոու և ուրիշներ: Ուստի Թ. Մանի գրական ժառանգության մի ստվար և արժեքավոր մասն են կազմում տասնյակ էսսեները, հոդվածները, հրապարակումներն ու ելույթները, որոնք նա ջերմությամբ և մեծ ճաշակով ստեղծել է տասնամյակների ընթացքում: Բնականաբար Թ. Մանի ուշադրության կենտրոնում գերմանական մշակույթն է, որի ուղղակի ժառանգորդն է նա: Փաստորեն, չկա գերմանական գրականության և մշակույթի հայտնի որևէ դեմք, որի մասին Մանը չունենա իր վերաբերմունքը: Այդ շրջան ձգվում է «Նիբելունգների երգից» և Ուրիխ ֆոն Հուտտենից և հասնում մինչև Հաուպտման և Ֆեյխտվանգեր: Նա, փաստորեն, ներկայացնում է գերմանական գրականության պատմություն ըստ Թ. Մանի՝ ստեղծելու համար ամբողջական և ճշգրիտ տպավորություն իր երկրի և իր ժողովրդի մասին: Այստեղ նույնպես տասնյակ անուններ են՝ Լեսսինգ, Շփիֆտեր, Բրենտանո, Բլախտ, Շամիստ, Ֆոնտանե, Շպենգլեր, Ֆրոյդ... Նա առանձնացնում է հատկապես Շոպենհաուերին, Նիցշեին և Վագների՝ անվանելով նրանց աստղային երեք համակարգ (Dreigestirn), որոնք առանձնահատուկ նշանակություն են ունեցել իր կյանքում: Այս շարքը հետագայում լրացնում է նաև Գյոթեն:

Գյոթեի կերպարը Թ. Մանին զբաղեցրել է ողջ կյանքի ընթացքում, բայց հատկապես կյանքի հասուն և ուշ շրջանում, երբ նա ավելի ու ավելի է հակվում դեպի հանճարեղ գերմանացին՝ ոգևորվելով նրա կերպարով ու իմաստությամբ: Իսկ վաղ տարիքում Թ. Մանի պաշտամունքը Շիլլերն էր՝ իր պաթետիկ դրամաներով, իր «մանկական պարզությամբ» ու «խոր աշրականությամբ», որը, ինչպես Մանն է ասում, բացակայում է «անգամ առավել իմաստուն, առավել երկրային Գյոթեի թագավորության մեջ»¹¹: Այդ պաշտամունքի վկայությունն են Թ. Մանի վաղ շրջանի «Տոնիո Կրյոգեր» (1903) և «Տաժանելի ժամ» (1905) պատմվածքները:

¹¹ Манн Т., Собр. соч., т. 10, М., 1961, с. 547.

Գյոթեի ազդեցությունը Թ. Մանի մտածողության վրա երևում է հատկապես նրա գեղարվեստական երկերում: Առաջին գործը, որ գրվել է Գյոթեի ազդեցությամբ, համրահայտ «Մահը Վենետիկում» նովելն է (1912), որն սկզբնապես ունեցել է «Մահը Մարիենբադում» վերնագիրը: Նովելի ներքին զարգացման տրամաբանությունը աստիճանաբար դուրս է մղել Գյոթեի կերպարը՝ տեղը զիջելով պրոբլեմային այլ կերպարի և այլ փիլիսոփայության: Իսկ Գյոթեի երկերից Մանի վրա ամենախոր տպավորությունը թողել է «Ֆաուստը»: Վերջինիս ազդեցությունը Մանի վրա կարող է համեմատվել միայն Շոպենհաուերի, Վագների և Նիցշեի ազդեցությունների հետ: Եվ խնդիրն այստեղ միայն «Դոկտոր ֆաուստուս» վեպը չէ: Գյոթեի դրամայի ազդեցությունը ակնհայտ է նաև «Կախարդական լեռը» վեպում: Այստեղ ամենուրեք հանդիպում են «Ֆաուստ» ողբերգությունից մեջբերումներ, հղումներ, ալյուզիաներ («Վալպուրգյան գիշեր», «Չյունը», «Մինհեռ Պեպերկորն» գլուխները):

Գյոթեի մասին Թոմաս Մանը գրել է շուրջ տասնհինգ էսսե: Խնդրի քննության տեսանկյունից կարևորում ենք հատկապես երեքը՝ «Գյոթե և Տոլստոյ» (1921), «Գյոթեն իբրև բյուրգերականության դարաշրջանի ներկայացուցիչ» (1932), «Գյոթեն և ժողովրդավարությունը» (1949):

Էսսեներում Թ. Մանը փորձում է Գյոթեին մոտենալ բազմազան տեսանկյուններից. Գյոթեն՝ իմաստուն և իմաստասեր, Գյոթեն՝ բանաստեղծ և արձակագիր, Գյոթեն՝ իբրև աշխարհիկ մարդ, Գյոթեն և կանայք, Գյոթեն՝ զրուցակից, Գյոթեն՝ խորհրդական և այլն՝ հասկանալու համար հատկապես նրա անհատականությունը: Շատ լավ գիտակցելով իր և Գյոթեի միջև առկա տարածությունը՝ Թ. Մանը փորձում է բացատրություն գտնել այն բանի համար, որ ինքը իրավունք է վերապահում իրեն՝ խոսելու Գյոթեի մասին: «Ես Գյոթեի մասին չեմ կարող խոսել այլ կերպ, քան սիրով, մտերմությամբ, որի անթույլատրելիությունը թեթևանում է իմ և նրա անշափելիության գիտակցությամբ,– գրում է Թ. Մանը և շարունակում,– նրա գործերի մասին պատմելը ես թողնում եմ պատմաբաններին և ծանոթագրող-գիտակ-

ներին և լուսավորյալ անհատներին, որոնք իրենց համարում են բավականաչափ հասուն, որպեսզի զուտ ճանաչողական տեսանկյունից մոտենան մեծությանը,— իսկ դա բոլորովին այլ բան է, քան լինել հաղորդակից նրա էությանը և միայն դրանով իրավունք ունենալ խոսել նրա մասին»¹²։ Միակ արդարացումը, որ Թ. Մանին իրավունք է տալիս խոսել Գյոթեի մասին, այն է, որ ինքը նույնպես գրող է («Ես նույնպես գրող եմ», Շիլլերի դեպքում Մանը գործածում է «արյունակից եղբայր» արտահայտությունը)։

Մանի կարծիքով՝ միայն այդպես ինքը կարող է մոտենալ Գյոթեին և ապրել *unio mystica*-ն՝ հոգևոր միասնությունը։

«Գյոթեն իբրև բյուրգերական դարաշրջանի ներկայացուցիչ» էստեում Մանը ներկայացնում է Գյոթեի ընկալման երկու տեսանկյուն։ Մանի կարծիքով՝ Գյոթեն ընկալվել է նախ իբրև լուսավորության դարի զավակ։ «Նա գերմանական լուսավորական դարաշրջանի մտքերի տիրակալն է,— գրում է Թ. Մանը,— դասական դարաշրջանի, որին գերմանացիները պարտական են բանաստեղծների և մտավորականների ժողովուրդ պատվավոր կոչման համար, իդեալիստական անհատապաշտության դարաշրջանի, որում, ըստ էության, ծնվեց մշակույթի գերմանական հասկացությունը»¹³։

Գյոթեի ընկալման մյուս տեսանկյունը, Թ. Մանի կարծիքով, առնչվում է անգլիացի Թոմաս Կարլայլի անվանը, որի կարծիքով՝ Գյոթեն կապված չէ որևէ դարաշրջանի հետ, այլ բացարձակ մեծություն է, որի սահմանները չափվում են հազարամյակներով, և որին պարզապես անվանում են «աստվածային անհատ»։

Թոմաս Մանը առաջարկում է նաև իր տեսանկյունը, որն ընկած է այս երկու՝ «ցածր» և «բարձր» տարբերակների միջև։ Նա Գյոթեին ընկալում է իբրև բյուրգեր, իբրև զավակ բյուրգերական դարաշրջանի, որն սկիզբ է առնում 15-րդ դարից և ավարտվում 19-րդ դարում։ Մանը կարծում է, ու բյուրգերականությունը համամարդկայինի հայրենիքն է։ Այսպիսով, Գյոթեի կերպարային գիծը Թ. Մանը մոտեց-

¹² Манн Т., Собр. соч., т. 10, М., 1961, с. 38.

¹³ Նույն տեղում, էջ 38-39։

նում է գերմանական ազգային էթնոսի կերպարային գծին: Ինչպես Գերմանիան է սկիզբ առնում ռեֆորմացիայից, այնպես էլ Գյոթեն: Մանի կարծիքով՝ Գյոթեն Լյութերի, Էրազմի եղբայրն է:

1921 թ., երբ Թ. Մանը աշխատում էր «Կախարդական լեռը» վեպի վրա (գրում էր «Վալպուրգյան գիշեր» գլուխը), միաժամանակ գրում էր նաև «Գյոթե և Տոլստոյ» ակնարկը: Այստեղ Թ. Մանը ստեղծում է Դոստոևսկի-Շիլլեր և Գյոթե-Տոլստոյ զուգահեռ շարքեր: Առաջին շարքը հիվանդությունն է, երկրորդը՝ առողջությունը: Այսինքն, Դոստոևսկին և Շիլլերը հիվանդ արվեստագետներ են, իսկ Գյոթեն և Տոլստոյը՝ առողջ: Ընդ որում, Թ. Մանի համար առողջությունը անժխտելի առավելություն չէ, իսկ հիվանդությունը՝ անժխտելի արատ: Հավանաբար, ելնելով այս սկզբունքից՝ նա փորձում է լուրջ առավելություններ տեսնել «հիվանդ» Շիլլերի և Դոստոևսկու մեջ, իսկ «առողջ» Գյոթեին և Տոլստոյին հիվանդացնել՝ գտնելու բնավորության այնպիսի գծեր, որոնք կարծես առավել հարմար են արվեստագետի հիվանդ լինելու մասին պլատոնյան, շոպենհաուերյան և ռոմանտիկների տեսակետներին: Այս շարքերից ո՞ր մեկին է պատկանում Թ. Մանը: Մեր կարծիքով՝ նա որքան առողջ, նույնքան էլ հիվանդ է իբրև արվեստագետ, ուստի միավորում է առաջիններին երկրորդների հետ: Կարևորագույն գիծը, որ տեսնում է Մանը Գյոթեի և Տոլստոյի մեջ, արտաքին (արիստոկրատական, էպիկական հանդարտություն) և ներքին (հոգեբանական բարդություն և հարստություն) պլանների համատեղումն է:

«Գյոթեն և Ժողովրդավարությունը» էսսեում Գյոթեն ներկայանում է բարդ, հակասական նկարագրով: Նա մի կողմից կրողն է գերմանական արիստոկրատական ոգու և բյուրգերական ազատության, մյուս կողմից՝ հումանիստական-ժողովրդավարական արժեքների: Հայտնի է, որ Գյոթեն դժգոհում էր գերմանացիների հայեցողականությունից և գործնականության պակասից: Նկատենք, որ «գործերով խեղճ և մտքերով հարուստ» Գերմանիայի մասին խոսում էր նաև Հյոլդեռլինը: Լինելով եվրոպացի և իր ողջ ստեղծագործությամբ պատկանելով այդ մշակույթին («Նա թերևս վերջին մարդն է,– գրում

է Պոլ Վալերին,– որ վայելել է Եվրոպայի կատարելությունը»¹⁴)՝ այդուամենայնիվ, հասուն Գյոթեի մոտ, ինչպես նկատում է Թ. Մանը, գնալով ավելի ու ավելի խորանում է հիասթափությունը Եվրոպայի հանդեպ, ուստի փնտրում է մշակութային-գոյաբանական նոր հեռավորանքներ: Դա նախ Ամերիկան է (այդ տրամադրությունների արտահայտությունը տեսնում ենք «Վիլհելմ Մայստեր» վեպում), ապա Արևելքը («Արևել-արևմտյան դիվան»): «Երևակայական փախուստը Ամերիկա,– գրում է Թ. Մանը,– այլ բան չէ, քան ցանկություն ազատվելու տարիներով կուտակված բանականության բեռից, եվրոպական բանականության դառնությունից՝ ծանրաբեռնված հոգևոր և պատմական ավանդույթներով, և վերջիվերջո նիհիլիզմի վտանգի հետ բախվողի ցանկություն՝ բաքնվել բնականության, պարզության և պատանեկան անհոգ զորության աշխարհում»¹⁵: Նույնիսկ Իտալիա ճանապարհորդությունը Թ. Մանը մեկնաբանում է իբրև փախուստ դեպի բնականություն: Ի դեպ, փախուստը Գյոթեի բնավորության և կենսագրության մեջ նկատում է նաև Օրտեգա ի Գասսետը¹⁶: Եվ շատ համահունչ է ուշ շրջանի Գյոթեի մտքերի և տրամադրությունների հետ Թ. Մանի եզրահանգումը. «Ոչ միայն Գերմանիան, ամբողջ Եվրոպան Համլետ է, իսկ Ամերիկան՝ Ֆորտինբրաս»¹⁷:

Ի՞նչ գծեր է Թ. Մանը տեսնում Գյոթեի կամ ինչպես ինքն է ասում՝ մեծ մարդու մեջ՝ պոետի տեսքով: Բազմաթիվ գծերից (ճշտապահություն, հետաքրքրասիրություն, ամեն ինչ տեսնելու, քան լսելու նախասիրություն (Augenmansch), կյանքը սիրելու ներքին բնագդ, արիստոկրատականություն, լռել կարողանալու ձիրք, համեստություն, հակումը դեպի մտածումը և դանդաղկոտություն, հավասարակշռվածություն, պարզիզդի ինքնասիրահարվածություն, բյուրգերական ազատություն և ավանդապաշտություն...) առանձնացնենք երեքը՝ արիս-

¹⁴ Վալերի Պ., նշվ. աշխ., էջ 213:

¹⁵ Вестник ПСТГУ 3, Филология, 2009, с. 101.

¹⁶ Ортега-и- Гассет Х., Эстетика, Философия культуры, М., 1991, с. 451.

¹⁷ Вестник ПСТГУ 3, Филология, 2009, с. 102.

տոկրատականություն, բյուրգերականություն և ինքնասիրահարվածություն, որոնց դեռ առիթ կունենանք վերադառնալու:

3

Հերման Հեսսեի՝ Գյոթեի ընկալումներում և մեկնաբանություններում շատ ընդհանրություններ կան Թոմաս Մանի հետ (ընդ որում, այդ ընդհանրությունները դրսևորվում են ոչ միայն Գյոթեի հանդեպ վերաբերմունքի մեջ, այլև բազմաթիվ այլ խնդիրներում):

Ի տարբերություն Թ. Մանի՝ Հեսսեն հեռու է Գյոթեի կերպարը հրապարակայնորեն ներկայացնելուց, նրա գրական ժառանգության մեջ քիչ թիվ են կազմում Գյոթեի և նրա գործերի մասին էսսեները, ակնարկները, գրախոսությունները: Դրա փոխարեն Հեսսեի մոտ առավել արտահայտված է Գյոթեի կյանքը՝ իբրև բանաստեղծական վերապրում: Հեսսեին զարմացնում, ոգևորում է հատկապես այն, թե ինչպես է այդ հանճարեղ մարդը կարողացել բառացիորեն կերտել ինքնիրեն՝ առաջնորդվելով ոգու և կատարելության օրենքներով: Հեսսեի համար Գյոթեն ստեղծագործողի օրինակ է, որից նա սովորում է գրեթե ամեն ինչ: Հեսսեի վաղ շրջանի բանաստեղծություններում բազմաթիվ պատկերներ կրկնում են Գյոթեին: «Մենք բոլորս ուխտագնացներ ենք, որ փնտրում ենք Իտալիան»,– էպիգրամներից մեկում (Վենետիկ, 1790) խոստովանում է Գյոթեն: Նույն խոստովանությունը գտնում ենք Հեսսեի 1901 թ. նամակներից մեկում: Շվեյցարական լեռները Հեսսեին դարձրին նկարիչ՝ «Դառնալով արդեն քառասուն տարեկան՝ ես հանկարծ սկսեցի զբաղվել գեղանկարչությամբ»¹⁸,– համառոտ ինքնակենսագրականում գրում է Հեսսեն: Բայց դա մույնպես Գյոթեի (Հոֆմանի, Շթիֆտերի, Բրենտանոյի...) ազդեցությունն էր՝ նկարազարդել սեփական գրքերը: Գյոթեն սիրում էր իր արձակ գործերը համեմել բանաստեղծություններով: Նույնը կրկնում է Հեսսեն («Տափաստանի գայլը», «Զլինգգորի վերջին ամառը», «Հուլունքախաղ»): Հեսսեի ստեղծագործություններում առատո-

¹⁸ Гессе Г., По следам сна, М., 2004, с. 58.

րեն կարելի է հանդիպել Գյոթեի գաղափարներին ու կերպարներին: «Տափաստանի գայլը» վեպում նա ստեղծում է Գյոթեի հեզնական կերպարը: «Հուլունքախաղի» Կաստալիան հիշեցնում է «Վիլհելմ Մայստերի» մանկավարժական պրովինցիան: Ֆաուստն իրեն անվանում է Մեֆիստոֆելի ծառա՝ Knecht¹⁹: Նույն անունն ունի «Հուլունքախաղ» վեպի հերոսը: Սակայն առավել խոսուն են «Ֆաուստի» և «Սիդիարթայի» զուգահեռները: «Սիդիարթայի» մասին Հեսսեն ասում է, որ այն թեև ունի հնդկական հանդերձանք, այդուամենայնիվ խորապես եվրոպական վեպ է: Կարելի է ենթադրել, որ Հեսսեն դա ասում է՝ նկատի ունենալով վեպի հարազատությունը «Ֆաուստին»:

Ինչպես Ֆաուստը, այնպես էլ Սիդիարթան անընդհատ վերամարմնավորվող և ճանապարհ ընթացող կերպարներ են: Նրանք միմյանց նման են հատկապես հանգուցային երեք դրվագներում:

ա. Տիեզերքի և մարդու գաղտնիքները համառորեն որոնող Ֆաուստը իբրև վերջին հնարավորություն փորձում է նաև կախարդությունը.

*Ես քափանցեցի խորքն իմաստության,
Դարչաւ և՛ բժիշկ, և՛ իրավաբան,
Ավադ, գիտության անվերջ հետամուտ
Եվ աստվածաբան դարչաւ ես հմուտ,
Սակայն մնացի անգեղըր նախկին,
Խելքով ու չիրքով նույն մարդն եմ կրկին²⁰:*

Նույն ճանապարհն է անցնում նաև իր ինքնությունը որոնող Հեսսեի հերոսը. «Պատանի հասակում նվիրվել էի ճգնափեցությանը, խորհրդածություններին ու ինքնախորասուզմանը, Բրահմայի որոնումներին և երկրպագում էի հավերժականը Աքմանի մեջ: Երիտասարդության տարիներին հետևեցի վանականներին, ապրում էի անտառում, տառապում էի շոգից ու ցրտից, սովորեցի քաղցած մնալ, սովորեցի սպանել իմ մարմինը: Հետո էլ մեծն Բուդդայի ուսմունքը

¹⁹ Goethe, Poetische Werke, Aufbau-Verlag, 1970, Bd. 3, S. 459.

²⁰ Գյոթե, Ֆաուստ, Երևան, 1963, մաս 1, էջ 24:

աստվածային լույսով ողողեց իմ իմացությունը. ես զգացի, թե ինչպես է աշխարհի միասնության գաղափարը հոսում իմ երակներում, ինչպես իմ սեփական արյունը: Բայց ինձ վիճակված էր հեռանալ նաև Բուդդայից և մեծագույն գիտելիքից»²¹: Սիդհարթան՝ իբրև ինքնության ճանապարհ, հանգում է Գետի մետաֆորին, այսինքն՝ կախարդության ու միստիկայի:

բ. Ֆաուստի նման Սիդհարթան ևս տրվում է աշխարհիկ մեղքերին, ապրում մեծ սեր, ապա կորցնում այն: «Ֆաուստում» դա Գրետ-խենն է, «Սիդհարթայում»՝ Քամալան:

գ. Ինչպես Ֆաուստն, այնպես էլ Սիդհարթան կարևորագույն վճիռ կայացնելուց առաջ քուն է մտնում: Ֆաուստի հետ դա կատարվում է մինչև Մեֆիստոֆելի հետ հանդիպումը, իսկ Սիդհարթան քուն է մտնում մինչ Վաստուկայի հետ հանդիպումը, կոկոսի ծառի տակ՝ վերջին և վճռական վերամարմնավորումից առաջ: Քնի և իմաստության կապը, առհասարակ, լայնորեն ներկայացվում է գեղարվեստական գրականության մեջ: Սերվանտեսի՝ աշխարհից, իրականությունից պարտված և տուն վերադարձած հերոսը վերստին սովորական մարդկային նկարագիր է ձեռք բերում խոր քուն մտնելուց հետո: Թ. Մանի Հանս Կաստորպը («Կախարդական լեռը») իր աստվածային ինքնությանը և կոչմանը հասնում է միայն խոր քուն մտնելուց հետո՝ ընկնելով լեռնային ձյունամրրիկի մեջ:

1909 թ. Հեսսեն տպագրեց «Ֆաուստ և Ջրադաշտ» էսսեն, որում մոնիստական փիլիսոփայության սկզբունքներից (Հեսսեն մոնիստական խմբի անդամ էր) քննադատում է Ֆաուստին և ընդունում Ջրադաշտի (իմա՝ Նիցշեի) կենսափիլիսոփայությունը: «Երախտագիտություն Գյոթեին» էսսեում, որը Հեսսեն գրեց 1932 թվականին, փորձ է արվում ոչ միայն իր, այլև առհասարակ գերմանացիների և հատկապես երիտասարդների համար բացահայտելու Գյոթեին: Հեսսեն ցավում է, որ մացիստական Գերմանիայում ուսուցիչներին հաջողվում է աշակերտներին կտրել Գյոթեից, քանզի մեծ գրողը օգտագործելի չէ մացիզմի նպատակների համար: Մինչդեռ Գյոթեն նա է, կարծում է

²¹ Հեսսեն Հ., Դանապարհի դեպի ներս, Երևան, 2004, էջ 222:

Հեսսեն, ով այսօր ավելի լավ, քան որևէ մեկը, առաջադրում է Եվրոպայի հիմնախնդիրները և տալիս դրանց լուծումները: «Եթե ես որևէ դպրոց կամ բարձրագույն հաստատություն ղեկավարեի, ապա ոչ թե կարգելեի Գյոթե կարդալը, այլ նրան կծառայեցնեի իբրև Ամենաբարուն, Ամենակատարյալին հասնելու միջոց»²²:

Հեսսեն խոսում է Գյոթեով իր հիվանդ լինելու մասին, խոսում է Գյոթե հիմնախնդրի մասին, որից ազատում չկա այնքան ժամանակ, քանի դեռ դու չես ապրել կյանքի այն ելևէջները, որ նա է ապրել, և քանի դեռ չես գտել այն երկատվածությունը, որ բնորոշ է իրեն՝ Գյոթեին: Էսսեում Հեսսեն առանձնացնում է Գյոթեի երեք կերպար՝ պոետը, գրողը և իմաստունը: Հեսսեն պաշտում է բանաստեղծին, բանավիճում գրողի հետ, իսկ իմաստունի առաջ՝ խոնարհվում:

4

«Երբ Գյոթեն մահացավ, նա գրեթե մոռացված էր երկրում: Նրա դագաղի մոտ ոչ մի ուսանող չէր հերթապահում, և սաղմոսներ չէին կարդացվում... Այս մարդը, որ մահացավ ծեր տարիքում և թաղվեց այդպես շքեղորեն, իր կրքերից, տեսիլներից և վայրագություններից քրքրված ու ստրկացած էակ չէր: Ավելի շուտ նրան տրված էր կշեռքը հավասարակշռության մեջ պահելու հնարավորություն, որն էլ հաճախ հանգեցնում էր նրան, որ նա կռախտ ու սառն էր երևում: Ոչ ոք սկզբում չէր նկատում, որ նա ցավի ու վշտի ճգնաժամի մեջ է և որ նա գտնվում է ինքնահաղթահարման մարտադաշտում: Այդ մասին են վկայում նրա արձակ գործերը և պոեզիան... Միայն կարգապահություն, խելացիություն, բարենպաստ պայմաններ հասկացությունները չեն բավականացնի՝ հասկանալու համար, թե ինչն է Գյոթեի մոտ կարգավորում ներքին հավասարակշռությունը, և թե ինչն է կանոնավորում նրա ներքին թերմոստատը... Գյոթեն Արևելքի մարդ է»²³:

²² Гессе Г., Письма по кругу, М., 1987, с. 211.

²³ Döblin A., Aufsätze zur Literatur, Walter-Verlag, 1963, S. 316-317.

Սա արդեն Ալֆրեդ Դյոբլինն է, նշանավոր «Բեռլին. Ալեքսանդերպոլս», «Համլետ» վեպերի հեղինակը, որը 20-րդ դարի գերմանական ինտելեկտուալ վեպի ստեղծողներից մեկն է: Ալֆրեդ Դյոբլինի կողմից - Գյոթեի մեկնաբանությունները համեմատաբար աղքատիկ են՝ Թ. Ման-Գյոթե, Հեսսե-Գյոթե մեկնաբանությունների կողքին դրվելու համար: Այդուամենայնիվ, դրանք կան, և որքանով որ Դյոբլինը առանձնանում է գրական իր սերնդակիցներից մտածողությամբ և լեզվով, նույնքան էլ նա ինքնատիպ է Գյոթեի ընկալման մեջ: Դրավայությունը հենց «Գյոթե և Դոստոևսկի» (1932) էսսեն է, որից և արվել է մեջբերումը, և որտեղ բավականին նոր հնչերանգ կա Գյոթեի կերպարի և անհատականության հանդեպ:

Գյոթեի գրական ժառանգության մեջ Դյոբլինին առավելապես հոգեհարազատ է «Ֆաուստը», ընդ որում, Դյոբլինը կարծում է, որ Ֆաուստի մասին միջնադարյան լեգենդն ավելի հզոր ստեղծագործություն է, քան Գյոթեի դրաման: «Բեռլին. Ալեքսանդերպոլս» վեպում առկա է Հորի հիմնախնդիրը, ինչը նույնպես Դյոբլինին մոտեցնում է Գյոթեին, մասնավորապես «Ֆաուստին»: Իրականության դեմ Ֆրանց Բիբերկոպֆի պարտությունը ի վերջո մարդու պարտությունն է Աստծու դեմ: Ֆրանց Բիբերկոպֆի մեջ առկա է մարդը, իսկ Ռայնհոլդը մարմնավորում է Մեֆիստոֆելին: Բայց վերադառնանք արդեն հիշատակված «Գյոթե և Դոստոևսկի» էսսեին: Գյոթեի մասին գրված էսսեների մեջ սա ինքնատիպ ու յուրահատուկ է: Դյոբլինը փորձում է Գյոթեին տեսնել միանգամայն նոր տեսանկյունից: Նա ստեղծում է Գյոթեի և եվրոպական իրականության հակադրության մի ըմբռնում, որը, ըստ էության, քիչ զուգահեռներ ունի:

Դյոբլինը Գյոթեին տեսնում է Արևելք-Արևմուտք հակադրության պատկերում, որտեղ «Ժամանակավոր արևմուտքի» համեմատությամբ առավելությունը տրվում է «Հավերժական Արևելքին»: Եվրոպան Ասիայի թերակղզին է, գրում է Դյոբլինը, Եվրոպայում մարդիկ անընդհատ շարժման մեջ են, քայլում են առաջ, մինչդեռ Արևելքը հանգիստ է: Բայց նա առավել մոտ է արմատին: Գյոթեի համար, գրում է Դյոբլինը, խորթ էին կղզիացման, այսինքն՝ Եվրոպայի մե-

թողները: Եվրոպան խորթ էր Գյոթեին այնքան, որքան ինքը՝ Գյոթեն էր խորթ Եվրոպային (հիշենք, որ մոտավորապես մեծան կարծիք ուներ մաս Թ. Մանը): Նրան չի կարելի նույնացնել մաս իրեն ամբողջովին օտար Ֆաուստի բնությանը, որը Գյոթեի կանխագուշակումն էր, քննադատական, մերժողական վերաբերմունքը Եվրոպայի հանդեպ, կարծում է Դյոբլինը: Դրանով մա ուզում էր ցույց տալ ժամանակակից աշխարհի հրեշավորությունը, գրում է Դյոբլինը: Նրա կարծիքով՝ Գյոթեն ոչ միայն արևելցի է, այլև մախաբրիստոնյա:

Ինչպես տեսնում ենք, Դյոբլինը մշտապես պահում է տարածությունը իր և Գյոթեի միջև, ամբողջությամբ չի ենթարկվում Գյոթեի հիպնոսին, այլ սառը բանականությամբ փորձում է բացահայտել անհայտ Գյոթեին՝ մայրամուտ ապրող Եվրոպայից փրկելով նրա խորթ որդի-հանճարին:

5

Գյոթեի կերպարի ինքնատիպ ընկալում ունի մաս Կաֆկան: Եթե նախորդ երեք գրողները իրենց գրական ժառանգությամբ տեղավորվում են դասական-մոդեռն գծի շրջանակներում, ուստիև որոշակի հիմքեր են ստեղծվում՝ խոսելու դասական Գյոթեի և վերջիններիս ընդհանրությունների մասին, ապա Կաֆկան բացառապես մոդեռնի ներկայացուցիչ է, մոդեռնի օրենսդիր, որի հետ Գյոթեն, թվում է, ընդհանուր ոչինչ չի կարող ունենալ: Բայց դա միայն առաջին հայացքից: Մահվանից առաջ չեիս լրագրող Գուստավ Յանովսկի հետ գրույցներից մեկում Կաֆկան հստակորեն արտահայտում է իր վերաբերմունքը դասական գրողների հանդեպ: «Այսօրվա մոդեռն գրքերի մեծ մասը, – ասում է Կաֆկան, – ժամանակակից կյանքի սուկ առկայծող արտահայտություններ են: Դրանք շատ շուտ հանգչելու են: Դուք ավելի շատ հներին պետք է կարդաք: Դասականներին: Գյոթեին: Հինը դրսևորում է իր նվիրական արժեքը՝ հավիտենականությունը: Ամեն գնով մորին հակվելը նշանակում է հակվել դեպի բուն անցողիկությունը: Այսօր այն գեղեցիկ է, բայց վաղը դառնալու է

ծիծաղելի: Դա գրականության ճանապարհն է»²⁴: Դասականներից և հատկապես Գյոթեից Կաֆկա ձգվող ստեղծագործական կապը հաստատում է այն ճշմարտությունը, որ բարձր գրականության ոլորտում նեղ դասակարգումներն ու բաժանարար գծերը դառնում են անիմաստ:

Կաֆկայի գրական ժառանգության մեջ, վեպերում և պատմըվածքներում չկան իրադրություններ, կերպարներ և գաղափարներ, որոնք ակնհայտորեն հիշեցնեն Գյոթեին: Կաֆկայի միակ ստեղծագործությունը, որը կարող է հիմք և աղբյուր ծառայել Գյոթեի կերպարի համար, «Օրագրերն» են: Այստեղ Կաֆկան անընդհատ դասականների հետ է (Դիկկենս, Ֆլոբեր, Զլալստ, Գոգոլ, Շիլլեր, Պասկալ, Կիրկեգոր, Դոստոևսկի, Շեքսպիր), մեջբերում է նրանց, ստեղծում նրանց հատվածային, բայց տպավորիչ ճեպանկարները՝ կանգ առնելով հատկապես Կիրկեգորի, Դոստոևսկու, Ֆլոբերի, Դիկկենսի վրա: Բայց ամենից հաճախ Կաֆկան հիշատակում է Գյոթեի անունը (մոտ քառասուն անգամ): Օրագիր պահելը Կաֆկան սովորել է հենց Գյոթեից, թեև օրագիրը Կաֆկայի բնավորության ամենահամարժեք ժանրն է:

Ինչպես է Կաֆկան ընկալում Գյոթեին:

Նախ, Կաֆկայի կարծիքով, «Գյոթեն ասում է գրեթե այն ամենը, ինչ վերաբերում է մեզ՝ մարդկանց»²⁵: Այնուհետև, ոչ մի անգամ Կաֆկան Գյոթեի մասին չի արտահայտվում ընդհանուր կարգի, սովորական բառերով, այլ խոսում է նրա և նրա գրականության որևէ կոնկրետ կողմի կամ մանրամասնի մասին՝ դա դարձնելով բանավիճակ՝ հասկանալու համար հանճարին:

Կարևոր առանձնահատկություն է նաև այն, որ Գյոթեի մասին բոլոր դատողություններում թույլ կամ ուժեղ չափով Կաֆկան ընդգծում է իր ներկայությունը՝ ցույց տալու համար, որ այն, ինչ առկա է Գյոթեի մոտ, ինքը չունի, այսինքն՝ ստեղծում է իր և Գյոթեի հակադրության կամ աններդաշնակության համապատկեր: Դա կյանքի և ոչ

²⁴ Յանուսի Գ., Զրույցներ Կաֆկայի հետ, Երևան, 2018, էջ 65:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 91:

կյանքի, լույսի և մութի, գրականության և ոչ գրականության հակադրություն է, ընդ որում, Գյոթեն տեղավորվում է կյանքի, լույսի, գրականության շրջանակներում, իսկ ինքը մշտապես ոչ կյանքի, մութի, ոչ գրականության:

Գյոթեի մասին Կաֆկայի տպավորությունները միագիծ չեն: Դրանք անընդհատ շարժման մեջ են, պաշտամունքից փոխվում են խանդի, հիացմունքից՝ չարության: Գեղագիտական իր ընկալումներին հավատարիմ՝ Կաֆկան անընդհատ հակվում է՝ կարդալու Գյոթեի կյանքի փակ էջերը, որոնցում կան ծայրահեղություններ: «Օրագրերում» կարդում ենք.

«5-ը հունվարի... Գյոթեի հայրը մահացավ թուլամտության մեջ: Նրա վերջին հիվանդության ժամանակ Գյոթեն աշխատում էր «Իփիգենիայի» վրա:

«Այս մարդուն տուն տար, նա հարբած է», – Զրիստիանի համար Գյոթեին է դիմում մի ինչ-որ պալատական:

Իր մոր պես հարբեցող Ավգուստը, որն անամոթաբար քարշ էր գալիս կանանց շուրջը:

Վալտերը՝ երաժիշտը, չկարողացավ քննությունները հանձնել:

Ամիսներով ապրում էր (Գյոթեն – Ա. Ա.) այգու տնակում: Երբ մի անգամ թագուհին ցանկացավ տեսնել նրան, հայտարարեց. «Ասացե՛ք թագուհուն, որ ես վայրի կենդանի չեմ»²⁶:

Գյոթեն կարծես ականա մասնակից է դառնում Կաֆկայի կյանքի դրամային: «Հունվարի 31: Ոչինչ չեմ գրել: Վելչը բերեց Գյոթեի մասին գրքերը, որոնք ինձ դատապարտեցին տարտամ և անօգուտ ապրումների: «Գյոթեի ահագնու էությունը» հողվածի ծրագիրը: Վախը երեկոյան երկժամյա զբոսանքից առաջ, որ ինձ համար հիմա դարձել է օրենք»²⁷:

Մեկ այլ գրառում. «5-ը փետրվարի, 1912 թ.: Գյոթեի գեղեցիկ ուրվանկարը՝ ամբողջ հասակով մեկ: Բայց մարդկային այդ կատարյալ մարմնի տեսքից ստանում ես նաև հակակրանքի տպավորու-

²⁶ Kafka Fr., Tagebücher, Fischer, Verlag, 1975, S. 218:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 153:

թյուն, քանզի կատարելության այդ աստիճանին հասնելը թվում է աներևակայելի, սուկ հորինված ու պատահական: Ուղիղ կեցվածք, ցած թողած ձեռքեր, նուրբ պարանոց, ծնկի ծավվածք...»²⁸: Հետաքրքիր է, որ Գյոթեի դիմանկարից նմանատիպ տպավորություն է ստանում նաև Հեսեի հայտնի հերոսը՝ Հարրի Հալերը («Տափաստանի գայլը»):

Տպավորիչ են հատկապես Կաֆկայի ճանապարհորդական օրագրերի այն էջերը, որոնցում խոսում է Վայմար կատարած իր այցելության մասին: Կաֆկան Վայմարում ուխտագնացի տպավորություն է թողնում: Ահա 1912 թ. հունիսի 29-ի գրառումը. «Վայմար: Երկար ճանապարհ մինչև Խեմնիտուս հյուրանոց: Համարյա կորցրել եմ քաջությունս... Գիշերը գնացի Գյոթեի տան կողմը: Անմիջապես գտա: Ամեն ինչ դեղնագորշավուն երանգով: Ակնթարթային տպավորության մեջ՝ մեր ամբողջ անցյալի մասնակցության զգացողություն: Անբնակ սենյակների պատուհանների մթությունը: Յուրմնա աստվածուհու լուսավոր կիսանդրին: Հպվում եմ պարսպին...»²⁹:

6

Ահա Գյոթեի գրական չորս դիմանկար՝ արված 20-րդ դարի չորս մեծանուն գրողների կողմից: Այդ դիմանկարների ուշադիր ընթերցումը կարող է երևան բերել մի հետաքրքիր առանձնահատկություն: Պարզվում է, խոսելով Գյոթեի մասին, նրանք ակամա խոսում են իրենք իրենց մասին և ուրվագծելով Գյոթեի դիմանկարը՝ ստեղծում են ինքնանկար: Խոսելով Թ. Մանի կողմից Գյոթեի կերպարի մեկնաբանությունների մասին՝ Ն. Կակաբաձեն գրում է. «...Գյոթեն և մյուս գրողները Թոմաս Մանի համար յուրօրինակ հայելի են, որի մեջ Թ. Մանը տեսնում է ինքնիրեն»³⁰: Բայց դա վերաբերում է ոչ միայն Թ. Մանին, այլ նաև մյուսներին: Թոմաս Մանի Գյոթեն արիստոկ-

²⁸ Kafka Fr., նույն տեղում, էջ 155:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 408.

³⁰ Какабадзе Н., Т. Манн: Грани творчества, Тбилиси, 1986, с. 156.

րատ է, բյուրգեր, ինքնասիրահարված մարդ, Հերման Հեսսեի Գյոթեն պոետ է, արձակագիր և իմաստուն, որ իր ինքնությունը կառուցում է Ոգու օրենքներով, Ալֆրեդ Դյուբլինի Գյոթեն ինտելեկտուալ հանճար է՝ օտար իր միջավայրին, Ֆրանց Կաֆկայի Գյոթեն հանճար է, բայց ոչ ամբողջական, ֆրագմենտար և խորհրդավոր։ Դիմանկարային այս գծերը գրեթե ճշտորեն համապատասխանում են Թ. Մանի, Հ. Հեսսեի, Ա. Դյուբլինի և Ֆ. Կաֆկայի ստեղծագործական դիմանկարներին։ Այսինքն՝ հանգում ենք «Ով կարծիք է հայտնում Գյոթեի մասին, իր մասին է կարծիք հայտնում» վերը նշված դատողությանը։

Անշուշտ, դիտարկված չորս հեղինակների մտքերն ու դատողությունները, լինելով Գյոթեի մասին ստեղծված ակադեմիական սխեմաներից դուրս, օգնում են ամբողջացնելու և ընդարձակելու մեր պատկերացումները մեծ գրողի մասին։ Մի վերջին նկատառում ևս. քանի որ դիտարկված նյութերն օժտված են երկակի բնույթով, այսինքն՝ նրանցում կարելի է տեսնել ինչպես Գյոթեի, այնպես էլ հեղինակների բնավորության գծեր, ուստի հնարավորություն կա դրանք ընթերցելու ոչ թե իբրև Թ. Մանի, Հ. Հեսսեի կամ Ալֆրեդ Դյուբլինի ինքնանկարներ, այլ իբրև հենց Գյոթեի մեծ դիմանկարի չորս առանձին և միմյանց լրացնող հատվածներ։

ՆԻՑՇԵՆ ԵՎ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻ ԳԵՐՄԱՆԱԼԵԶՈՒ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՎԵՊԸ

Հողվածում նախանշվող թեմաները երեքն են՝ եվրոպական, մասնավորապես գերմանական փիլիսոփայական վեպի պատմության և ժանրային առանձնահատկությունների խնդիրը և Նիցշեի առնչությունները ժանրի կայացմանը; Նիցշեի փիլիսոփայական և մշակութաբանական գաղափարների ճանաչման և տարածման ընթացքը Եվրոպայում, գերմանական արձակի երեք ականավոր դեմքերի՝ Թոմաս Մանի, Հերման Հեսսեի և Ֆրանց Կաֆկայի ստեղծագործության վրա Նիցշեի և նիցշեականության ազդեցության ձևերն ու սահմանները:

1. Ձևական տրամաբանության տեսանկյունից փիլիսոփայական վեպը ենթադրում է փիլիսոփայության և վեպի միավորում: Խնդիրը արտաքուստ թվում է պարզ, սակայն ունի իր դժվարությունները: Նախ, երկու հասկացություններն էլ՝ փիլիսոփայությունը և վեպը, համարվում են դժվար բնութագրվող: Ակադեմիական գիտության մեջ առ այսօր գոյություն չունի ինչպես փիլիսոփայության, այնպես էլ վեպի համար սպառիչ բնորոշում: Այսպես, փիլիսոփայության մասին կարծիքները տրամագծորեն հակառակ են: Կարծիքներից մեկի համաձայն՝ փիլիսոփայությունը գիտություն է (Կանտ, Հեգել, Հոսեռլ), մյուսի համաձայն՝ կենսարվեստ (Շոպենհաուեր), երրորդ կարծիքի համաձայն (Նիցշե, Բերգսոն, Հայդեգգեր, Բերդյաև)՝ փիլիսոփայությունը ինքնատիպ ֆենոմեն է, որի մեջ առկա է ամեն ինչ՝ կենսիմաստությունից մինչև արվեստ և գիտություն: Բերտրան Ռասելի կարծիքով՝ փիլիսոփայությունը «ինչ-որ բան է աստվածաբանության և կրոնի միջև»¹: Փիլիսոփայության կարգավիճակի այս անորոշությունը հստակորեն ձևակերպում է Վ. Սոլովյովը: «Փիլիսոփայություն բառը, – գրում է նա, – ինչպես հայտնի է, չունի մեկ, պարզորոշ նշանակություն, բայց գործածվում է միմյանցից լրիվ տարբեր իմաստներով:

¹ Рассел Б., История западной философии, СПб, 2001, с. 22.

Փիլիսոփայության վերաբերմամբ մենք հանդիպում ենք ամենից առաջ երկու գլխավոր, միմյանցից զանազան հասկացությունների: Ըստ առաջինի՝ փիլիսոփայությունը միայն տեսություն է, ըստ երկրորդի՝ նա ավելին է, քան տեսությունը և առավելապես կենսական հարց է»²:

Այս անորոշությունը առկա է նաև վեպի ոլորտում: Ունենալով ավելի քան երկուհազարամյա պատմություն՝ վեպը տեսության կողմից առ այսօր բնորոշվում է իբրև «կայացող», «ձևավորվող»: «Հետազոտողներին չի հաջողվում մատնանշել մի որոշակի և հաստատուն հատկանիշ առանց այնպիսի վերապահության,– գրում է Մ. Բախտինը,– որ այդ հատկանիշը չչեզոքացնի»³: Փիլիսոփայության և վեպի ոլորտում առկա այս անորոշությունը իր կնիքն է դնում նաև փիլիսոփայական վեպի վրա, որի ժանրային սահմանները նույնպես դառնում են անկայուն: Դրանից բացի՝ կա մեկ խնդիր ևս: Բանն այն է, որ ցանկացած գրական ստեղծագործություն, ամզամ փոքր բանաստեղծությունը, ունի իր փիլիսոփայությունը, այսինքն, յուրաքանչյուր վեպ ունի իր փիլիսոփայությունը, բայց ոչ բոլոր վեպերն են փիլիսոփայական: Դրա համար այն պետք է ունենա գծեր, որոնք առանձնահատուկ են ժանրին, այն է՝ փիլիսոփայական գաղափարների առկայություն, պայմանական միջավայր, որտեղ իբրև հերոսներ ներկայանում են գաղափարները, ինտելեկտուալ կամ դիալեկտիկական հերոս և այլն: Գրականության և փիլիսոփայության համադրումը, մտերմությունը նորություն չեն, այլ կազմում են ինչպես գրականության, այնպես էլ փիլիսոփայության պատմության հետաքրքրական կողմը: Այդ մտերմությունից ծնվել են բազմաթիվ ժանրեր, օրինակ, առակը, պրիտչան (աստվածաշնչյան առակները և իմաստախոսությունները), անտիկ շրջանում հույները ստեղծեցին փիլիսոփայական էպոս (Պարմենիդես, Էմպեդոկլես), փիլիսոփայական տրամախոսությունը (Պլատոն), փիլիսոփայական գրույցը (Կոնֆուցիոս), էսսեն (Մոնտեն), փիլիսոփայական պոեմը (Դանտե), փիլիսոփայական

² Соловьев В. Л., Сочинения в 2-х томах, М., 1990, т. 2, с. 179.

³ Бахтин М., Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, с. 452.

դրաման (Գյոթե), պոեզիան (Էլիոթ, Ռիլկե): Փիլիսոփայական վեպը նմանօրինակ «ծնունդներից» մեկն է: Փիլիսոփայական արձակի՝ իբրև էլիտար մշակույթի ծաղկումը տարբեր դարաշրջաններում ուղղակիորեն պայմանավորված է բանականության և մտքի հանդեպ հետաքրքրությամբ: Դա նկատելի է դառնում նախ Հին Արևելքում և Հունաստանում մ.թ.ա. 6-5-րդ դարերում, ապա Վերածննդի շրջանում և Նոր ժամանակներում (Ռաբլե, Գրասիան, Շեքսպիր): Փիլիսոփայական վեպի իսկական զարթոնք է սկսվում 18-րդ դարի Եվրոպայում (Դեֆո, Սվիֆթ, Վոլտեր, Վիլանո, Բլինգեր): Փիլիսոփայական վեպի պատմության մեջ առանձնահատուկ դրսևորում է գերմանական ռոմանտիկական վեպը (Հյոլդեռլին, Նովալիս, Հոֆման, Տիկ): 19-րդ դարում փիլիսոփայական վեպը ձեռք է բերում նոր գծեր (Բալզակ, Մելվիլ, Դոստոևսկի, Տոլստոյ): 20-րդ դարի առաջին կեսին, երբ վերստին միմյանց կարիք են զգում փիլիսոփայությունը և գրականությունը, ժանրը հասնում է զարգացման բարձրակետին (Ֆրանս, Թ. Ման, Ունամունո, Հեսսե, Կաֆկա, Մուզիլ, Կամյու, Սարտր, Գոլդինգ): 20-րդ դարում այն ձեռք է բերում նոր անուն՝ ինտելեկտուալ վեպ, ինչը կապված է Թ. Մանի անվան հետ: Օավալդ Շպենգլերի «Եվրոպայի մայրամուտը» աշխատության առթիվ գրված էսսեում Մանը առաջարկում է ստեղծել արդիականությանը պատշաճ և ինտելեկտուալ արձակ, որում կարող են ի մի ձուլվել փիլիսոփայական և պոետական ոլորտները, որի լավագույն օրինակը, գրողի կարծիքով, Նիցշեի «փիլիսոփայական լիրիկան է»⁴: Հատկանշական է, որ եվրոպական յուրաքանչյուր գրականություն ունի փիլիսոփայական վեպի իր ավանդույթը: Գերմանական փիլիսոփայական վեպին առավելապես բնորոշ են դաստիարակության և երգիծանքի տարրերը: Մեր դիտարկմամբ փիլիսոփայական վեպի ծագումնաբանությունը կապված է ինչպես աստվածաշնչյան իմաստախոսական գրույցների, մասնավորապես Հոբբի գրքի, այնպես էլ անտիկ փիլիսոփայական ավանդույթի, հատկապես Պլատոնի երկխոսությունների հետ: Խոնդրի

⁴ Манн Т., Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 9, М., 1960, с. 610-620.

առումով հատկանշական է այն, որ Պլատոնի երկխոսությունները առաջին անգամ իբրև վեպ բնութագրում է հենց երիտասարդ Նիցշեն:

2. Նիցշեի գրական-գիտական մուտքը մեկնաբանվում է բավականին հակասական մոտեցումներով: Ինքը՝ Նիցշեն, շատ էր խոսում այն մասին, որ իր համդեպ հետաքրքրություն չկա Գերմանիայում: Ինձ կարդում են Պետերբուրգում, Ստոկհոլմում, Կոպենհագենում, Վիեննայում, Փարիզում և Նյու-Յորքում, բայց ոչ Գերմանիայում՝ իր ճակատագրից դժգոհում էր նա⁵: Սակայն փաստերը այլ բանի մասին են խոսում: Նիցշեին կարդում ու մեկնաբանում են ինչպես Գերմանիայից դուրս, այնպես էլ՝ հատկապես Գերմանիայում: Նրա առաջին ընթերցողներից և մեկնաբաններից մեկը դանիացի մեծ գրականագետ Գեորգի Բրանդեսն է, որին Նիցշեն հասցնում է հայտնել իր շնորհակալությունը: Առաջիններից մեկը Գերմանիայում, որ բարձրաձայնում է Նիցշեի մասին, քննադատ և լրագրող Լեո Բեքգն է: 1882 թ. լույս է տեսնում վերջինիս հոդվածը Նիցշեի մասին, որտեղ հեղինակը փիլիսոփային բնութագրում է իբրև գերմաներենի մեծագույն վարպետներից մեկը: 1890-ականներին լույս են տեսնում Լու-Անդրեաս Սալոմեի, Ռուդոլֆ Շթայների, Ալոիս Ռիխլի, Գուստավ Մալերի գրքերը Նիցշեի մասին, որոնք նրան ճանապարհ են հարթում լայն ճանաչման համար: 1894 թ. Նիցշեի անունը հիշատակվում է հանրահայտ Brockhaus բառարանում, բայց իբրև փայլուն ոճաբան, այլ ոչ փիլիսոփա: 1902 թ. հրատարակված «Նիցշեն և գերմանական գրականությունը» գրքում հեղինակը (Հանս Լանդսբերգ) գրում է, որ ժամանակակից երիտասարդ բանաստեղծների մեջ մոլեգնում է պարծենկոտությունը: Նրանք իրենց գգում են «գերմարդ և կիսաստված» (ակնհայտ ակնարկ բանաստեղծների՝ Նիցշեի հետ ունեցած կապվածության): Նիցշեին մերժողները նույնպես շատ էին: Դանկատվում է հատկապես Լ. Տոլստոյի՝ համաշխարհային մեծագույն հեղինակություններից մեկի մոտ, ով, ի դեպ, նույնպես կրել է Նիցշեի

⁵ Նիցշե Ֆ., Ողբերգության ծնունդը..., Երևան, 2013, էջ 468:

ազդեցությունը:⁶ Տոլստոյի վերաբերմունքը Նիցշեի հանդեպ կարելի է դիտարկել առհասարակ դեկադանսի գրականության հանդեպ գրողի բացասական վերաբերմունքի շրջանակներում: Տոլստոյը մերժում է Նիցշեին՝ նրա փիլիսոփայությունն անվանելով «անկապ շատախոսություն»:⁷ Բայց նա մերժում է նաև Բողլերին, Վեռենին, Ուայլդին: Ռուսական միջավայրում առանձնանում է Վլ. Սոլովյովը: Խոսելով իր ժամանակի (այսինքն՝ 19-րդ դարավերջի) երեք ամենաազդեցիկ անհատականությունների և նրանց գաղափարների մասին՝ Սոլովյովը գրում է. «Երեք խոշոր անուններին (Կարլ Մարքս, Լև Տոլստոյ, Ֆ. Նիցշե) կապված երեք գաղափարներից առաջինը ուղղված է ներկային և առօրեականին, երկրորդը մասամբ ընդգրկում է նաև վաղվա օրը, իսկ երրորդը կապված է այն բանի հետ, ինչը հանդես է գալու վաղը և հետո: Ես այն համարում եմ երեքից ամենահետաքրքիրը»:⁸

Նիցշեի աստղը բարձրանում էր Եվրոպայում: Աստիճանաբար ձևավորվում է նրա մասին առասպելը, որ ձգվում է առ այսօր: Նիցշեն հոգևոր գյուտ էր նախ գրողների համար: «Գրողները նրան կարդում են այլ կերպ, քան փիլիսոփաները»⁹, – նշում է Բ. Հիլլերբրանդը: Գրական առաջին սերունդը, որ կարդում է Նիցշեին և, ըստ էության, ընկալում, ներկայացնում են Հոֆմանսթալը, Ռիլկեն, Գեորգեն, Թ. Մանը, Հեսսեն Կաֆկան: Գերմանիայում Նիցշեի միֆական կերպարի ձևավորմանը նպաստում է Էռնստ Բերտրամի «Նիցշե. մի միֆոլոգիայի պատմություն» (1919) աշխատությունը: Նացիոնալ-սոցիալիզմի շրջանում Նիցշեի գաղափարները և աշխատությունները ենթարկվում են ճակատագրական խեղումների: Նրա ազդեցության սահմանները Գերմանիայից հասնում են Անգլիա (Քիփլինգ, Բեռնարդ Շոու), ԱՄՆ (Լոնդոն, Հեմինգուեյ), Ֆրանսիա (Կամյու), Իտալիա (դ'Անուն-

⁶ Այս առումով հետաքրքիր է նաև Նիցշեի վերաբերմունքը երկու ռուս մեծ գրողների հանդեպ: Եթե Դոստոևսկուն Նիցշեն համարում է մեծագույն հոգեբան, ապա Տոլստոյի նկատմամբ պահպանում է լռություն: Պատճառներից մեկը, անկասկած, քրիստոնեության խնդիրն է:

⁷ Толстой Л. Н., Собрание сочинений в 22-х томах, т. 15, М., 1983, с. 225.

⁸ Соловьев В., т. 2, с. 677.

⁹ Hillebrand B., Nietzsche. Göttingen, 2000, S. 5.

ցիո): Գերմանիայում Նիցշեի գաղափարներով տարվածությունը իր բարձրակետին հասնում է Գոտֆրիդ Բեննի ստեղծագործության մեջ: Բեկումնային էր Բեննի՝ 1950 թ. կարդացած զեկուցումը («Նիցշե՝ հիսուն տարի անց»), որտեղ Նիցշեն դիտարկվում է օբյեկտիվորեն, իբրև նորարար գիտնական և գրող, այլ ոչ իբրև միֆ:

3. Թոմաս Մանի վրա Նիցշեի ազդեցությունը նույնպես մեծ է: «Ապաքաղաքական մարդու դիտարկումներ» (1918) հանրահայտ և աղմուկ հանած գրքում¹⁰ Թ. Մանը Շոպենհաուերի և Վագների հետ միասին Նիցշեին համարում է այն հիմքը, որի վրա բարձրացել է իր «հոգևոր-գեղարվեստական» կառույցը¹¹: Այս մեծությունների ազդեցությունը նա կրել է ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում (30-ական թթ. այս ամուսններին ավելանում նաև Գյոթեի անունը): Վստահաբար կարելի է ասել, որ գերմանական կամ եվրոպական մշակույթի որևէ գործչի մասին Թ. Մանը չի գրել այնքան շատ և այնքան անկեղծ, որքան Նիցշեի, որին ծանոթ էր արդեն 1901-1902 թվականներին: Նիցշեի անունը Թ. Մանը շարունակ հիշատակում է նամակներում, հոդվածներում և էսսեներում: Գրողի վեպերում և պատմվածքներում շարունակ հանդիպող կյանք-արվեստ, բնագոյ-բանականություն, հիվանդ-առողջ, դիոնիսյան-ապոլոնյան հակադրամիասնական ֆիգուրաներում և մոտիվներում դժվար չէ նկատել Նիցշեի հետքը: «Կախարդական լեռը» վեպի գործողությունները կատարվում են շվեյցարական «Բերգհոֆ» լեռնային առողջարանում, ձյունների և սառնության փիլիսոփայական միջավայրում, որոնց մասին իր գործերում անընդհատ խոսում է Նիցշեն: 1940-ական թթ. Թ. Մանի՝ նիցշեականության հանդեպ վերաբերմունքի առումով եղան ամփոփիչ: 1947 թ. լույս տեսավ «Դոկտոր Ֆաուստուս» փիլիսոփայական վեպը, որը այլ բան չէր, քան փորձ գեղարվեստական խոսքի միջոցով ազատվելու Նիցշե թեմայից: Նույն տարում Թ. Մանը հրապարակեց

¹⁰ «Ապաքաղաքական մարդ» հասկացությունը նույնպես Թ. Մանը վերցնում է Նիցշեից, թեև Նիցշեն գործածում է հակաքաղաքական (antipolitisch) ձևը: «Ես վերջին հակաքաղաքական գերմանացին եմ»,– Ecce Homo գրքում գրում է Նիցշեն (Нинаде, Сочинения, т. 2, с. 700):

¹¹ Mann Th., Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main, 1983, S. 71.

մաս «Նիցշեն մեր փորձության լույսի տակ» ընդարձակ էսսեն: Նպատակը վերստին նույնն էր, բայց մեկ այլ՝ հրապարակախոսական խոսքի միջոցով: Նիցշեից սովորելով իրականության երկակի ընկալման (Doppeloptik) գաղափարը՝ Թ. Մանը այն կիրառում է մաս Նիցշեի հանդեպ (գրողը այդ մեթոդը կիրառում է մաս Շոպենհաուերի, Վազմերի և Գյոթեի հանդեպ): Այսինքն, Նիցշեին Թ. Մանը չի դարձնում պաշտամունքային հեղինակություն, այլ փորձում է նրան տեսնել ազգային պատմության և մշակույթի դիտանկյունից: Այս մոտեցմամբ Նիցշեն բնութագրվում է իբրև հանճարեղ, բայց հիվանդ անհատականություն: Հանճարի և հիվանդության միասնականության ամենաբարձր կերպավորումը, անկասկած, Ադրիան Լևերկյունն է («Դոկտոր Ֆաուստուս»), ով գրեթե ամբողջությամբ կրկնում է Նիցշեի կենսաբանական և հոգեմտավոր կյանքի դրաման: Վեպը արժեքավոր է հատկապես նրանով, որ Ֆաուստի մասին դիցաբանական պատմության պրիզմայում գրողը կարողանում է միաժամանակ կենտրոնացնել երեք թեմա՝ Գերմանիայի, արվեստի և հիվանդ հանճարի: Ինչպես Նիցշեն էր իր մեջ կրում և ամփոփում գերմանական (եվրոպական) մշակույթը՝ դառնալով պատասխանատուն նրա ամենաժանր ճգնաժամի շրջանում, այդպիսին էլ դառնում է «Դոկտոր Ֆաուստուսը»՝ Նիցշեին և նիցշեականությունը կրելով իր մեջ և վերածվելով մշակույթի վեպի:

Հերման Հեսեն-Նիցշե կապը նույնպես հարուստ է գաղափարների՝ փիլիսոփայից գրողին անցման, զարգացման և փոխակերպումների օրինակներով: Հեսսեն էսսեններում համեմատաբար քիչ է խոսում Նիցշեի մասին, բայց դրա փոխարեն նիցշեական գաղափարների ամենաբազմազան արծարծումներով և այլուգիսներով առատ է նրա արձակը: 1909 թ. Հեսսեն «Ֆաուստ և Զրադաշտ» թեմայով գեկուցում կարդաց գերմանական մոնիստական միության հավաքում, որի անդամ էր: Զեկուցումը, անկասկած, ոգեշնչված էր Նիցշեի «Այսպես խոսեց Զրադաշտը» երկից, բայց հանգուցային տեղ է զբաղեցնում Հեսսեի գեղագիտության մեջ: Զրադաշտը և Ֆաուստը, ըստ Հեսսեի, եվրոպական մշակույթի երկու գերիզոր անհատականություն-

տաճարներ են, որոնք շարունակում են առաջնորդել մարդկանց¹²: Հեսսեի համար Ջրաղաշտը հատկապես այն հերոսն է, որ կարողացել է հաղթահարել հոգու և մարմնի հակասությունը, ինչին նույնպես ձգտում էր մոնիզմի հետևորդ Հեսսեն («Դուրսը և ներսը»):

Դիտարկենք Հեսսեին միջնադարյան հետ կապող կարևոր մի քանի գիծ:

Ամենից առաջ դա երաժշտությունն է: Նիցշեն երաժշտության մեջ տեսնում էր տառապանքի իսկական ակունք: Իր գլխավոր՝ «Այսպես խոսեց Ջրաղաշտը» երկի մասին Նիցշեն ասում է. «Թերևս ողջ Ջրաղաշտը կարելի է երաժշտության շարքը դասել»¹³: Հեսսեի առանձին վեպեր («Տափաստանի գայլը», «Հուլունքախաղ») ոչ միայն ներկայացնում են երաժշտությունն իբրև թեմա, իբրև հերոսի հոգևոր կյանքի մաս, այլև ունեն հստակորեն կազմակերպված երաժշտական կառույց (ֆուգա և այլն): «Իմ ոճը պարն է»,– ասում է Ջրաղաշտը: «Տափաստանի գայլը» վեպում մարդու վերակառուցման ողջ կոնցեպցիան հենվում է երաժշտության և պարի վրա:

Նիցշեն բազմիցս նշում է ինքնիրեն հաղթահարելու անհրաժեշտության մասին, իր միջից վերացնելու այն, ինչ խանգարում է ինքնության հասնելու ճանապարհին: «Մարդը մի բան է, որ պետք է հաղթահարվի»,– ասում է Ջրաղաշտը: Հարրի Հալլերը նույն «Տափաստանի գայլը» վեպում հասնում է ինքնահաղթահարման՝ սպանելով Հերմինեին, այսինքն՝ իր մի մասին:

Նիցշեն ասում էր քաղքենիությունը («Ես քաղքենիությունը ավելի եմ ասում, քան մեղքը»)¹⁴ և ցավով գրում. «Ինչից է, որ ընդհանուր արդյունքը ոչ թե Գյոթեն է, այլ քառսը»¹⁵: «Անապատը ընդարձակվում է»,– գրում է Նիցշեն՝ ակնարկելով այն հանգամանքը, որ քաղքենիությունը կյանքի իրական տերն է, իսկ հերոսները չկան: Նիցշեն հավատում էր, որ «մեծ առողջության» ժամանակները գալու են,

¹² Гессе Г., Фауст и Заратустра// Фауст и Заратустра. Санкт-Петербург, 2001, с. 5.

¹³ Նիցշե Ֆ., Ողբերգության ծնունդը..., Երևան, 2013, էջ 502:

¹⁴ Նիցշե Ֆ., Զվարթ գիտությունը, Երևան, 2005, էջ 319:

¹⁵ Նիցշե Ֆ., Ողբերգության ծագումը..., Երևան, 2013, էջ 412:

և քաղքենի հասարակությունը կործանվելու է («Ես ձեզ խոստանում եմ ողբերգական դարաշրջան», Ecce Homo): Հերման Հեսսեի համար նույնպես քաղքենին մարդու անկման ամենավտանգավոր հեռանկարն է: «Հուլունքախաղ» վեպում գրողը ստեղծում է բանականության և արվեստի աշխարհի ուտոպիա, որտեղ իսպառ բացառվում է քաղքենին:

Ինչպես Նիցշեն, Հեսսեն ևս ապրում է հոգևոր այն միջավայրի բաղձանքով, որը կոչվում է Հայրենիք: «Մենք՝ հայրենագուրկներս», – «Զվարթ գիտության» մեջ ասում է Նիցշեն՝ նկատի ունենալով ապագայի մեջ ապրող եվրոպացիների համար իրական տան՝ հայրենիքի բացակայությունը: «Մենք՝ հայրենագուրկներս» արտահայտությունը գրեթե նույն իմաստով գործածում է նաև Հարրի Հալլերը («Տափաստանի գայլը»)՝ իր և ապրել չկարողացող մարդկանց անունից: Կարելի է ասել, որ Հեսսեի գրական ողջ ժառանգությունը, ինչպես Նիցշեի դեպքում, իրական, ճշմարիտ և բարձր հայրենիքի որոնման փորձ է:

Հիմա գանք Ֆրանց Կաֆկային: Առաջին հայացքից թվում է, որ նրանց միջև ընդհանուր քիչ բան կարող է լինել, քանզի նրանց հիմնական թեմաները տարբեր են: Նիցշեն խոսում է գերմարդու մասին, իսկ Կաֆկան, ընդհակառակը, անվերջ փոքրացող մարդու: Այդուհանդերձ, իրենց հակառակ ընթացքի ճանապարհին նրանք մի պահ հավասարվում են իրար:

Նրանց համար մենակությունը կենսական և հոգևոր ընդհանրություն է: Մարդու կարևորագույն չափանիշը Նիցշեի համար մենակությունն է: Կաֆկան և նրա գրականությունը 20-րդ դարում դարձան մենակության և օտարացման խորհրդանիշ:

«Բարուց և չարից անդին» աշխատության մեջ Նիցշեն խոսում է նոր տիպի փիլիսոփաների մասին, որոնց բնորոշ է առեղծվածը¹⁶: Նիցշեի անձը և ստեղծագործությունը առ այսօր պատված են առեղծվածով, ինչը նրանց տալիս յուրահատուկ երանգ: Դա վերա-

¹⁶ Նիցշե Ֆ., Բարուց և չարից անդին..., Երևան, 1992, էջ 40:

բերում է մաս Կաֆկային: Առեղծվածայնությունը նրանց մեծացնում է, հիմքեր ստեղծում միֆականացման:

Նրանք նման են միմյանց աֆորիստիկ ոճով: Եվրոպական աֆորիզմի պատմությունը, որի սկիզբը դրվել է Պասկալի ժամանակներում, ապա զարգացել Լարոշֆուկոյի, Լիխտենբերգի, ռոմանտիկների, Գյոթեի և Շոպենհաուերի կողմից, շարունակում է Նիցշեն: Կաֆկայի մասնակցությունը ժանրի զարգացմանը պատահական չէ: Կաֆկային գրավում է ֆրագմենտար մտածողությունը, փոքր ծավալի մեջ մեծ մտքեր փոխանցելու գալթակողությունը, որը կարևոր է մաս Նիցշեի համար: Նրանք ունեն մաս ընդհանուր թեմաներ: Նիցշեի առանձին աֆորիզմներ, թվում է, գրվել են Կաֆկայի ձեռքով, և ընդհակառակը:

Նրանք ընդհանրություններ ունեն կնոջ հանդեպ վերաբերմունքի մեջ: Երկուսն էլ մերժում են կնոջը: Կաֆկան առհասարակ մերժում է մարդուն: Բայց եթե կնոջ հանդեպ նրա վերաբերմունքի մեջ առկա են մաս հուղայական կրոնից եկող գծեր, որի մշակույթի մեջ մեղքի ծագումը կապվում է կնոջ հետ, ապա մույնը չենք կարող տեսնել Նիցշեի առումով. նրա գործերում առավելապես կապված է արիական ցեղերի մշակույթի հետ, որի մեջ մեղքի ծագումը կապվում է տղամարդու հետ, օրինակ, Պրոմեթևսի առասպելը: Կինը Նիցշեի սոցիալական պատկերացումներում գրեթե գոյություն չունի (իրական կյանքում Նիցշեն այդպիսին չի եղել, նա մեծացել է կանանց միջավայրում, ինչպես և Կաֆկան): Կաֆկայի ողջ գրականության մեջ կնոջ նշանակությունը նույնպես հանգեցվում է աբսուրդի, անիմաստության: Նրանք գոյություն ունեն միայն իբրև սեռական հետաքրքրությունների առարկա: Իրական կյանքում Կաֆկան նույնպես ներկայանում է միանգամայն այլ նկարագրով: Դա են հաստատում Ֆելիցա Բաուերին, Միլենա Յասենսկային և այլ կանանց ուղարկած գրողի՝ նամակները:

«Այսպես խոսեց Ջրադաշտը» երկի առաջին մասում Նիցշեն գրում է. «Մարդը լար է՝ կապված կենդանու և գերմարդու միջև,– լար՝ անդունդի վրա»: «Ինչն է մարդու մեջ մեծ,– շարունակում է Նիցշեն,–

որ նա կամուրջ է և ոչ նպատակ»։ Ֆրանց Կաֆկայի «Կամուրջը» պատմվածքում կարդում ենք. «Ես սառն էի ու ձիգ, ես կամուրջ էի՝ ընկած լեռնային անդունդներից մեկի վրա։ Այս կողմում հողի մեջ էի խրել ոտքերիս, այն կողմում՝ ձեռքերիս, մատները և ալոպես ամուր ձեռքուտաքով կառչել-մնացել էի փխրուն կապահողին կպած։ Պիջակիս փեշերը՝ կողքերիցս կախված, օրորվում էին օդում։ Ներքևում աղմկում էր կարմրախայտով լիքը սառնաջուր գետակը։ Երբևիցե դեռ չէր եղել մի ճամփորդ, որ մոլորվեր մի օր և անցներ այս անհայտ տեղերով։ Այս կամուրջը դեռ ոչ մի քարտեզի վրա նշված չէր։ Եվ այդպես պառկած՝ ես սպասում էի։ Ես ստիպված էի սպասել։ Եվ քանի դեռ չի քանդվել, կառուցված ամեն մի կամուրջ չի դադարում կամուրջ լինելուց»¹⁷։ Իհարկե, կամուրջը (մարդը) այս առակ-պատմվածքում, ինչպես պատշաճ է Կաֆկայի գեղագիտությանը, փլվում է՝ ստեղծելով միջշենական իդեալ-մարդու հեգնական ծաղրանմանակը։

Աստծու մահվան մասին Նիցշեի հանրահայտ խոսքը, որ գտնում ենք նրա մի շարք երկերում՝ իբրև գաղտնածածուկ մի հասկացություն, առկա է Կաֆկայի մի շարք գործերում, հատկապես «Դոյակը» վեպում։ Ինչպես Նիցշեն, այնպես էլ Կաֆկան, չի կարողանում հաշտվել այն մտքին, որ Աստված այլևս չկա։ Եվ եթե Նիցշեն որոնում է նոր Աստծու, ապա Կաֆկան (նրա հերոսները) համառորեն և ենթագիտակցությամբ մղվում է դեպի այն տարածքներն ու ժամանակը, որտեղ պետք է լինեի ավանդական Աստվածը։

Կաֆկայի հերոսը Նիցշեի «վերջին մարդն» է, որի մասին փիլիսոփան գրում է. «Արդ երկիրը փոքր է դարձել, և նրա վրա ցատկոտում է վերջին մարդը, որը ամեն ինչ փոքր է դարձնում»¹⁸։ Նիցշեն խոսում է մարդուց մեքենա պատրաստելու եվրոպական քաղաքակրթության վտանգների մասին, ինչը ողջ արևմտյան գրականության փիլիսոփայության սկզբունքային հարցադրումներից մեկն է։ «Նիցշեն ուրվագծում է իր դարաշրջանի և ապագայի հետևյալ պատկերը, – գրում է Կ Յասպերսը, – մեքենան իր շարժման մեջ իբրև գոյու-

¹⁷ Կաֆկա Ֆ., Սիրենների լուրջությունը, Երևան, 1994, էջ 115։

¹⁸ Նիցշե Ֆ., Այսպես խոսեց Զրադաշտը, Երևան, 2008, էջ 54։

թյան նմուշ, զանգվածների վերելք և նրանց համահարթեցում, կյանքի թատերայնություն, որտեղ ամեն ինչ կեղծ է և, ըստ էության, չկա նշանակալից որևէ բան...«Աստված մեռած է»¹⁹: Կաֆկայի վեպերն ու պատմվածքները, բայց հատկապես «Պատժիչ գաղութում»-ը ներկայացնում են անընդիստ մանրացող մարդուն, նրա անկման պատկերը, որի նախագաղափարը մաս Նիցշեինն է:

Նաև Հավերժական վերադարձի մասին: Սա, թերևս, Նիցշեի ամենաբարդ հասկացությունն է, «հաստատման ամենաբարձր բանաձևը» (Ecce Homo), որ պարզություն չի ստանում անգամ Հայդեգգերի, Դեյլոգի, Յունգերի հմուտ մեկնաբանություններից հետո: Այդուհանդերձ, հասկացությունը տարածելով Կաֆկայի արձակի վրա՝ կարող ենք նրանում նշմարել իմաստային հնարավոր տարբերակներից մեկը: Բանն այն է, որ Կաֆկան անընդիստ և շարունակ կրկնում է ինքնիրեն: Գրեթե նոր բան չհայտնագործելով՝ նա նորից վերադառնում է հինին, բայց նոր իրադրությամբ և նոր կերպարներով: Կաֆկայի այս վերադարձի մեջ ինչ-որ չափով գուցե առկա այն վերադարձը, ինչ նկատի ունի Նիցշեն: Այսինքն, երկուսն էլ՝ Կաֆկան և Նիցշեն, ակնարկում են այն, որ մենք բոլորս Գոյի և Համաշխարհի միևնույն և շարունակ կրկնվող շրջապտույտի մեջ ենք: Ընդ որում՝ այս ոճական սկզբունքը առկա է ոչ միայն Կաֆկայի, այլև շատ գրողների, օրինակ, Էլիոթի, Մուզիլի, Բորխեսի, Մարկեսի, Ֆոլկների ստեղծագործություններում, որոնք մույնպես անընդիստ կրկնում են իրենց՝ ոչ մի նոր բան գրեթե չհայտնագործելով: Հավերժական վերադարձի իմաստային մի տարբերակ կա մաս Հեսսեի՝ անընդիստ ինքնիրեն կրկնող և չավարտվող գետի մեջ՝ իբրև ինքնության խորհրդանիշ («Միփհարտա»): Անկասկած, դա վերաբերում է մաս հենց իրեն՝ Նիցշեին, որի ստեղծագործությունը հավերժական վերադարձի իսկական օրինակ է:

¹⁹ Ясперс К., Смысль и назначение истории. М., 1991, с. 157.

ԻՆՏԵԼԵԿՏՈՒԱԼ ՄԻՋԱՎԱՅՐԸ ԵՎ ԴՐԱ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ ԹՈՄԱՍ ՄԱՆԻ «ԿԱԽԱՐԴԱԿԱՆ ԼԵՈՒ» ՎԵՊՈՒՄ

1

Փիլիսոփայական վեպը անթաքույց ձգտում է դեպի մոդելավորում, դեպի պայմանական միջավայրի կազմակերպում՝ ընդամին իր կառուցվածքից դուրս մղելով բոլոր այն տարրերը, որոնք պատահական և օտար են տվյալ գեղարվեստական միջավայրում և չեն նպաստում վիպական գլխավոր գաղափարի (գաղափարների) բացահայտմանը: Այս հանգամանքը մի կողմից աղքատացնում է փիլիսոփայական վեպը, զրկում կենսական արմատներից, մյուս կողմից նրան հաղորդում է համակարգին ներհատուկ խստականոնություն, հաճախ գրեթե գիտական բանաձևի հասնող սեղմություն: Նման միջավայրն առհասարակ բնորոշ է դիցաբանական, բանահյուսական ժանրերին (ասք, առակ, հեքիաթ, իմաստապատում զրույց և այլն): Պատահական չէ զարգացման բոլոր փուլերում փիլիսոփայական վեպի անընդհատ և տարաբնույթ հակումը դեպի դիցաբանությունը: Ֆրիդրիխ Շելլինգը մեծանատիպ ռացիոնալ ժանր համարում է հունական ողբերգությունը, որը, ինչպես հայտնի է, գրեթե ամբողջությամբ հիմնված է հունական դիցաբանության վրա: Ի տարբերություն էպոսի, որտեղ կարող են ի հայտ գալ **պատահականություններ**, հունական ողբերգությունը, փիլիսոփայի կարծիքով, կարելի է դիտարկել իբրև երկրաչափական կամ թվաբանական խնդիր, որը թույլ է տալիս լուծմանը հասնել առանց մնացորդի ու կոտորակի¹: Արժեքաբանական միևնույն մոտեցումը տեսնում ենք Վոլտերի «Կանդիդի» մասին Առնոլդ Կետլի դատողության մեջ: «...Չնայած փայլուն որակներին,– գրում է նա,– նրա («Կանդիդի»՝ Ա. Ա.) մեջ ինչ-որ բանի պակասություն է նկատվում..., ընթերցողը չի կարող չզգալ, որ կյանքի այն կողմերը, որոնք չեն տեղավորվել Վոլտերի փիլիսոփայական

¹ Шеллинг Ф., Философия искусства, М., 1999, с. 502.

ըմբռնումների սահմաններում, տեղ չեն գտել նաև վեպում»²: Երկու դեպքում էլ խոսքը ինտելեկտուալ միջավայրի մասին է, որը փիլիսոփայական վեպում ունի վճռորոշ նշանակություն և պայմանավորում է կառուցվածքային տարրերի մասնակցության չափը, ձևը և միտվածությունը: Այսինքն, փիլիսոփայական գաղափարը գեղարվեստական կերպարանք ստանալու համար կարիք է զգում համապատասխան միջավայրի, իսկ շատ հաճախ հենց վիպական միջավայրը վերածվում է փիլիսոփայական գաղափարի, որի օրինակներով հարուստ է փիլիսոփայական վեպի պատմությունը՝ աստվածաշնչյան առակներից և պլատոնյան երկխոսություններից մինչև Էքզիստենցիալիստական վեպ:

Թոմաս Մանը ևս իր վեպերում և նովելներում լայնորեն կիրառում է իրականության մոդելավորման այս հնարանքը, որն առավել տեսանելի է նրա ինտելեկտուալ վեպերում: Ընդ որում, յուրաքանչյուր վեպում նա ընտրում է միջավայրի, խորհրդանիշների այն տարրերակները, որոնք առավելագույն չափով համարժեք են վիպական գաղափարին: Նրա վեպերում կարելի առանձնացնել մեկ-երկու հենակետային քրոնոտոպ-խորհրդանիշ, որոնք բանալի են վեպի փիլիսոփայությունը հասկանալու համար: Այսպես, «Հովսեփը և նրա եղբայրները» վեպում նման խորհրդանիշներից է ջրհորը, որին վեպում հատկացված է երեք գործառույթ.

1. մարդկության պատմության՝ իբրև անհատակ ջրհորի այլաբանություն,

2. Հովսեփի և առհասարակ մարդկանց ճանապարհին անխուսափելի աղետների այլաբանություն,

3. կայուն, անփոփոխ վիճակի այլաբանություն (ջրհոր, որտեղ ջուրը չի հոսում). այն մշտապես պահպանում է աստվածաշնչյան առասպելը, որտեղ գլխավորը արդարության և գեղեցիկի հաղթանակն է:

«Դոկտոր Ֆաուստոս» վեպի գեղարվեստական միջավայրը երկատված է: Առաջինը պայմանավորված է արվեստի և մահվան

² Кеттл А., Введение в историю английского романа, М., 1966, с. 32.

միասնականությամբ, որն ուղղակի տանում է դեպի Նիցշեի կենսագրությունը, երկրորդը՝ երկրի՝ Գերմանիայի 20-րդ դարի առաջին կեսի ողբերգական պատմությունն է: Այս երկու շերտերը միավորվում և բացահայտվում են երաժշտության մեջ և երաժշտության շնորհիվ, իսկ ամենաառեղծվածային խորհրդանիշը վեպում էսմերալդա թիթեռն է, գեղեցկության և հիվանդության միասնականությամբ՝ իբրև բնության հիստերիա:

«Կախարդական լեռը» վեպում ինտելեկտուալ միջավայրի առանձնահատկությունը պայմանավորված է հիմնական գաղափարական գծի՝ դեպի ինքնաճանաչում, դեպի հավասարակշռություն և էականություն քայլող հերոսի ինքնաճանաչմամբ: Այդ նպատակով ընտրված լեռնային «Բերգհոֆ» առողջարանը, տարածական և ժամանակային առումներով կտրված լինելով իրական աշխարհից, իդեալական միջավայր է փիլիսոփայական խորհրդածություններով զբաղվելու, իմացության ու կյանքի պտուղները համադրելու համար: Ուստի վեպում հենակետային խորհրդանիշը դառնում է Լեռը՝ իր արխետիպային, դիցաբանական, բանաստեղծական և մնացած բոլոր իմաստներով հանդերձ: Բայց մինչ այս հիմնախնդրի դիտարկումը՝ մի կարևոր նկատառում: Հայտնի է, որ ցանկացած փիլիսոփայական վեպ համադրություն է գեղարվեստի և գիտության, այսինքն՝ գրական և փիլիսոփայական շերտերի: Թոմաս Մանի փիլիսոփայական վեպերի ընթերցանությունն ու դրանց ուսումնասիրությունը՝ իբրև ինտելեկտուալ երկեր, թողնում են հակասական տպավորություն:

Բանն այն է, որ Թոմաս Մանը իր փիլիսոփայական վեպերում լայնորեն ներկայացնում է գիտությունը՝ իր բազմազան ճյուղերով: «Հովսեփը և նրա եղբայրները» վեպում, օրինակ, ընդարձակ և խոր պատկերացումներ կան դիցաբանության մասին: «Ավանտյուրիստ Ֆելիքս Կրուլի խոստովանություններում» բազմաթիվ էջեր նվիրված են երկրի վրա կյանքի ծագման հիմնախնդիրներին: «Դոկտոր Ֆաուստուսը» կարելի է համարել երաժշտագիտության հանրագիտարան: Իսկ «Կախարդական լեռը» լեցուն է կենսաբանության, բնագիտության, փիլիսոփայության, մասնավորապես ժամանակի և

տարածության, սոցիալական, քաղաքական բազմաբնույթ հիմնահարցերի մասին դատողություններով: Գրողի ուշադրությունից դուրս չեն մաս Արևմուտքի և Արևելքի մշակույթի ու պատմության խնդիրները: Այդ ամենը մա ներկայացնում ճշգրտորեն մշակված և գիտական համարժեք լեզվով, որ ընթերցողի վրա թողնում է բացառիկ ազդեցություն: Այդուհանդերձ Թ. Մանի կողմից գիտական փաստի ներմուծումը վիպական տարածք առաջ է բերում մի շարք խնդիրներ, որոնց մասին խոսում են հայտնի մասնագետներ Հիլշերը, Պետերսենը, Դիրզենը, Պավլովան, Կակաբաձեն:

Խոսելով Թ. Մանի իմացական լայն հետաքրքրությունների, գիտական նորագույն ըմբռնումների հետ մրա մշտական կապի մասին՝ Ն. Պավլովան միաժամանակ ընդգծում է. «Պատմողի և հերոսի ոչ մի դատողություն Թ. Մանի վեպերում չունի ինքնուրույն ինտելեկտուալ այն մշանակությունը, ինչ ունեն մրանք, օրինակ, Ռ. Մուզիլի «Մարդը առանց հատկությունների» վեպում»³:

Նույն խնդրի մասին հիշեցնում է մաս է. Հիլշերը: Նրա կարծիքով նույնպես Թ. Մանը շատ մեծ ներդրում ունի վեպը գաղափարներով հարստացնելու մեջ, և անհերքեթ կլիներ մրա ստեղծագործությունների գեղարվեստական ու ինտելեկտուալ բարձր մակարդակը ժխտելը, այդուհանդերձ, Նիշերի կարծիքով՝ Մանի վեպերում հատկապես փիլիսոփայական և բնագիտական գիտելիքները ներկայացված են մակերեսայնորեն: «...Փիլիսոփայական ոչ մի ուսմունք, – գրում է նա, – Թ. Մանի համար գոյություն չունի Գյոթեի, Շոպենհաուերի և Հիլշերի հետ ունեցած առնչություններից դուրս»: Առավել խորանալով խնդրի քննության մեջ՝ գրականագետն անգամ այսպիսի խիստ եզրահանգում է կատարում. «Երևակայության պակասի հետևանքով գրողը սովորել է հմտորեն օգտվել ուրիշների տվյալների հարստությունից՝ կերպավորխելով դրանք էսսեի և արձակի մեջ»⁴:

Ահա և մեկ այլ տպավորություն: Ն. Կակաբաձեի կարծիքով՝ Թ. Մանի գիտական իմացությունները, գաղափարները և դատողու-

³ Павлова Н., Типология немецкого романа, М., 1982, с. 12.

⁴ Hilscher E., Poetische weltbilder, berlin, 1979, S. 60, 74, 75.

թյունները «կեղծ գիտական են»: «Թոմաս Մանը,– գրում է նա,– նպատակներ չի դնում առաջադրելու և լուծելու գիտական խնդիրներ... նրա յուրաքանչյուր միտք և գաղափար հետաքրքիր է միայն վեպի համատեքստում»⁵: Ավելին՝ «պատմող Թ. Մանը գրեթե երբեք չի խոսում ամբողջովին լուրջ: Նա ծաղրանմանակում է, հեգնում, միշտ խաղում է երկակի խաղ»:

Գիտական փաստերի հանդեպ նման վերաբերմունքը չի ժխտում նաև ինքը՝ Թոմաս Մանը: 1937 թ. մայիսի 11-ի նամակը ուղղակի առնչվում է այդ խնդրին: Ի շարս իր մյուս վեպերի՝ նա այստեղ խոսում է նաև «Կախարդական լեռը» վեպի գիտական աղբյուրների մասին: «Կախարդական լեռը» վեպի համար,– գրում է նա,– ես, ճիշտ է, շատ բան եմ կարդացել, բայց իմ մտքի առանձնահատկությունը հենց այն է, որ այդ *օժանդակ միջոցները, հենց նաև գիտելիքները (Մ. Մ.),* որ դրանք տալիս են ինձ, ես մոռանում եմ ապշեցուցիչ արագությամբ: Հենց որ դրանք կատարում, վերջացնում են իրենց ծառայությունը, մտնում են աշխատանքի մեջ, տարրալուծվում են նրանում և մարսվում, դուրս են թռչում իմ գլխից ... և անհետանում...»⁶:

Գիտական գիտելիքները Թոմաս Մանի համար պարզապես օժանդակ միջոց են մեկ այլ, առավել կարևոր նպատակի հասնելու համար. այդ մասին վկայում են գրողի բազմաթիվ դատողություններ ու մտքեր: Ահա դրանցից մեկը: «Դոկտոր Ֆաուստուսի» պատմությունը. վեպ վեպի մասին» հանրահայտ էսսեում կարդում ենք. «Արվեստագետի համար գաղափարը, իբրև այդպիսին, չի հանդիսանում ինքնաբավ արժեք և սեփականություն: Նրա համար կարևոր է միայն գաղափարի պիտանիությունը ստեղծագործության ինտելեկտուալ կառուցվածքում»⁷:

Մեջբերված կարծիքները, որոնք կարելի է շարունակել, հասկանալի զանազանություններով հանդերձ, հիմնականում լրացնում են միմյանց և բացահայտում Թ. Մանի ստեղծագործական բնավորու-

⁵ Какабадзе Н., Поэтика романа Т. Манна, Тб., 1983, с. 43-44.

⁶ Манна Т., Письма, М., 1975, с. 92.

⁷ Манна Т., Собр. соч., т. 9, с. 230.

թյան մի էական կողմը. նրա փիլիսոփայական վեպերը, լինելով գիտական և գեղարվեստական գծերի համադրություն, ի վերջո մնում են վեպեր, այսինքն, գիտական և գեղարվեստական շերտերից առաջնայինը և կարևորը գեղարվեստականն է: Փաստորեն, հանդիսանալով 20-րդ դարում «ինտելեկտուալ վեպ» հասկացության առաջին արժարժողներից մեկը⁸ և այդ ավանդույթի ստեղծողների մեջ տեսնելով ամենից առաջ գերմանացի ռոմանտիկներին (Նովալիս, Ժան-Պոլ...), ապա Շոպենհաուերին, Նիցշեին, Բերտրամին, Շպենգլերին, անգամ Ֆրեյդին՝ Թ. Մանը իրեն համարում է թե՛ այդ ավանդույթի շարունակող (առաջին անգամ ինտելեկտուալ վեպ հասկացության մասին նա խոսում է 1924 թ., երբ լույս տեսավ «Կախարդական լեռը» վեպը), թե՛ այդ ավանդույթից դուրս, քանզի Թոմաս Մանը նախ գեղագետ է, հետո միայն մտածող: Այս նկատառումով կարելի է մասնակիորեն առարկել Ա. Ֆյոդորովի այն կարծիքը, ըստ որի՝ «Կախարդական լեռը» բարձր փիլիսոփայության կախարդանք է»⁹:

Թոմաս Մանի վեպերում փիլիսոփայականի և գեղարվեստի համադրությունը առաջ է բերում խնդիրների ևս երկու խումբ: Առաջինը կապված է հեգնանքի հետ: Սա Թ. Մանի պոետիկայում ամենից հաճախ կիրառվող գեղարվեստական հնարներից է, որը եվրոպական գրականության և փիլիսոփայության պատմության մեջ կայուն ավանդույթներ ունի՝ սկսած Սոկրատից: Հեգնանքը՝ իբրև աշխարհի հանդեպ արվեստագետի վերաբերմունքի պարադոքսային տիպ, որտեղ ամեն ինչ և՛ ծայրաստիճան լուրջ է, և՛ ընդհակառակը, ծիծաղաշարժ, առավելագույն չափով համապատասխանում է Թոմաս Մանի պոետիկային: Հեգնանքի գործածման մեջ ևս Թ. Մանը Ա. Շոպենհաուերի հավատարիմ աշակերտն է: «Ինձ թվում է,– գրում է Շոպեն-

⁸ Ամենայն հավանականությամբ «ինտելեկտուալ վեպ» հասկացությունը Թոմաս Մանը վերցրել է Արթուր Շոպենհաուերից, որի «Կենսափմաստասիրական ասույթներ» գրքում հանդիպում ենք այդ հասկացությանը: Փիլիսոփան այն գործածում է Վոլֆգանգ Գյոթեի «Վիլհելմ Մայստեր» վեպի առնչությամբ (տե՛ս Шопенгауер А., Избранные произведения, Ростов на Дону, 1997, с. 322):

⁹ Федоров А., Томас Манн, Время шедевров, М., 1981, с. 87.

հատերը,– որ խոսել այնպիսի էակի արժանապատվության մասին, ինչպիսին մարդն է, այդպիսի մեղսավոր կամքով, այդքան սահմանափակ ոգով, այդպիսի փխրուն և հեշտ խոցելի մարմնով էակի մասին կարելի է միայն հեզմանական մտքով»¹⁰: Ի Դիրգենը, Ն., Կակաբաձեն հակված են Մանի հեզմանքի մեջ տեսնել հատկապես բնական գիտությունների հանդեպ գրողի անվստահության արտահայտություն, բայց սա ճիշտ է մասնակիորեն, քանզի Մանի հեզմանքը տարածվում է ոչ միայն բնական գիտությունների, այլև առհասարակ մշակույթի վրա:

Հարցերի մյուս խումբը կապված է «գեղարվեստական երկի կառուցվածք» հասկացության հետ: Թ. Մանի հողվածներում և էսսեներում հաճախ կարելի է հանդիպել այդ հասկացությանը, և դա բնավ պատահական չէ: Նա պատկանում է այն արվեստագետների, որոնք կարողանում են գտնել լուծումներ և հասնել նպատակին հենց երկի կառուցվածքի, նրա տարրերի ճիշտ և խելացի համադրման ճանապարհով: Թ. Մանը գրական մոնտաժի մեծ վարպետ է: Հենց այդ եղանակով, օգտվելով տարբեր մտածողների մտքերից ու դատողություններից, գեղարվեստական տարբեր ձևերից ու հնարներից՝ նա կարողանում է կառուցել, բաղադրել վիպական այնպիսի միջավայր, որում նույնիսկ գիտական, փիլիսոփայական անգամ անարժեք, շարքային մտքերը հերոսների խոսքի մեջ կարող են ձեռք բերել անսովոր ուժ և կարևորություն: Դա բերում է ոչ միայն կոմպոզիցիոն հարստության, այլև բարդության: «Կախարդական լեռը» նման բարդություններ ունեցող վեպ է, գերմանական ամենաբարդ վեպերից մեկը, որի կառուցվածքային դժվարությունները հաղթահարելու համար հեղինակը խորհուրդ է տալիս կարդալ երկու անգամ:

2

«Կախարդական լեռը» վեպի ինտելեկտուալ միջավայրը պայմանավորող բազմաբնույթ և բազմազան գործոնների մեջ կարևորում ենք հետևյալները:

¹⁰ Шопенгауэр А., Обитель духа, М., 2002, с. 15.

1. Գեղարվեստական կառուցվածքը, որտեղ իշխում են կարևոր երկու սկզբունք: Դրանցից առաջինը կապված է շոպենհաուերյան փիլիսոփայության հետ: Թեև վեպում ոչ մի անգամ չի հիշատակվում մեծ փիլիսոփայի անունը, և հնարավոր չէ մատնանշել որևէ նախադասություն, որն ուղղակի կապ ունենա նրա ուսմունքի հետ, սակայն այդ կապը վեպում անժխտելի է: Ինչպես Շոպենհաուերն է աշխարհը բաժանում կամքի և պատկերացման, այնպես էլ Մանի վեպում ամենուրեք կարելի է հանդիպել կամքի (մարմնի, նյութի, իրականության) և պատկերացման (ոգու, իդեայի, արվեստի) փիլիսոփայական հակադրության: Շոպենհաուերյան այս սկզբունքին կապված են նաև միֆականությունը (ցանկացած հարաբերություն, իր կամ գաղափար վեպում աստիճանաբար հակվում է դեպի միֆականացում՝ վերածվելով դիցաբանական միավորի կամ միֆոլոգեմի) և էրոտիզմը (Թ. Մանը բազմիցս խոստովանում է, որ սա իր երբևէ գրած ամենաէրոտիկ երկն է):

Երկրորդը վեպի դրամատիկականությունն է, որի հետևանքով վեպը ակնհայտորեն մոտենում է ներկայացման, պիեսի: Ինչպես ցանկացած ներկայացում ունի երկու պարտադիր կողմ՝ հանդիսական և դերասան, այնպես էլ երկու նմանատիպ կողմեր կան այս վեպում, ընդ որում՝ միակ հանդիսականը Հանս Կաստորպն է, իսկ դերասանները՝ մյուս հերոսները, որ Կաստորպի առաջ ներկայացնում են կյանքի բազմազան ձևեր և գաղափարներ: Այս առումով Կաստորպը՝ իբրև հերոս, չափազանց հիշեցնում է Համլետին, Ֆաուստին, Դոն Կիխոտին, Դանթեին:

2. Հերոսը, որ գրեթե ամբողջությամբ համապատասխանում է Նիցշեի սահմանած տեսական մարդու («Ողբերգության ծագումը երաժշտության ոգուց») կերպարին:

3. Լեզուն, որը միանգամայն համարժեք է վեպի ինտելեկտուալ-հեզմական աշխարհին՝ հարստացած բնագիտության, կենսաբանության, բժշկագիտության, փիլիսոփայության, հոգեվերլուծության և գիտական այլ ոլորտներ հիշեցնող բառ-տերմիններով:

4. Նյութական առարկաներ, իրեր (ծխախոտ, մատիտ, ռենտգեն սարքավորում, քնապարկ, դահուկներ և այլն): Օրինակ, Հանս Կաստորպը կարողանում է լավ մտածել և կենտրոնանալ հատկապես քնապարկում՝ հորիզոնական դիրք ընդունելով: Սա ոչ միայն էրոտիկ ենթատեքստ ունի, այլև կապվում է հնդիկ իմաստունների մարմնական կեցվածքի՝ ասնայի հետ:

5. Գաղափարները, որոնցով հարուստ վեպը: Անկասկած, վեպում կարևորագույնը մարդու գաղափարն է: Թոմաս Մանի իդեալը Աստծու մարդն (Homo Dei), որին Հանս Կաստորպը հասնում է երազի մեջ: Գաղափարները սովորաբար արտահայտվում են հակադրությունների (կյանք- մահ, բնություն-ոգի, բանականություն-բնագոյ, դեկադանս-ռեալիզմ, հիվանդություն-առողջություն...) միջոցով: Միդդելի կարծիքով՝ «Կախարդական լեռը» դիալեկտիկական արվեստի բարձրակարգ երկ է¹¹:

Մեզ մնում է ընդգծել վեպի ինտելեկտուալ միջավայրի հետ կապված ևս մեկ կարևոր գիծ՝ գաղափարների արտահայտության ձևերը, որոնք սկզբունքորեն երկուսն են՝ փիլիսոփայական բանավեճ և փիլիսոփայական խոհ: Բանավեճի ամենակատարյալ արտահայտությունը իտալացի Մետտենբրինիի և հրեա Նալթայի վեճերն են: Փիլիսոփայական խոհը գլխավորապես ներկայացնում է Հանս Կաստորպը՝ ինտելեկտուալ հերոսը: Բանավեճն ու խոհը վեպում փոխնիփոխ հաջորդում են միմյանց՝ ստեղծելով ինքնատիպ մի սիմֆոնիա, որը բաղկացած է անհատական և բազմաձայն կատարումներից: Սրանով է հենց պայմանավորված վեպի երաժշտականությունը, որն անբաբույց հպարտությամբ ընդգծում է Թոմաս Մանը:

¹¹ Middell E., Thomas Mann, Leipzig, 1968, S. 118.

ՖԲԱՆՑ ԿԱՖԿԱՅԻ ԱՐՁԱԿԻ ԹԵՄԱՏԻԿ-ՄՈՏԻՎԱՅԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

1

Անկասկած, Ֆրանց Կաֆկան 20-րդ դարի ամենաբարդ, ամենից հաճախ բանավեճեր հարուցող և հակասական հեղինակներից մեկն է: Նրա անունը թեև հիմնավորապես կապվում է 20-րդ դարի փիլիսոփայական և մշակութաբանական մի շարք հիմնարար հասկացությունների հետ (աբսուրդի փիլիսոփայություն, էքզիստենցիալիզմ և այլն, ավելին՝ կաֆկայականությունը (kafkaesk) արդիականության հիմնական այլաբանություններից մեկն է), այդուամենայնիվ Կաֆկայի աշխարհը մի փոքր ավելի հարուստ, ավելի խորն ու ընդարձակ է, քան նրա մասին մոդայիկ, ստանդարտ պատկերացումների շրջանակը: Դա կապված է այն հանգամանքի հետ, որ Կաֆկայի մարդկային և ստեղծագործական էությունները բարդ են և ոչ միագիծ: Նրանք, ովքեր կարդացել և կարդում են գրողին, կհաստատեն, որ նա առանձնանում է մյուսներից, այլ կերպ է մտածում ու գրում և մնան չէ գրեթե ոչ մեկին: Նրա երկերը կարծես ինչ-որ առեղծված են թաքցնում: Նրա մասին այսօր արդեն ահռելի չափերի հասնող քննական-վերլուծական աշխատությունները ավելի խորացնում են առեղծվածը: Մի կողմից դրանք Կաֆկային ներկայացնում են իբրև մոդեռնիզմի դասական հեղինակ, որին կարելի է մեկնաբանել և հասկանալ գրական այդ դիսկուրսի շրջանակներում, մյուս կողմից, սակայն, ընդգծում են նրա արձակի՝ ընդունված հասկացությունների և գաղափարների սահմաններից դուրս մնալու մշտական հակվածությունը, միտումը դեպի առեղծվածը, անմեկնելի, դեպի էգոթերիկ, մթին պարադոքսներն ու մոգական անորոշությունը: Այս հակասականության կողմերը (ճանաչելի Կաֆկան և անճանաչելի Կաֆկան) հանդես են գալիս միասնաբար, լրացնում են մեկը մյուսին և յուրաքանչյուրն իր չափով պայմանավորում հեղինակի արձակի հանդեպ չխամրող հետաքրքրություն: Ալբեր Կամյուն կարծում է, որ դա կապված է Կաֆկայի առանձնահատուկ

վարպետության հետ, ինչը ոչ միայն ստիպում է նորից ու նորից ընթերցել նրա երկերը, այլև հնարավորություն տալիս դրանք մեկնաբանելու տարբեր, հաճախ հակառակ տեսանկյուններից, թեև անհնար է հասնել դրանց մանրամասն բացատրության¹: Կաֆկայի մեջ տեսնելով մարգարեական գրողի՝ Բրեխտը հայտարարում է, որ Կաֆկան ունի ընդամենը մեկ թեմա, և նրա ողջ հարստությունը կապված է այդ մեկ թեմայի փոփոխակների հետ: Իրերի նոր կարգը նա չի ընդունում, ինչը նրա մոտ առաջ է բերում ապշանք և խուճապային սարսափ²: Վալտեր Բենյամինը նկատում է, որ թեև Կաֆկայի երկերը արտաքուստ խստականոն կառուցվածք ունեն, սակայն ներքուստ աստվածաբանական գաղտնիք են թաքցնում³: Թեոդոր Ադոռնոն կարծում է, որ Կաֆկայի արձակը այլաբանություն է, բայց այնպիսին, որի բանալին կորսված է⁴:

Գրականագետների միջավայրում արդարացիորեն այն կարծիքն է տարածված, որ Ֆրանց Կաֆկայի ստեղծագործությունը մի մեծ, ընդհանրական գաղափարի մարմնացում է և նրա բոլոր երկերը կարելի է մեկը մյուսով մեկնաբանել, այսինքն՝ դրանք մեկ, ընդհանուր գաղափարի ծնունդ են և թաքուն կապերով կապված են միմյանց: «Կաֆկայի լաբիրինթային պատկերները միմյանց կապված են այնպես, ինչպես մյուսոսները»⁵,– կարծում է Ադոռնոն: Հենրիկ Էդոյանի դիտարկման մեջ նույնպես ակնարկ կա Կաֆկայի արձակին բնորոշ ինչ-որ խորհրդավորության մասին: «Այն, ինչ տեսնում է Կաֆկան,– գրում է նա,– այնքան հրեշավոր է, որ անհնար է որևէ բան ասել. նա քարանում է իր տեսած «դժոխքի» պատկերից և լռում այնպես, ինչպես Դանտեն՝ Էմպիրեյի պատկերից»⁶:

¹ Կամյու Ա., Սիզիփոսի առասպելը, Ե., 1995, էջ 141:

² Benjamin über Kafka, Suhrkamp, Fr. am Main, 1981, S. 130-131.

³ Նույն տեղում, էջ 47:

⁴ Adorno Th., Aufzeichnungen zu Kafka, in Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Fr. am Main, Suhrkamp, 1997, S. 255.

⁵ Նույն տեղում, էջ 268:

⁶ Էդոյան Հ., Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Ե., 2009, էջ 173:

Ո՞րն է ընդհանրական այն տեսիլք-գաղափարը (կամ գաղափարները), որի շուրջ համառոտորեն և անդադար պտտվում է Կաֆկայի անհանգիստ հոգին: Անկասկած, դա մարդու անկումն է առանց Աստծու և քառսի մատնված աշխարհում: Իբրև գաղափար սա գուցե նորություն չէ գրականության պատմության մեջ Հոմերոսից մինչև Տոլստոյ, սակայն արտառոց է այն ձևը, որով խոսում է Կաֆկան: Դա երազախառն, երազային արձակ է, որին գրողը հավատարիմ է մնում ողջ կյանքի ընթացքում: Եվ եթե գաղափարի առումով Կաֆկան էքզիստենցիալիստ է, ապա ոճի առումով ընդհանրության եզրեր ունի գրական ամենաբազմազան ուղղությունների հետ՝ էքսպրեսիոնիզմից մինչև սյուրռեալիզմ և մոգական ռեալիզմ: Այստեղից՝ գրողի ստեղծագործության բազմաչափությունն ու բազմիմաստությունը: Ըստ էության, անհաջողության են մատնված այն գրականագետների փորձերը, որոնք աշխատում են Կաֆկայի արձակը մեկնաբանել մեկ գաղափարի սկզբունքով: Դրանք որքան էլ հետաքրքիր, այդուամենայնիվ գրողի ստեղծագործական դիմագծի միայն մեկ կողմն են ներկայացնում: Օրինակ, Նորտրոպ Ֆրայի կարծիքով՝ Կաֆկայի ստեղծագործությունները կարելի է դիտարկել իբրև մեկնաբանությունների շարք Հորի գրքի համար՝ դրանցում ներառելով ողբերգական հերոսի ժամանակակից տիպեր, փոքր մարդկանց, արվեստագետների, տխուր ծաղրածուների՝ Չապլինի հանգույն⁷: Մաքս Բրոդը համոզված է, որ Կաֆկայի ստեղծագործական դիմագծի ամենաէական կողմը հավատարմությունն է հրեական կրոնական-ազգային ավանդույթին (այս միտքը նա զարգացնում է Կաֆկայի մասին գրած չորս հիմնարար աշխատություններում): Մերժելով դա՝ Սիշել Կունդերան գտնում է, որ Կաֆկայի ստեղծագործությունը տեղավորվում է տոտալիտար հասարակության խնդիրների շրջանակներում⁸: Իսկ ահա Ժորժ Բատայի տպավորությամբ Ֆրանց Կաֆ-

⁷ Фрай Н., *Анатомия критики*, в кн.: *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.*, М., 1987, с. 241. Հարկ է այս կապակցությամբ նշել, որ Ն. Ֆրայից ավելի քան երկու տասնամյակ առաջ մեծան դիտարկում անում է հրեա գրականագետ Գերշոմ Շոլեմը (տե՛ս Benjamin über Kafka, s. 64):

⁸ Kundera M., *Die Kunst des Romans*, Essey, Fr. am Main, 1989, S. 2-3.

կայի մեջ գերիշխում է մանկականությունը, նա մանկականությամբ օժտված գրող է, որն իր բոլոր ստեղծագործությունները կցանկանար վերնագրել «Հայրական իշխանությունից խույս տալու գայթակհություն», փախուստ հորից, փախուստ հասարակությունից և այսպես շարունակ⁹: Կարծիքների մեջբերումը կարելի է շարունակել, դրանք իսկապես շատ են, չափազանց հետաքրքիր և վկայում են Կաֆկայի ստեղծագործության իմաստային արտակարգ հարուստ շերտերի մասին: Ոչ պակաս հարուստ ու բազմազան է նաև Կաֆկայի քեմատիկ-մոտիվային համակարգը, թեև այն, ըստ էության, ծագում է կաֆկայական հիմնական, այսինքն՝ մարդու անկման և աշխարհի քառասայնության գաղափարից, և ներկայացնում են դրա զանազան դեմքերը՝ օտարացումից մինչև աբսուրդ, վախից մինչև երկատվածություն, հոգևոր ամայացումից մինչև մեղք և ապաշխարանք և այսպես շարունակ: Կաֆկայի ժանրային լեզուն արձակն է, արձակի գրեթե բոլոր տարատեսակները՝ վեպ, պատմվածք, նովել, մանրապատում, առակ, օրագիր, աֆորիզմ, նամակ և այլն (հեքիաթից բացի) հավասարապես հարազատ են նրան, թեև գրական ժառանգության մեջ հանդիպում են բանաստեղծություններ, դրամայի հատվածներ, ունի ավարտված ընդամենը մեկ փոքր պիես («Կմախքի պահապանը»):

2

Ֆրանց Կաֆկայի կյանքը (1883-1924) անցել է Պրահայում: Կաֆկան և նրա սերնդի մտավորականները (Ռայներ Մարիա Ռիլկե, Պաուլ Լեպպին, Օսկար Վիլներ, Ֆրանց Վերֆել, Մաքս Բրոդ...) Ավստրոհունգարական կայսրության մեջ մտնող մայրաքաղաքներից մեկին առանձնահատուկ փայլ ու հեղինակություն հաղորդեցին՝ այն դարձնելով եվրոպական մշակութային կենտրոններից մեկը: Պրագայի գերմանական համալսարանում հոր պարտադրմամբ ստանում է իրավաբանական կրթություն՝ ունկնդրելով առաջնակարգ գիտնականների (Ավգուստ Չաուեր, Քրիստիան ֆոն Էիրենֆելդ, Ֆրանց Բրենտանո, համալսարանում նրա ավարտական աշխատանքի դե-

⁹ Батай Ж., Теория религии. Литература и зло, Минск, 2000, с. 283.

կավարդ Ալֆրեդ Վեբերն էր), թեև իրավաբանական գործունեությամբ, ըստ էության, չի զբաղվում՝ համեստ պաշտոններ զբաղեցնելով մեկ-երկու ապահովագրական ընկերություններում: Գրական առաջին քայլերը կապված են հենց համալսարանական տարիների (1902-1206) հետ: Կաֆկան աչքի էր ընկնում արտակարգ հետաքրքրասիրությամբ, ուշադիր էր հատկապես կյանքի նորացման հանդեպ՝ շրջապատված լինելով տաղանդաշատ մտավորականներով. շատ կարդում էր, քաջ ծանոթ էր համաշխարհային գրականությանը: Սիրում էր ճանապարհորդել ընկերների հետ (այդ մասին են վկայում գրողի «Ճամփորդական օրագրերը»), խստորեն պահպանում էր ամեն երեկո Պրագայի իր սիրած փողոցներով զբոսնելու սովորությունը, ճանաչում էր կանանց հասարակաց տներից (հայրն էր խորհուրդ տվել), վաղ երիտասարդական տարիքում Կաֆկան դեռ լիքն էր կենսականությամբ, կյանքի հետ էր, կյանքի մեջ: 1907 թ. Իտալիայից, որտեղ ապրում էր նրա զարմիկը, գրում է Մաքս Բրոդին. «Շատ մոտոցիկլ եմ վարում, շատ լողանում եմ, մերկ, երկար պառկում եմ լճափնյա խոտերին, մինչև կեսգիշեր զբոսայգում եմ մի աղջկա հետ, որն ինձ ձանձրացնում է իր սիրահարվածությամբ, մարգագետնում արդեն, շուռումուռ տալով, խոտ եմ չորացրել, պատրաստել եմ կարուսել, ամպրոպից հետո ծառերը խնամեցի, արածացնում էի կովերին ու այծերին, իսկ երեկոյան նրանց տուն էի բերում, շատ խաղացել եմ բիլյարդ, շատ խմել եմ զարեջուր, կատարել եմ հեռավոր զբոսանքներ, եղել եմ նաև տաճարում»¹⁰: Բնավորությամբ ազնվաբարո էր և արտակարգ բարեկիրթ: Մաքս Բրոդը նրան սրբի գծեր է վերագրում¹¹: Այսուամենայնիվ, Կաֆկայի կյանքը շատ հեռու էր հովվերգությունից: Ավելին՝ Կաֆկայի համար աստիճանաբար սկսում է ձևավորվել միջավայրից օտարացման այն հակումը, ինչը ընկերներից մեկն անվանում է ապակյա պատ: Այսինքն՝ առկա է հակասական Կաֆկա: Դեռ վաղ տարիքից նա չկարողացավ հաղթահարել իր անհատական հակումների և գործնական հետաքրքրու-

¹⁰ Кафка Ф., Письма Макс Броду, Азбука, Санкт-Петербург, 2014, с. 32.

¹¹ Брод М., Франц Кафка. Узник абсолюта, М., 2003, с. 54.

թյուններով ապրող ընտանիքի, հատկապես հոր հետ (մոր հետ Ֆրանցը կապված էր շատ ավելի բնականոն և նուրբ զգացմունքներով) ունեցած հակասությունը, որը խորանալով դարձավ գրողի կենսագրության ամենադրամատիկ էջերից մեկը: Հոր և որդու լարված հարաբերությունների մասին է պատմում «Նամակ հորս» կենսագրական փաստաթուղթը, որն ավելին է, քան սովորական նամակը: Հավանաբար առանց այդ հակասության Կաֆկան չէր դառնա Կաֆկա¹²: Կաֆկայի կյանքում, հատկապես վերջին տարիներին, մեծ կարևորություն են ունեցել առանձին կանայք (Գրետա Բոլիս, Յուլիա Վոլխիչեկ, Միլենա Եսենսկա, Դորա Դիամանտ), բայց նա չամուսնացավ: Մենակյաց ամուրիի կյանքի դժվարություններին 1917 թ. օգոստոսին ավելանում է նաև բոքսիտը, որից Կաֆկան այդպես էլ չկարողացավ ազատվել, որքան էլ փորձեց դա անել զանազան առողջարաններում: Վերջին օրերին նրա հետ էին մտերմուհին՝ Դորա Դիամանտը, և երիտասարդ բժիշկ Ռոբերտ Կլոպշտոկը: Կաֆկայի մահը, ինչպես գրում է նրա կենսագիր Կլոդ Դավիդը, մնում է աննկատ: Միակ արձագանքը գրողի մտերմուհի, նրա երկերի թարգմանչուհի (չեխերեն) Միլենա Եսենսկայի մահախոսականն էր, որը լավագույնս բնութագրում է Կաֆկային. «...Այստեղ,- գրում է Եսենսկան,- նրան քչերը գիտեին, քանզի ճշմարտությամբ լեցուն և աշխարհից երկյուղած՝ նա քայլում էր իր մեկուսի ճանապարհով: Հիվանդությունը նրան հաղորդել էր գրեթե անհավատալի նրբություն և անհաշտ, համարյա սարսափեցնող ինտելեկտուալ ճաշակ: Նա ամաչկոտ էր, անհանգիստ, նրբանկատ և բարի, բայց նրա գրքերը դաժան էին և հիվանդագին: Նա տեսնում էր աշխարհը՝ լեցուն անտեսանելի դեղերով, որ հալածում ու ոչնչացնում են անպաշտպան մարդուն: Նա չափազանց հեռատես էր, չափազանց իմաստուն, որպեսզի կարողա-

¹² Ելնելով հոգեվերլուծաբանների տվյալներից՝ Մաքս Բրոդը գրում է, որ Պրուստին, Քլայստին և Կաֆկային միավորում են ենթագիտակցական էրոտիկ բարդությոը մոր և ենթագիտակցական ատելությունը հոր հանդեպ (Տե՛ս Брод М., Франц Кафка. Узыик абсолюта, М., 2003, с. 38-39):

նար ապրել, չափազանց թույլ, որ պայքարեր, թույլ, ինչպիսին լինում են գեղեցիկ և ազնվական հոգիները»¹³:

Երբ մահացավ Ֆրանց Կաֆկան, այնքան քիչ բան էր տպագրել (ընդամենը 41 ստեղծագործություն)¹⁴, որ նրան, մտերիմ ընկերներից բացի, գրական էլիտայից ճանաչում էին միայն քչերը (Ռ. Մ. Ռիլկե, Ռ. Մուզիլ, Բ. Բրեխթ, Հ. Հեսսե, Թ. Ման, Ա. Ժիդ), և միայն այն բանից հետո, երբ 20-ական թթ. կեսերին մեկը մյուսի հետևից լույս տեսան Կաֆկայի վեպերը, նա դարձավ հանրահայտ: Երեսնական թվականների կեսերին նրա գրականության մասին արդեն տպագրվում էին լրջագույն ուսումնասիրություններ (օրինակ՝ Վալտեր Բենյամինի հոդվածները): Այդուհանդերձ Կաֆկայի կյանքում բացառիկ դերակատարում էր նախասահմանված Մաքս Բրոդին: Փաստորեն, վերջինս ոչ միայն հրատարակում է գրողի ստեղծագործությունները՝ չկատարելով դրանք ոչնչացնելու մասին Կաֆկայի վերջին խնդրանքը, ոչ միայն համբերությամբ ու սիրով հավաքում, ի մի է բերում գրողի արխիվը, այլև, ինչը ամենակարևորն է, դառնում է Կաֆկայի ստեղծագործության մեկնաբանը: Ըստ էության, Մաքս Բրոդը Կաֆկայի մասին իր չորս հիմնարար աշխատություններով, որոնց մեջ մտնում է նաև գրողի կենսագրությունը, Կաֆկայի ժամանակակից կերպարի ստեղծման հեղինակն է: Գրականության պատմության մեջ սա բացառիկ փաստ է նաև ինքնագոհաբերման առումով: Բանն այն է, որ 1910-1920-ական թվականներին Մաքս Բրոդը՝ իբրև վեպերի, պիեսների և գիտական աշխատությունների հեղինակ, շատ ավելի լայն ճանաչում վայելող հեղինակ էր, քան Ֆրանց Կաֆկան, սակայն շուտով, անկասկած նաև իր իսկ գործունեության հետևանքով, իրադրությունը կտրուկ փոխվեց հօգուտ Կաֆկայի:

Գրականագիտությունն այսօր Ֆրանց Կաֆկայի կարճ կյանքը բաժանում է երեք փուլի: Առաջին փուլը, որն ավարտվում է 1912 թ.,

¹³ Давид К., Франц Кафка, М., 2008, с. 280.

¹⁴ Քիչ տպագրվելու հանգամանքը Մաքս Բրոդը բացատրում է Կաֆկայի բնավորությամբ: Գրողն ինքը չէր ուզում տպագրվել՝ չնայած այն բանին, որ գերմանական առաջնակարգ հրատարակչությունները մշտապես պատրաստ էին տպագրելու նրա գործերը:

նշանավորվում է գրողի որոնումներով և հասունացմամբ: Էականն այս շրջանում դասականության և արդիականության խելամիտ համադրումն է: Կաֆկան ոչ միայն լավ գիտեր մոդեռնիզմի մեծերին (Շոպենհաուեր, Նիցշե, Ֆրեյդ) և գեղագիտությունը, այլև Պլատոնին, Կանտին, Գյոթեին, Քլայստին, Դիքենսին, Պոլին, Ֆլոբերին, Բալզակին, Դոստոևսկուն, Տոլստոյին: Այս համադրականությունը Կաֆկան պահպանեց ողջ կյանքի ընթացքում: Վաղ շրջանի գործերի մեջ արդեն նկատվում է կաֆկայական մտածողության շունչը: Մանրապատումների կողքին Կաֆկան ուժերը փորձում է նաև ծավալուն պատմվածքներում («Մի պայքարի պատմություն», «Հարսանեկան նախապատրաստություններ գյուղում»): Գրողը դրանք մասամբ ի մի բերեց 1912 թ.՝ հրատարակելով «Հայեցում» ժողովածուն: 1909 թ. Կաֆկան սկսում է գրառել նաև իր օրագրերը, որոնք մեծապես օգնում են գրողին՝ ճանաչելու իրեն և իր գրականությունը:

Կաֆկայի հայտնությունը կապված է 1910-ականների սկզբի հետ: Գրողը գտնում է իր ասելիքը և լեզուն, ծնվում են առաջին գլուխգործոցները՝ «Դատավճիռը», «Հնոցապանը», «Կերպարանափոխությունը» նովելները («Հնոցապանը» հետագայում ներառվեց «Ամերիկա» վեպի մեջ), այնուհետև՝ «Ամերիկա», «Դատավարություն» վեպերը: «Դատավճիռը» նովելի կապակցությամբ, որը ստեղծվում է մի գիշերվա ընթացքում, «Օրագրերում» 1912 թ. սեպտեմբերի 23-ին Կաֆկան գրում է. «Դատավճիռ» պատմվածքը գրեցի 22-ի լույս 23-ի գիշերը, մի շնչով, երեկոյան տասից մինչև առավոտյան վեցը: Երկար նստելուց փայտացած ոտքերս հազիվ կարողացա առաջ մեկնել սեղանի տակ: Սարսափելի լարվածությունը և ուրախությունը, թե ինչպես էր իմ առաջ ծավալվում պատմվածքը, տանում էին ինձ ջրի հորձանքի պես: Շատ անգամ այս գիշեր մեջքիս վրա կրեցի իմ սեփական ծանրությունը... Միայն այսպես կարելի է գրել, միայն այս վիճակում, երբ այսպես մերկացած եմ մարմինն ու հոգին»: Այս գրելաձևը Կաֆկան պահպանեց նաև հետագայում՝ գրելով «Պատժիչ գաղութում», «Չինական պարսպի կառուցման օրերից», «Հաշվետվություն», «Որսորդ Գրակքոսը» և մի շարք այլ

պատմվածքներ: Վերջին փուլը, որն ընդգրկում է 1918-1924 թվականները, թեև հիվանդ, բայց Կաֆկան շարունակում է գրել, գրողի մտածողության մեջ աստիճանաբար մեծանում են հրեական մշակութային ավանդույթի համդեպ հակումները: 1919 թ. լույս է տեսնում «Գյուդական բժիշկը» պատմվածքների և առակների ժողովածուն, գրում է հանրահայտ «Նամակ հորս» կենսագրական փաստաթուղթը, ծնվում են «Դոյակը» վեպը, աֆորիզմները, վերջին պատմվածքները՝ «Աննշան կինը», «Որջը», «Երգչուհի Ժոզեֆինան կամ Սկնային ցեղը»: Կաֆկայի գրական ժառանգության մեջ պահպանվում են նաև, այսպես կոչված, «Ութածալ տետրերը» (Oktavhefte), որոնք, գուցահեռը լինելով օրագրերի, սակայն, չեն կրկնում վերջիններիս, այլ կենտրոնանում միայն գրողի երագների և աֆորիզմների վրա: Այս տետրերում է Կաֆկան գրառել իր միակ ամբողջական, բայց փոքրածավալ «Կմախքի պահապանը» պիեսը: Գրողի մահվանից մեկ օր անց (փաստորեն՝ 1924 թ. հունիսի 4-ին) «Շմիդտ» հրատարակչությունը լույս է ընծայում Կաֆկայի վերջին, ընդամենը չորս պատմվածք ընդգրկող «Քաղց պահող մարդը» ժողովածուն, որի խմբագրական աշխատանքները գրողը կատարում էր բառացիորեն մահվան մահճում:

3

Վերադառնալով Կաֆկայի արձակի ոճական-թեմատիկ առանձնահատկություններին՝ կարևորենք դրանցից մի քանիսը:

Նախ, եվրոպական արձակի պատմությանը նվիրված իր «Միմեսիս» հանրահայտ մենագրության մեջ, համադրելով հոմերոսյան և աստվածաշնչյան երկու տեքստեր, հեղինակը՝ Էրիխ Աուերբախը, գրում է. «Մենք համադրեցինք երկու տեքստերը և ապա համադրեցինք դրանցում մարմնավորված երկու ոճերը, որպեսզի ստանանք ելման կետ՝ փորձելու հետազոտել իրականության արտացոլումը եվրոպական մշակույթի մեջ: Այդ ոճերը հակադիր են միմյանց և ներկայացնում են երկու հիմնական տարատեսակ: Մեկը նկարագրություն է, որն իրերին հաղորդում է ավարտվածություն և ակներևություն,

լույս՝ հավասարապես բաշխված բոլորի վրա, ամբողջի կապն առանց բացթողումների ու ճեղքերի, խոսքի ազատ ընթացք, ամբողջովին առաջին պլանում ընթացող գործողություն, մեկ իմաստ ունեցող հստակություն, որը սահմանափակված է պատմական զարգացման և մարդկային խնդիրներով: Մյուսը մի մասի առանձնացումն է և մյուս մասերի ստվերումը, հատվածայնություն, չասվածի ներգործում ուժ, ետին պլանի ներմուծում, բազմիմաստություն և մեկնաբանության անհրաժեշտություն, համաշխարհային-պատմական նշանակության հավակնություն, պատմական զարգացման մասին պատկերացումների մշակում և հիմնախնդրային տեսակետների խորացում»¹⁵:

Անկասկած, Ֆրանց Կաֆկայի արձակն իր արտաքին ու ներքին կառուցվածքներով լիովին համապատասխանում է գրականագետի առաջարկված երկրորդ, այսինքն, աստվածաշնչյան ոճական տարատեսակին: Կաֆկան ևս նախընտրում է հատվածայնությունը, ամեն ինչ չասելու, կիսատ թողնելու խորհրդավորությունը, այլաբանություններով խոսելու հակումը, որոնք կարիք ունեն մեկնաբանության: «Նրա յուրաքանչյուր արտահայտություն,– գրում է Թ. Ադոռնոն,– ասում է՝ մեկնաբանիր ինձ, և ոչ մեկը չի ցանկանում համբերել»¹⁶:

Այս տեսանկյունից կարևոր է ընդգծել նաև ժանրի խնդիրը: Աստվածաշնչյան և թալմուդյան առակախոս լեզուն դառնում է գրեթե այն միակ ձևը, որը ճշգրտորեն համապատասխանում է իրականության արտացոլման Կաֆկայի սկզբունքներին, ուստի առակի կամ պրիտչայի հիմնավորապես հաստատվելը գրողի գեղագիտության մեջ բնավ պատահական չէ:

Ժանրի հետ խստորեն կապված է նաև Կաֆկայի լեզուն: Շատերի վրա Կաֆկայի լեզուն թողնում է չոր, արձանագրային լեզվի տպավորություն: Բայց ահա ինչ է գրում այդ մասին Մաքս Բրոդը. «Բարձրաձայն կարդացեք Կաֆկայի մի քանի նախադասություն, և

¹⁵ Ауэрбах Э., Мимесис. Москва-Санкт-Петербург, 2000, с. 25.

¹⁶ Adorno Th., Aufzeichnungen zu Kafka, in Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Fr. am Main, Suhrkamp, 1997, S. 255.

դուք կզգաք շնչառության անսովոր թեթևությունը: Ռիթմերի բազմա-
զանությունը, թվում է, ենթակա է ինչ-որ գաղտնի օրենքների, արտա-
հայտությունների միջև փոքր դադարներն ունեն իրենց ճարտա-
րապետությունը, խոսքի մեղեդին այնպիսին է, կարծես դրա արմատ-
ները խորանում են մի տեսակ նյութի մեջ, որն հայտնի չէ երկրի վրա:
Այդ ամենը կատարյալ է, իսկապես կատարյալ, և այդ կատարելու-
թյունը այն նույն ձևն ունի, ինչը ստիպեց Ֆլորերին արտասովելու Ակ-
րոպոլիսի ավերակների առաջ»¹⁷: Եթե պատահական չէ առակի
հայտնությունը Կաֆկայի գեղագիտության մեջ, ապա առավել ևս
պատահական չի կարող լինել ժանրային այդ տարատեսակին հա-
մարժեք, ճշգրիտ, արտահայտչամիջոցներից գրեթե գերծ լեզվի
հայտնությունը: Առանց գեղարվեստական միջոցների Կաֆկային
հաջողվում է ստեղծել անվրեպ գեղարվեստական լեզու, որը իր տե-
սանելիությամբ ու կոնկրետությամբ ընդհանուր եզրեր չունենալով
երաժշտության հետ, առավելապես սահմանակից է թատրոնի և կի-
նոյի լեզվին: Սա կարելի է բնորոշել իբրև լեզվական ասկետիզմ կամ
լեզվական երաշտ, որին գրողն հասնում է տառապագին աշխա-
տանքի արդյունքում: «Օրագրերը» վկայում են նախադասություննե-
րի, արտահայտությունների ու բառերի հանդեպ Կաֆկայի տան-
ջալից կասկածների (սեփական գրական արտադրանքի հանդեպ
այդ կասկածները գրողին ի վերջո հասցրին «Կտակը» գրելու մտքին)
և դրանք հաղթահարելու սակավաթիվ երջանիկ պահերի մասին:
«Օրագրերը» վկայում են նաև գրողի՝ սեփական տեքստերին անընդ-
հատ վերադառնալու, դրանք նորից ու նորից մշակման ենթարկելու
տասնյակ օրինակների մասին: Կաֆկան ակնհայտորեն չէր սիրում
լեզվական մանիերիզմը, կեղծ ռոմանտիզմը, կեղծ գեղարվեստա-
կանությունը, գեղարվեստական լեզվի և իրականության կապի
ավանդական ստանդարտ ձևերը: Անկասկած, այս խնդիրները դա-
րասկզբին զբաղեցնում էին եվրոպացի շատ այլ գրողների ևս, օրի-
նակ՝ Ռիլկեին, Մուվիլին, անգամ Լև Տոլստոյին: Հուզո չոֆմանսքալի
«Նամակ» պատմվածքը եվրոպական գեղարվեստական գիտակցու-

¹⁷ Брод М., Франц Кафка. Узник абсолюта, М., 2003, с. 142.

թյան իսկապես խոր ճգնաժամի վկայությունն է: Կաֆկայի ստեղծագործական փորձը, մանավանդ վաղ շրջանի առանձին գործերին բնորոշ կեղծ ռոմանտիկական լեզվից անցումը «Կերպարանափոխության» լեզվի, այդ ճգնաժամի հաղթահարման գեղեցիկ օրինակ է, որի ազդեցությունը նկատելի է հետագա եվրոպական արձակի վրա: Անշուշտ, Կաֆկան նույնպես գործածում է խորհրդանշներ և այլաբանություններ, սակայն խնդիրն այստեղ այն է, որ այդպիսիք դառնում են կենցաղային, առօրյա առարկաներն ու իրերը՝ դուռը, միջանցքը, պատուհանը, աստիճանները, իր կենսագրության շատ ու շատ մանրամասներ, որոնք Կաֆկայի լեզվին հաղորդում են միֆականություն: Դա շատ լավ երևում է հատկապես «Նամակ հորս» ինքնակենսագրական փաստաթղթում:

Ի տարբերություն Թ. Մանի և Հ. Հեսսեի, որոնք հակվեցին դեպի հոգեբանությունը, Կաֆկան գնաց կրոնականության, մոգականության ճանապարհով (այս առումով նա ընդհանրության եզրեր ունի նախ Արքյուր Ռեմբոյի, ապա Ջեյմս Ջոյսի հետ): Նա փորձում է բառերի հետ աշխատանքի մոր սկզբունք մշակել՝ նրանց մեջ արխայիկ, մոռացված իմաստներ տեսնելով, մանավանդ գրկելով ավանդական զարդարանքներից: Եվ ինչպես բառերի մեջ նա գտնում է նրանց վաղնջական իմաստները, այնպես էլ իր երազային-առական շրջանում ազդում ոչ թե մեր բանականության կամ զգացմունքների վրա, այլ մեր հոգում մոռացված ինչ-որ թաքուն զգացողության: Պատահական չէ, որ Վ. Բենյամինը Կաֆկայի ստեղծագործություններում նախապատմական, վերաշխարհային ուժերի առկայություն է տեսնում¹⁸: Այստեղից՝ Կաֆկայի արձակի ակնհայտ առնչությունները մոգական ռեալիզմի գրականությանը:

Կարևոր խնդիր է նաև այն հարցը, թե ինչ էր հասկանում Կաֆկան՝ գրականություն ասելով: Այստեղ ևս Կաֆկան առանձնահատուկ է: Գրականության, առհասարակ արվեստի մեջ գրողը տեսնում էր Աստծուն մերձենալու հնարավորություն: «Գրականությունն այլ բան չէ, քան աղոթքը», «...երջանիկ կլինեի, եթե միայն կարողանայի

¹⁸ Benjamin über Kafka, Suhrkamp, Fr. am Main, 1981, S. 26-27.

աշխարհը բարձրացնել դեպի ճշմարտություն, մաքրություն, մշտականություն»։ Օրագրերում ու նամակներում հանդիպող նմանատիպ դատողությունները երևան են բերում նաև Կաֆկայի կրոնական էությունը, Կաֆկայի խոր կապերը ոչ միայն Բլեզ Պասկալի, Սյոբեն Կերկեգորի (Հեսսեն նրան անվանում է «հրեա Կերկեգոր, Աստծուն որոնող թալմուդական մտածող»¹⁹), Ֆյոդոր Դոստոևսկու, այլև հրեական, քրիստոնեական, բողոքայական և կրոնափիլիսոփայական բազմաթիվ այլ ուսմունքների հետ։ Այս տեսանկյունից հատկանշական է նաև գրողի կապը հրեա հայտնի աստվածաբան և փիլիսոփա Մարտին Բուբերի հետ։

Վերջապես կարևոր է դիտարկել նաև Կաֆկայի հերոսի խնդիրը։ Ո՞վ է նա, արտաքին և ներքին նկարագրի ի՞նչ առանձնահատկություններ ունի։ Մինչ Կաֆկան շատ ջանադրորեն, ամենայն մանրամասնությամբ ներկայացնում է իր հերոսի արտաքին կողմերը, հագուկապը, շարժումները, մանավանդ ժեստերը և այլն, սակայն նրա հոգեմտավոր աշխարհի մասին դժվար է ամբողջական և խոր պատկերացումներ ունենալ, քանզի նա սակավախոս է, գրեթե չի խորհրդածում աշխարհի և իր փոխհարաբերությունների շուրջ։ Այսինքն՝ նա ունի աշխարհայացքային շատ հստակ կողմնորոշումներ ու դիմագիծ (Ռոբերտ Մուզիլը այդ հերոսին անվանում է մարդ առանց հատկությունների), դա Անդեմ մարդն է կամ Ոչինչը, Կաֆկայի պատկերացմամբ՝ 20-րդ դարի եվրոպական հասարակության մասին պատմող ամենախոսուն մետաֆորը²⁰։

4

Ինչպես արդեն ասվեց, Ֆրանց Կաֆկայի արձակի թեմատիկ-մոտիվային համակարգը, պայմանավորված լինելով մարդու անկ-

¹⁹ Гессе Г., Письма по кругу, М., 1987, с. 246-247.

²⁰ Պրագայի կենտրոնական փողոցներից մեկում վերջերս, ի պատիվ Կաֆկայի, կանգնեցվեց հետաքրքիր մի արձան, որը ներկայացնում է Կաֆկային՝ դեմք չունեցող մի մարդու ուսերին մտած։ Ճարտարապետ Յարոսլավ Ռոման, անկասկած, արձանն ստեղծել է՝ քաջ ծանոթ լինելով գրողի փիլիսոփայությանն ու գեղագիտությանը։

ման և կորուսյալ Աստծուն՝ գրողի համար ելակետային գաղափարներով, այդուամենայնիվ, միագիծ, միօրինակ չէ, այլ աչքի է ընկնում արտակարգ բազմազանությամբ: Անկասկած, ձևերի այս բազմազանությունը, փոքր ծավալի սահմաններում մեծ բան ասելու կարողությունն ի նկատի ունի Վալտեր Բենյամինը, երբ նկատում է, թե Կաֆկայի մեծ գործերը պատմվածքներն են²¹: Այս առումով ուշագրավ է նաև այն հանգամանքը, որ իր հանրահայտ «Կտակում» Կաֆկան իր պետքական գործերի թվում նշում է ոչ թե վեպերը, այլ պատմվածքները:

Իրոք, Կաֆկայի փոքր արձակի աշխարհն իր առանձնահատուկ գրավչությունն ու հմայքներն ունի: Այստեղ և հոգեբանական մանրապատումներն են, որ բնորոշ են հատկապես վաղ շրջանին, գրեթե ողջ «Հայեցում» ժողովածուն, ապա՝ «Մեծ աղմուկ», «Վերադարձ տուն» գործերը, և բուն փիլիսոփայական պրիտչա-առակները՝ «Կամուրջը», «Երկաթուղային ուղևորներ», «Առօրյա իրադարձություն», միֆական թեմաներով պրիտչաները և այլն: Կաֆկան շատ սիրում է խոսել կենդանիների անունից: Ջարմանայի է, բայց Կաֆկայի կենդանիները, ի տարբերություն մարդ հերոսների, օժտված են խորհրդածելու շնորհով: Դրանք շատ են՝ «Կերպարանափոխության» ուտիճը, «Հաշվետվության» կապիկը, «Գյուղական ուսուցչի» հսկա խլուրդը, «Շան հետազոտությունների» շունը, «Երգչուհի Ժոզեֆինան կամ Սկնային ցեղը» պատմվածքի մուկը, «Գյուղական բժշկի» ձիերը, «Շնագայլերն ու արաբները» գործի շնագայլերը, անգամ թիթեռ կա («Որսորդ Գրակքոսը» պատմվածքի հերոսն ասում է, որ ինքը վերածվել է թիթեռի): Կենդանիներով իր պատմվածքները լցնելու Կաֆկայի հակումը գրողի համար ծրագրային նշանակություն ունի: Նախ՝ դա առակային գրականության ավանդույթի ինքնատիպ շարունակության օրինակ է, ապա՝ հնարավորություն՝ ևս մեկ անգամ

²¹ «Եթե ժամանակ լիներ,– գրում է Բենյամինը,– մի փոքր ավելի հանգամանորեն զբաղվելու ձևի հարցերով, այդ ժամանակ շատ բան կարելի էր սպասել այն վարկածն ապացուցելուց, որ Կաֆկայի մեծ գործերը ոչ թե վեպերն են, այլ պատմվածքները» (Benjamin über Kafka, Suhrkamp, Fr. am Main, 1981, S. 121):

խոսելու այն մասին, որ մենք, ինչպես որ չենք հասկանում Աստծու աշխարհը, այնպես էլ չենք հասկանում կենդանիներին, վերջապես դրանք փորձ են մերձենալու Աստծուն²²:

Հերման Հեսսեն կարևորում է այն հանգամանքը, որ Կաֆկայի պատմվածքները պետք է ընկալել իբրև պոետական ստեղծագործություններ, քանզի դրանք այլ բան չեն, քան հեղինակի ներաշխարհի արտապատկերները: Սակայն խոսել Կաֆկայի ներաշխարհի մասին, նշանակում է առնչվել 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների եվրոպական հանրությանը ամենաբնորոշ սոցիալ-հոգեբանական խնդիրներին՝ աբսուրդին, վախին, մեղքին և պատժին, օտարացման չափազանց սուր ընկալումներին, որոնք էլ ավելի մռայլ բովանդակությամբ են ստանում Կաֆկայի մատուցմամբ: Դա նրանից է, քանի որ Կաֆկան իր (առհասարակ մարդու խնդիրները) համարում է անլուծելի («Դու գերխնդիր ես: Իսկ շուրջբոլորը՝ ոչ մի լուծող»): 22-րդ աֆորիզմ), բացի այդ՝ Կաֆկան շատ հաճախ իր պատմվածքներում ու առակներում (ինչպես նաև վեպերում) կենտրոնացնում է այդ խնդիրները՝ կառուցելով ²³ դրանք այն սկզբունքով, որ դրանցում խոսվում է թեմատիկ-մոտիվային ոչ թե մեկ, այլ մեկից ավելի գծերի մասին: Այսպես, հեղինակի ամենասիրած պատմվածքներից մեկը՝ «Դատավճիռը», ներկայացնում է ոչ միայն սոցիալական, այլև հոգեբանական հարցերի լայն շրջանակ, մասնավորապես ոչ միայն հայրեր-որդիներ հակադրությունը (Էդիպի բարդության և իր կենսագրության համատեքստում), այլև երկակիությունը (Ambivalenz), մարդու վրա ազդող անճանաչելի ուժերի իշխանությունը: Կամ՝ «Կերպարանավորությունը»): օտարացման ընդհանրական պատկերը լինելով այն, միաժամանակ ներկայացնում է տոտալիտար հասարակության մեջ մարդու ոչնչացումը, մարդու բնականոն էությանը

²² Կենդանիների աչքերով աշխարհին նայելու այս ավանդույթը Կաֆկայից անցավ Լուիս Բորխեսին (տե՛ս Բորխեսի «Շինծու կենդանիների գիրքը»):

²³ Սա Կաֆկայի տերմինն է, օրագրերում նա իրեն անվանում է կառուցվածքների որսորդ:

վերադառնալու անհնարինությունը: «Որջը» ոչ միայն վախի, այլև անելանելիության համապարփակ պատկերն է և այլն:

Առհասարակ Կաֆկայի մտածողությանը շատ բնորոշ է աշխարհի աղավաղված պատկերը ներկայացնելը: Դա լավ երևում է «Խաչասերում» և հատկապես «Ընտանիքի հոր հոգսերը» մանրապատումներում: Վերջինիս հերոս Օդրադեկը իր է, բայց օժտված է բանականությամբ: Ներկայացվում է աղավաղված մի իրականություն, որտեղ իսկապես ջնջված է մարդկանց և իրերի միջև զանազանությունը, աղավաղված է Աստծու սահմանած կենսակարգը: Սա պարաբոլային նոր իրականություն է, ժամանակից առակային միջավայր, որում իրը մտածում է՝ հավասարվելով մարդուն: Աստծու սահմանած կենսակարգի խախտման (այսինքն՝ Աստծու բացակայության) օրինակ է նաև «Գրակքոսը» պատմվածքը: Որտորդը Շվարցվալդի լեռներում վայր է ընկել և դատապարտվել մի անիրական գոյության. նա ոչ մեռած է, ոչ էլ կենդանի (հետաքրքիր է, որ Գրակքոս անունը ուղղակի կապ ունի Կաֆկա անվան հետ)²⁴: Աղավաղված աշխարհի պատկեր է նաև «Խաչասերումը», թեև վերջինիս մեջ առկա է հատկապես միֆական թեմատիկա: Այս պատմվածքներն ունեն մեկ այլ ընդհանրություն ևս. երեքն էլ կարծես տեսած երազներ լինեն, ինչն առատորեն հանդիպում է Կաֆկայի գեղարվեստական պրակտիկայում: Գաղտնիք չէ, որ գրողի շատ գործեր նա նախապես տեսել է երազում: Հատկանշական է 1911 թ. հոկտեմբերի 29-ի գրառումը, որն ուղղակի կապվում է «Խաչասերում» պատմվածքի հետ. «Այսօր երազիս մեջ քերծե շուն տեսա, որ մման էր էշի, նա իրեն շատ գուսպ էր պահում» և այլն: Այս երազանմանությունը (traumhaft) բնորոշ է ոչ միայն այս, այլև Կաֆկայի ցանկացած ստեղծագործության:

Կաֆկայի թեմատիկ-մոտիվային համակարգում կա մի գիծ, որ կապվում է ասկետիզմի, բացարձակի որոնումների հետ: Առհասարակ բացարձակ ճշմարտության խնդիրը Կաֆկայի գեղագիտության արմատական հասկացություններից մեկն է: Կան գրականագետներ, որ բացարձակի խնդիրը մերժում են Կաֆկայի ստեղծագործություն-

²⁴ Լատիներեն graculus-ը չեխերեն kavka-ն է, որը նշանակում է արջնագռավ:

ներում, օրինակ՝ Վալտեր Բենյամինը: Մաքս Բրոդի կարծիքով, ընդհակառակը, Կաֆկայի ստեղծագործության անթաքույց կողմերից մեկը հենց թաքուն հավատն է բացարձակի, մարդու մեջ առկա անխախտելիի հանդեպ: Կաֆկայի պարադոքսալ մտածողության համար բնորոշ են թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը: Գրողի ժառանգության մեջ դժվար չէ գտնել օրինակներ՝ ի հաստատումն ինչպես առաջին, այնպես էլ երկրորդ կարծիքի: «Կամուրջը», «Երկաթուղային ուղևորներ», «Օրենքի առաջ», «Կայսերական ուղերձ» «Որջը» գործերում, օրինակ, բացարձակի, հույսի նշույլ անգամ չկա: Ավելին, դրանք ներկայացնում են մարդու գոյաբանական նորոգման որևէ հնարավորության բացակայությունը՝ Կաֆկայի կարծիքով: «Կամուրջը» պրիտշան ուղղակիորեն կապ ունի Ֆրիդրիխ Նիցշեի «Մարդը կամուրջ է և ոչ նպատակ» հայտնի կարգախոսի հետ: Կաֆկան ընդգծում է մարդու վերափոխման և մեծ նպատակի անընդունակությունը: Փորձելով կամուրջ լինել՝ մարդը փլուզվում է²⁵: Բայց դրա հետ մեկտեղ Կաֆկան ոչ պակաս նշանակալից գործեր ունի, որոնցում ակնարկում է ասկետականորեն դիմադրելու և բացարձակի հանդեպ հույսը չկորցնելու մասին: Լավագույն օրինակը «Քաղց պահող մարդը» պատմվածքն է, սակայն բացարձակի ակնարկներ կան մասն ալ գործերում («Հնդկացի լինելու ցանկություն», «Մի պայքարի պատմություն», «Սիրենների լուրջությունը», «Առաջին վիշտը»):

Կաֆկայի շատ պատմվածքներ իրենց լեզվաոճական բնույթով, հիշեցնում են էսսեներ և լրագրային ակնարկներ («Հաշվետվություն», «Գյուղական ուսուցիչը», «Այցելություն հանքահոր», «Տասնմեկ որդիները»): Պատմվածքներ կան, որոնք իմաստային առումով շատ մշուշոտ են և դժվար են տրվում մեկնաբանության, օրինակ՝ «Աննշան կինը», դրան հակառակ կան գործեր, որոնցում բազմիմաստությունը հասցնում է մեկնաբանական արսուրդի, օրինակ՝ «Օրենքի առաջ» առակը:

²⁵ Հատկանշական է այս տեսանկյունից Թ. Ադոռնոյի դատողությունը: «Կաֆկայի ուժը,– գրում է նա,– փլուզման ուժն է» (Adorno Th., Aufzeichnungen zu Kafka, in Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Fr. am Main, Suhrkamp, 1997, S. 262).

Պատմվածքների մի զգալի մաս օժտված է մարգարեականությամբ, կանխատեսման ուժով²⁶: Կաֆկան մարգարե է նախ և առաջ միջինացված, անդեմ, հոգեմտավոր առումով սահմանափակ, ըստ էության, մենակ և օտարացած²⁷, անհատականությունից զուրկ այն կերպարի ստեղծմամբ, որը՝ հետագայում իբրև գրասենյակային ծառայող, զանգվածաբար պիտի լցներ եվրոպական հանրային կյանքի ամենաբազմազան ոլորտները, և որի լավագույն մոտիվը «Դատավարություն» վեպի Յոզեֆ Կ.-ն է:

Կանխատեսման ուժով հատկապես աչքի է ընկնում «Պատժիչ գաղութում» պատմվածքը: Այն առանձնահատուկ է մի շարք առումներով: Նախ Կաֆկայի միակ գործն է, որ դրական ելք է ունենում. մահվան հրեշավոր մեքենան բոպեների ընթացքում խժռում-ոչնչացնում է իր իսկ ստեղծողին՝ պատժիչ գաղութի պարետին: Այդուհանդերձ, պատմվածքում գերիշխում է Կաֆկայի նախասիրած մահվան, սարսափի, մեղքի և պատժի, ամենագոր իշխանության առաջ մարդու անգործության միջավայրը (ի դեպ, Կաֆկայի պատմվածքի դատապարտյալը՝ իբրև ստրուկ, հար և մման է Սամուել Բեքետի «Գողոթին սպասելիս» պիեսի Լաքիին. երկուսն էլ կապված են թոկով): Պատմվածքում, որը գրվել է 1910-ական թթ. վերջերին, ակնհայտ ակնարկներ կան տոտալիտար պետության մասին, ինչը 20-րդ դարի արդեն 30-40-ական թթ. իրականություն է դառնում Ռուսաստանում, Գերմանիայում և այլուր:

Ի վերջո, հատկապես մեր օրերի եվրոպական իրադարձությունների համատեքստում, տպավորիչ օրինակ է «Հին հրովարտակ» մանրապատումը, որը նկարագրում է, թե ինչպես են քոչվոր ցեղերը քայլ առ քայլ նվաճում պատմողի հայրենի քաղաքը: Նկարագրությունն այնքան ճշգրիտ ու համոզիչ է մեր ժամանակների տեսան-

²⁶ Այն, որ Կաֆկան կանխատեսման շնորհի ունի, հաստատվում է օրագրային մի գրառմամբ: 1914 թ. հունիսի 6-ի գրառման մեջ նա խոսում է պատերազմի մասին, որը պետք է սկսվեր միայն երկու ամիս անց:

²⁷ «Նա, ով հասել է արդիականության ընթերցմանը, անպայմանորեն մենակ է», – «Մեր ժամանակի հոգու պրոբլեմները» հոդվածում գրում է Կարլ Գուստավ Յունգը (Юнг К. Г., Дух в человеке, искусство и литературе, Минск, 2003, с. 336):

կյունից, որ կասկած չթողնելով հեղինակի անվերայ մտքի ու կանխատեսման ուժի առումով, միաժամանակ իբրև եվրոպական ապագայի կանխատեսում՝ թողնում է մղձավանջային տպավորություն:

Ինչ մնում է «Աֆորիզմներին», ապա կարևոր է նկատի ունենալ, որ ժանրը հատկապես գերմանալեզու գրականության մեջ խոր արմատներ ունի (Լիխտենբերգ, Լեսսինգ, Գյոթե, Շոպենհաուեր, Նիցշե): Կաֆկան, անկասկած, նոր արյուն է ներարկում ժանրի երակների մեջ: Դրանք Կաֆկան գրում է կյանքի վերջին շրջանում (նախ 1918 թ. գրում է դրանց հիմնական մասը, ապա 1920 թ. ավելացնում ևս երկու մաս, ընդհանուր առմամբ շարքը պարունակում է ավելի քան 150 գրառում), ուստի սակավաթիվ պատմվածքների, օրագրերի և «Դոյակը» վեպի հետ կազմում են գրողի վերջին քայլերը և ստեղծագործական փորձի ամփոփումը:

«Աֆորիզմների» թեմատիկ շրջանակը ակնհայտ է դառնում հենց վերնագրից՝ «Խորհրդածություններ մեղքի, տառապանքի, հույսի և ճշմարիտ ճանապարհի մասին»: Հիվանդ Կաֆկան գնալով ավելի ու ավելի է հակվում դեպի աստվածաշնչյան արմատները: Վերստին գերիշխում է մարդու անկման թեման, բայց արդեն գրեթե ամբողջությամբ աստվածաշնչյան հիմնավորումներով: Աֆորիզմները թողնում են այնպիսի տպավորություն, որ կարծես մեղսագործությունը տեղի է ունեցել ընդամենը օրեր առաջ, և փրկության բոլոր ճանապարհներն այսուհետ փակված են: Կաֆկան մարդու գոյաբանական ողջ բովանդակությունը փորձում է շրջել դեպի անցյալը, որտեղ թաղված են մարդու մեղքի ու պատմության արմատները՝ հատկապես շեշտելով, որ դրախտից արտաքսումը դեռ շարունակվում է: Անհամբերության հետևանքով ճշմարիտ ճանապարհից շեղված մարդը հավիտենապես դատապարտված է երկնքի և երկրի միջև երկատված լինելու տառապանքին, որի հետևանքով ո՛չ երկնքին կարող է վերջնականապես պատկանել, ո՛չ երկրին: Բայց իր պարադոքսալ բնավորությամբ մշտապես հավատարիմ՝ նա երբեմն խոսում է նաև հույսի մասին, անխախտելի ինչ-որ բանի հանդեպ հավատի, որ պահում է մարդուն: Կաֆկան հավատում է, որ «հոգևոր աշխարհից դուրս ուրիշ ոչինչ գոյություն չունի», և որ «ուժեղագույն լույսով կարելի է փոխել աշխարհը»:

ՖԻԼՆՑ ԿԱՖԿԱՅԻ ՎԵՊԵՐԸ

Ֆրանց Կաֆկայի գրական հայտնության մեջ որքան «մեղափոր» է գրողի բացառիկ խառնվածքը, նույնքան էլ՝ այն միջավայրն ու ժամանակը, որում գործել է նա: Խոսքը ոչ միայն գերմանալեզու գրականությանն է վերաբերում, որը 20-րդ դարասկզբին աստիճանաբար ձերբազատվում էր թերաթեքության բարդությանից և հատկապես պոեզիայի (Ռ. Մ. Ռիլկե) ու արձակի (Թ. Ման, Հ. Հեսսե) ասպարեզում ստեղծում էր համաեվրոպական արժեքներ, այլև Ավստրո-հունգարական կայսրության հետերոգեն մշակույթին, որտեղ գերմանականի կողքին առկա էր հրեականը, Կաֆկայի դեպքում՝ նաև չեխականը:

Հայտնի է, որ Ֆրանց Կաֆկայի գրական հասունացումն ընթացել է անճանական կյանքի իրադարձությունների և պրոբլեմների հենքի վրա, պատումաառակային խոսքի աստիճանական խորացման ու ընդարձակման, մարդուն շրջապատող քաոսային, առանց Աստծու աշխարհի բազմադեմ սարսափների հետևողական պատկերման ճանապարհով: Այդ ընթացքը տեսանելի է նաև գրողի երեք վեպերում: Մարդու անկման մասին մշտապես խոսելու հակված Կաֆկան առատորեն օգտվում է կյանքի սեփական փորձից: Մաքս Բրոդի կարծիքով՝ վեպերը լավագույնս ներկայացնում են գրողի հասունացման, հոգևոր փոխակերպման ընթացքը և կյանքի դրաման: «Եթե «Ամերիկան», – գրում է նա, – թեզիսն է (անմեղ, չփչացած մարդը), «Դատավարությունը»՝ հակաթեզիսը (փչացած, թույլ մարդը, որը ծուլորեն պաշտպանում է իր անհետացող անմեղությունը), ապա «Դոլակը»՝ Կաֆկայի վերջին խոշոր ստեղծագործությունը, ներկայացնում է մի տեսակ սինթեզ, նրա կյանքի հանրագումարը, նրա «Ֆաուստը»¹:

Չունենալով վիպական հարուստ ժառանգություն, մանավանդ վեպի տեխնիկայի վերաբերյալ տեսական ուսումնասիրություններ՝ այդուամենայնիվ ֆրագմենտար, անավարտ այս վեպերով հիմնովին փոխվեցին գերմանալեզու վեպի մասին պատկերացումները:

¹ http://library.by/portalus/modules/history/special/kafka/brod_otch.htm, c.12.

Բնականաբար, այս վեպերն ունեն էական ընդհանրություններ: Դրանք, օրինակ, կարելի է ընթերցել իբրև մեկ ընդհանուր տեքստի կամ մեկ հերոսի մոդելավորման երեք տարբերակներ: Դրանցում իշխում է համատարած անելանելիության և կյանքի անմտության մոդավանջը: Դրանք բոլորն էլ, ուժեղ կամ պակաս չափով, ասես ստվերված են շոպենհաուերյան չար կամքով, այդ իրականության մեջ դժվար է շնչելը, դա Բոսխի աշխարհն է՝ ամբողջովին մատնված չարին: Մարտին Բուրերը գտնում է, որ Կաֆկայի վեպերի մոայլ տրամադրությունը նրանց հեղինակին մեծապես մոտեցնում է Պոլոս առաքյալին: Վերջապես երեք վեպերն էլ խարսխված են հեղինակի ինքնակենսագրական նյութի վրա, ինչը դրանց հաղորդում է իրական, մարդկային դրամայի գծեր²:

Ինչ վերաբերում է տարբերություններին, ապա դրանք նույնպես էական են: Նախ դրանք իմաստային բեռնվածության տարբեր մակարդակներ ունեն: Այս իմաստով, քերևս, ամենաթեթև «բեռը» «Ամերիկային» է: Սկսվելով իբրև դաստիարակության վեպ՝ այն աստիճանաբար կորցնում է իր ժանրային դեմքը և ավարտվում ամերիկյան կյանքի գրեթե քառասյին ազատությունների ընդարձակ պատկերներով (Օկլահոմայի բացօթյա թատրոնը)³, որոնցում կորչում-անհետանում է վեպի պատանի հերոս Կարլ Ռոսմանը (հատկանշական է, որ Կաֆկան օրագրերում և նամակներում վեպն անվանում է ոչ թե «Ամերիկա», այլ «Անհայտ կորածը»): Ի տարբերություն «Ամերիկայի»՝ հարցադրումների խորությամբ ու բազմազանությամբ մեկը մյուսին գերազանցում են «Դատավարությունը» և

² Կաֆկայի կենսագրության և վեպերի առնչությունների վերաբերյալ քերևս լավագույն ուսումնասիրությունը Հորստ Բինդերի գիրքն է, տե՛ս Binder H., Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater, München, 1976:

³ Օկլահոմայի թատրոնի պատկերները հար և մնան են Ջոյսի Գիշերաքաղաքի («Ուլիսես» 15-րդ դրվագ), Հեսսեի Մոգական թատրոնի («Տափաստանի գայլը») տեսարաններին: Իրենց հերթին երեք վեպերի հեղինակներն էլ աչքի առաջ են ունեցել Յո. Վ. Գյոթեի Վալպուրգյան գիշերվա պատկերները («Ֆաուստ»): Ավելորդ չէ հիշատակել, որ Օկլահոմայի Մեծ թատրոնի կապակցությամբ Վալտեր Բենյամինը նկատում է. «Կաֆկայի աշխարհը տիեզերական թատրոն է» (տե՛ս Benjamin über Kafka, Suhrkamp, 1981, S. 22):

«Դեյակը»՝ ըստ էության, ընդգրկելով 20-րդ դարում մարդու էքզիստենցիալ դրամայի բոլոր կարևորագույն կողմերը:

«Դատավարություն» վեպը Կաֆկայի առաջին մեծ ստեղծագործությունն է, միաժամանակ ամենամռայլը, որին Հերման Հեսսեն անվանում է «սոսկալի երազ»⁴: Այն առավել հաճախակի հիշատակվող գիրքն է ամեն անգամ, երբ գրականագետին, պատմաբանին, սոցիոլոգին կամ փիլիսոփային առիթ է ներկայանում խոսելու տոտալիտար պետության, մեղքի ու պատժի, կյանքի անմտության, օտարացման, բացակա Աստծու և գոյաբանական այլ աղետների մասին: Վեպն ունի⁵ իր նախօրինակները: Իհարկե՝ այդպիսիք կան, բայց առավել հաճախ մատնաշվում են բիրլիական Հոբի գիրքը, Կազանովայի «Մեմուարները», հատկապես Դոստոևսկու երկու՝ «Ոճիր և պատիժ», «Կարամազով եղբայրներ» վեպերը, ուստի Յոզեֆ Կ.-ն ինչ-որ չափով թե՛ Հոբն է, թե՛ Կազանովան, որին Վենետիկի դատարանը նետել է բանտ, և թե՛ Դոստոևսկու հանրահայտ փիլական հերոսները: Ամենամռայլը լինելով՝ «Դատավարությունը» 20-րդ դարում գրված վեպերից նաև ամենախորհրդավորն ու խնդրահարույցն է: Դրա հետ մեկտեղ իր ներքին կոմպոզիցիայով և մտահղացմամբ, անգամ ֆրագմենտար-կտրտված կառուցվածքով Կաֆկայի ամենահստակ, սեփական տրամաբանությանը հավատարիմ գործերից մեկն է: Այստեղ գրողն ի մի է բերում իր գրականությանը բնորոշ գրեթե բոլոր կարևոր գաղափարները, թեմատիկ-մոտիվային և խորհրդանշային պաշարները (օրենք, մեղք, պատիժ, գոյաբանական սարսափ, օրենքի պահապան, դուռ⁵ և այլն): Կաֆկան նրա վրա աշխատեց շատ արագ, ուստի և կարճ՝ 1914 թ. օգոստոսից մինչև 1915 թ. հունվարը, թեև վեպի հարցադրումները և արձագանքները գրողը մշտապես կրեց իր մեջ՝ դրանք արտահայտելով օրագրային զանազան գրառումներում: Պատահական

⁴ Гессе Г., Письма по кругу, М., 1987, с. 249.

⁵ Կարևոր է հատկապես դուռը իբրև մարդու և իշխանության ջրբաժանի խորհրդանիշ, որ հանդիպում է Կաֆկայի բազմաթիվ գործերում («Կերպարանավորություն», «Թափոց դարպասին» և այլն): Պատահական չէ, որ այդ կապակցությամբ Մ. Բուբերը նկատում է. «Հայտնի է Կաֆկայի վաստակը դռան մետաֆիզիկայի մեջ» (Бубер М., Два образа веры, М., 1995, с. 335):

չէ, որ Կաֆկան «Օրագրերում» և նամակներում ուրիշ ոչ մի ստեղծագործության այնքան չի անդրադառնում, որքան «Դատաւարությանը»: 1914 թ. օգոստոսի 15-ից մինչև 1915 թ. հունվարի 20-ը ձգվող գրառումներում կարելի է հետևել վեպի ստեղծման ընթացքին և այն դժվարություններին, որոնք գրողը ապրել է աշխատանքի ընթացքում:

Վեպի նյութը Յոզեֆ Կ.-ի անսպասելի ձերբակալման, անհասկանալի հետաքննության և նույնքան էլ անսպասելի մահապատժի պատմությունն է: Առականման այս պատմությունը մեզ հնարավորություն է տալիս այն դիտարկելու մի քանի տեսանկյունից:

Նախ, վեպի ինքնակենսագրական հենքը կապվում է 1914 թ. ամռանը կատարված մի շարք իրադարձությունների հետ (պատերազմ, ընտանեկան բարդություններ), որոնցից կարևորագույնը Ֆ. Բաուերի հետ նշանադրության դրամատիկ պատմությունն է:

Ամուսնության մեջ տեսնելով ստեղծագործական ազատության ոչնչացումը՝ Կաֆկան շուտով հրաժարվում է նշանադրությունից՝ էլ ավելի ծանրացնելով իր վիճակը: Նշանադրությունից վեց շաբաթ անց տեղի ունեցած հրաժարման արարողության մասին պատմող գրառման մեջ նույնպես դատարան և ժանդարմներ հիշեցնող տարրեր կան: Գրեթե մեկ տարի տևած ստեղծագործական ճգնաժամին ավելանում է մաս կատերազմը: 1914 թ. օգոստոսի 6-ի օրագրային գրառման մեջ Կաֆկան խոսում է «երազանման իր ներաշխարհը ներկայացնելու» ցանկության մասին, իսկ մոտ տաս օր անց՝ օգոստոսի 15-ին, վերջապես գրում է. «Սի քանի օր է, ինչ գրում եմ: Ուզում եմ, որ այդպես շարունակվի...»⁶: Դճնաժամը ոչ միայն հաղթահարված էր, այլև վերելքը այնքան հորդաբուխ, որ գրողը միաժամանակ աշխատում է մի քանի գործի վրա («Պատժիչ գաղութում», «Հիշողություն Կալլայի ճանապարհի մասին», «Գյուղական ուսուցիչը», «Կրտսեր դատախազը»):

Վեպի ստեղծման վրա ինքնակենսագրական փաստերի անմիջական ազդեցությունը առանձին ուսումնասիրողներ (Հ. Բինդեր, Է. Կանետտի, Թ. Անց) գտնում են անառարկելի: Է. Կանետտին նույ-

⁶ Kafka F., Tagebücher, 1910-1923, Fischer, 1975, S. 263.

նիսկ ուղղակի գուգահեռներ է անցկացնում Կաֆկայի կյանքի դեպքերի հաջորդականության և վեպի կառուցվածքի միջև: «Նշանադրությունը,– գրում է նա,– առաջին գլխում դարձել է ձերբակալություն, հրաժարումը վերջին գլխում տեղ է գտել իբրև մահապատիժ»: «Օրագրերում» մի քանի հատվածներ այս առնչությունները այնքան պարզ են դարձնում,– եզրակացնում է Է. Կանետտին,– որ դրանք ապացուցման կարիք չունեն»⁷:

Վեպը հնարավորություն է տալիս հետևելու սյուժետային մի գծի, որն ակնարկում է մեղքն ընդունելու և դրա համար պատասխան տալու Կաֆկայի պատրաստակամության մասին: Իրոք, Յոզեֆ Կ.-ի պահվածքը վեպում չափազանց տարօրինակ է: Նա թեև զարմացած է ձերբակալման առիթով, և սովորական գիտակցությունը հուշում է նրան ասելու, որ ինքը «քաղաքացին է իրավական պետության, որտեղ ամենուրեք կարգուկանոն է տիրում», ուստի իր մեղավորությունը պետք է անմիջապես մերժվի, սակայն զարմացած է ոչ այնքան. «Ինչ խոսք, ես անակնկալի էի եկել, բայց ոչ այնքան շատ...»: «Կարծում եք՝ ես ամեն՞դ եմ»,– հարցնում է Յոզեֆ Կ.-ն ֆրոյլայն Բյուրստներից: Նախապես արդեն, երբ դեռ մոր են պահակները հայտարարել նրա ձերբակալության մասին և պահանջում են հագնել անպայման սև, Յոզեֆ Կ.-ն ասում է. «Ախր դատավարության եզրափակիչ նիստը չէ»,– կարծես ակնարկելով իր անխուսափելի դատապարտվածությունը մահվան: Եվ ամեն անգամ, երբ նա դեմ առ դեմ է հայտնվում արդարադատության մարդկանց և պետք է պարզություն մտցնի սեփական դրության մեջ, նախընտրում է տրվել «դեպքերի» բնական ընթացքի ընձեռած լուծման հուսալիությանը», այսինքն, յուրաքանչյուր փորձ հասնելու պարզեցման կա՛ն հմտորեն մոռացվում է, կա՛ն վերադարձվում ետ՝ կրկին հանգելով ձերբակալման փաստին: Յոզեֆ Կ.-ն հրաժարվում է քեռու իրական օգնությունից, մանավանդ որ սա լավ ծանոթներ ունի դատական համակարգում: Երբ երկու պարոնները, որոնք պետք է ի կատար ածեն մահապատիժը, ուղեկցում են Յոզեֆ Կ.-ին, վերջինս շուտ-շուտ ետ է նայում՝ վախենա-

⁷Canetti E., Das Gewissen der Worte, München, 1976, S. 115.

լով, որ ոստիկան կարող է հանդիպել (փոխանակ ուրախ լինելու), և երբ «փողոցի անկյունն անցան, սկսեց վազել»։ Մահապատժի պահին, երբ իր գլխավերևով միմյանց են փոխանցում խոհանոցային դանակը, Յոզեֆ Կ.-ն հասկանում է, որ ավելի ճիշտ կլիներ, եթե «վերցներ և ինքնիրեն խողխողեր»։

Յոզեֆ Կ.-ի պահվածքի առիթով Յու. Հոնեգգերը գրում է. «Հակառակ Կ.-ի ձերբակալման վրա զարմացողների, դա նրան չի թվում ամբողջովին անծանոթ մի բան, որին ինքը պատահել է անպատրաստ»⁸։ «Ով ինչ-որ չափով ծանոթ է Կաֆկայի՝ ինքնակենսագրականի հետ գրական խաղերին,– գրում է Թ. Անցը,– վեպում կգտնի բազմաթիվ փաստեր հոգուտ այն բանի, որ այստեղ խոսքը մի դատավարության մասին է, որը Կաֆկան տառնում է ինքն իր դեմ»⁹։ «Հնարավոր մատուցյալ մասին հարցը, որը հարուցում է վեպի առաջին նախադասությունը, նման է պարադոքսի,– գրում է Kindler-ի մեկնաբանը,– այս խաղի մեջ չարամիտ երրորդ անձ չկա, այլ դա ինքը՝ Յոզեֆ Կ.-ն, պետք է եղած լինի, ... որին ընդառաջ է գնում դատարանը»¹⁰։ Անկարևոր չէ մեջ բերել նաև Հ. Յիմմերմանի դիտողությունը. «Կասկած չի կարող լինել, որ մի գաղտնի համաձայնություն կա Յոզեֆ Կ.-ի և դատարանի միջև»¹¹։

Յոզեֆ Կ.-ի կողմից ինքն իր դեմ դատ վարելու և Կաֆկայի կենսագրության միջև գուգահեռներ տանելու վերաբերյալ փաստերը ավելի քան համոզիչ են։ «Օրագրերը» փաստում են, որ վեպը գրելու ընթացքում Կաֆկան ավելի ու ավելի շատ է խոսում մեղքի, պատժի և ինքնագոհաբերման մասին, որոնք առանց այդ էլ հիմնական գաղափարներ էին գրառումներում։

Է. Կանետտին նշում է, որ նշանադրությունից հրաժարման դատի ողջ ընթացքում Կաֆկան ինքնապաշտպանության չի դիմել, այլ շարունակ լռել է¹²։ Պատասխանատվությունը իր վրա վերցնելու և տառապանքի ամբողջ ծանրությունը իր ներաշխարհի տեղափոխելու

⁸ Honegger J., Das Phänomen der Angst bei Franz Kafka, Berlin, 1985, S. 265.

⁹ Anz Th., Franz Kafka, München, 1992, S. 113.

¹⁰ Kindlers Neues Literatur Lexikon, in 21 Bänden, München, Band 9, S. 45.

¹¹ Zimmermann H. D., Franz Kafka: Der Prozess, Diesterweg, 1995, S. 57.

¹² Canetti E., Das Gewissen der Worte, München, 1976, S. 119.

պատրաստականությունը Կաֆկան չի էլ թաքցնում՝ կարգելով իրեն թե՛ դատավոր և թե՛ զոհ: Հետաքրքիր է այն փաստը, որ Յոզեֆ Կ.-ին ձերբակալող պահակներից մեկի անունը նույնպես Ֆրանց է, որն ունի հարսնացու:

Այնուամենայնիվ կարծում ենք, որ չափից դուրս կենտրոնացումը վեպի ինքնակենսագրական ծագման վրա կարող է նեղացնել նրա գեղարվեստական արժանիքները: Այն, անկասկած, ծնվել է ինքնակենսագրությունից, սակայն չի կարող ամբողջովին կլանվել վերջինով:

Վեպը կարելի է դիտարկել նաև սոցիալ-քաղաքական դիտանկյունից: Այն «Դատավարության» համար եղել և մնում է հիմնականներից մեկը: Եվ եթե սկզբնական շրջանում, երբ վեպը նոր էր լույս տեսել (1925 թ.), այս մեկնակետը հիմնականում առնչվում էր Ավստրոհունգարական միապետության փտած արդարադատությանը, ապա հետագայում ավելի ու ավելի համոզիչ կերպով օգտագործվում է ընդհանրապես արդարադատություն, օրենք և իշխանություն հասկացությունների առնչությամբ: Այսպես, Բ. Բրեխտը, Թ. Ադորնոն Կաֆկայի ստեղծագործություններում (ամենից առաջ նկատի ունենալով «Դատավարությունը») տեսնում են հստակորեն արտահայտված ախտանշանները ամբողջատիրական այն վարչակարգերի, որոնք վեպի ստեղծումից տառացիորեն քսան-երեսուն տարի անց այնքան աղետներ բերեցին Եվրոպայի ժողովուրդներին¹³:

Այդուհանդերձ, վեպի հիմնական հարցադրումները առավելապես կրոնական և փիլիսոփայական ենթատեքստ ունեն, այսինքն՝ Կաֆկան ներկայացնում է անիրական մի իրականություն, որտեղ ընդհանրական առումով խոսակցություն է ծավալվում առհասարակ Մարդու, Օրենքի, Մեղքի և Պատժի մասին:

Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Էլֆի Պոուլայնը, Կաֆկայի վեպում առկա է դատական երեք ատյան՝ իրավական, բարոյական և

¹³ Տե՛ս Брехт Б., О литературе, М., 1998, с. 277. Adorno Th., Aufzeichnungen zu Kafka, in: Prizmen, Frankfurt am Main, S. 323-326.

բացարձակ¹⁴: Վեպը հնարավորություն է տալիս դասակարգելու նաև մեղքերը: Դրանք նույնպես երեքն են՝ մետաֆիզիկ, նախասկզբնական, բարոյական և վերջապես անձնական մեղքեր, որ Կաֆկան զգում էր Ֆելիցա Բաուերի հանդեպ, և որոնց համար պատասխանատու է դառնում վեպի հերոսը: Կաֆկան ստեղծում է Յոզեֆ Կ.-ի երկու լիարժեք կերպար՝ արդար Յոզեֆ Կ.-ն և մեղավոր Յոզեֆ Կ.-ն: Վերը նշված առյաններից միայն մեկի առաջ է հերոսն անմեղ: Դա իրավական դատարանն է, քանի որ վեպի ողջ ընթացքում ոչ մի անգամ չի մատնանշվում կամ ակնարկվում Յոզեֆի կատարած որևէ կոնկրետ մեղք: Յոզեֆ Կ.-ի անմեղության վարկածը նրան անմիջականորեն մետեցնում է աստվածաշնչյան Հոբին, որը անմեղ լինելով, միաժամանակ տառապում է, քանի որ անսպասելիորեն (Աստծու գիտությամբ) նրան պատուհասում է աստաման, իսկ վեպին՝ հաղորդում ընդգծված սոցիալական երանգ, տոտալիտար ռեժիմի պայմաններում ցանկացած անմեղի, ինչպիսին Կ.-ն է, սպասում է կործանման վտանգը:

Մյուս երկու դատարանների առաջ Յոզեֆ Կ.-ն մեղավոր է: Բայց ինչպես հերոսի անմեղությունը, այնպես էլ մեղավորության խնդիրը մնում են վերջնականապես չապացուցված, ավելին՝ Կաֆկան միտումնավոր ավելի ու ավելի խճճում է պատկերը՝ փորձելով գրեթե նույնացնել անմեղին և մեղավորին: Եվ եթե Բացարձակ կամ Աստծու դատաստանի առաջ Յոզեֆ Կ.-ի (ինչպես և յուրաքանչյուրի) մեղավորությունը կասկած չի հարուցում, ապա բարոյական մեղքը չի երևում առաջին հայացքից, այլ բացահայտվում է «անմեղ» Յոզեֆի կյանքի ավելի խորքային քննությամբ: Այդ մեղքի մասին խոսում են Մ. Բրոդը, Թ. Ադոռնոն, Մ. Բուրերը, Է. Պաուլայնը: «Յոզեֆ Կ.-ն մեղավոր է,– գրում է Մ. Բրոդը,– քանի որ չի կարող սիրել, իր կապերը թեև նա պահպանում է պատշաճորեն, սակայն անկեղծ մվիրվածություն, ջերմություն և վստահություն նա չունի ոչ մեկի հանդեպ»¹⁵: Ի տարբերություն Մ. Բրոդի՝ Թ. Ադոռնոն և Մ. Բուրերը վեպի հերոսի

¹⁴ Stéu Poulain E., Kafka. Einbahn zur Hölle, J.B.Metzler,Stuttgart Weimar, 2003:

¹⁵ Брод М., О Франце Кафке, С Пб., 2000, с. 443.

մեջ հակված են առավելապես մետաֆիզիկ, քան բարոյական մեղքեր տեսնել: Մ. Բուրերը, օրինակ, գրում է. «Մեղքը և մեղքի զգացումը ցույց են տալիս, որ դատավարության ընթացքում անարդար և դատական դատարանը ի կատար է ածում արդար դատավճիռ, որ կայացվում է բարձրագույն ատյանի կողմից»:

Յոզեֆ Կ.ն իրոք մեղավոր է իբրև մարդ, իբրև անձ (նրան կերտել և բարոյական արժեհամակարգից դուրս է թողել, իբրև կատարյալ սնորհաստիարակել է 20-րդ դարի եվրոպական հանրությունը): Նա ամուրի է, չունի ընտանիք, մոր մասին, որն ապրում է որդուց առանձին, մեռակ, լեռնային գյուղերից մեկում, հոգում է միայն դեպքից դեպք, կանանց առհասարակ նայում է իբրև սեռական հետաքրքրության օբյեկտ, վերջապես աշխատավայրում,– իսկ նա բանկային բարձրաստիճան ծառայող է,– իր ենթականերին վերաբերվում է արհամարանքով, իսկ վերադասներին՝ խոնարհումով: Նրա միտքը սահմանափակ է, գրական-գեղարվեստական զբաղմունքներ չունի, միայն հազվեդեպ է հիշատակվում թատրոն հաճախելու մասին, վեպում հիշատակվող միակ գիրքը ալբոմն է քաղաքի հուշարձանների մասին: Նա հակաինտելեկտուալ է, կյանքի ու մահվան մետաֆիզիկ հարցերը նրան գրեթե չեն հետաքրքրում: Իսկ ամենակարևորն այն է, որ լինելով միաշափ մարդ՝ Յոզեֆ Կ.-ն չունի մեղքի զգացում, ուստի նրա մեջ երբեք չի արթնանում խիղճը: Սրանք աններելի բարոյական մեղքեր են: Բայց, ինչպես ասվեց, բարոյական, մետաֆիզիկ այս մեղքերի պատկերը վեպում չափազանց խճճված է և հանելուկային:

Յոզեֆ Կ.-ի և դատարանի գործողությունները վեպում իրոք կրում են հանելուկային բնույթ: Այս խորհրդավոր պատմությունը եթե սկզբում հիշեցնում է դատական գործերի ընթացք (կան փաստաբաններ, դատական պաշտոնյաներ, քննիչներ, որոնց ներկայանում է Յոզեֆ Կ.-ն, պահպանվում են արդարադատության արտաքին որոշ պայմաններ («Այս հարցում ոչ մի սխալ չկա,– ասում է ձերբակալող պահակներից մեկը,– մեր գերատեսչությունը ժողովրդի մեջ ոչ թե հանցանք է փնտրում, այլ, ինչպես գրված է օրենքում, գործում է հանցանքից դղոված..., այստեղ ոչ մի սխալ չի կարող լինել»), ու թեև

կարգը պահելով՝ Յոզեֆ Կ.-ն չի ընդունում որևէ մեղք, այլ աշխատում է փաստաբանների, ծանոթների և հարազատների միջավայրում հովանավորներ փնտրել, այդուամենայնիվ շատ շուտով պարզվում է հեղինակի միտումը, որը ոչ թե ավանդական իմաստով քրեական վեպ ստեղծելն է, այլ բեմադրել մի դատավարություն (վեպն առհասարակ աչքի է ընկնում դրամատուրգիական բարձր մակարդակով), որում ընթացող դատական գործընթացների, մեղքի և պատժի իրական պատկերն հասկանալու համար անհրաժեշտ է ոչ սովորական ընթերցող:

Գատական այն համակարգը, որին դեմ առ դեմ հայտնվում է Յոզեֆ Կ.-ն, իրական գծեր ունենալով հանդերձ՝ միաժամանակ Կաֆկայի մտահղացման արդյունք է: Այն Յոզեֆ Կ.-ին երևում է միայն իր ամենաստորին մասով, գետնատարած հիմնարկություններով, որոնք սփռված են ամենուրեք և իրենց գրասենյակներով ու միջանցքներով, խորհրդակցությունների դահլիճներով ու պաշտոնյաներով, մասն են բնակելի թաղամասերի կենցաղի: Որքան էլ Յոզեֆ Կ.-ն ձգտում է հասնել այդ հիերարխիայի հաջորդ աստիճաններին, դա նրան չի հաջողվում: Գծելով արդարադատության համակարգի պատկերը՝ Կաֆկան մոտեցնում է իրականության և արքայի սահմանները: Այդ համակարգում, «որպես կանոն, ոչ մի անհույս դատավարություն չի ընթանում» – ասում է դատարանի կատարածուն: Նկարիչ Տիտորելլին նույնպես որն, աշխատում է դատարանում, իր կարծիքն ունի արդարադատության և օրենքների մասին: «Ինչպես եք ուզում ազատվել,– Յոզեֆ Կ.-ին հարցնում է նա:– Երեք հնարավորություն կա. լրիվ արդարացում, թվացյալ **արդարացում** և ձգձգում»: Իսկ իրականությունը այն է, որ ոչ մի արդարացում էլ տեղի չի ունենում, որովհետև կազմված գործերում առկա ամենաչնչին մեղքը որևէ դատավորի հայեցողությամբ նոր ձերբակալման պատճառ է դառնում. «Երկրորդ արդարացմանը հաջորդում է երրորդ ձերբակալումը, երրորդ արդարացմանը՝ չորրորդ ձերբակալումը և այսպես շարունակ»: «Քննությունները, օրինակ, հնարավոր է նաև գիշերները անցկացնել»,– դատարանից հեռախոսով տեղյակ են պահում Յոզեֆ

Կ.-ին: Կան դատավորներ, որոնք դատավճիռները գրում են անկողիններում՝ կանանց հետ պառկած: Գաղտնապահությունը հասնում է ծիծաղելիության: Դատախազ Հաստերերը, օրինակ, Յոզեֆ Կ.-ի ընկերն է, սակայն նրա դատավարության մասին ոչինչ չգիտի, քեև գործը փաստաբան Հուլդը բնորոշում է իբրև «ծայրահեղ դժվար», իսկ դատական քահանան՝ «մեղքը ապացուցված»: Այստեղ դատական գրասենյակները սերտաճել են բնակելի թաղամասերի մեջ: Երրորդ գլխում նկարագրվում է նիստերի դահլիճ, որի ճանապարհին անցնում է դատական կատարածուի տան միջով, ավելի ստույգ՝ ամուսինների անկողնու վրայով: «Այս աղջնակները նույնպես դատարանին են»,– Յոզեֆ Կ.-ին ասում է նկարիչ Տիտորելլին:

Վեպի իմաստաբանական կենտրոնը և բանալին, անկասկած, իններորդ՝ «Տաճարում» գլուխն է, որը ներառում է նաև «Օրենքի առաջ» առակը: Այստեղ ի մի են բերված վեպի գրեթե բոլոր մոտիվներն ու թեմաները՝ աբսուրդը, սարսափը, անելանելիությունը, օրենքը, օրենքի դարպասները, մեղքը, պատիժը և այլն: Հատկապես մեծ է «Օրենքի առաջ» առակի նշանակությունը: Վալտեր Բենյամինի կարծիքով՝ այն գերմաներենով գրված լավագույն պատմվածքն է¹⁶: Պատահական չէ, որ հեղինակն այն հրատարակում է իբրև առանձին պատմվածք: Նրա մասին թերևս ավելի շատ է գրվել, քան Կաֆկայի որևէ այլ ստեղծագործության, այդուամենայնիվ թալմուդական ծագման այս առակի վերջնական, սպառիչ մեկնաբանություն դեռ չկա: Վարկածների բազմազանությունը բացառում է մեկ վարկածի հնարավորությունը, ինչը հիշեցնում է Տերտուլիանոսի հանրահայտ պարադոքսների մեկնաբանական փակուղին:

Վեպի ողջ ընթացքում Յոզեֆ Կ.-ի մեղքը չի անվանվում, բայց միևնույն է, նա համարվում է մեղավոր: Կաֆկայի կարծիքով՝ «մեղսակցությունը մի վիճակ է, որում մենք գտնվում ենք անկախ մեղքից», այսինքն, մարդը մեղավոր է նախասկզբնապես, գոյաբանական մեղքի պատճառով, ուստի և կախված է անիմանալի և անմատչելի օրենքից: «Բայց ես անմեղ եմ,– բանտի քահանային ասում է Յո-

¹⁶ Benjamin über Kafka, Suhrkamp, 1981, S. 63.

գեֆ Կ.-ն,– ինչպե՞ս կարող է մարդ արարածն ընդհանրապես մեղավոր լինել»: «Այդպես միայն մեղավորներն են խոսում»,– պատասխանում է քահանան: «Հիմնական հարցը այն է, թե ո՞ւմ կողմից են մեղադրվում, ի՞նչ գերատեսչություն է վարում դատաքննությունը»,– ակնարկելով Աստծուն՝ հարցնում է Յոզեֆ Կ.-ն: Մեղավոր մարդու կախվածությունը օրենքից լավագույնս արտահայտված է «Օրենքի առաջ» առակում: Հեղինակն այն անվանում է նաև լեգենդ: Բանտի քահանայի գրույցը Յոզեֆ Կ.-ի հետ հանգեցնում է առակը պատմելուն: Դա ավելի բարդացնում է նրա վիճակը: Բանտի քահանան, ըստ էության, ոչինչ չի անում, քան Յոզեֆ Կ.-ին մահվան նախապատրաստելը: Օրենքի դարպասների առաջ իր ամբողջ կյանքը ներս մտնելու թույլտվություն ստանալու համար անցկացրած գյուղացին, ի վերջո, հասնում է մահվան շեմին, բայց վերջին շնչում ցանկանում է իմանալ, թե դռնապանը իրեն ինչու թույլ չտվեց մտնել ներս, մանավանդ որ իրենից բացի, ոչ ոք ներս մտնելու իրավունք չի պահանջում: Դռնապանի պատասխանը քիչ լույս է սփռում գաղտնիքի վրա: «Այնտեղ ուրիշ ոչ ոք,– պատասխանում է դռնապանը,– չէր կարող մուտքի իրավունք ստանալ, որովհետև այն միայն քեզ համար էր նախատեսված»: Յոզեֆ Կ.-ն վորձում է լուծել դիլեման. «Ուրեմն դռնապանը խաբել է մարդուն»: Օրենքի և գյուղացու միջև հայտնված այս դռնապանի (ընդ որում, դա ամենավորքը դռնապանն է՝ կանգնած առաջին դարպասների վրա, իսկ օրենքի դարպասները անթիվ են) խոսքերում են ամփոփված առակի ողջ խառնաշփոթն ու արսուրդը: Քահանայի կարծիքով՝ դռնապանի սկզբնական մերժումը երկու կարևոր բացատրություն է պարունակում գյուղացու համար: Դրանցից մեկն ասում է, որ այժմ չի կարող թույլ տալ, որ մտնի, մյուսը, որ այդ մուտքը, այդուամենայնիվ, միմիայն իր համար է նախատեսված: Տրամաբանորեն այս դրությունը կարող է փրկել միայն սպասումը, ինչին էլ հենց դատապարտվում է գյուղացին: Սպասումը (հնազանդ սպասումը), ըստ Կաֆկայի, անհամբերության հակոտնյան է և բարոյապես ավելի արդարացված: Բայց դա առակում վերջանում է մահվամբ: Այսինքն, օրենքի և մարդու հանդիպման ելքը, դատարանի առաջ միակ

օրինական արդարացումը մահն է:

Յոզեֆ Կ.-ի մեղսակցության մեջ համադրված են գույգ՝ գոյաբանական (համամարդկային) և մասնավոր մեղքերը: Գոյաբանական մեղքի առումով Յոզեֆ Կ.-ն հավասար է բոլորին. «Մենք բոլորս ախր իրար մման մարդիկ ենք», ուստի նա կարող է պատժվել, կարող է նաև չպատժվել. «Դատարանը ոչինչ չի ուզում քեզանից,– ասում է քահանան,– նա ընդունում է քեզ, երբ գալիս ես, իսկ երբ գնում ես, բաց է թողնում»: Մինչդեռ մասնավոր մեղքի հատուցումը անխուսափելի է: Դրան է ձգտում Յոզեֆ Կ.-ն: Այս տեսակյունից նա թե՛ ձերբակալված է, թե՛ ձերբակալված չէ: Նա և՛ հանցագործ է, և՛ անմեղ: «Միևնույն բանի ճիշտ և սխալ ըմբռնումները,– ասում է քահանան,– լրիվ չեն բացառում իրար»: Բայց դա հենց բուն Կաֆկան է իր երկվությանը: Ո՞ր մեղքի համար է դատվում Յոզեֆ Կ.-ն: Երկու դեպքում էլ վճիռը մահվան հանգեցնելը վիպական տրամաբանության սահմաններում է, քանի որ մեղքը չանվանելը բազմապատկում է այն՝ բազմապատկելով պատասխանատվության չափը: Մահը դառնում է միակ պատասխանը Յոզեֆ Կ.-ի (Կաֆկայի) լռության:

Մահը, այսպիսով, այն հանգուցակետն է, որտեղ համընկնում են վեպի երեք հիմնական՝ ինքնակենսագրական, սոցիալական և կրոնափիլիսոփայական մեկնակետերը: Առակը մի կողմից ցույց է տալիս մարդկային բանականության սահմանափակությունը, մյուս կողմից՝ ճշմարտության հարաբերականությունը: Օրենքի դրոները բաց են, բայց չենք կարող մտնել, թեև հասկանում ենք, որ կարող ենք մտնել, քանի որ դրոները բաց են: «Յուրաքանչյուր մարդ,– առակի կապակցությամբ մեկնաբանություն է տալիս Մ. Բուբերը,– ունի իր սեփական դուռը և պետք է բացի այն: Բայց նա չգիտի դա և, ըստ երևույթին, ի վիճակի չէ հասկանալու: Կաֆկայի երկու հիմնական գործերը մեկնաբանում, դիտարկում են առակային այս մոտիվները: «Դատավարությունը» ժամանակային չափմամբ, «Դոյակը»՝ տարածական»¹⁷:

Առակը միաժամանակ մատնում է Յոզեֆ Կ.-ի (Ֆրանց Կաֆ-

¹⁷ Бубер М., Два образа веры, М., 1995, с. 335.

կայի)՝ կատարյալ օտարացման ու կատարյալ մենակության դժոխքը, երբ փլուզվում են բնականոն կեցության և բնականոն մտքի կապերն ու հիմքերը, ավարտվում են մարդուն Աստծու հետ միավորող վերջին արահետները՝ ժամանակն ու տարածությունը՝ իրերն ու աշխարհը մատնելով հավիտենական անշարժության:

Այդ անշարժության կատարյալ պատկերը «Դոյակը» վեպն է, որտեղ առանձնահատուկ կոմպոզիցիոն հնարների շնորհիվ շարժումը վերածվում է անշարժության և Ջենոնի ապորիաների համգույն ստեղծվում է բացասական տարածության գեղագիտություն: Սա Կաֆկայի վերջին մեծածավալ ստեղծագործությունն է: Այն անավարտ է: Ինչպես նախորդ վեպերի դեպքում, այս անգամ ևս անվանումը Կաֆկայինը չէ: «Մեր գրույցներում,– գրում է Մ. Բրոդը,– Կաֆկան վեպը միշտ «Դոյակ» էր անվանում»¹⁸: Վեպը ստեղծվել է 1922 թ. առաջին կեսին: Շարադրանքի սկզբնաժամկետը համարվում է հունվար (Թ. Անց)¹⁹ կամ փետրվար (Կ. Վագենբախ)²⁰ ամիսը: «Դոյակը» վեպը,– գրում է Կ. Վագենբախը,– Կաֆկան սկսում է Շպինդելմյուիլեում երեքշաբաթյա կանգառի ընթացքում, շարունակում է աշխատել դրա վրա Պրագայում հետագա ամիսներին (մարտից մինչև հունիս), ինչպես նաև Պլանայում (հունիսի վերջից մինչև սեպտեմբերի կեսերը): Սեպտեմբերի վերջերին նա գրում է Մ. Բրոդին. «Ինչպես երևում է, ես ստիպված եմ դոյակի պատմությունը թողնել ընդմիջտ»²¹:

«Դոյակը» վեպը Կաֆկան գրեց ստեղծագործական ծայրաստիճան աննպաստ պայմաններում: Թեև հոգևոր ճգնաժամերը նորություն չէին գրողի համար, սակայն այս անգամ դրանց ավելանում է նաև խիստ վատթարացած առողջությունը՝ կապված թոքախտի հետ: Կաֆկան, փաստորեն, աշխատում էր վերջին ճիգերի և գերլարման շնորհիվ: Նա արդեն տարուբերվում էր կյանքի ու մահվան միջակայ-

¹⁸ Կաֆկա Ֆ., Դոյակը, Երևան, էջ 374:

¹⁹ Anz Th., Franz Kafka, München, 1992, S. 113.

²⁰ Wagenbach K., Franz Kafka, Reinbeck, 1996, S. 130.

²¹ Նույն տեղում, էջ 131:

քում. «...Սա նման է պարան ձգելուն, ընդ որում՝ մյուսը, անընդհատ աշխատելով, հաղթում է, սակայն այդպես էլ չի կարողանում ինձ քաշել տանել իր մոտ...»²²: Գրողին կյանք վերադարձնելու միակ և վերջին միջոցը մնում է գրելը: «Գրողի գոյությունը իրոք կախված է գրասեղանից,– գրում է Մ. Բրոդին՝ վեպի վրա աշխատելու օրերին,– եթե նա ուզում է խուսափել խելագարությունից, ընդհանրապես իրավունք չունի կտրվելու գրասեղանից, նա պետք է ատամներով կառչի դրանից»²³: Թ. Անցը Կաֆկայի վերջին շրջանի ստեղծագործություններում «ինքնաբուժման» և «վերապրումի» իմաստներ է տեսնում: Ինչ խոսք, ինչպես «Դոյակի», այնպես էլ վերջին պատմվածքների ստեղծումը հավասարազոր է գրական սխրանքի:

«Դոյակի» վրա ևս ակնհայտ է գրողի կենսագրության հետքը: Կաֆկայի անձնական կյանքի փաստերից, որոնք կապվում են վեպի ստեղծման հետ, կարևոր են ծառայությունից վերջնականապես ազատվելը, Յյուրաու գյուղում անցկացրած ամիսները, հայրական Վոսսեկ գյուղի տպավորությունները, լքված և մենակ լինելու գիտակցությունը, որի մասին գրողը մշտապես խոսում է «Օրագրերում» ու նամակներում և վերջապես սերը Միլենա Եսենսկայի նկատմամբ: Ինչպես Ֆ. Բաուերի հետ կապերի խզումը հաղթահարելու փորձերը հանգեցրին «Դատավարություն» վեպը գրելուն, այնպես էլ «Դոյակը» արդյունքն է այն փակուղու հաղթահարման, որը ստեղծվել էր Միլենայի հետ հարաբերություններում (Միլենան ամուսնացած էր, ծագում էր չեխական ավանդապաշտ ընտանիքից, ուստի որքան էլ նրանք անկեղծորեն սիրում էին միմյանց, Կաֆկայի հետ առնչությունների պահպանումը հղի էր բարդություններով):

Արտաքուստ վեպի նյութը հասարակության մեջ իր տեղը գտնել փորձող Կ.-ի պատմությունն է, բայց այն խորքային վիթխարի ընդգրկում ունի: Հերման Հեսսեի տպավորությամբ՝ «վեպը խոսում է Կաֆկայի համար կարևորագույն խնդիրների մասին՝ մեր կասկածելի էության, նրա ծագման անորոշության, Աստծու մասին, որ

²² Kafka Fr., Tagebücher, Fischer, 1986, S. 357.

²³ «Franz Kafka», Darmstadt, 1973, S. 146.

թաքնված է մեզանից, նրա մասին մեր պատկերացումների փոփոխականությունների, նրան գտնելու կամ նրան մեզ գտնել տալու փորձերի մասին»²⁴:

Կ.-ի ներքին մամուլությունը Կարլ Ռոսմանին ավելի մեծ է, քան Յոզեֆ Կ.-ին: Վեպի քսան գլուխներում պատմվող ընդամենը յոթօրյա իրադարձությունները Կ.-ի նպատակին հասնելու (չհասնելու) համար ձեռնարկած ջանքերն են:

Ձմեռային ուշ երեկոյան դղյակ գնալու ճանապարհին Կ.-ն ստիպված է գիշերել մոտակա գյուղում: Գիշերելու համար իջևանատանը տեղ հատկացնելով, միաժամանկ Կ.-ին հասկացնում են, որ առանց դղյակի թուլտվության (դա կոմս Վեստվեստի տիրույթն է) այստեղ անհնար է երկար մնալ: Կ.-ն ներկայանում է իբրև դղյակի կողմից հրավիրված հողաչափ: Թե որքանով է դա ճիշտ, մնում է գաղտնիք: Կ.-ի և դղյակի միջև սկսվում է հանելուկային խաղ, որի հետևանքով ձախողվում են գյուղում ապաստան և աշխատանք ունենալու Կ.-ի բոլոր ծրագրերը: Ավելին, նա կատարում է քայլեր, որոնք նրա դեմ են տրամադրում թե՛ դղյակի և թե՛ գյուղի մարդկանց (գայթակղում է դղյակի տերերից մեկի՝ Կլամմի սիրուհուն՝ Ֆրիդային, մտերմանում է դղյակի կողմից անպատվված Ամալյայի ընտանիքի հետ, չնայած դղյակի մերժումներին՝ շարունակում է նպատակին հասնելու հույսեր փայփայել և այլն): Թեև Կ.-ն լինում է հյուրանոցում (սա դղյակի ճանապարհին ընկած առաջին սանդուղքն է), սակայն էական ոչնչի հասնել չի կարողանում: Ինչպես վկայում է Մ. Բրոդը, վերջին մտահոգված գլխում, որը Կաֆկան չհասցրեց գրել, Կ.-ն, ուժասպառ լինելով, մեռնում է, թեև վերջին պահին դղյակից որոշում է գալիս, որ նրա պահանջները՝ ապրել և աշխատել գյուղում, բավարարված են: Հասնո՞ւմ է Կ.-ն իր նպատակին, թե ոչ, հաղթանա՞լ է սա հերոսի համար, թե պարտություն՝ Կաֆկան թողնում է անպատասխան, ավելի ճիշտ պատասխանում է յուրովի՝ չավարտելով վեպը: Հաշվի առնելով գրողի գեղարվեստական ամբողջ փորձը՝ նման ավարտը ավելի համապատասխան է Կաֆկայի մտածողությանը:

²⁴ Гессе Г., Письма по кругу, М., 1987, с. 252.

Ռուդոլֆ Կասները պնդում է, որ «Դոյակը»՝ իբրև վեպ, չունի և չպետք է ունենա ավարտ²⁵:

«Դոյակը» վեպով Կաֆկան շարունակում է առակի, պրիտչայի լեզվով կամ պատմություն անելով փիլիսոփայելու գեղարվեստական իր նախապիտոքությունը: Ընթերցողի աչքի առաջ բացվում է կիսափրական, խորհրդավոր, հնադարյան ոճով պարզեցված մի աշխարհ, որը նման է պատրանքի և դրա հետ մեկտեղ աչքի է ընկնում ամենաճշգրիտ մանրամասներով (այս նույն տպավորությունը մենք ստանում ենք «Ամերիկա» վեպից): Ինչպես վկայում են «Օրագրերը» և ինքնակենսագրական մյուս նյութերը, վեպը մտահղանալու և գրելու շրջանում Կաֆկան ավելի ու ավելի է հակվում հասարակության և իր առնչությունների, ընտանիքի, մարդկանց հետ լինելու երջանկության և վերադարձի խնդիրներին: Իրեն արդեն զգալով «այլ աշխարհի քաղաքացի»՝ նա առավել իրատեսորեն է գնահատում երևույթները, «սերունդների շղթան կտրողի» և ամուրիի իր դրաման: 1922 թ. հունվարի 29-ին (սա «Դոյակը» սկսելու ամենահավանական ժամկետն է) «Օրագրերում» գրառում է. «...Ես լքված եմ..., և մարդիկ չէ, որ լքել են ինձ, ոչ, դա կլիներ ոչ վատթարագույնը, քանի դեռ ողջ եմ, կարող էի վազել նրանց ետևից, բայց ես ինքս եմ լքել ինձ՝ կտրելով մարդկանց հետ կապող թելերը...»:

Վեպում Կ.-ի պահանջները չափազանց տարրական են՝ ընդամենը ապրել և աշխատել գյուղում: Սակայն որքան էլ տարրական, այդուամենայնիվ դրանց ձախողումը հակադարձ համեմատական չափով ընդգծում է Կ.-ի (Կաֆկայի) հասարակությունից օտարացման աստիճանը: Գյուղը, որտեղ Կ.-ն ուզում է իր տեղը գտնել, վերջնականապես ձևավորված և փակ հասարակություն է, որը ո՛չ պատմություն ունի, ո՛չ ապագա: Թե՛ ժամանակային և թե՛ տարածական չափանիշներով նա որոշակիություն չունի: Դա ուղակի մարդկանց հասարակություն է ուտոպիայի և իրապաշտության համադրությամբ: Այն ունի ավատատիրական հասարակության գծեր (դոյակաբնակ Սորդինիի կողմից Ամալիային անպատվելը, ընտանիքին աղքատ-

²⁵ Kassner R., Der goldene Drachen: Gleichnis und Essay, Zürich, 1957, S. 248.

տության դուռը հասցնելը և անպատիժ մնալը ավատատիրական ժամանակների շունչ են պարունակում): Վեպական այս դեպքերի մեջ առանձին ուսումնասիրողներ (Հ.Յ.Շոեպս)²⁶ տեսնում են այն իրադարձությունների արձագանքը, որոնց մասին պատմվում է Աստվածաշնչում. «Աստծու որդիները (հրեշտակները՝ Ա. Ա.), տեսնելով որ մարդկանց դուստրերը գեղեցիկ են, կին առան նրանց, ում ընտրեցին» (Ծննդոց, 6,2): Այն ունի նաև ժամանակակից հասարակությանը յուրահատուկ որակներ (գրագրություն, գրասենյակներ և այլն): Դա մոտավորապես այն է, ինչ տպավորություն ստանում է Կ.-ն եկեղեցուց. «Դա մի ցածրիկ, ձգված շինություն էր, որ զարմանալի կերպով միավորում էր ժամանակակից և շատ հին կառույցի հատկանիշները...»:

Երազի չափանիշներով ստեղծված այս հասարակության մեջ ոչինչ կայուն չէ: Կաֆկան անընդհատ փոխում է երևույթների և մարդկանց դիտարկման տեսանկյունը: «Դոյակում կերպարանափոխության այս երևույթից զերծ չէ ոչինչ և ոչ ոք (դղյակը, Կլամմը, Բյուրգելը և այլն), սակայն կատարելատիպը, թերևս, Կլամմն է. «Հավանաբար նա բոլորովին այլ տեսք ունի, երբ գյուղը է գալիս, և այլ տեսք, երբ հեռանում է գյուղից, այլ տեսք ունի մինչև զարեջուր խմելը, և այլ դրանից հետո, այլ է նրա տեսքը արթուն ժամանակ, այլ՝ քնած, միայնակ մնալիս ու գրուցելիս, և՛ հասկանալի է՝ նրա այստեղի տեսքը հիմնովին տարբերվում է դղյակի տեսքից»: Կ.-ն թեև ունի հստակ նպատակ, սակայն դա ևս խաբուսիկ է: Ինչ-ինչ հանգամանքներ (ինչպես «Դատավարության Կոգեֆ Կ.-ին) խանգարում են հասնել դրան: Եթե կրոնական մեկնակետով դղյակ հասնելը աստվածային գթասրտությանը արժանանալու այլաբանությունն է, որը անհնար է, քանի որ կա՛մ Աստված չկա, կա՛մ մարդկային կյանքում դրան հասնելը անկարելի բան է. («Մոլեսեր չհասավ Քանան ոչ թե այն պատճառով, որ նրա կյանքը շատ կարճ էր, այլ այն, որ դա մարդկային կյանք էր»)²⁷, մինչդեռ վեպի սոցիալական հայեցակե-

²⁶ Königs Erläuterungen, Band 209, 1995, S. 87.

²⁷ Kafka Fr., Tagebücher, Fischer, 1986, S. 340.

տով Կ.-ի (և ոչ միայն Կ.-ի) ձախողումը ունի իրական պատճառներ: Կ.-ի իրավիճակը ամենից ավելի ճշգրտորեն արտահայտված է Կաֆկայի 26-րդ աֆորիզմում. «Կա նպատակ, բայց չկա ճանապարհ, այն, ինչ մենք անվանում ենք ճանապարհ, հապաղումն է»: Կ.-ն այստեղ համարվում է եկվոր է: «Դուք դոյակից չեք, գյուղից չեք, Դուք ոչինչ եք»,– ասում է նրան իջևանատիրուհին: Ո՛չ գյուղում և ո՛չ էլ Դոյակում ընդունելություն չգտնելը Կ.-ի համար այս հասարակությունը վերածում է մի ամբողջական մարմնի, որի համար ինքը անցանկալի անձ է: «Գյուղացիների և դոյակի միջև այնքան էլ մեծ տարբերություն չկա»,– Կ.-ին հասկացնում է ուսուցիչը: Իսկ գյուղի նախագահը ուղղակի հայտնում է. «Յավոք, մենք ոչ մի հողաչափի կարիք չունենք»: «...Մեզ մոտ մնան բան ընդունված չէ: Մենք հյուրեր չենք ընդունում»,– ասում է գյուղացիներից մեկը: Կ.-ի վերադարձը կարելի է համեմատել աստվածաշնչյան Կորուսյալ որդու վերադարձի հետ («Հա՛յր, մեղանչեցի երկնքի դեմ և քո առաջ (Դուկաս, 15, 11-31): Կ.-ին ոչ միայն մարդիկ չեն ընդունում, այլև ինքն էլ չի հավատում դրա հնարավորությանը: Կ.-ի այս վարանումը՝ կապված «օտար տարածքներ անցնելու վախի և անհանգստության հետ», մատնանշում է նաև Յո. Հոնեգգերը²⁸: Կ.-ին միշտ թվում է, թե «ճանապարհը իրեն դոյակի կողմը կտանի», բայց այն ոչ թե մոտեցնում, այլ անվերջ հեռացնում է դոյակից. «Արտասովոր մութ երանգ ստացած դոյակը, ուր դեռ այսօր հասնելու հույս ունեւ Կ.-ն, նորից հեռացավ»:

Վեպում շատ նրբորեն առաջ է տարվում հոգեբանական մի գիծ. եթե իշխանությունը (դոյակը, գյուղը) հայրական իշխանության համարժեքն է, ապա Կ.-ն ձգտում է ոչ միայն պարզապես հաստատվել գյուղում, այլև հասնել գերիշխանության, հաղթանակի: Դոյակ հասնելը և գյուղում հաստատվելը Կ.-ի համար ունեն հաղթանակի իմաստ. դա երևում է մանկական հիշողության հետևյալ պատկերում. «Նրա աչքին անընդհատ երևում էր ծննդավայրը..., այնտեղ էլ եկեղեցի կար...՝ շրջապատված բարձր պարսպով ...: Միայն հատու-

²⁸ Honegger J., Das Phänomen der Angst bei Franz Kafka, Berlin, 1985, S. 308.

կենտ տղաներ էին կարողանում մագլցել այդ պարսպի վրա: Կ.-ին դա երբեք չէր հաջողվել...: Մի օր ...նրան անսովոր հեշտությամբ հաջողվեց մագլցել պարիսպը... Նա ամրացրեց դրոշակը, քամին ծածանեց կտորը..., այդ պահին այդտեղ նրանից բարձր ոչ ոք չկար»: Կ.-ի մեջ դղյակ հասնելու մի տեսակ բնագոյային, անհասկանալի մղում կա: Որքան էլ Օլգան փորձում է նրա համար բացել դղյակի գաղտնիքներն ու խարդավանքների մթին պատմությունները և դրանով իսկ ետ պահել նրան, միննույն է, դղյակը Կ.-ի համար մնում է ձգող ու գրավիչ:

Մեփական ուժն ու իշխանությունը բանեցնելու Կ.-ի հակումը երևում է նաև Ֆրիդայի, Բարնաբասի և օգնականների հետ հարաբերություններում:

Ժամանակի և տարածության առումով անհայտ այս պատմության մեջ առատորեն հանդիպող այլաբանությունները և խորհրդանիշները վեպին հաղորդում են առակային որոշակիություն, որի պայմաններում Կ.-ն վերածվում է պարզապես «հավերժական հողաչափի»: Մութը, ձմեռը, ճանապարհը, հենց ինքը դղյակը, ինչպես նաև գյուղը, խոսուն այլաբանություններ են: Այստեղ ամենուրեք, ինչպես «Դատավարության» քահանան տաճարում, տրսնջում են մթությունից: «Դղյակի բարձունքը չէր երևում,– սրանք վեպի առաջին նախադասություններից են,– մութն ու մշուշը այնպես էին պարուրել շրջակայքը, որ դղյակից լույսի աղոտ նշույլ անդամ չէր թափանցում»: Վեստվեստի իշխանության այս լուսնային տարածքներում բնավ չի շողում արևը: Սպիտակամռայլ ձմեռային օրը արագորեն վերածվում է աղջամուղջի, և շուտով վրա է հասնում մթությունը («Կարճ են օրերը, կարճ,– ինքն իրեն ասաց Կ.-ն»):

Երբորդ անգամ, թեև վիպական նոր միջավայրում, սակայն գաղափարական նոր ենթատեքստով (վերադարձի), օգտագործում է նպատակին ձգտելու և չհասնելու **Կաֆկայի** նախասիրած այլաբանությունը: Ի տարբերություն Կարլ Ռոսմանի և Յոզեֆ Կ.-ի՝ Կ.-ն ինչոր բանի կարծես թե հասնում է: Սակայն հաշի առնելով մարդու ուժերի հանդեպ գրողի լուրջ թերահավատությունը՝ կարելի է կասկածել

Կ.-ի հաջողության հնարավորություններին: «Սիրենների լռությունը» միֆական առակում, օրինակ, Ողիսևսը հասնում է իր նպատակին, քանի որ կարողանում է հաղթել ինքն իրեն («Սիրեններից փրկվելու համար Ողիսևսը մեղրամոմով խցկեց իր ականջները և հրամայեց իրեն ամուր կապել կայմին»): Կ.-ն նպատակին հասնելու համար ինքն իրեն հաղթահարելու անհրաժեշտությունը չունի, քանի որ ոչ ոք չի կարող պնդել, որ նա, իրոք, ուզում է հաստատվել գյուղում: «Անհնարին սկիզբը անհնարին է դարձնում ավարտը, ինչպես որ անհնար է այս երկուսի միասնությունը», – «Դոյակի» առնչությամբ գրում է Գ. Գունտերմանը՝ հստակորեն ակնարկելով նաև Կաֆկայի կենսագրությունը²⁹: Վեպում երկվության այս հրաշալի բեմականացումը, որ հարևանում է Կաֆկայի կյանքին («Օրագրերը» դրա վկայությունն է), հասնում է մի աստիճանի, երբ թվում է, թե երկվությունը հաղթահարված է, վերադարձը կայանում է, Կ.-ն սկսում է մտածել այսկողմնային չափանիշներով: Վեպի ութերորդ գլխում, որտեղ պատմվում է հյուրանոցում դոյակի մարդկանց հանդիպելու հերթական անհաջող փորձի մասին, լքվածության զգացումը Կ.-ին անսպասելիորեն վերադարձնում է իրական գիտակցության գետնին և հաղորդում մի տրամադրություն, որն ավելի հարազատ է, քան երազի խաբկանքը. «Կ.-ին թվաց, թե բոլոր տեսակի հարաբերությունները խզել են իր հետ, որ հիմա ինքը հավանաբար ավելի ազատ է, քան երբևէ, և կարող է այստեղ իրեն ընդհանրապես արգելված տեղում սպասել, ինչքան ուզում է, որ նվաճել է այս ազատությունը, և որևէ մեկը հազիվ թե կարողանա նույն բանն անել, որ ոչ ոք իրավունք չունի ձեռք տալ իրեն, վռնդել կամ նույնիսկ խոսել հետը... սակայն մի ժամանակ նրան թվում էր, թե ավելի անիմաստ ուրիշ ոչ մի բան չկար, քան այս ազատությունը, այստեղ սպասելն ու այս անձեռնմխելիությունը»:

Հուսահատ գիտակցության այս ակնթարթային վճռականությունը, որին ուշացած, բայց հասնում է Կ.-ի մարդկային միտքը, նրան թելադրում է երկընտրանքի լուծման մեկ ճանապարհ. ավելի լավ է վատագույն համայնքը, քան ոչինչը, ավելի լավ է անձնատուր լինելը,

²⁹ Gunterman G., Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben, Tübingen, 1991, S. 179.

քան մենակությունը: Բայց դա միայն մի ակնթարթ: Կ.-ի հետագա բո-
լոր գործողությունները հաստատում են Կաֆկայի նախնական մտա-
հաղացումը՝ անփոփոխ թողնելով և քայլ առ քայլ մոտեցնելով կա-
տարյալ ձախողումը:

ՀԵՐՄԱՆ ՀԵՍՏԵՆ ԵՎ ԱՐՆԵՎԵԼՔԸ

Մեր ուխտագնացությունը Արևելք և նրա հիմքում ընկած մեր ընկերությունը, մեր եղբայրությունը ամենակարևորն էր, միակ կարևոր բանը, որ եղել է իմ կյանքում, մի բան, որի համեմատությամբ իմ սեփական անձնավորությունը պարզապես ոչինչ չի նշանակում:

Հերման Հեստե, «Ուխտագնացություն Արևելք»

Եվ արծիվը, որ գալիս է Հինդու երկրից

Հյուդեոյին, «Գերմանիա»

Ներածություն

Հերման Հեստեի փիլիսոփայական կոնցեպցիայում առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում Արևելքը: Այս համգամանքը գրողի համար առանձնահատուկ տեղ է ապահովում գրականության պատմության մեջ: Այդ տեղը Հերման Հեստեն իրավամբ վաստակում է անգամ այն պարագայում, երբ առավել ընդարձակ հայացքով ընդգրկում ենք առհասարակ 20-րդ դարի եվրոպական գրականությունը և տեսնում, որ դարի հատկապես առաջին տասնամյակներին Արևելքը՝ իբրև թեմա, բավականին տարածված էր, մույնիսկ մոդայիկ: Արևելքի մասին գրում էր ազգագրագետը, գրում էր փիլիսոփան, բայց այդ թեման զբաղեցնում էր հատկապես գրողներին և բանաստեղծներին (Ռուլան, Հաքսլի, Հոֆմանսթալ, Էլիոթ, Բրեխտ, Դյոբլին, Քիփլինգ, Սելինջեր...): Անգամ Կաֆկան, որի գրականությունը կարծես դուրս է գրական շարժման ընդհանուր միտումներից, գերծ չի մնում արևելյան թեմաների գալթակողությունից, օրինակ՝ «Չինական պարսպի կառուցման օրերից» պատմվածքը: Գրողներից ետ չէին մնում նաև փիլիսոփաները: Արևելյան կենսակերպն ու մտածողությունը 20-րդ դարի եվրոպայի քաղաքական և մշակութային համատեքստում նոր մեկ-

նաբանություն են ստանում Մաքս Շելերի, Ռուդոլֆ Կասների, Թեոդոր Լեսսինգի և այլոց աշխատություններում: 1919 թ. հրապարակվում է Հերման Կայզերլինգի «Փիլիսոփայի օրագիրը», որտեղ նկատի ունենալով Հեռավոր Արևելք կատարած իր ճամփորդության ճանաչողական մեծ արժեքը՝ փիլիսոփան գրում է. «Դեպի քեզ տանող ամենակարճ ճանապարհը ընդգրկում է ողջ աշխարհը»: 1918-1922 թվականներին աղմկոտ հաջողությամբ լույս է տեսնում Օսվալդ Շպենգլերի «Եվրոպայի մայրամուտը» համրահայտ աշխատությունը, որտեղ Եվրոպայի կործանումը դիտարկված է իբրև քաղաքակրթության հիմնախնդիր, և այդ տեսանկյունից Արևելքին հատկացված է առանձնահատուկ դեր:

Այդուամենայնիվ, թվարկածս գրողներից, փիլիսոփաներից և ոչ մեկը Արևելքով չապրեց այն խորությամբ ու լայնությամբ, ինչպես Հեսսեն: Արևելքը Հեսսեի գեղագիտական և աշխարհայացքային համակարգում կայուն և անփոփոխ դոմինանտ է, չափանիշ, որով Հեսսեն դրսևորում է իր վերաբերմունքը մշակութային և գրական այս կամ այն երևույթի կամ գրողի հանդեպ: Նա այդ չափանիշը գործածում է անգամ Գյոթեի նկատմամբ, որը Հեսսեի համար պաշտամունքային մեծություն էր: «Երախտագիտություն Գյոթեին» էսսեում կարդում ենք: «Գյոթեի բարձրագույն կերպարի մեջ միավորվում են հակասությունները, այն միակողմանիորեն չի համընկնում ո՛չ ապոլոնյան դասականության և ո՛չ էլ մայրերին որոնող ֆաուստյան մթին ոգու հետ, այլ գոյություն ունի հենց այդ երկբևեռների միջև: Ամենուրեք և ոչ մի տեղ գտնվելու Գյոթեի այս խորհրդավոր իմաստությունը, որ նա հաճախ թաքցնում է անձամբ, ...այլևս Գրոհ և փոթորիկ չէ կամ կլասիցիզմ, մույնիսկ Բիդերմայեր չէ, նա հագիվ թե անգամ գյոթեական լինի, այլ Հնդկաստանի իմաստության հետ շնչում է մեկ ընդհանրական օդ»¹: Հեսսեն հրճվանք է ապրում՝ իմանալով, որ Գյոթեն մույնպես զբաղվել է չինարենով, ստեղծել բանաստեղծությունների չինական շարք: Եվս մեկ դիտարկում. հենց միայն այն հանգամանքը, որ Հեսսեն Գյոթեի կերպարի մեջ տեսնում է հակադիր կողմերի

¹ Гессе Г., Письма по кругу, М., 1987, с. 209-210.

կամ բևեռների հաշտեցում, ընդգծում է նրա մտածողության կապը Արևելքի հետ: Հայտնի է, որ արևելյան փիլիսոփայական համակարգերում լայնորեն տարածված գաղափար է հակադարձ կողմերի և հակադրությունների հաղթահարումը՝ իբրև ներդաշնակության հասնելու ճանապարհ: Չին մտածող, դաոսական Չժուան-ցզիի (4-3-րդ դդ. մ.թ.ա.) փիլիսոփայական գործերի մի հատված ուղղակի կրում է «Հակադրությունների հարթեցում» վերնագիրը, իսկ կոնֆուցիական կանոնի գրքերից մեկը կոչվում է «Ուսմունք կենտրոնի մասին»: Ի դեպ, այս գաղափարը արժարժվում է նաև Հեսսեի ժամանակակցի, գերմանական փիլիսոփայական վեպի մեկ այլ խոշոր ներկայացուցիչ՝ Թոմաս Մանի մի շարք վեպերում և հոդվածներում²: Թոմաս Մանը դա անվանում է կենտրոնի գաղափար և ընդգծում, որ դա բուն գերմանական գաղափար է: Հերման Հեսսեի վեպերում մույնպես մշտական փորձ է արվում հակադրությունների հաղթահարման ճանապարհով հասնելու առավելագույնին, ինչը մնում է իդեալ, թեև իբրև մտածող, իբրև փիլիսոփա գրող՝ նա կարևորում է նաև հակադրությունները: «...Հեսսեի համար,– գրում է Պավլովան,– մարդն ընդամենը փորձ է, ընդամենը անցում և անվախճան ճանապարհի դեպի կենտրոն, որի մեջ ի վերջո նա կարող է գտնել և ինքն իրեն»³:

Արևելքի թեման Հերման Հեսսեի գրական ժառանգության ուսումնասիրության տեսանկյունից համընդգրկում է: Ինչպես արդեն նշվեց, արևելյանն այդ ժառանգության մեջ կազմում է ամենակայուն և ամենաազդեցիկ շերտերից մեկը, այսինքն, զբաղվել Հեսսեի և Արևելքի առնչություններով նշանակում է զբաղվել գրողի գրեթե ողջ ժառանգությամբ՝ գեղարվեստական արձակից մինչև քնարերգություն, նամակներից մինչև խոհագրություն, ճանապարհորդական նոթերից մինչև զանազան հոդվածներն ու գրախոսությունները: Եվ միանգամայն տրամաբանական է, որ թեման մշտապես գտնվել է եվրոպացի, ասիացի և ռուս բազմաթիվ գրականագետների ուշադրության կենտրոնում: Հանրահայտ են Հուգո Բալի, Յորգ Ռյոտգերի,

² Տես մասնավորապես՝ Թ. Մանի «Լյուբեկն իբրև հոգևոր կյանքի կերպ» հոդվածը:

³ Павлова Н.С., Типология немецкого романа, М, 1982, 74.

Քինգ Յանգ Չոնգի, Ադրիան Հզիայի աշխատությունները: Խորհրդային և ռուս հեստագետների (Ավերինցև, Պավլովա, Կարալաշվիլի և ուրիշներ) ուշադրությունից նույնպես դուրս չի մնացել խնդրի լուսաբանումը, թեև հատկապես այդ թեմայով առանձին հետազոտություններ առ այսօր չկան: Մեզանում Հեսսեի գրական ժառանգության գծով պաշտպանված երկու թեկնածուական ատենախոսություններից մեկը վերաբերում է հենց այս խնդրին⁴: Մի նկատառում ևս. Հեսսեի գրական ժառանգության մասին թեև ստեղծվել է վիթխարի հետազոտական, քննական գրականություն, և թվում է, որ այսօր չափազանց դժվար է նրա մասին նոր խոսք ասել, այդուհանդերձ մենք գրողի գրական ժառանգությունը շարունակում է մնալ իբրև գրականագիտական հիմնախնդիր և բացահայտվում է նորանոր կողմերով ու փիլիսոփայությամբ, և անկասկած է, որ գնալով էլ ավելի ընդգծվելու է Հեսսեի գրական ժառանգության կարևորագույն կողմերից մեկը՝ իբրև Արևելք-Արևմուտք մշակութային հակադրության հաղթահարման, այդ մշակույթների համադրման և մարդկային մի նոր, ավելի բարձր մշակույթի ստեղծմանը միտված փորձ:

Հայտնի է, որ Հերման Հեսսեի հոգեմտավոր զարգացումը տևել է երկար, գրեթե ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում: Այդ մասին հետաքրքիր միտք է արտահայտում Սերգեյ Ավերինցևը՝ ուսումնասիրելով Հեսսեի տարբեր տարիների լուսանկարները: «Հեսսեն պատկանում է այն մարդկանց թվին,– գրում է նա,– որոնք յոթանասուն տարեկանում ավելի գեղեցիկ են, քան քսան կամ երեսուն... Միայն վեցերորդ տասնամյակի կեսերին նրա դեմքը ձեռք է բերում իր իսկական ձևը, որը և պահպանվում է միշտ վերջ»⁵: Նույնը վստահաբար վերաբերում է նաև նրա գրական ժառանգությանը: Նա սիրում էր կրկնել, որ ինքը երբեք չի հետևել պատրաստի որևէ ուսմունքի, այլ մշտապես հակված է եղել որոնման և փոփոխության, այ-

⁴ Խոսքը ԵՊՀ-ում 2006 թ. Յ. Հակոբյանի պաշտպանած ատենախոսության մասին է՝ «Հեսսեի վեպերի առանձնահատկությունները՝ Արևելքի և Արևմուտքի մշակույթների համադրման լույսի տակ» թեմայով:

⁵ Hesse H., Moskau, 1951, S. 367-368.

սինքն՝ կայացման մարդ է (նույնը ընդգծում է և Հեսսեի հերոսը՝ Սիդ-հարթան. «...Ոչ մի ուսմունք չի կարող ընդունել ճշմարիտ որոնողը, նա, ով ճշմարտապես գտնել է ցանկանում»): Այդուհանդերձ, «Պատերազմ և խաղաղություն» (1946) ժողովածուի առաջաբանում Հեսսեն գրում է. «Պետք է ինքդ քեզ մասը համարես այն բանի, ինչը դաստիարակել է քեզ, ձևավորել, կողմնորոշել... Ես պարտավոր եմ ասել՝ եղել են երեք ուժեղ, ողջ կյանքի ընթացքում գործուն ազդեցություններ, որոնք այդպես են դաստիարակել ինձ՝ իմ հայրական տան քրիստոնեական և գրեթե ամբողջությամբ ազգայնականությունից զերծ ուզին, մեծ չինացիներին ընթերցելը և ոչ իբրև վերջինը՝ ազդեցությունը միակ պատմաբանի՝ Յակոբ Բուրկհարդտի, որի հետ ես կապված եմ եղել վստահությամբ, հարգանքով և երախտապարտ աշակերտությամբ»⁶: Անկասկած, հեսսեագիտության համար կարևոր են գրողի ստեղծագործական, աշխարհայացքային նկարագրի այս երեք ակունքներն էլ, բայց այս դեպքում կարևորում ենք հատկապես «մեծ չինացիների ընթերցումը» կամ այլ կերպ՝ չինականը: Արևելքը Հեսսեի համար այստեղ ներկայանում է միայն չինական հատվածով, ինչը ակնհայտորեն նեղացնում է Արևելքի բովանդակությունը: Հեսսեի՝ «Մեծ չինացիներին ընթերցելը» արտահայտությունը կարելի վստահաբար տարածել գրական այն բոլոր արժեքների վրա, որ ներառում է Արևելքը: Նմանատիպ իմաստային նեղացման հանդիպում ենք նաև «Սիդհարթա» վեպում: Հեսսեն այն թեև անվանում է «Հնդկական պոեմ», սակայն հավասարապես ներկայացնում է և՛ չինական, և՛ քրիստոնեական մշակույթները:

Գերմանացի հեսսեագետ Ֆելիքս Լյուտցկենդորֆը⁷ Հեսսե և Արևելք առնչություններում տեսնում է զարգացման երկու գործոն՝ **ընդհանրական ավանդույթ** և **ռոմանտիզմ**: Սա հեսսեագիտության մեջ ընդունված փաստ է: Չառարկելով այն՝ միաժամանակ հակված ենք այդ առնչություններում տեսնել ևս մեկ՝ երրորդ գործոն, դա **հոգեվեր-**

⁶ Гессе Г., Письма по кругу, М., 1987, с. 277.

⁷ Գերմանացի առաջին հեսսեագետներից է, որ դեռևս 1932 թ. հրատարակեց «Hermann Hesse, Beziehungen zur Romantik und zum Osten» աշխատությունը:

լուծոթյունն է: Մեր կարծիքով՝ դա նույնպես ակներև իրողություն է, որը դժվար չէ ապացուցել գրողի թե՛ կյանքի և թե՛ գրականության փաստերով:

1. Ընտանեկան ավանդույթից Հերման Հեսսեին անցած արևելյան ժառանգությունը ամենակայունն է և անջնջելի, քանի որ ձևավորվել է վաղ մանկության շրջանում: Արևելքը գրողի համար սկիզբ է առնում Հնդկաստանով (չինական մշակույթին Հեսսեն ծանոթանում է ավելի ուշ՝ երիտասարդ տարիքում): «Կախարդի մանկությունը», ինչպես ինքնակենսագրություններից մեկը վերնագրում է Հեսսեն, գրողը խոսում է իսկապես հեքիաթային այն միջավայրի մասին, որում անցել է իր մանկությունը (հնդկերեն խոսք, երաժշտություն, հնդկական տարազներ, արձանիկներ, նկարազարդ գրքեր, հեքիաթներ, փայտյա քանդակներ, արմավենու տերևների փաթեթներ, որոնց վրա հազվի երևում էին հին հնդկերեն գրեր, նկարներ և այլն): Կախարդանքի այդ աշխարհի հիմնական ստեղծողը գրողի մայրական գծով պապն էր՝ Հերման Գունդերտը, ապա՝ նաև ծնողները: Ահա թե ինչպես է Հեսսեն ներկայացնում պապին՝ գրեթե միֆականացնելով նրա կերպարը. «Եվ այդ բոլոր իրերը պատկանում էին պապիս, իսկ նա՝ ծեր, պատվարժան, հզոր, ճերմակ մորուքով, ամենագետ և առավել ազդեցիկ, քան հայրս և մայրս, տիրապետում էր միանգամայն այլ հարստության և ուժերի, նրանը միայն հնդկական աստվածներն ու խաղալիքները չէին... նա նաև մոգ էր, գիտնական, իմաստուն: Նա գիտեր մարդկային բոլոր լեզուները՝ ավելի քան երեսուն, հնարավոր է նաև աստվածների բարբառը»⁸: Հերման Գունդերտը Շվաբիայում (Հեսսեի հայրենիքում) բավականին հայտնի պիետիստական տոհմի գավակ էր, Գյոթեի, Շիլլերի, Հյոլդեռլինի, Հեգելի ստեղծագործությունների երկրպագուն, որը գրում էր բանաստեղծություններ և իբրև միսիոներ երկար տարիներ ապրել էր Հնդկաստանում: Նա գիտեր այդ երկրի մշակույթն ու կրոնները և, ըստ էության, դաստիարակվելով գերմանական լուսավորության ավանդներով, գտնվելով Հնդկաստանում՝ այստեղ դառնում է եվրոպական պիետիզմի տարածողը,

⁸ Гецце Г., Сообр. соч, СПб, 1994, т. 3, с. 401.

հետագայում վերադառնալով Եվրոպա՝ Բագելում հիմնում է հնդկական մշակույթի կենտրոն: Հնդկաստանի մշակույթով դաստիարակվում ու մեծանում է նաև Մարի Գունդերտը՝ Հեսսեի մայրը: Ինչ մնում է Հեսսեի հորը՝ Յոհաննես Հեսսեին, ապա նա մույնպես, կապվելով Հերման Գունդերտի միսիոներական ծրագրերի հետ, երկար տարիներ ապրում է Հնդկաստանում, գրում քրիստոնեությանը, հնդկական փիլիսոփայությանը, ինչպես նաև Լաո-ցզիին նվիրված գրքեր:

Վաղ տարիքում ձեռք բերած այս տպավորություններն ու գիտելիքները կազմում են ենթագիտակցական այն կայուն հիմքը, որի վրա Հեսսեն հետագայում ամբողջացնում է Արևելքի շքեղ կառույցը՝ մշտապես սնվելով այդ կախարդական շտեմարանից: Այդ տպավորությունները, ինչպես խոստովանում է գրողը, «...դեռ մինչև գրել և կարդալ սովորելս իմ հոգին այնպես էին համակել հին արևելյան կերպարներով և գաղափարներով, որ հետագայում, առնչվելով հնդկական և չինական իմաստասերների հետ, ես ամեն անգամ զգում էի, որ հանդիպում եմ մտերիմների, որ վերադառնում եմ տուն»⁹:

Խոսելով ընտանեկան միջավայրից Հեսսեին անցած հնդկասիրության մասին՝ չի կարելի ուշադրությունից դուրս թողնել նաև ոչ անկարևոր մի մանրամասն: Պարադոքսալ է, բայց փաստ, որ Հեսսեի հնդկասիրությունը հետևանք է նաև ընտանիքի հետ Հեսսեի ունեցած բարդ հարաբերությունների: Հեսսեի վաղ շրջանի կենսագրության շատ փաստեր վկայում են գրողի և ծնողների լարված հարաբերությունների մասին: Այդ շրջանում Հեսսեն առհասարակ հակված է եղել մերժել այն ամենը, ինչ շրջապատել է նրան, անգամ քրիստոնեությունը, որոնց պիտի վերադառնա հետագայում: Չափազանց խոստում փաստ է Մաուլբրոննի ավետարանական դպրոցից նրա փախուստը՝ ընդամենը ինը ամիս սովորելուց հետո (1892): Պատանեկան ճգնաժամը տևում է երկար: Հեսսեն մտադրվում է մույնիսկ հեռանալ Եվրոպայից և մեկնել Բրազիլիա, որը չի իրականացնում: Այս պայմաններում Եվրոպայից և ընտանիքից փախուստի դրսևորում

⁹ Гецце Г., Собр. соч, СПб, 1994, т. 3, с. 396:

կարող է դիտարկվել նաև Հեսսեի ուղևորությունը Հնդկաստան (1911):

2. Հարցերի շատ ավելի լայն շրջանակ է ընդգրկում ռոմանտիզմից Հեսսեին անցած արևելյան ժառանգությունը: Հեսսեն, անկասկած, ռոմանտիզմի ժառանգորդն է, նոր ռոմանտիզմի գերմանական, թերևս, ամենախոշոր դեմքը, կարծես վերթերյան մի տիպ, որը ոչ միայն մենակյացի իր կյանքով ու պահվածքով, քաղաքակրթական մեծ կենտրոններից, գրական-հասարակական առօրյա բանավեճներից հեռու մնալու իր մշտական հակումով, որի մեջ արդեն իսկ բուդդայական և շոպենհաուերյան շատ բան կա, այլև անգամ արտաքին տեսքով ու նիհար մարմնակառուցվածքով ռոմանտիկական հերոսի է հիշեցնում:

Հայտնի է, որ Գերմանիայում Արևելքի լուրջ և գիտական ուսումնասիրությունը սկիզբ է առնում Հերդերից, որն առաջինը Գերմանիայում ձևավորեց կարծիք Արևելքի մասին: Ըստ այդ կարծիքի՝ Արևելքի մշակույթը հնագույնն է աշխարհում և ակունք է եվրոպականի ծագման («Մարդկության պատմության փիլիսոփայություն», 1782-88): Հետագայում այս տեսակետը կրկնեց Հեգելը («Պատմության փիլիսոփայություն», 1822-23), սակայն, գիտական շրջանառության մեջ դնելով առավել հարուստ և բազմազան պատմագիտական նյութ՝ բերված կոռ համակարգի: Հեգելը գտնում է, որ մարդկության պատմության շարադրանքը պետք է սկսել չինական պետության պատմությամբ, քանի որ այն «հնագույնն է»: Այնուհետև իբրև հնագույն պետություններ նա ներկայացնում է նաև Հնդկաստանը և Իրանը: Ի տարբերություն Չինաստանի, որի հաստատություններին բնորոշ է «դատողականությունը», Հեգելը Հնդկաստանը համարում է երկիր, որտեղ «իշխում են երևակայությունն ու զգացմունքը»: Այդուհանդերձ, Հեգելը Արևելքին վերագրում է հատկանիշներ՝ բարբարոսություն, անշարժություն, դեպոտիզմ, որոնք եվրոպական գիտակցության համար երկար ժամանակ դառնում են կարծրատիպ:

Այս ըմբռնումները արմատապես փոխեցին ռոմանտիկները՝ ձևավորելով Արևելքի միանգամայն նոր պատկերացում: Նրանց աշ-

խաստություններում և ստեղծագործություններում Արևելքը դառնում է բանականությամբ և առաջընթացով համակված Եվրոպայի հակադրություն: Ավգուստ Շլեգելը 1818 թ. Բոննի համալսարանում հիմնադրում է հնդկագիտության՝ Գերմանիայում առաջին ամբիոնը: Առավել բուռն ու բեղմնավոր էր Ֆրիդրիխ Շլեգելի գործունեությունը: Նա առաջինն էր, որ նկատեց դեպի ուտիլիտարիզմ հակված եվրոպական հասարակության անկման միտումները և իբրև մարդկության նախահայրենիք ուշադրություն հրավիրեց Արևելքից սովորելու անհրաժեշտության վրա: Նրա կարծիքով, ինչպես գնում են Իտալիա արվեստ սովորելու, այնպես էլ պետք է գնալ Հնդկաստան՝ կրոն ճանաչելու: Ավելի ուշ «Հնդիկների լեզվի և իմաստության մասին» աշխատության մեջ Շլեգելը հանգում է հնդկական և եվրոպական մշակույթների համադրման նպատակահարմարությանը: Նովալիսի համար նույնպես Հնդկաստանը պոեզիայի և կրոնի հայրենիք է: «Գաղափարներ» գրառումներում, խոսելով գեղարվեստի մարդկանց ընդհանրական ոգու շուրջ, Նովալիսի մասին Ֆ. Շլեգելը գրում է. «Բոլոր արվեստագետները ունեն իրենց ուսմունքը հավերժական Արևելքի մասին: Բոլորի փոխարեն ես տալիս եմ քո անունը»¹⁰: «Ուխտագնացություն Արևելք» վեպում հերոսներից մեկը հիշում է հենց Նովալիսի խոսքը՝ «Այս ու՞ր ենք գնում մենք: Միշտ դեպի այնտեղ՝ դեպի տուն»: Ի դեպ, Հեսսեի այս վեպում Արևելք ուխտագնացների մեծ մասը ռոմանտիկ բանաստեղծներ են՝ Ախիմ ֆոն Առնիմ, Նովալիս, Բրենտանո, Հայնե, Մյոորիկե...

Արևելյան իմաստության Հեսսեի հաջորդ ուսուցիչը ռոմանտիկ փիլիսոփա Արթուր Շոպենհաուերն է: «Շոպենհաուերի համակարգի հետ միասին, — հիշում է Հեսսեն, — որն ինձ համար շատ բան էր նշանակում, հին հնդկական իմաստությունները և կարգախոսները երկար տարիներ էականորեն ազդում էին իմ կյանքի և իմ մտքերի ձևավորման վրա»¹¹: Շոպենհաուերը Արևելքն անվանում է մարդկային իմաստության հայրենիք, որտեղ ծագել է քրիստոնեությունը, իսկ Վե-

¹⁰ Шлегель Ф., Эстетика Философия Критика, М., 1983, с. 364.

¹¹ Гессе Г., Письма по кругу, с. 167.

դաները, այդ թվում՝ «Ուպանիշադները»՝ ամենաբարձր իմաստության և բանականության պտուղներ («Ուպանիշադներին» Շոպենհաուերը ծանոթ էր 1801-1802 թթ. հրատարակված լատիներեն երկհատորյա թարգմանությամբ): Ընդհանրապես շատ մեծ է բուդդայական գրականության ազդեցությունը Շոպենհաուերի «Աշխարհն իբրև կամք և պատկերացում» գլխավոր երկի վրա, թեև ինքը՝ փիլիսոփան, այդ կապը մերժում է: Ինչպես Բուդդան, այնպես էլ Շոպենհաուերը կյանքը ներկայացնում է իբրև համատարած տառապանք:

Հետշոպենհաուերյան ամենամեծ փիլիսոփայի՝ Նիցշեի ուսմունքի մեջ Արևելքի պատկերացումները նկատելիորեն խամրում են: Դրանք չափազանց կցկտոր են և տարանջատ: Նիցշեն բնորոշում է Ասիան իբրև բարբարոս տարածք Եվրոպայի համեմատությամբ, այդուամենայնիվ, շեշտում է հույների վրա նրա ունեցած մեծ ազդեցությունը (Դիոնիսոս աստծու պաշտամունքը, «Հունաստանը Ասիայի լավագույն աշակերտն է» և այլն): Նրա կարծիքով, ինչպես բուդդայականությունը, այնպես էլ քրիստոնեությունը նիհիլիզմի, դեկադանսի կրոններ են:

Հեսսեի ուսուցիչների մեջ են մաս հնդկագետներ Օլդենբերգը, Դոյսենը, Շրյոդերը, չինագետներ Ռիխարդ Վիլհելմը, Յուլիուս Գրիլը: Նրանց թարգմանությունների և մենագրությունների շնորհիվ Գերմանիայում արևելյան մշակույթների մասին պատկերացումները լայնանում և խորանում են՝ ապրելով իսկական զարթոնք: Պաուլ Դոյսենը՝ Շոպենհաուերի երկրպագուն, մաս Նիցշեի մտերիմ ընկերը, լույս է ընծայում «Վեդանտայի համակարգը» (1883), «Վեդայի 60 Ուպանիշադները» (1897, ի դեպ, Հեսսեն «Ուպանիշադներին» ծանոթանում է հենց Պաուլ Դոյսենի թարգմանությամբ, թեև թարգմանությունից մնում է դժգոհ), «Մահաբհարաթայի չորս փիլիսոփայական տեքստերը» (1906): Գերմանիայում բուդդիզմի ճանաչման համար կարևոր իրադարձություն էին Հերման Օլդենբերգի «Բուդդա» (1881), «Հին Հնդկաստանի գրականությունը» (1903), «Ուպանիշադների ուսմունքը և բուդդայականության հիմունքները» (1915) գրքերի հրատարակությունը: Հնդկագիտության զարգացման տեսանկյունից ան-

հրաժեշտ է ընդգծել ևս երկու թարգմանական աշխատանք: Մեկը «Բհագավատգիտան» է, որն ի կատար ածվեց 1905 թ. (թարգմանիչ՝ Ռիխարդ Գարբե), մյուսը՝ «Բուդդայի քարոզները» (1921, թարգմանիչ՝ Կարլ Նոյման):

Երկար տարիներ իբրև միսիոներ ապրելով Չինաստանում՝ Ռիխարդ Վիլհելմը, որ Կ. Յունգի խորհրդատուն էր արևելյան մշակույթների հարցերում, թարգմանում և հրատարակում է Կոնֆուցիուսի (1910), Լաո-ցզիի (1911), Չժուան-ցզիի (1912) կարևորագույն գործերը, ինչպես նաև չինական գրականության և փիլիսոփայության այլ գոհարներ: Լաո-ցզիի «Դաո դե Յզին» գիրքը լույս է տեսնում նաև 1910 թ.՝ Յուլիուս Գրիլի թարգմանությամբ: Նամակներից մեկում Հեսսեն ոգևորված և մեծագույն հարգանքով խոսում է վերը նշված գրքերի ու նրանց հեղինակների և թարգմանիչների մասին: Ահա մի պարբերություն այդ նամակից. «Ես անցնում եմ իմ գրադարանի այն անկյունը, որտեղ չինացիներն են շարված. գեղեցիկ, մտերիմ, երջանիկ անկյուն է: Պատերազմի տագնապալից օրերին ես այնտեղ հաճախ գտել եմ գաղափարներ, որոնք ինձ հուսադրել են և հաղորդել ամբողջություն»¹²:

3. Ինչպես արդեն ասվեց, մեր կարծիքով՝ Հեսսեն-Արևելք առնչությունները շատ ավելի հարուստ են և չեն սպառվում միայն ընտանեկան ավանդույթի և ռոմանտիզմի գործոններով: Կարելի է դիտարկել նաև երրորդ գործոնը, որը, մեր կարծիքով, հոգեվերլուծությունն է: Հայտնի է Հեսսեի բարդ, ոչ միանշանակ վերաբերմունքը հոգեվերլուծության հանդեպ: Դա երևում է նրա գեղարվեստական երկերից, բազմաթիվ նամակներից, «Գեղարվեստագետը և հոգեվերլուծությունը» և «Գիշերային խաղեր» հոդվածներից: Հեսսեն մի կողմից դրսևորում է մեծագույն հարգանք այդ նոր գիտության հանդեպ՝ («Հոգեվերլուծությունը պահանջում է ճշմարտացիություն ինքդ քո հանդեպ, այն ճշմարտացիությունը, որին մենք սովոր չենք: Նա սովորեցնում է մեզ տեսնել, ճանաչել, հետազոտել և լրջորեն ընդունել այն, ինչ մենք ամենից հաջողությամբ ճնշում և մղում էինք դուրս... ավանդականի

¹² Hesse H., Gesammelte Werke, Bd. X, S. 68.

ավերված կուլիսների հետևում մենք տեսնում ենք ճշմարտության, բնության անողոր պատկերը»¹³), մյուս կողմից, իբրև արվեստագետ արտահայտում է թերահավատություն («Որքան քիչ է օգնում պատմության իմացությունը պատմական երկին, իսկ բուսաբանության կամ աշխարհագրության իմացությունը՝ տեղանքի նկարագրությանը, նույնքան էլ քիչ կարող է օգնել մարդու պատկերմանը ամենալավ գիտական հոգեբանությունը»¹⁴): Այսուհանդերձ, այսօր քիչ հեստագետներ կան, որոնք կասկածի տակ են առնում հոգեվերլուծության վճռական ազդեցությունը Հեսսեի ստեղծագործության վրա և հատկապես 1910-ական թվականների բեկումնային շրջանում: Ավելին, ժամանակակից բազմաթիվ գիտնականներ համոզվիչ փաստերով ապացուցում են Հեսսեի ստեղծագործության և հոգեվերլուծության խոր, բազմակողմանի կապերը:

Բազմաթիվ կարծիքներից բերենք երկուսը:

«Հեսսեի ինտելեկտուալ պատկերացումների համար,– գրում է Ֆոլկեր Վեիդեկինդը,– 1919-1943 թթ. ստեղծագործական զարգացման հիմնական գիծը էքզիստենցիալիզմն էր... ուժեղացված Յոգեֆ Լանգի և Կարլ Գոսստավ Յունգի հետ մասնավոր, տևական հանդիպումներով, ընդհուպ մինչև բազմաթիվ հոգեվերլուծական սեանսները»¹⁵:

«...Կասկածի ենթակա չէ,– գրում է Ն. Կարալաշվիլին,– որ Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին Հեսսեի ստեղծագործական կյանքում տեղի ունեցած բեկումը... ամենաանմիջական իմաստով պայմանավորված է հոգեվերլուծության հետ ծանոթությամբ»¹⁶:

Իսկապես, 1910-ական թվականների ծանր ճգնաժամի շրջանում Հեսսեի համար ելքի բոլոր ճանապարհները տանում էին դեպի հոգեվերլուծություն, որը ոչ միայն օգնեց գրողին վերականգնելու ա-

¹³ Называть вещи своими именами, М., 1986, с. 401-402.

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 400:

¹⁵ Hesse H. – Jahrbuch, 2005, Bd. 2, S. 123.

¹⁶ Каралашвили Р., Мир романа Г. Гессе, Тб. 1984, с. 37.

ռողջությունը, այլև ստեղծագործական հիմնական նպատակի՝ ինքնության որոնման առումով դարձավ իսկական հայտնություն:

Ճգնաժամը պայմանավորված էր մի քանի հիմնավոր պատճառներով: Նախ գրողը հայտնվել էր ստեղծագործական որոնումների հերթական փակուղում («Ռոսիալդա», 1913): Բռնկված համաշխարհային պատերազմը Հեսսեին կանգնեցրեց բարոյական և քաղաքացիական նոր և անլուծելի խնդիրների առաջ: Նա գերմանացի այն սակավաթիվ գրողներից էր, որ բացահայտ և կտրուկ մերժեց պատերազմը, քանի որ այն, Հեսսեի ընկալմամբ, ուղղված էր մարդու դեմ: Գրողը հայտնվում է ծանր կացության մեջ՝ հասկանալով, որ շատ դժվար է մնալ «պարզապես մարդ», որովհետև նրան սպառնում են «մեքենայացումը, պատերազմը, պետությունը, զանգվածային իդեալները»¹⁷: Երբ 1914 թ. նոյեմբերի 3-ին թերթերից մեկում տպագրվեց Հեսսեի «Օ, բարեկամներ, միայն թե առանց այդ ձայների» հակապատերազմական հոդվածը, նրա շուրջը Գերմանիայում սկսեց ձևավորվել բացահայտ թշնամանքի մթնոլորտ: Նա ծառայում էր ռազմագերիների պահպանությանը զբաղվող գորամասերում, ինչը նույնպես նրանից պահանջում էր նյարդային անսովոր լարվածություն: Վերջապես 1916 թ. հոր մահը, կրտսեր որդու ծանր հիվանդությունը, կնոջ հոգեկան խանգարումը և ապա ամուսնալուծությունը ի վերջո ջլատեցին Հեսսեին: Այդ շրջանում գրված շատ գործեր պատմում են գրողի անելանելիության և անգործության մասին: Դրանցից է «Թշվառը» բանաստեղծությունը.

Օրերն ու տարիները՝ առանց բարեբախտության:

Բոլոր ճանապարհներին՝ մեզ ու մառախուղ:

Մարմինն ու հոգին օրաօր ամենօրին:

Միայն երբ քափառումի փակուղիներում...

Օ, ինչ դաժանությանը պատժում ես ինձ, Տեր,

Այնպիսի ծանր:

(Տողացի քարզանություն)

¹⁷ St' u Zeller B., Hermann Hesse, Rowohlt, S. 74:

Կարլ Գուստավ Յունգի աշակերտ Յոզեֆ Լանգի հետ Հեսսեի ծանոթությունը սկիզբ է առնում 1916 թ. գարնանը: Հետագայում մտերմություն է ստեղծվում մասն Յունգի հետ, որը ձգվում է շատ երկար: Դժվարին տարիներից և ծանր կորուստներից հետո նա փորձում է վերագտնել իր և աշխարհի կապը. «Այս ընթացքում ավարտվեց պատերազմը: Իմ աշխարհը, իմ առողջությունը, իմ ընտանիքը. այդ ամենը գրողի ծոցն էր անցել: Ես սովորեցի աշխարհին նայել այլ դիրքերից, այն է՝ *հոգեվերլուծության* (ընդգծումն իմն է՝ Ա. Ա.)»¹⁸: Հոգեվերլուծությունը Հեսսեի համար իսկապես բացում է նոր աշխարհ: Նա ձգտում էր վերագտնել իր հոգևոր ներդաշնակությունն ու ամբողջականությունը և հույս ուներ դրան հասնել հոգեբույժների օգնությամբ: Առողջությունը վերականգնելու նպատակով նա հոգեբուժական տասնյակ սեանսներ է անցնում Լանգի և Յունգի կլինիկաներում (ինչպես հետագայում նաև Առնոլդ Յվայգը, Հերման Բրոխը և ուրիշներ): «Դժվարին ճանապարհ» պատմվածքում (1916), որը Յունգի փիլիսոփայության ազդեցությամբ ստեղծված առաջին գործերից է, և որտեղ արդեն սկսում են երևան գալ հոգեվերլուծության խորհրդանիշները (լեռ, թռչուն, մայր...), Հեսսեն ներկայացնում է հոգևոր ճգնաժամից Ուդեկցի (իմա՝ հոգեվերլուծության) օգնությամբ դուրս գալու տառապանքն ու հրճվանքը: Հնից տարանջատվելու, նորացման ծանր ընթացքի մասին են վկայում նաև այդ շրջանում գրված մի քանի նամակներ: Ահա դրանցից մեկը. «Թե ինչ նոր նշաններ ու գործեր կգտնվեն, ես չեմ կարող ասել: Գիտեմ միայն, որ մինչայժմյան գործերը ինձ այլևս չեն կշտացնում և ջերմացնում, ես ճոխ սեղաններից բարձրանում եմ քաղցած: Եվ կյանքը, գործը և ստեղծագործությունը ես չեմ վերսկսի այնքան ժամանակ, քանի դեռ ավելի հստակ չտեսնեմ իմ նոր նպատակները: Նրանք դեռ կանգնած են հեռու լեռների մաքուր ամպերի մեջ, բայց նրանք այնտեղ են, և մեր միջև հաստատված է մազնիսական կապ»¹⁹:

¹⁸ Hesse H., Gesammelte Briefe, Frankfurt/M, 1979, Bd. 1, S. 436.

¹⁹ Նույն տեղում, S. 323.

Հեսսեի համար հոգեվերլուծությունը, ըստ էության, այլ նպատակ չուներ, քան «մեր մեջ այն տարածության ձևավորումը, որտեղ մենք կարող ենք լսել Աստծու ձայնը»²⁰: Հայտնի է, որ Կ. Յունգի հոգեվերլուծության (վերլուծական հոգեբանության) համաձայն Աստծու ճանաչումը համապատասխանում է Ինքնության ճանաչմանը («Ինքնության հասկացությունը,– գրում է Յունգը,– չպետք է դիտարկվի առանձին՝ առանց հաշվի առնելու նրա նմանությունը Աստծու կերպարի հետ»²¹): Հայտնի է նաև, թե Կ. Գ. Յունգի հոգեվերլուծության մեջ որքան կարևոր տեղ է գրավում Ինքնությունը (das Selbst) հասկացությունը, հասկացություն, որը նաև Հերման Հեսսեի՝ անձի կենսափիլիսոփայության առանցքային գաղափարն է: Ինքնությունը՝ իբրև արխետիպ, Յունգը համարում էր անձի կենտրոնը՝ ի հակադրություն «Եսի»՝ գիտակցության կենտրոնի, թեև դժվարանում էր տալ դրա գիտական բնորոշումը: «Ինտելեկտուալ առումով,– գրում է Կ. Յունգը,– ինքնությունը այլ բան չէ, քան հոգեբանական գաղափար, մենքս կառուցվածք, արտահայտության համար անճանաչելի էություն, որը մենք չենք կարող հասկանալ որպես այդպիսին, քանզի բնորոշումով նա գերազանցում է ըմբռնելու մեր ընդունակությունը: Այն պարզապես կարելի էր անվանել նաև «Աստված մեր մեջ»²²: Կ. Յունգի մեկ այլ բնորոշմամբ՝ «ինքնությունը ոչ միայն ինքը կենտրոն է, այլև ողջ շրջապատը, որն ընդգրկում է ինչպես գիտակցությունը, այնպես էլ անգիտակցությունը, նա այդ ամբողջականության կենտրոնն է, ընդհանրականություն, ինչպես որ Ego-ն գիտակցական բանականության կենտրոնն է»²³: Անձի կառուցվածքի այս նոր գաղափարների փիլիսոփայական հիմնավորման, հատկապես ինքնության և արխետիպերի, տառապանքի, ներքին և արտաքին աշխարհների միջև խզումն հաղթահարելու, այսինքն՝ ներդաշնակության հասնելու ուղիների մշակման համար Կ. Գ. Յունգը լայնորեն օգտվում է ոչ մի-

²⁰ Նույն տեղում, էջ 474:

²¹ Словарь аналитической психологии К. Юнга, СПб, 2009, с. 209.

²² Jung C., Two Essays on Analytical Psychology, Princeton, 1966, p. 238.

²³ Словарь аналитической психологии К. Юнга, СПб, 2009, у. 209.

այն եվրոպական, այլև Արևելքի հոգևոր-ինտելեկտուալ փորձից: Բազմաթիվ են այն գծերը, որ Յունգի հոգեվերլուծությունը կապում են մանավանդ բուդդայականության և նրա զանազան ուղղությունների (տիբեթյան, տանտրական, ձեն-բուդդիզմ և այլն) հետ²⁴: Այսպես, «Հիշողություններ, երազներ և խորհրդածություններ» գրքում Յունգը խոստովանում է, որ իր գլխավոր նպատակը «հոգիների բժշկումն է»²⁵: Հոգիների բժշկումը նպատակն է նաև բուդդիզմի: Բուդդիզմի (հատկապես տիբեթյան) ուսմունքի անկյունաքարային հասկացություններից է մարդու կերպավորությունը, վերակերտումը, ինչին փորձում է հասնել նաև Յունգի հոգեբուծությունը (եթե բուդդայականի համար անձի վերակերտումը մշտական ձգտումն է դեպի Բուդդան, դեպի նրա իրավիճակը, ապա Յունգը անձին մղում է հոգևոր ամբողջականության): Բուդդայականությանը և Յունգի հոգեվերլուծությանը կապում է նաև ալքիմիան: Այն, ինչ մարդու վերակերտման ոլորտում անում է Բուդդան, շատ գծերով հիշեցնում է հենց հոգեբանական ալքիմիան: Վերջապես, Յունգը իբրև հոգեբուծության կարևոր ճանապարհ համարում է հակադրությունների, օրինակ, գիտակցության և ենթագիտակցության միավորումը, այսինքն՝ միջին ճանապարհի ընտրությունը: Դա նաև Բուդդայի ճանապարհն է (ինչպես վերը նշվեց, միջին ճանապարհի հասկացությունը լայնորեն տարածված է առհասարակ Արևելքի կրոնական և փիլիսոփայական համակարգերում):

Վերջապես, խնդրի տեսանկյունից կարևորում ենք նաև Հեսսեի մասին վերլուծական հոգեբանության հիմնադրի կարծիքը: Նամակներից մեկում Կ. Յունգը գրում է. «Ես ճանաչում եմ Հեսսեի ստեղծագործությունը և գիտեմ նրան անձամբ: Ես ճանաչում էի այն հոգեբանին, որ զբաղվում էր նրա հետ (խոսքը Յ. Լանգի մասին է՝ Ա. Ա.): Նրա միջոցով իմ աշխատությունները լուրջ ազդեցություն ունեցան Հեսսեի վրա (դա երևում է «Դեմիան», «Միդհարթա» և «Տափաստա-

²⁴ Այդ մասին առավել մանրամասն տես՝ Բ.Մոականին, Психология Юнга и буддизм, М-СПб, 2004.

²⁵ Jung C., Memories, Dreams, Reflections, New York, 1961, p. 44.

նի գայլը» վեպերում): ...Յ. Լանգը... հետաքրքիր գիտնական էր: Նա իմ շնորհիվ կարողացավ ձեռք բերել հարուստ գիտելիքներ իմացաբանության (Gnosis) մասին, որոնք անմիջապես փոխանցել է Հեսսեին: Այդ նյութից մա ստեղծեց իր «Դեմիանը»: «Սիդիարթայի» և «Տափաստանի գայլի» ծագումը ավելի քողարկված է: Ուղղակի կամ անուղղակի դրանք (գոնե մասնակիորեն) ծագում են Հեսսեի հետ ունեցած իմ գրույցներից»²⁶:

Այսպիսով, դեպի ինքնություն և ինքնաճանաչում, դեպի ներդաշնակություն քայլող Հեսսեի համար Յունգի հոգեվերլուծությունը ոչ միայն հոգևոր փակուղուց դուրս գալու ճանապարհի մատնանշեց, այլև նորովի բացահայտեց Արևելքը և մանավանդ գրողի առաջ բացեց ստեղծագործական նոր հեռանկարներ: Պատահական չէ, որ նուրացած, «վերակերտված» Հեսսեն ապրում է մի բեկում, որ նրա ստեղծագործական ողջ ճանապահը բաժանում է երկու հատվածների՝ մինչև 1910-ական թվականները, այսինքն, միչև հոգեվերլուծությունը և դրանից հետո: Անկասկած, Հեսսեն իր գրական ինքնությունը հայտնագործեց հենց գրական ճանապարհի երկրորդ հատվածում: Հատկանշական է, որ եվրոպական գրականագիտությունը Հեսսեի հերոսների մեջ կարողանում է ճշգրտորեն տեսնել Կ. Յունգի հոգեվերլուծության հիմնական գաղափար-արխետիպերը՝ Անիմուսը, Անիման, Սովերը, Մեծ մայրը և այլն²⁷:

1910-ական թվականների երկրորդ կեսին աճում են Հեսսեի հետաքրքրությունները նաև Դոստոևսկու նկատմամբ: Դա մույնպես կարելի է մեկնաբանել ինչպես հոգեվերլուծության, այնպես էլ Արևելքի հիմնախնդրի տեսանկյունից: Դոստոևսկուն Հեսսեն տեսնում է մի քանի տեսանկյուններից: Ամենից առաջ Դոստոևսկին լրացնում է նրա մեծ մեկնությունը («Դոստոևսկուն պետք է կարդալ այն ժամանակ, երբ մենք խորապես դժբախտ ենք, երբ տառապելով հասել ենք մեր հմարավորությունների սահմանին և կյանքը ընդունում ենք

²⁶ Jung C., Briefe, Bd. 2, S. 183-184.

²⁷ Հեսսեի և Յունգի առնչությունների մասին առավել մանրամասն տե՛ս G. Baumann, Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C.G.Jungs, Freiburg-Berlin, 1989.

իրբն կրակով այրվող միակ վերք»)²⁸: Հոգեվերլուծության տեսանկյունից Դոստոևսկին այն հազվագյուտ գրողներից է, ով նախապատրաստել է այդ գիտության աշխարհ գալը («Անցյալի գրողներից մի քանիսը մոտ էին վերլուծական հոգեբանության էական դրույթների ճանաչմանը, ամենից առաջ Դոստոևսկին, որը ներըմբռնողաբար, դեռ մինչև Ֆրեյդը և նրա աշակերտները, գնում էր այդ ճանապարհով...»)²⁹: Ի վերջո, Դոստոևսկին Հեսսեին ներկայանում էր նաև իբրև Արևելքի մարդ: 1919 թ. վերջերին գրած մի շարք հոդվածներում, հատկապես «Հայացք դեպի քառսը» էսսեում, որ առիթ հանդիսացավ Թ. Էլիոթի և Հեսսեի հանդիպմանը (նշանավոր անգլիացի գրողը մեկնեց Շվեյցարիա և այնտեղ հանդիպեց Հեսսեին), միաժամանակ երևում են թե՛ Դոստոևսկին և թե՛ Արևելքը: Հեսսեի «Դեմիան», «Քլինգգորրի վերջին ամառը» վիպակներում բացահայտ և հուսահատ ակնարկներ կան հավերժորեն իմաստուն Արևելքի և կործանվող Եվրոպայի մասին: «Եվրոպան տիրեց աշխարհին և կործանվեց», – կարդում ենք «Դեմիան» վիպակում: «Քլինգգորրի վերջին ամառը» վիպակում հերոսն ասում է. «Անձամբ ես հավատում եմ միայն մի բանի՝ կործանմանը: Մենք վարգում ենք անդունդի եզրին ընթացող ուղեսայլով, և ձիերը խրտնել են... Ամենուր նույնն է. անել պատերազմը, արվեստում կատարվող խռչող փոփոխությունները, արևմուտքի տերությունների կործանումը... Մեր այս ծեր Եվրոպայում մեռել է այն ամենը, ինչ մեզանում լավն էր ու մեր սեփականը. մեր հրաշալի բանականությունը դարձել է մոլորություն, մեր դրամը՝ ասարակ թուղթ, մեր մեքենաները կարողանում են սոսկ կրակել ու պայթեցնել, մեր արվեստը ինքնասպանություն է»³⁰:

²⁸ Гессе Г., Письма по кругу, М., 1987, 143.

²⁹ Называть вещи своими именами, М., 1986, с. 402.

³⁰ Քլինգգորրի անվան այս փիլիսոփայությանը Հայ մոգը պատասխանում է. «Ընդհանրապես «կործանում» հասկացություն գոյություն չունի: Կործանման կամ բարձրացման համար պետք է վերև և ներքև գոյություն ունենա: Բայց տիեզերքում վերև ու ներքև չկա, այն գոյություն ունի միայն մարդուս ուղեղում... Բոլոր հակադրությունները մոլորություն են. սպիտակը և սևը մոլորություն է, մահվան և կյանքի հակադրությունը մոլորություն է, բարին և չարը նույնպես մոլորություն են»: Հեսսեի մոգական և միատիկական մտածողության տեսանկյունից կարևորագույն այս մտքերը հայի միջոցով

Արևելքը՝ իբրև եվրոպական արժեքների մերժում և իբրև ելք, Հեսսեի համար ձեռք է բերում նաև քաղաքական բովանդակություն՝ կապված ռուսական իրադարձությունների հետ: Եվրոպական հասարակական գիտակցությունը նույնպես համակված էր մռայլ տագնապներով ու կանխատեսումներով: Շպեյգելի «Եվրոպայի մայրամուտ» արտահայտությունը դարձել էր դարաշրջանի յուրահատուկ նշանաբան: «Կարամազով եղբայրները» և «Եվրոպայի մայրամուտը» էսսեում Հեսսեն խոսում է Դոստոևսկու իդեալի մասին, որը կարող է հարություն բերել Եվրոպային: «Այն վիաստի մեջ, որ հենց Դոստոևսկու, այլ ոչ Գյոթեի և ոչ նույնիսկ Նիցշեի մեջ է տեսնում եվրոպական, հատկապես գերմանական երիտասարդությունը իր մեծագույն գրողին, ես ճակատագրական բան եմ տեսնում: Բավական է միայն հայացք գցել նորագույն գրականությանը, անմիջապես երևում է ընդհանրությունը Դոստոևսկու հետ, թեկուզև պարզ և հասարակ նմանակումների տեսքով: Կարամազովների իդեալը, այդ հին, ասիականորեն գաղտնախորհուրդ իդեալը սկսում է դառնալ եվրոպական, սկսում է խժռել Եվրոպայի ոգին: Դրա մեջ եմ ես տեսնում Եվրոպայի մայրամուտը: Իսկ դրանում՝ վերադարձը դեպի նախամայրերը, վերադարձը դեպի Ասիա, ամենայն ինչի ակունքը, դեպի ֆաուստյան մայրերը, և հասկանալի է՝ ինչպես յուրաքանչյուր մահ երկրի վրա, այս մայրամուտը նույնպես տանելու է դեպի նոր ծնունդ»³¹:

Հեսսե-Արևելք առնչություններին բնորոշ է մի գիծ, որը, ինչպես արդեն ասվեց, սկիզբ է առնում գերմանական ժամանակներից, հատկապես Ֆրիդրիխ Շլեգելից: 1808 թ. Հայդելբերգում, լույս է տեսնում Ֆ. Շլեգելի «Հնդիկների լեզվի և իմաստության մասին» աշխատությունը, որի երեք գլուխներում հեղինակը մեծ խորաթափանցությամբ տալիս է լեզվի, փիլիսոփայության և պատմության բնորոշում-

արտահայտելը պատահական չէ: Հեսսեն անթաքույց կերպով ակնարկում է Արևելքի իմաստության մեջ հայկականության մասնակցությունը: Կարծիք կա, որ մոգի կերպարում Հեսսեն նկատի է ունեցել Գ. Գուրջիսին:

³¹ Гессе Г., Письма по кругу, М., 1987, с. 104.

ներ՝ անմիջականորեն կապված Արևելքի, մասնավորապես Հնդկաստանի մշակույթի հետ: Աշխատությունը ուղենշային արժեք ունեցավ Գերմանիայում հնդկագիտության հետագա զարգացման համար (Հեգել, Շոպենհաուեր և ուրիշներ): Ըստ Շլեգելի՝ գերմանական փիլիսոփայությունը Կանտից և Ֆիխտեից հետո սկսել էր շնչահեղձ լինել՝ ներփակվելով կամ Կանտի «Ինքնին իրի» կամ Ֆիխտեի «Բացարձակ Եսի» մեջ: Գերմանական մտքին անհրաժեշտ էր սուբստանց, որ կարող էր փիլիսոփայությունը դուրս բերել փակուղուց: Արևելքը իր իմաստությամբ կարող էր օգնել Եվրոպային՝ ավելի ճիշտ հասկանալու ինքն իրեն: Պատահական չէ 18-19-րդ դարերում գերմանական մտքի կտրուկ շրջումը դեպի Արևելք (Drang nach Osten): Շլեգելը մերժում է Եվրոպայում տարածված այն մտայնությունը, թե մարդը իր գոյությունը սկսել է կենդանական հիմարության վիճակից: Նրա կարծիքով՝ մարդն սկսում է ոչ թե գազանայինից, այլ աստվածայինից, ինչի երաշխիքն են Հին Արևելքի ոգեղեն արժեքները: Աշխատության մեջ հատկապես երևան են գալիս այն միտումները, որ ունի Շլեգելը հնդկական իմաստությունն ու լեզուն ուսումնասիրելիս. նրան ավելի շատ հետաքրքրում են գերմանական Լոգոսի կառուցվածքը և ոգին: «Այսպես է մա իրականացնում Հնդկաստանի ճանաչումը,– գրում է Գեորգի Գաչեր,– այն ըստ էության վերածելով Գերմանիայի ինքնաճանաչման»³²: Իր ակունքների մեջ արդարև ռոմանտիկական կանայս գիտակցությունը Գերմանիայում զուգորդաբար ծնում է նմանատիպ մեկ այլ ճյուղավորում ևս՝ Հյոլդեռլինի բանաստեղծությունը, որտեղ նույնպես առկա է ազգային ճանաչման անհրաժեշտության գիտակցումը, բայց անտիկականի ճանապարհով: Բազմաթիվ մասնագետներ նշում են, որ Հյոլդեռլինը նոր էջ է բացում, ճիշտ կլինի ասել՝ գերմանական հելլենիզմի պատմության մեջ (ինչպես որ Ֆ. Շլեգելը՝ հնդկագիտության),: Մասնավորապես Հ. Գ. Գադամերը գրում է. «...Հյոլդեռլինի վերաբերմունքը անտիկականությանը նույնը չէ, ինչ, ասենք, Գյոթեի կամ Շիլլերի կամ Կլայստի... վերաբերմունքն է... Դասական Վայմարից նրան բաժանում է հենց

³² Արայան Է., Հոգի և ազատություն, Երևան, 2005, էջ 607:

այն, որ անտիկ աշխարհը նրա առջև չի հառնում իբրև մշակութային նյութ, այլ իբրև ազդու և բացառիկ հրամայական: Բանաստեղծ Հյուդեռլինի հավատարիմ սիրտը հավասարապես նվիրված է և՛ Հունաստանին, և՛ հայրենիքին, և՛ անտիկ աստվածներին ու Քրիստոսին...»³³: Այս դատողության հաստատումը գտնում ենք Հյուդեռլինի նամակներից մեկում. «...Սեփական արժեքը պետք է նույնքան լավ սովորել, որքան օտարը,– գրում է Հյուդեռլինը,– հենց դրա համար էլ հույները անհրաժեշտ են մեզ»³⁴: Այսինքն, հյուդեռլինյան բանաստեղծության և գեղագիտության ամբողջ ջանքը միտված է ոչ թե առհասարակ ճանաչմանը, այլ հենց ինքնաճանաչմանը, անտիկականի միջոցով անտիկական կապանքներից գերմանական ազգային մտատիպն ու մշակույթը ազատելը. դժվարագույն խնդիր՝ ըստ Հյուդեռլինի, քանզի «Մենք ավելի դժվար ոչինչ չենք սովորում, քան ազգայինը ազատ գործադրելը... ամենադժվարը սեփականի ազատ գործադրումն է»³⁵:

Հ. Հեսսեի արևելյան ընկալումներում շատ գծեր, մեր կարծիքով, ժառանգված են հենց Ֆ. Շլեգելից և Հյուդեռլինից, վերջիններիս արտաքնապես դեպի դուրս, սակայն, ըստ էության, դեպի գերմանական ոգու արմատներն ու խորքը ճանաչելուն միտված ավանդներից: Դրա վկայությունը Հեսսեի՝ Արևելքին նվիրված բազմազան ու բազմաբնույթ ժառանգությունն է: Միայն թե անհատապաշտ Հեսսեի որոնումների ոլորտը առավելաես անհատական լոգոսն է, անհատական Ինքնությունը: Հեսսեն հասկանում է, որ Շլեգելի ժամանակներից հետո ավելի քան հարյուր տարվա ընթացքում եվրոպական մշակույթի անկման միտումները ոչ թե նվազել են, այլ բազմապատկվել: Ուստի բնական է, որ Հեսսեի արևելյան ընկալումներում ինքնաճանաչման հետ միաժամանակ կարևորվում են նաև եվրոպական մշակույթի ճակատագրի մասին մտահոգությունները: Արևելյան և արևմտյան մշակույթների ներթափանցումը 20-րդ դարում, այսինքն՝ պատմական

³³ Гадамер Г., Актуальность прекрасного, М., 1991, с. 208.

³⁴ Հյուդեռլին, Բանաստեղծություններ, Երևան, 2005, էջ 292:

³⁵ Նույն տեղում, էջ 291-292:

նոր իրադրության պայմաններում կարող են հետաքրքրություն ներկայացնել թեկուզ նրանով, որ դրանց զարգացման միտումները, ըստ էության, հակամետ են և փոխներթափանցմամբ կարող են բերել թե՛ հարստացման, և թե՛ հավասարակշռության: Այդ կապակցությամբ Հեսսեն 1913 թ. գրում է. «Հիմարություն կլինեի ցանկանալ ամբողջ աշխարհը ժամանակի ընթացքում տեսնել միայն եվրոպական կամ չինական մշակութային դեմքով, բայց մենք պարտավոր ենք այդ օտար հանճարից սովորել և Հեռավոր Արևելքը համարել մեր մեծ ուսուցիչ, ինչպես որ երկար հարյուրամյակներ այդպես վերաբերվել ենք Մերձավոր Արևելքին... Լաո-ցզին չպետք է մեզ համար փոխարինի Նոր կտակարանին, բայց նա պարտավոր է մեզ ցույց տալ, որ նման բան արդեն շատ ավելի վաղ գոյություն է ունեցել նաև օտար երկնքի տակ, և դա պետք է ամրացնի մեր հավատը մշակութային ընդունակության միջազգայնականության հանդեպ»³⁶: Ավելի ուշ՝ 1920 թ., ճիշտ շլեզելյան ոգով, Հեսսեն գրում է. «Ողջ Արևելքը շնչում է կրոնով, մինչդեռ Արևմուտքը՝ բանականությամբ և տեխնիկայով»³⁷, իսկ «կրոնով շնչող» Արևելքի և «բանականությամբ ու տեխնիկայով շնչող» Արևմուտքի երկխոսության անհրաժեշտության մասին 1921 թ. գրում է. «...Անկումների բազմակերպ միջավայրում Եվրոպան սկսում է զգալ, որ իր միակողմանի, հոգևոր մշակույթը ... կարիք ունի ճշգրտման, թարմացման հակառակ բևեռից (իմա՝ Արևելքից՝ Ա. Ա.)»³⁸:

Հեսսե-Արևելք առնչությունները, այսպիսով, մի կողմից գերծ են վաղանցիկ, մոդայամուլ մակերեսայնությունից, մյուս կողմից չեն ներկայացնում գիտելիքների քարացած, անշարժ ամբողջություն: Դրանք կազմում են կապերի կենդանի, շարժուն համակարգ, որին բնորոշ է ոչ միայն ճանաչման (ինքնաճանաչման) ոգևորությունը, այլև հիասթափության ափսոսանքը: Տպավորությունների ու գաղա-

³⁶ Hesse H., *Kleine Freuden*, Frankfurt a.Main, 1977, S. 103.

³⁷ Hesse H., *Sämtliche Werke in 20 Bänden*, Bd 13, S. 353-354.

³⁸ Hesse H., *Aus Indien...* 1981, S. 232.

փարների այդ գունագեղ աշխարհը, որը գրողի ստեղծագործական որոնումներին համապատասխան մշտապես նորանում է ու փոփոխվում՝ իր հիմքում ունենալով շարժման հստակ տրամաբանություն, որ ձգվում է բուրդայականություն-բրահմանականություն-դաոսականություն-կոնֆուցիականություն գծով, այսինքն, հնդկական միստիկայից դեպի չինական աշխարհականություն: Կրոնական-փիլիսոփայական մի համակարգից մյուսին անցնելու այս կայուն հետևողականությունը, մերժելու և հաստատելու, գտնելու և կորցնելու այս անփոփոխ ձգտումը թելադրված է եվրոպական մտքի և հատկապես ֆաուստյան բնավորության առանձնահատկությամբ, իսկ Հեսսեն, Արևելքի հանդեպ ունեցած հարուստ և բազմազան մղումներով հանդերձ, մնում է իսկական եվրոպացի («...և, այդուամենայնիվ, ես եվրոպացի եմ»)³⁹:

Հեսսեն և Հնդկաստանը

Հեսսեի համար, այսպիսով, Արևելքը սկիզբ է առնում Հնդկաստանից, առավել որոշակի՝ բուրդայականությունից: Ելնելով Բուդդայի, նրա ուսմունքի մասին Հեսսեի նամակներից, էսսեներից և գեղարվեստական երկերից՝ կարելի է առանձնացնել երեք հիմնախնդիր՝

Բուդդայի անհատականությունը,

Տառապանքի հաղթահարման Բուդդայի ուսմունքը,

Բուդդայի խոսքը:

Սկզբունքորեն Բուդդա անունը գործածվում է երկու իմաստով՝ պատմական հայտնի անհատը, որը հասել է հոգևոր զարգացման բարձրագույն աստիճանի և ապա առհասարակ մարդու խորհրդանիշ, որը բովանդակում է հոգևոր զարգացման իդեալ:

Ինչ թողեց աշխարհին Սիդհարթա Շաքյամունի Գաուտաման (մոտ 623-544 մ.թ.ա.)՝ մեծագույն իմաստունը, որն հայտնի է Բուդդա

³⁹ Гессе Г., Собр. соч., т. 3, с. 396.

(Buddha, սանսկրիտերեն՝ արթնացած, պայծառացած ոգի, ըստ էության, դա համարժեք է Քրիստոս անվանը, որ նշանակում է Օծյալ) անունով: Նրա կերպարը գուգորդվում է իմաստության ծառի հետ, որի տակ խորհրդածելով՝ նա հասնում է բացարձակ ճանաչման և իմաստության (նիրվանայի): Բուդդան երբեմն համոզեա է գալիս Հադ-թոլ (Jina) անունով⁴⁰: Հադթոդին պետք է մեկը կամ ինչ-որ բան, որին նա կարող է հաղթել: Բուդդայի դեպքում դա մահն է: Սակայն մահվան դեմ ինչպե՞ս հասնել հաղթանակի, ըստ Բուդդայի՝ տառապանքի, պատճառականության (Karma) շղթան կտրելով, հրաժարվելով անձնականությունից: Ինչպես Հիսուսը, որն իր քարոզչությունից առաջ քառասուն օր անապատում ենթարկվում է փորձության սատանայից և հրեշտակները ծառայում են նրան, այդպես էլ Բուդդան, մինչ կգնար իր ուսմունքը քարոզելու, չորս անգամ յոթ օր անցկացնում է Իմաստության ծառի տակ՝ ըմբռնվելով ապաշխարանքի երանությունը... Ութերորդ օրվա գիշերը նա իր մտքի միջով անցկացնում է գործերի ու պատճառների ողջ շղթան, որից բաղադրվում է կեցության տառապանքը. անգիտությունից ծնվում են ձևերը, ձևերից ծնվում է ճանաչումը, ապա երկարուձիգ օղակներից հետո՝ ծագումից առաջ է գալիս ծնունդը, ծնունդից ծագում է ծերությունը և մահը, հոգևոր ցավը, տառապանքը (ընդհանուր առմամբ՝ տասներկու օղակ): Իսկ եթե կտրվում է պատճառականության շղթայի առաջին օղակը՝ անգիտությունը, տառապանքի շղթան ամբողջովին քանդվում է, և այն դառնում է հաղթահարելի⁴¹:

Բուդդան նախ չորս սրբազան սկզբունքներում ներկայացնում է տառապանքի անսահմանությունը մեր կյանքում և նրա ակունք սահմանում եսասիրական ցանկությունները, ապա ցույց տալիս ճանապարհը, որով կարելի է հաղթել տառապանքին: Այդ ճանապարհը, որ ընդգրկում է ութ ազնվաշնորհ սկզբունքներ, մարդուն կարող են առաջնորդել դեպի փրկություն և ներդաշնակ կյանք, դեպի Միջինը, դեպի Կենտրոնը, որն ազատ է ամենայն ծայրահեղություններից՝

⁴⁰ Ольденберг Г., Будда, его жизнь, учение и община, М., 1905, с. 122.

⁴¹ Ольденберг, с. 160-161.

ճշմարիտ ըմբռնում, ճշմարիտ միտք, ճշմարիտ խոսք, ճշմարիտ գործ, գոյության ճշմարիտ հնարավորություն, ճշմարիտ ջանք, ճշմարիտ գիտակցություն, ճշմարիտ կենտրոնացում կամ մեղիտացիա: Այս ութ սկզբունքները կազմում են բուդդայականության հիմքը: Առաջին երկուսը՝ ճշմարիտ ըմբռնում և ճշմարիտ միտք, վերաբերում են իմացությանը, հաջորդ երեքը՝ ճշմարիտ խոսք, ճշմարիտ գործ, գոյության ճշմարիտ հնարավորություն՝ մարդու բարոյական վարքին: Վերջին երեքը՝ ճշմարիտ ջանք, ճշմարիտ գիտակցություն և ճշմարիտ կենտրոնացում, ընդգրկում են մտավոր կարգապահությունը: Այսպիսով, իմացությունը, բարոյական վարքը և մտավոր կարգապահությունը փոխկապակցված են և պետք է գործեն միասին՝ զորացնելով միմյանց և ճանապարհի հարթելով դեպի նիրվանա: Ազնվաշնորհ այս ութ սկզբունքներում ակնհայտորեն բացակայում են աստծու կամ աստվածների անունները, որից կարող ենք եզրահանգել, որ բուդդայականության հիմնական դեմքը մարդն է: Չնավորվելով նախարուդայական հարուստ մշակույթի (կրոնական, դիցաբանական, փիլիսոփայական) միջավայրում և նրանից կրելով ուժեղ ազդեցություն (օրինակ՝ բուդդայագետներ Պ. Կանեն, Ռ. Դևիսը և ուրիշներ Բուդդային անվանում են ոչ այլ կերպ, քան «հինդուիզմի նորարար»⁴²)՝ այդուհանդերձ բուդդայականությունը կրոնափիլիսոփայական առանձին ուսմունք է՝ Աստծու ինքնատիպ պատկերացմամբ: «Բուդդայականությունը, ի հակադրություն բրահմանականության,՝ գրում է Բյուրնուֆը,՝ հանդես է գալիս իբրև բարոյականություն առանց աստծու և աթեիզմ՝ առանց բնության»⁴³: «Նա առհասարակ չի ճանաչում աստծուն, որից կարող է կախված լինել մարդը,՝ գրում է Բարտը,՝ նրա ուսմունքը բացարձակապես աթեիստական է»⁴⁴: Օլդենբերգը նույնպես բուդդայականությունն անվանում է կրոն՝ առանց աստծու: Իհարկե, սրանք ծայրահեղ կարծիքներ են, և բուդդայականությունը աթեիզմ համարելը տրամաբանական չէ: Ինչ-

⁴² Бонгард-Левин Г., Древнеиндийская цивилизация, М., 1980, с. 100.

⁴³ Мистика, религия, наука, М., 1998, с. 209.

⁴⁴ Նույն տեղում:

պես վկայում է ավանդույթը, Բուդդան ընդունում էր վեդայական աստվածներին: Բացի այդ, բուդդիզմի հետագա զարգացումը ավելի ու ավելի հատկանշվում է Բուդդայի մարդկային նկարագրի աղոտացմամբ և աստվածային նկարագրի ուժեղացմամբ: Բուդդան թեև չի ներկայանում իբրև կատարյալ աստված, այդուհանդերձ պատկերվում է իբրև մի էություն, որն օժտված է գերբնական հատկություններով, ընդունակ է հրաշքներ գործել, կառավարել աստվածներին: Այսինքն, Բուդդայի կենսագրության հետ հնդկական կրոնական գիտակցությունը կատարում է այն, ինչ արդեն հայտնի է բրահմանական ավանդույթից, ըստ որի՝ աստվածները սկզբում եղել են մահկանացուներ, ապա զարգացման շնորհիվ հասել են անմահության: Սա, ըստ էության, հիշեցնում է արևմտյան միֆաբանության մեջ հայտնի էվգերիզմը: Ուշ բուդդայականության մեջ արդեն նա տիեզերքի տիրակալն է: Հարցի դիտարկման տեսանկյունից մեզ համար կարևոր է այն, որ մարդու փրկության ճանապարհը Բուդդան և բուդդայականությունը կապում են ոչ թե աստվածների, այլ հենց իր՝ մարդու հետ: Ներքին հոգեբանական բարդ աշխատանքում Բուդդան օգնության չի կանչում աստվածներին, այլ փորձում է միավորել, կենտրոնացնել մարդու հոգևոր և մարմնավոր ուժերը՝ համոզված, որ մարդը «... տիրապետում է այնպիսի զորության և ընդունակությունների, որ գերազանցում է մյուս բոլոր արարածներին, այդ թվում նաև աստվածներին»⁴⁵: Հեսսեի ամենաբուդդայական հերոսը՝ Սիդհարթան, Բուդդայի մեջ ի վերջո գնահատում է ոչ թե ուսմունքն ու ճառերը, այլ նրա մարդկային էությունը, մարդկային փորձը: Հաշվի առնելով Բուդդայի ներքին էվոլյուցիոն կերպարանափոխությունը իմաստունից դեպի առավել բարձր էություն՝ Ե. Դյուրկհայմը գրում է. «Ամեն դեպքում նա (Բուդդան՝ Ա. Ա.) իր էությամբ կատարելապես առանձնահատուկ աստված է, և նրա նշանակությունը ոչ մի ձևով նման չէ աստվածային մյուս անհատականությունների նշանակությանը»⁴⁶: Մի կարևոր հանգամանք ևս. հայտնի է, որ բուդդայականը չի մտահոգվում

⁴⁵ Мифологический словарь, М., 1991, с. 102.

⁴⁶ Мистика, религия, наука, М., 1998, с. 211.

հասկանալ, թե ինչպես է ծագել այս գոյավորվող աշխարհը, որի մեջ նա ապրում է և տառապում: Նա այս աշխարհը ընդունում է իբրև փաստ, և նրա բոլոր ջանքերը միտված են սոսկ այն բանին, որ փախչի այդ աշխարհից, այսինքն, միտված են ոչ թե վերացական խնդիրներին, այլ կոնկրետ՝ «փրկությանը»: Բուդդան այս երևույթը ներկայացնում է հետևյալ այլաբանությամբ. մարդը, որի մարմնի մեջ խրված է նետ, պետք է մտածի դուրս հանել այն, այլ ոչ թե ժամանակ ծախսի մտածելու, թե ինչ նյութից է պատրաստված նետը, և ով է այն արձակել: Երբ Բուդդային հարցնում էին աշխարհի բնույթի, նրա ծագման և օրենքների մասին, նա, ինչպես վկայում է ավանդույթը, պատասխանում էր պատվարժան լռությամբ: Բայց սա այն լռությունը չէ, որ բնորոշ է բազմաթիվ կրոններին և փիլիսոփայական համակարգերին, և որի վրա հիմնված է Բացարձակի (Անբարբառելիի, Ամմեկնելիի) հանդեպ հավատի մետաֆիզիկական: Օրինակ, բացարձակը երբեք չի հիշատակվում հնդկական շատ կրոնների և փիլիսոփայությունների մեջ: «Բրահմանը,– գրում է Չատերջի Բրամանը,– իսկապես Անբարբառելին է: Այն չի կարելի արտահայտել... Միայն լռությունը կարող է արտահայտել Բացարձակը»⁴⁷: Նույնը հանդիպում ենք դառսականության մեջ. «Դառն, որ կարող է բառերով արտահայտվել, մշտական Դառ չէ: Անունը, որ կարող է անվանվել, մշտական անուն չէ: Անանունը սկիզբն է երկնքի և երկրի»⁴⁸: Նաև Աստվածաշնչում Մովսեսի հարցին, թե ինչ է իր անունը, Աստված պատասխանում է. «Ես այն աստվածն եմ, որն է» (Ելք, 3, 14):

Բացարձակի հանդեպ այս խորհրդավոր հավատը Բուդդան փոխարինում է մարդու և աշխարհի մասին գիտելիքով:

Եղե՞լ է արդյոք Հերման Հեսսեն բուդդայական: 1925 թ. Ռ. Շմիդին գրած նամակում կարդում ենք. «...Երեսուն տարեկանում (այսինքն՝ 1907 թ.՝ Ա. Ա.) ես բուդդայական էի, բնականաբար, ոչ եկեղեցական առումով»⁴⁹: Այս մտքի շարունակությունը գտնում ենք Հեսսեն-

⁴⁷ Шопенгауер А., Обитель духа, М., 2008, с. 194-195.

⁴⁸ Դառ դե Յզին, 1, Հին Արևելքի պոեզիա, Երևան, 1982, էջ 406:

⁴⁹ Stuu` Röttger J., Die Gestalt des Weisen bei Hermann Hesse, Bonn, 1980, S. 50.

ի «Համառոտ կենսագրության» մեջ, որ գրվել է նույն 1925 թ. «Այն պատճառով,– գրում է Հեսսեն,– որ ամբողջ կյանքում ... շատ զբաղվում էի հնդկական և չինական իմաստասիրությամբ, ընդ որում, իմ նոր ապրումները արտահայտվում էին մասնավորապես արևելյան լեզվի խորհրդանիշների օգնությամբ, ինձ հաճախ անվանում էին «բուդայական», որի վրա ես կարող էի միայն ծիծաղել...Եվ այդուամենայնիվ դա իր մեջ թաքցնում էր ինչ-որ ճշմարիտ բան, ճշմարտության հատիկ»⁵⁰: Էսսեում խոսելով 1910-ական թթ. իր ապրած հոգևոր ծանր ճգնաժամի, իր միջավայրի հետ ունեցած հակասությունների մասին՝ Հեսսեն կարևոր խոստովանություն է կատարում. «... Ես ոչ միայն պատահական չեմ ծնվել իբրև պատվարժան բողոքականի որդի, այլև բողոքական եմ և՛ իմ հոգեկան կառուցվածքով և՛ էությանբ... Քանզի իսկական բողոքականը պաշտպանվում է մաս սեփական եկեղեցուց... Եվ այդ իմաստով, թերևս, Բուդդան նույնպես բողոքական էր»⁵¹: Սա վկայում է, որ Հեսսեն ոչ միայն խորությամբ գիտեր Բուդդայի ուսմունքը, այլև նրա տեղը հնդկական կրոնի պատմության շրջայում: Բուդդան, այո, բողոքական է այնքանով, որքանով նորարար է և մեծ անհատականություն, որոնց սովորաբար բնորոշ է նոր ավանդույթ ստեղծելը: Որքան էլ Բուդդան արտացոլում է Արևելքի ոգին իր լարված հանգստությամբ, երազկոտ ազնվաշնորհությամբ և լուռ ու խորունկ սիրով, այդուհանդերձ մաս այն մտածողն է, ով արմատապես փոխեց արևելյան մտքի ուղղությունը: Սուրբատից դեռ երկու հարյուր տարի առաջ մա ստեղծում է բանականության վրա հիմնված մի փիլիսոփայության, որի նպատակը իրականությունը ճանաչելն է՝ առանց գերբնական ուժերի օգնության: «Զգալով, որ անօգուտ է հույս դնել հավատի վրա մի դարում, որը կորցրել է ամեն հավատ հավատի հանդեպ,– գրում է Ռադիակրիշնանը,– մա (Բուդդան՝ Ա. Ա.) հենվում էր բանականության և փորձի վրա և ուզում էր լոկ տրամաբանության ուժով համոզել մարդկանց իրենց հայացքների ճշմարտության մեջ: Նա ուզում էր հիմնել «կրոն մա-

⁵⁰ Гессе Г., Собр. соч., т. 3, с. 424-425.

⁵¹ Նույն տեղում, էջ 425:

քուր բանականության սահմաններում» և դրանով վերջ դնել անհավատությանը, նաև սկեպտիցիզմին»⁵²: Հեսսեի համար Բուդդան առանձնահատուկ անհատականություն է հենց նրանով, որ կանգնած է մարդու և գերմարդու սահմանագծին: Բուդդան նախ և առաջ մարդ էր, պատմական դեմք, որի մասին, ինչպես նշում է Օլդենբերգը, շատ բան գիտենք⁵³: Սակայն Հեսսեն տեսնում էր Բուդդայի՝ մարդուց դեպի գերմարդը տանող ճանապարհը և հասկանում, որ այդ ճանապարհի յուրաքանչյուր հատված պարուրված չէ անբնականի, անսովորի, խորհրդավորի ծածկույթով, այլ իրական է և մարդկային: Այսինքն, Բուդդան միջնորդ է մարդու և գերմարդու միջև: Բուդդան իր սեփական փորձով հասկանում էր և անընդհատ կրկնում, որ փիլիսոփայական մտահայեցությունը և վերացական միտքը ինքնին ոչ մի ազդեցություն չունեն անհատականության կյանքի վրա: Միակ բանը, որն ունի կենսահաստատ արժեք, գիտելիքն է, որ ելնում է ուղղակի փորձից: Այդ պատճառով էլ, ինչպես արդեն ասվեց, նա պահպանում էր պատվարժան լռություն, երբ տալիս էին մետաֆիզիկ հարցեր բացարձակի և հավիտենական ճշմարտությունների մասին: Պատասխանի փոխարեն նա ցույց էր տալիս ճանապարհը և հաստատում, որ յուրաքանչյուր ոք մեզանից կարող է անհատապես գտնել իր սեփական վճիռները էքզիստենցիալ հիմնախնդիրների համար, ընդ որում, այդ վճիռները կիրառելի են և գործում են միմիայն տվյալ անհատի և ոչ թե բոլորի համար, ինչպես որ գրում է Մոականենը, Բուդդայի ուսմունքը հարմարեցված է «...յուրաքանչյուր առանձին մարդու գործածության համար»⁵⁴, բայց դա պետք է անել ոչ թե տրամաբանության և ինտելեկտի, այլ բարձրագույն գիտացության՝ Բոդիիի օգնությամբ: Բացարձակը, Անսահմանը ոչ թե պետք է վերածվեն հասկացության, այլ իրականացվեն ներաշխարհում: Բուդդայի տեսիլները և ընկալումները, մեղիտացիայի ժամանակ իմացության ծառի տակ նրա գիտակցության կերպարանափոխությունը չեն կարող բառերով

⁵² Радхакришнан С., Индийская философия, 2005, т. 1, с. 269.

⁵³ Ольденберг, с. 132.

⁵⁴ Моаканен Р., с. 18.

արտահայտվել: Բուդդան կարող էր միայն ցույց տալ կերպը, ճանապարհը: Իսկ իր մաքուր էության մեջ այդ ճանապարհը շատ պարզ էր ու մատչելի: Եվ այն պետք էր փնտրել ոչ թե թաքուն ու առանձին կողմերում, զոհաբերությունների, ասկետիզմի, գրքերի կամ սրբազան տեքստերի, այլ սեփական ինքնության խոր անդունդի մեջ («Հիմաբություն է կարծել, թե ուրիշ որևէ մեկը կարող է մեզ դարձնել երջանիկ կամ դժբախտ»⁵⁵):

Քանի որ Բուդդայի մտածողությունը սնունդ է առել վեդայական հարուստ գրականության միջավայրում, որը տալիս է ինչպես կրոնական-ծիսական, այնպես էլ ուսուցողական և բանավիճային ոճերի բազմազան օրինակներ, ուստի նա նույնպես **խոսքի** հանդեպ ունի առանձին վերաբերմունք: Ուսանիչադներից մեկում հիշատակվում է Խոսքը, որն իր անփոփոխ տեղն ունի տիեզերական կարգի մեջ. «...Այս արարումների կենսական հյուրը հողն է, հողի հյուրը ջուրն է, ջրի հյուրը՝ բույսերը, բույսերի հյուրը՝ մարդը, մարդու հյուրը՝ խոսքը, խոսքի հյուրը՝ հիմնը, հիմնի հյուրը՝ երգը (saman), երգի հյուրը՝ գլխավոր երգը (Օմ)»⁵⁶: Խոսքի մեջ հանգստանում է սրբազան Ագնին⁵⁷: Բրահմանների համար կարևոր էր ոչ միայն ինքը՝ Խոսքը, այլև նրա մատուցման ձևը, կառուցվածքը, մտքերի հերթականությունը, անգամ խոսողի պահվածքը. այս ամենը համարվում էր ծիսակարգի պարտադիր մաս: Չափանիշը մեկն էր. սրբազան հասկացություններ արտահայտող խոսքին պատշաճ է արժանի հանդերձանք⁵⁸: Բուդդան նույնպես չէր կարող շեղվել այս սրբազան սկզբունքներից: Նա նույնպես տառապանքի հաղթահարման իր ութ սկզբունքներում առանձին տեղ է հատկացնում խոսքին, դրանցից երրորդը, ինչպես տեսանք, ճշմարիտ խոսքն է: Հայտնի է, որ Բուդդան ոչ մի գիրք չի գրել, բայց թողել է գրական հարուստ ժառանգություն: Նրա քարոզները և խոսքերը հետագայում հավաքվել և ի մի են բերվել մ.թ.ա. 6-2-

⁵⁵ Радхакришнан С., с. 266.

⁵⁶ Ольденберг, с. 33.

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 37:

⁵⁸ Նույն տեղում, էջ 244:

րդ դարերում: Պալի լեզվով Բուդդայի կանոնը՝ Տիպիտական («Երեք զամբյուղ»), որն համարվում է ամենաամբողջականը, ճշգրիտն ու վստահելին, գրի է առնվել մ.թ.ա. 80 թ.: Կրոնական տեքստերից բացի՝ այն ընդգրկում է նաև մաքուր գեղարվեստական էջեր, որոնք թեև կազմում են Բուդդայի գրական ժառանգության մի աննշան մասը, բայց համարվում են համաշխարհային գրականության դասական հուշարձաններ (Դհամապադա, Սուտտա-նիպատի, Ջատականեր): Այստեղ ընդգրկված արձակ և չափաժող տեքստերը, լեզունդները, առակները և երկխոսությունները ներկայացնում են Բուդդայի ուսմունքը, բայց ոչ կրոնական, դոգմատիկ ձևի մեջ: Մի կողմից պահպանելով բրահմանական «Սրբազան խոսքին՝ պատշաճ հանդերձանք» պահանջը, մյուս կողմից Բուդդան խոսքը առավել մարդկայնացնում է, դարձնում մատչելի և տրամաբանական՝ գերծայնկողմնային աշխարհի մթին արտահայտություններից: «Ով ուշադիր կարդա Բուդդայի անթիվ խոսքերից թեկուզև մի չնչին մաս,– գրում է Հեսսեն,– կզգա դրանցից ճառագող ներդաշնակությունը, հոգու խաղաղությունը, չանցնող ժպիտը, անասան ամբությունը, անեզր համբերությունը»⁵⁹:

Ահա մի մնուշ Բուդդայի խոսքից.

«Վաղուց, շատ վաղուց, երբ Վարանասիում թագավորում էր Բրահմադատտան, Բողիհատվան վերածնվեց բրահմանի ընտանիքում: Հասնելով չափահաս տարիքի՝ նա Տաքսիլում ուսումնասիրեց բոլոր արվեստները: Իսկ երբ վերադարձավ տուն, ծնողները նրան ասացին. «Մենք քեզ համար կին կգտնենք»: «Ընտանեկան կյանքը իմ ճակատագիրը չէ,– պատասխանեց Բողիհատվան,– ձեր մահվանից հետո ես դառնալու եմ ճգնավոր»: Բայց ծնողները շարունակեցին համոզել նրան ամուսնանալ: Այդ ժամանակ նա պատրաստեց մի ոսկե արձան և ասաց. «Եթե ինձ համար գտնեք այնպիսի աղջիկ, ինչպիսին այս արձանն է, ես կամուսնանամ նրա հետ»: Ծնողները պատվիրեցին իրենց մարդկանց. «Այս արձանը դրեք ծածկած սայլի վրա և շրջեք ողջ Ջամբուդվիպում: Հենց տեսնեք բրահմանի աղջիկ,

⁵⁹ Hesse H., WA, Bd. 12, S. 22.

որ մնան է արձանին, աղջկան վերցրեք, իսկ ոսկե արձանը թողեք մրա փոխարեն»⁶⁰:

Դժվար չէ նկատել, որ հեքիաթի խոսքային-պատումային այս ոճը առկա է ոչ միայն «Սիդիարթայում», այլև Հեսսեի արևելյան գրեթե բոլոր պատմվածքներում ու վիպակներում («Հնդկական ճակատագիր», «Բանաստեղծը» և այլն):

Բուդդայի խոսքի ևս մեկ նմուշ, որ մոտ է առակին.

«Մի ժամանակ ... Բարձրյալը գտնվում էր Կոսամբիում, սինապի անտառում: Եվ Բարձրյալը իր ձեռքն առավ սինապի ծառի տերևներ և ասաց սաներին. «Ի՞նչ եք մտածում, աշակերտներ, ի՞նչն է շատ՝ այս մի քանի տերևը, որ ես վերցրել եմ իմ ձեռքը, թե՞ սինապի այս անտառի տերևները»: «Մի քանի տերևները, Տեր, որ Բարձրյալը վերցրել է իր ձեռքը, չնչին են, և անհամեմատ բազմաթիվ են սինապի անտառի տերևները»: «Այդպես էլ ճշմարիտ է այն, որ ես գիտեմ և չեմ հայտնում ձեզ անհամեմատ ավելին, ինչ հայտնում եմ ձեզ: Իսկ ինչո՞ւ, աշակերտներ, ես դա չեմ հայտնում ձեզ, որովհետև, աշակերտներ, դա ձեզ ոչ մի օգուտ չի բերելու, որովհետև դա չի նպաստի կատարելագործվելու սրբազան կյանքում, քանի որ դա չի տանի դեպի հրաժարում երկրայինից, ոչնչացում ամենօրյա հաճույքի, անցողիկի դադարեցմանը, խաղաղությանը, իմացությանը, լուսավորությանը՝ միրվանային: Ահա թե ինչու ես չեմ հայտնում դա ձեզ: Իսկ ինչ եմ ես ձեզ հայտնել, աշակերտներ: Այն, թե ինչ է տառապանքը, աշակերտներ, հայտնել եմ ձեզ: Այն, թե ինչն է տառապանքի ակունքը, աշակերտներ...»⁶¹:

«Սիդիարթա» վեպը արտահայտությունն է Հեսսեի բուդդայագիտության ոչ միայն բարձրակետի, այլև վայրէջքի («Սիդիարթան» արտահայտությունն հնդկական մտածումներից իմ ազատագրության»⁶²): Բուդդայականությունից Հեսսեի աստիճանական հեռացման հիմքում ընկած են մի շարք հանգամանքներ (ասկետիզմ,

⁶⁰ Поэзия и проза Древнего востока, М., 1973, с. 476.

⁶¹ Ольденберг, с. 272-273.

⁶² Hesse H., GW in 12 Bdn, Bd. 11, S. 127.

աստծու գաղափարի բացակայություն, բանականության պաշտամունք և այլն), բայց ամենակարևորը Հեսսեի մշտապես անհանգիստ, կյանքի համար վերջնական ուսմունքներ չընդունելու բնավորությունն է: «Այսօր,– 1921 թ. մի նամակում գրում է Հեսսեն,– Բուդդայի ուսմունքի մաքուր բանական լինելը այլևս դուր չի գալիս այնպես լիակատար, և այն, ինչով պատանության օրերին հիանում էի, այժմ թվում է պակասություն՝ բանականի այդ պաշտամունքը և աստվածագերծությունը, այդ անթաքույց ճշգրտությունը և բացակայությունը աստվածաբանության, Աստծո, հնազանդության: Ինձ հաճախ նույնիսկ թվում է, որ Քրիստոսը իսկապես մի քայլ առաջ է, քան Բուդդան հենց նրանով, որ նա (Քրիստոսը՝ Ա. Ա.) վերածնվելու և նիրվանայի հարցերը թողնում է ուշադրությունից դուրս»⁶³:

Այդուհանդերձ, մինչև կյանքի վերջը Բուդդան և նրա ուսմունքը ոգևորության ակնբարթներ են պարզևել գրողին: Վերջին տարիներին գրված բանաստեղծություններում, օրինակ, երբեմն-երբեմն շարունակում է երևալ Բուդդան:

Հեսսեն-Արևելք առնչությունների ժամանակագրական հաջորդ սանդուղքը բրահմանականությունն է, որն առավել հաճախակի գործածվում է երկու իմաստով. նախ խորհրդանշում է վաղ հինդուիզմը, ապա՝ ուշ վեդայական կրոնը: Բրահմանականության հիմքը կազմում են Վեդաները՝ Սրբազան իմացության գրքերը, այն է՝ Ռիգվեդան, որ Հիմների գիրքն է, Սամավեդան՝ Երգերի գիրքը, Յաջուրվեդան՝ Զոհաբերությունների գիրքը, և Ափհարվավեդան՝ Մոգական անորթքների գիրքը: Բրահմանական մտքի բարձրակետը Ուպանիշադներն են (սանսկրիտերեն՝ գաղտնի ուսմունք), որոնք ներկայացնում են վեդաների կրոնական և փիլիսոփայական համադրությունը՝ գրական բարձր ձևի մեջ: Ուպանիշադները (դրանց թիվը հասնում է հարյուր ութի) Վեդաների եզրափակիչ մասն են, ուստի կոչվում են Վեդանտա (Վեդաների ավարտ): Դրանց հիմքի վրա բարձրանում են հետագա հնդկական փիլիսոփայական և կրոնական մյուս ուսմունքները: Ուպանիշադները չունեն փիլիսոփայական կամ աստվածաբա-

⁶³ Hesse H., Aus Indien, S. 227.

նական որոշակի ուղղվածություն: Դրանք ունիվերսալ են, համակողմանի ընդգրկմամբ՝ Աստծուց և աստվածայինից մինչև կյանքի մանրունեն խնդիրները, բայց առավել ուշադիր են բարոյագիտության և մետաֆիզիկայի հանդեպ: Սա այն դեպքն է, երբ բարձր փիլիսոփայությունը գոհաբերվում է ավանդական իմաստությամբ:

Ուպանիշադների առանցքային գաղափարը Բրահմանն է (նախասկզբնապես՝ սրբազան խոսք, մոգական բառ): Բրահմանը՝ իբրև առանձին հասկացություն, համարժեք է Ինքնությանը (Selbst) կամ մարդու անհատական էությանը՝ Ատմանին: Մարդկանց և բոլոր արարածների մեջ Բրահմանը ստանում է աստվածային հավիտենական ինքնություն, որի գոյությունը բնական կրքերով ապրող մարդու համար անմատչելի է, փակ: Նա ապրում է այն պատճառով, քանի որ կապված է աշխարհի բազմակերպության հետ՝ անընդհատ ազատագրվելով մարմնից և վերստին վերածնվելով այլ մարմինների մեջ: Վերածննդի այս շրջապտույտը (Samsara) այն ժամանակ է միայն ավարտվում, երբ Բրահմանի ազատագրված գիտակցությունը ոչնչացնում է կրքերը և միավորվում ատմանի և բրահմայի մեջ: Բրահմայի և ատմանի, Աստծու և Հոգու, տիեզերական և հոգեբանական, սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ սկզբունքների այդ մույնականությունն ու համադրումը Ուպանիշադների փիլիսոփայության հիմնախնդիրն են: Բրահմանականությունը այդպես է տեսնում Աստծու հետ միավորումը: Հենց սա նկատի ունի Ս. Ռադհակրիշնանը, երբ գրում է. «Սուբյեկտի և օբյեկտի միասնականությունը Հնդկաստանում հաստատվել է Պլատոնի ծննդից էլ դեռ առաջ»⁶⁴: Սա մեզ կապում է հնդկական հոգևոր մշակույթի մի խոշոր ոլորտի՝ միստիկայի հետ, որի առանցքային խորհրդանիշ-արտահայտություններից է «Tat twam asi»-ն (սանսկրիտերեն՝ «Դա դու ես», բրահմանականության բանաձև, որ ընկած է բոլոր գոյերի վերը նշված միասնականության մասին ուսմունքի հիմքում), ինչպես նաև Հավիտենական ոգու՝ Բրահմայի նշանը՝ AUM-ը կամ Օմ-ը, որն արտահայտում է Հավիտենական ոգու երեք հիմնական որակները՝ ի դեմս Բրահմայի, Վիշ-

⁶⁴ Радхакришнан С., с. 123.

նուի և Շիվայի, որտեղ A-ն Բրահման է, արարիչը, Ս-ն՝ Վիշնու-պահապանը, իսկ M-ն՝ Շիվա-ավերողը⁶⁵: Հեսսեի ուշադրությունը բևեռվում է հատկապես Ուպանիշադների վրա, քանզի հենց դրանց մեջ է տեսնում հնդկական Ոգու և հնդկական Մտքի անխառն արտացոլում: «Դրանց (Ուպանիշադների՝ Ա. Ա.) հիմնական գաղափարը Ատմանի՝ ինքնության մասին ուսմունքն է «Եսի» մեջ,– գրում է Հեսսեն,– ինքնության հայտնագործումը և «Եսի» (անհատական, էսասիրական) տարանջատումը ինքնությունից, մեր կարծիքով, ընկած է հնդկական բոլոր ուսմունքների, այդ թվում՝ նաև բուդդայականության հիմքում»⁶⁶:

Անհատական «Եսի» տարանջատումը ինքնությունից, ապա այդ ինքնությունը իբրև բարձրագույն Բրահմա ճանաչելը հենց այն գիծն է, որ ամենից ավելի մոտ է Հեսսեի փիլիսոփայական մտածողությանը, այսինքն, բնության ողջ առեղծվածը ամփոփվում և մեկնաբանվում է մեր իսկ գաղտնածածուկ «Եսի» մեջ և նրա միջոցով⁶⁷: Ուպանիշադներում Աստված (բացարձակը, Բրահման) դառնում է ոչ թե այնկողմնային՝ (Transzendenz, նա այդպիսին է Ռիզվեդայում), այլ ներումակ (Immanenz) հասկացություն: Այս սկզբունքների համադրության, համարժեքության մեջ Պաուլ Դոյսենը տեսնում է Ուպանիշադների ինքնատիպ մտածողների մեծագույն ծառայությունը փիլիսոփայական գիտությանը, որը դեռ շատ ջանքեր պետք է գործադրի ամբողջ խորությամբ ընկալելու և մեկնաբանելու այն: Դոյսենի կարծիքով՝ խնդիրը դուրս է գալիս Ուպանիշադների սահմաններից և վերածվում համափիլիսոփայականի՝ իբրև մարդկային Ոգու հիմնախնդիր⁶⁸: Նույնը մատնանշում է նաև Հեսսեն: «Հիմնահարցը,– գրում է

⁶⁵ Սա մոգական խոսք է, որ արտահայտում է կատարելությունը: Օմ-ը բազմիցս հիշատակվում է Վեդաներում և մյուս սրբազան տեքստերում: Բհագավադգիտայում, օրինակ, կարդում ենք. «Վեդաներում ես Օմ-ն եմ՝ սրբազան վանկը» (7, 8):

⁶⁶ Hesse H., WA, Bd.11, S. 20.

⁶⁷ Սա նաև խորապես քրիստոնեական գաղափար է, որի մասին կան բազմաթիվ վկայություններ (Դավթի Սաղմոս, 45, Դուկաս 17, 21, ինչպես նաև փիլիսոփայական պլանում՝ Պլոտինոս, Էնեադներ, 84 և այլն):

⁶⁸ Стен Радхакришнан, էջ 126.

նա,— որ առավել շատ է զբաղեցնում եվրոպացու միտքը, և որին ճակատով խփվում է նա, այն է, որ հնդիկների համար Աստված միաժամանակ կարող է լինել և՛ այնկողմնային, և՛ ներումակ...»⁶⁹: Այսինքն, ներքին անմահ «եսը» և տիեզերական մեծ ուժը նույնական են: Բրահման ատման է, իսկ ատմանը՝ բրահմա: Ճանապարհը դեպի Համընդիսանությունը, Բացարձակը սկիզբ է առնում մեզանից, քանզի եթե այդ ճանապարհի վերջին քայլը Բրահման է, ապա առաջինը՝ ինքնության հայտնագործումը, առանց որի այդ ճանապարհն անցնելը անհնար է:

Բրահմանականությունը, այսպիսով, ցույց է տալիս անհատական, էմպիրիկ «եսից» սկսվող և դեպի բարձր, վերանհատական «ես» ձգվող ճանապարհ, որն ամբողջությամբ համընկնում է Հեսսե որոնողի ճանապարհին: «Յուրաքանչյուրի համար,— կարդում ենք «Դեմիան» վեպում,— միայն մեկ ճշմարիտ մասնագիտություն գոյություն ունի՝ ինքն իրեն գտնել, իրեն վերադառնալ»:

Հնդկական ազգային էպոս «Մահաբհարաթայի» վեցերորդ՝ «Բհագավադգիտա» (սանսկրիտերեն՝ Վեհագույնի երգը) փիլիսոփայական հատվածում կրոնական հինդուիզմը կամ ուշ բրահմանականությունը հանդես է գալիս բանաստեղծական չափի մեջ: Այստեղ հիմնական գաղափարը նույնն է, ինչ Ուպանիշադներում, բայց առավել հագեցած կրոնական իմաստով: Կրիշնայի և Արջունայի երկխոսությամբ պոեմը ներկայացնում է աշխարհի գոյության և մարդու կոչման հիմնախնդիրները: Պոեմի հեղինակը, որը բարձր մշակույթի և խոր մտքի տեր անհատականություն է, ընդունում է Աստծու պաշտամունքի ցանկացած ձև և դրանով իսկ հաղորդում հինդուիզմի ոգին: «Բհագավադգիտայի» փիլիսոփայական հենքը փոխառված է Ուպանիշադներից, նույնիսկ կան երգեր, որոնք ընդհանուր են երկուսի համար էլ: Ուպանիշադների պես «Գիտան» կրկնում է Բրահմանի և Ատմանի նույնականությունը: Ենթադրվում է, որ «Գիտայի» մեջ առկա է փիլիսոփայական երեք գիծ՝ Կարման կամ գործողությունը, Ուպասանուն կամ աստծու պաշտամունքը, Ջնյանուն կամ իմացու-

⁶⁹ Hesse H., GW in 12 Bdn, Bd. 12, S, 18.

թյունը: Դրանցից յուրաքանչյուրին պոեմում հասկացված է վեցական գլուխ: Աստվածային կառապան Կրիշնա-Վիշնուն (Վիշնուն մարմնավորվել է Կրիշնայի մեջ) գորավար Արջունային ներկայացնում է աշխարհի բարոյամետաֆիզիկական պատկերը: Քանի որ Արջունան հրաժարվում է կռվից՝ իր դեմ տեսնելով տոհմակիցներին, ուստի Ուսմունքն ավարտվում է գործելու, գործունեության հորդորով (Կարմա)՝ ավելի լավ է գործել, քան հրաժարվել գործելուց. «Չէ՞ որ բոլորովին դադարել գործելուց/ Դու չես կարող, քանի դեռ աշխարհում ես»⁷⁰: Սա ամենակարևոր գաղափարն է, որ մոտեցնում է Բհագավադգիտային և Հեսսեին:

Հեսսեն, անշուշտ, հիացած էր «Գիտայով»: Պոեմի հետ առաջին ծանոթությունը 1912 թ. էր, երբ հրատարակվեց Լ. ֆոն Շրյոդերի գերմաներեն թարգմանությունը: Հեսսեն գրում է պոեմի մասին. «Բհագավադգիտայի» մեջ հրաշալին այն չէ, որ կարելի է գտնել միմյանց կողքկողքի երկու-երեք փիլիսոփայական համակարգեր, այլ այն, որ դրա հետևում բացահայտվում է գործնական, սեփական փորձով ապրված իմաստություն՝ իբրև անհրաժեշտ բարություն: Այս գեղեցիկ հայտնությունը, այս կենսափիլիսոփայությունը, առ փիլիսոփայություն հակվող այս կրոնը այն է, ինչ մենք (կարդա՛ Եվրոպան՝ Ա. Ա.) փնտրում ենք և ինչի կարիքն ունենք...»⁷¹:

1914 թ. սեպտեմբերին՝ Առաջին համաշխարհային պատերազմի ծանր օրերին, Հեսսեն գրում է «Բհագավադգիտա» բանաստեղծությունը.

*...Տես, տես, հնչում է մռայլ ժամին
Հիշողությունը մենակության,
Եվ հնդկական մի հնավանդ աստվածային գիրք
Ասում է ինչ խոսքը խաղաղության.
«Պարերազմը և խաղաղությունը երկուսն էլ նույնն են,
Քանզի ոչ մի մահ չի խոռովում Ասրծո արքայությունը:
Կբարձրանա՞ խաղաղության նժարը, քե՞զի չիջնի,*

⁷⁰ Вхагавадгита, 18, 11.

⁷¹ Hesse H., WA, 12, S. 25.

*Միևնույն է, անփոփոխ կմնա փառապանքն աշխարհում:
Ուսրի կռվի՛ր և մի՛ մնա հանգիստ,
Այն, որ եռանդ էս շարժում, կամքն է Աստծո:
Բայց քո կռիվը հազար հաղթանակ էլ քերի,
Մեկ է՝ աշխարհի սիրտը կմնա անխռով:
(Տողացի քարզմանություն)*

Հեսսեն և Չինաստանը

Հնդկաստանի կրոնական (միստիկական, երազային) մշակույթից⁷² անցումը Չինաստանի աշխարհիկ մշակույթին հայտնություն էր, Արևելքի երկրորդ հայտնությունը՝ Հեսսեի համար:

Չինաստանը, որի պատմությունը զարմանահրաշ է իր անընդհատականությամբ («Զկա ժողովուրդ,– գրում է Հեգելը,– որն ունենա պատմագիրների այնպիսի անընդհատ շղթա, ինչպես չինացիները»⁷³), իր մշակույթով Հեսսեի համար բացում է մարդու ճանաչման նոր հնարավորություններ: Հնդկական կրոնական ոգու փակուղում հայտնված Հեսսեն ինքնաճանաչման նոր սահմաններ է տեսնում Չինաստանում, որը «... աղքատ է զենքերով և քաղաքականությամբ, բայց հարուստ է կյանքով, հարուստ է ոգով, հարուստ է վաղմջական բարեկրթությամբ»⁷⁴: Հեսսեի կարծիքով, ի տարբերություն արևմտյան մշակույթի, որը զարգացել է կրոնի ուժեղ ազդեցության տակ, Չինաստանում, ընդհակառակը, կրոնը և առհասարակ ողջ մշակույթը, ձևավորվել և զարգացել են փիլիսոփայության միջավայրում: Հեսսեի համար այստեղ ամեն ինչ նոր է, ինքնատիպ և մանավանդ՝ եվրոպականից տարբերվող, քեն հենց առաջին ծանոթությունը չինական իմաստասիրության դասականներից մեկի՝ Կոնֆուցիո-

⁷² Օսվալդ Շպենգլերը գրում է. «Հնդկական մշակույթի հազարամյակը Վեդաներից մինչև Բուդդա մեզ վրա թողնում է քնած մարդու մարմնաշարժումների տպավորություն: Կյանքն այստեղ բուն էր *իրականում* (ընդգծումը հեղինակինն է)» (Шпенглер О., Закат западного мира, М., 2009, т.1, с. 223):

⁷³ Гегель, Сочинения, М.-Л., 1935, т. 8, с. 111.

⁷⁴ Hesse H., GW, 10, S. 67.

սի հետ նրան հուշում է այն միտքը, որ ընդհանրություններ կան վերջինիս և Սոկրատեսի միջև. երկուսն էլ ունեն ռացիոնալ մտածողություն:

Ինչպես գրում է Մարսել Գրանեն, հին Չինաստանն ավելի հայտնի է իմաստուններով, քան փիլիսոփաներով: Այստեղ տիեզերական կարգը, բնական կարգը և հասարակական կարգը միմյանց հակադիր չեն: Ամեն ինչ տիեզերքում նման է տիեզերքին: Նմանապես միմյանց ներհակ չեն նաև բնությունը և բանականությունը, միտքը և նյութը: Մարդու մեջ չեն առանձնացվում երկու հակադիր սկզբունքներ՝ մարմինը և հոգին: Նրանց կյանքում մեծ տեղ է գրավում սրբազանի (սակրալի) գաղափարը, բայց պաշտամունքի առարկա են ոչ թե աստվածները, այլ իմաստունները⁷⁵: Կարգապահության մասին չինացիների պատկերացումը բացառում է օրենքի գաղափարը: Աստվածները այստեղ չունեն մարդկային հենարաններ, նրանք զրկված են առավելություններից, իսկ դիցաբանությունը գլխավորապես հերոսական է: Չինական իմաստությունը միանգամայն անկախ է և ոչնչով պարտական չէ աստվածներին: Այն, ինչ կոչվում է կարգ, սահմանված է երկնքի կողմից և գերիշխող է ամենուրեք. նրա առաջ ոչինչ են պետությունը և կրոնները: Դառն և Լին կառավարում են մարդկանց և տիեզերքը⁷⁶:

Չինական մշակույթի հանդեպ Հեսսեի տևական հետաքրքրությունները (իսկ դրանք սկիզբ առան 1910-ական թվականներին և ձգվեցին մինչև գրողի կյանքի վերջը) գլխավորապես ունեն չորս ուղղություն՝ կոնֆուցիականություն, դաոսականություն, «Ի ցզին» (Գիրք փոփոխությանց) և ձեն-բուդդայականություն: Հայտնի է, որ կոնֆուցիականությունը և դաոսականությունը երկու հիմնասյուներ են, որոնց վրա բարձրանում է չինական մտքի ողջ կառույցը: Բայց

⁷⁵ Կոնֆուցիոսի մասին, օրինակ, պահպանվել է այս գրույցը. աշակերտներից մեկը հիվանդանում է, կարծում են՝ մահացել է, իսկ երբ վերադառնում է դասերին, զարմացած ընկերներին պատասխանում է. «Ինչպե՞ս կհանդգնեմ մահանալ, երբ ուսուցիչը ողջ է» (տե՛ս Գրանե Մ., Китайская мысль, с. 321):

⁷⁶ Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս Марсель Гране, Китайская Мысль... М., 2008.

Հեսսեն դրանց նկատմամբ ունի ակնհայտորեն տարբերակված մոտեցում, քեև հաճախ այս ուսմունքների մեջ տեսնում է նաև ընդհանրություններ (օրինակ, բնության և մշակույթի միասնականության մասին հայացքը, Դաոյի ճանաչում իբրև տիեզերական սկզբունք, մարդկային բանականության պաշտամունք և այլն):

Կոնֆուցիականության միջուկը բարոյականությունն է: Դա ուսմունք է առաքինության մասին՝ կառուցված տիեզերական սկզբունքներին համապատասխան: Այստեղ բացակայում է մետաֆիզիկան, առեղծվածայինն ու մտախաղը, ամեն ինչ շրջված է դեպի դուրս՝ դեպի մարդը և դեպի կյանքը: Անհատապաշտ Հեսսեի համար կոնֆուցիականությունը սկզբնապես մնում է օտար, մինչդեռ դառսականությունը իր խորհրդավորությամբ և միստիկական խորությամբ միանգամից գրավում է նրան: «Ձեր չինական աշխարհը,– 1926 թ. գրում է Հեսսեն Ռիխարդ Վիլհելմին,– ինձ ձգում է իր մոգական կողմերով, մինչդեռ նրա ճոխ բարոյագիտական կարգը ինձ՝ ապաստոցիալական մարդուս, իր ամբողջ զարմանալիությամբ, մնում է օտար: Չոր ճյուղի վրա, որին նստած եմ ես, պետական, ընտանեկան և հասարակական հարաբերությունների ծաղիկը, ցավոք, չի ծաղկում»⁷⁷: 1920-ական թվականների վերջերին, երբ Հեսսեն Ռ. Վիլհելմի բարգմանությամբ ծանոթացավ կոնֆուցիականության կանոնի կարևորագույն գրքերից մեկին՝ «Գարուն և աշուն» («Լյու բու Վեյ») ժողովածուին, այդ կարծիքը աստիճանաբար փոխվեց: 1930 թ. նա այս երկու ուսմունքները գնահատում է միմյանց համարժեք: «Հին չինացիների իմաստությունը,– գրում է Հեսսեն,– ինչպես յուրաքանչյուր իմաստություն, մասամբ առաքինության ուսմունք է. դա չինական փիլիսոփայության կոնֆուցիական հատվածն է: Բայց նա մասամբ նաև միստիկա է, արդյունք հոգևոր առանձին ներսուզման և գրոհի հոգևոր կյանքի շիկացած սահմանների վրա. դա էլ դառսական հատվածն է: Երկուսն էլ ոգին են ակնածանքի և ազնվության, ցանկացած էսթետիզմի և սոփեստության և որոշակի, ամեն ինչի վերևում սավառնող զվարթության, որոշակի այսկողմնայնության կամ աշխարհապաշտության,

⁷⁷ Hsia A., Hesse und China, Frankfurt a. Main, s. 324.

բացի դրանից՝ այդ իմաստությունը պատկերավոր է և ոչ վերացական»⁷⁸:

Ի տարբերություն կոնֆուցիականության՝ դաոսականությունը Հերման Հեսսի վրա թողնում է ուժեղ տպավորություն հենց առաջին հանդիպումից: Եթե ողջ 18-րդ դարի ընթացքում չինական միտքը Եվրոպայում ներկայացնում է բացառապես կոնֆուցիականությունը, ապա 19-րդ դարի վերջերին և 20-րդ դարի սկզբին՝ եվրոպական հասարակության հոգևոր ճգնաժամի շրջանում, առավել մեծ հետաքրքրություն է ձևավորվում Լաո-ցզիի և նրա ուսմունքի՝ դաոսականության հանդեպ: 1919 թ. հոկտեմբերին Neue Zürcher Zeitung թերթում Հեսսեն գրում է. «Իմաստությունը, որ մեզ անհրաժեշտ է, Լաո-ցզիի մոտ է, և այն եվրոպական լեզուներով թարգմանելը միակ հոգևոր առաջադրանքն է, որ ունենք այսօր մենք»⁷⁹: 1910-ական թվականների սկզբին Լաո-ցզիի հետ միասին Հեսսեն ծանոթանում է նաև դաոսականության մեկ այլ ակնավոր դեմքի՝ Չժուան-ցզիի փիլիսոփայական արձակին, որի մասին հետագայում՝ 1929 թ., գրում է. «Եվրոպայում քիչ ազդեր կան, որ իրենց ողջ պատմության ընթացքում կարող են ստեղծել «Չժուան-ցզիի» կարգի գործ»⁸⁰:

Ինչպես հայտնի է, դաոսականության առանցքը կազմող Դաոյի գաղափարը ընդհանրական է ողջ չինական իմաստասիրության համար: «Դաոյի ցանկացած մեկնաբանության հիմքում,– գրում է Մ. Գրանեն,– ընկած է կարգի, համընդհանրականության, պատասխանատվության և գործնականության գաղափարը»⁸¹: Միասնականության և ընդհանրականության մեջ առանձնացնելով **Ին** և **Յան** սուբստանց-գաղափարները, չինական միտքը Դաոյին հատկացնում է այդ երկու հակադիր սկզբունքները միավորելու, ամփոփելու իմաստը («Դաոն ծնում է մեկին»⁸²): Այդուհանդերձ, Դաոյի մասին Կոնֆուցիոսի և Լաո-ցզիի պատկերացումները տարբեր են, գրեթե հակա-

⁷⁸ Hesse H., Lektüre für Minuten, Frankfurt a.Main, 1975, S. 97.

⁷⁹ Hsia A., Hesse und China, 1974, S. 94.

⁸⁰ Hesse H., Gesammelte Briefe, Bd. 2, S. 219.

⁸¹ Гране М., с. 209.

⁸² Դաո դե Յզին, 42:

ռակ (ընդ որում, Հեսսեի համակրանքը առավելապես Լաո-ցզիի կողմն է): Եթե կոնֆուցիական Դաոն՝ իբրև առաքինություն (առաքինության ճանապարհ), կապվում է մարդկային գիտելիքների ոլորտի հետ, ապա Լաո-ցզին և նրա հետևորդները Դաոյի մեջ տեսնում են երկնքի և տիեզերական ոգու արտահայտություն, որն անճանաչելի է: Կոնֆուցիականները սովորաբար չեն խոսում Դաոյի էության, այլ այն գործնական կյանքում սոսկ կիրառելու մասին, այսինքն՝ Դաոն չի ընկալվում իբրև այնկողմնային, անմատչելի գաղափար: Օրինակ, մերժելով կոնֆուցիական մտածողներին, որոնք հակված են տեսնել Դաոն իրականության մեջ, այսինքն՝ ճանաչում են ոչ ամբողջական, ոչ մեծ Դաոն, Չժուան-ցզին գրում է. «Մեծ Դաոն չի կարող անվանվել... Դաոն, որը արտահայտվել է, իսկական Դաո չէ...»⁸³: Լաո-ցզիի մեկնաբանությամբ Դաոն գաղտնիք է, որն անվանելու համար անհրաժեշտ է ազատվել կրքերից, իսկ նա, ով ճանաչի Դաոն, կճանաչի իրերի սկիզբը. «Ահա նա, քառսում առաջացած, ավելի շուտ, քան երկինքն ու երկիրը: Օ՜, անձայն: Օ՜, ձև չունեցող: Միայնակ կանգնած է նա և չի փոփոխվում: Ամենուր գործում է նա և չունի սահման: Նրան կարելի է կոչել Աշխարհի մայր: Ես չգիտեմ նրա անունը»⁸⁴: Եվ ինչպես հնդկական փիլիսոփայության մեջ կատարյալի ճանապարհը Բրահմանի և Ատմանի (օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ սկզբունքներ) միավորման մեջ է, այնպես էլ այստեղ հակադրությունների միասնության, այսինքն՝ Կատարյալի կամ Բնական ուսմունքի ճանապարհը Դաոն է: Եվ ինչպես հնդկական (նաև քրիստոնեական) կրոնում և փիլիսոփայության մեջ Կատարյալին (Աստծուն) միավորվելը հնարավոր է դառնում երկրային կրքերից, երկրային «եսից» հրաժարվելով, այնպես էլ չինական փիլիսոփայության մեջ ամենայն կատարյալ բան ամենից առաջ արդյունք է Դաոյի հետ միավորման: «Միասնության շնորհիվ,- ասում է Լաո-ցզին,- երկինքը պարզ է դարձել, երկիրը՝ անսասան, ոգին՝ զգայուն, հովիտը՝ ծաղկած, և

⁸³ Конфуций, Лао-цзи, Мудрецы поднебесной, Реноме, 2003, с. 263.

⁸⁴ Դաո դե Յզին, 25:

ծնվել են բոլոր կենդանի էակները»⁸⁵: Հեսսեի ամենասիրած գրքերից մեկը՝ «Չժուան-ցզին», որի մասին խոսվեց վերը, իբրև Դաոյին՝ Կատարյալին հասնելու ճանապարհի օրինակ, բերում է չին երկու իմաստունների գրույցը: «Ես իմ մարմինը հեռացրել եմ ինձնից,– ասում է Յեն Հուին,– ես դադարեցրել եմ իմ գիտակցությունը: Հեռու մարմնից և ազատ՝ գիտելիքներից, ես դարձել եմ մեկ նրա հետ, ով ամեն ինչ թափանցում է: Այդպես մտածում եմ, քանի որ ես հասել եմ հանգստության և ամեն ինչ մոռացել եմ»: «Եթե դու հասել ես այդ միասնությանը,– պատասխանում է Կույն-ցզին,– ուրեմն ազատ ես բոլոր կրքերից, եթե այդպես բարեփոխել ես քեզ, ուրեմն ազատ ես բոլոր օրենքներից և շատ ավելի գերազանց ես, քան ես, և ես կցանկանայի նմանվել քեզ»⁸⁶: Ահա ներքին կերպափոխման այս հաստատումն մղումը դեպի առավել բնականն ու մարդկայինը, մարդու ինքնակերտման այս ճանապարհը միանգամայն համարժեք է Հեսսեի հոգևոր որոնումներին, ինչը տեսնում ենք Դեմիանի, Սիդիարթայի, Կնեխտի կերպարներում:

Կյանքի վերջին տարիներին Հեսսեն առանձնապես տարվում է ձեն-բուդդայական փիլիսոփայությամբ: Հոլվածներից մեկում նա ձեն-բուդդայականությունը համարում է Հնդկաստանի և Չինաստանի, այսինքն՝ Բուդդայի և Լաո-ցզիի միասնության պտուղը, որը ծաղկման է հասնում Ճապոնիայում: 1959 թ. գրած մի նամակում Հեսսեն խոստովանում է. «Դուք գիտեք իմ մեծ սերը Բուդդայի հանդեպ, բուդդայականության հանդեպ իմ նոր սերը ձեն-ի տեսքով է»⁸⁷: «Հուլունքախաղ» վեպի շատ գաղափարներ, ապա և 1961 թ. գրած երեք ձեն-բանաստեղծությունները Հեսսեի տուրքն են այս նոր ուսմունքին: Դրանցից մեկը, որը վերնագրված է «Երկինք ուղղված մատը», արտահայտում է ձեն-բուդդայականության փիլիսոփայական կարգախոսներից մեկը՝ լռությամբ խոսելու իմաստությունը:

⁸⁵ Նույն տեղում, 39:

⁸⁶ St'u Kyung Yang Cheong, *Mystische Elemente aus West und Ost im Werk H. Hesses*, 1981, S. 57.

⁸⁷ Hesse H., *Ausgewählte Briefe*, 1974, S. 491.

Ուսուցիչ Ջյու-ջին, ինչպես պարմում եմ,
Այնքան հանգիստ մարդ էր, մեղմաբարո, համեստ,
Որ մերժում էր Խոսքը և Ուսմունքը ամբողջովին,
Քանզի բառը պարտանք է, և ամեն պարտանքից
Նա ակնհայտորեն ուզում էր խուսափել:
Որտեղ աշակերտները, հոգևորականները և ունկնդիրները,
Ազնիվ բառերով և հոգու փայլարակումով,
Զբոսնելով սիրով խոսում էին
Աշխարհի իմաստի մասին, բարձրագույն բարիքի մասին,
Նա լուռ զգուշանում էր յուրաքանչյուր չափազանցության ա-
ռաջ,

Եվ երբ նրանք դիմում էին նրան հարցերով,
Մեծամիրներն ու լեզվանիները՝
Իմանալու վաղնջական գրերի, Բուդդայի անվան,
Պայծառացման, աշխարհի սկզբնավորման
Եվ վախճանի մասին, նա սիրում էր լուռ մնալ,
Միայն մտաբեր հանդարտ ցույց էր տալիս դեպի վեր:
Եվ մտաբեր այս անշայն ցուցադրումը
Ավելի ու ավելի խորն էր լցվում իմաստով և դառնում էր ազդու,
Մարդ խոսում էր, ուսուցանում, խրախուսում, պարծում,
Մարմնացույց էր անում
Աշխարհի և ճշմարտության սիրտը՝ թափանցելով ներքը,
Որից հեկո շար պարանիներ,
Մարի այս հանդարտ բարձրացումը հասկանալով,
Ըմբռնում էին և արթնանում:

(Տողացի բարգմանություն)

Հեսսեի ուշադրությունը մշտապես բևեռված է եղել նաև չինա-
կան մտքի հնագույն հուշարձաններից մեկին, որ կոչվում է «Ի ցզին»
կամ «Գիրք փոփոխությանց»: Այն ստեղծվել է մ.թ.ա. շուրջ 1200 թ. և
Չժոու արքայատոհմի ժամանակներում պաշտոնապես համարվել էր
գուշակությունների գիրք (Orakelbuch): Ըստ ավանդության՝ նկարնե-

րի և նշանների այս գրքից են ակունք առնում դառասականությունն ու կոնֆուցիականությունը: Կոնֆուցիոսը «Ի ցզինի» մասին ասում է. «Եթե մի քանի տարով երկինքը բարեհաճեր ավելացնել իմ կյանքը, ապա հիսուն տարեկանում ձեռնամուխ կլինեի Փովոխոյությանց գիրքն ուսումնասիրելուն և հեռու կմնայի սխալներից»⁸⁸:

Ինչպես կոնֆուցիականության դեպքում, այս անգամ ևս Հեսսեն աչքաթող է անում «Ի ցզինի» հասարակական, բարոյագիտական կողմերը: «Ցավոք,- կարդում ենք Հեսսեի մամակներից մեկում,- Գիրքը («Ի ցզինը» - Ա. Ա.) ինձ հետաքրքրում է միայն մասնակիորեն: Ժամանակ առ ժամանակ ես զննում եմ նրա խոր, հագեցած նկարների աշխարհը՝ առանց առնչվելու նրա բարոյագիտական մեկնություններին»⁸⁹: «Ի ցզինի» մասին գրախոսության մեջ, որտեղ այս գիրքը նույն բարձրության վրա է դրվում, ինչ Աստվածաշունչն է և Դաո դե Ցզին, Հեսսեն մատնացույց է անում նրա գուգորդական ներսուզման առանձնահատկությունը: «Երբ նայում ենք նշան-գուգորդություններին (Zeichen-Kombinationen), խորանում ենք Ցյանի՝ արարչականի, Սունի՝ մեղմության մեջ, ապա հասկանում ենք, որ դա ընթերցանություն չի, նաև մտածել չի, այլ հայացք հոսող ջրերին կամ սահող ամպերին: Այստեղ գրված է այն ամենը, ինչ կարող է մտածվել, ինչ կարող է ապրվել»⁹⁰: «Հուլունքախաղ» վեպում, որտեղ առատորեն սփռված են արևելյան մտքի օրինակներ, «Ի ցզինը» հենց այդպես էլ ընկալվում է՝ իբրև գուշակությունների և կախարդանքի գիրք: «Առանձին ուրախությամբ, նույնիսկ քնքշությամբ,- կարդում ենք վեպում,- նա (Յոզեֆ Կնեխտը - Ա. Ա.) իր մերձավորներին պատմում էր Եղեգնյա պուրակի մասին, որտեղ ուսումնասիրում էր «Ի ցզինը»... Հատկապես սիրով զբաղվում էր գրքի գուշակությունների խաղով...»⁹¹:

⁸⁸ Կոնֆուցիոս, Զրույցներ, Երևան, 2015, էջ 7, 17:

⁸⁹ Hsia A., Hesse und China, s. 324.

⁹⁰ Hesse H., WA, Bd. 12, s. 34.

⁹¹ Հեսսե Հ., Հուլունքախաղ, Երևան, 2016, էջ 130:

Հաստի արևելյան մշակութային հետաքրքրությունների թվարկումը կարելի է եզրափակել հնդկական, չինական, պարսկական բանահյուսական ժողովածուներով, առակների, իմաստախոսությունների, հեքիաթների ժողովածուներով և հատկապես հռչակավոր «Պանչատատրա» գրքով:

Հանրահայտ է, որ Հերման Հաստի գրականության հիմնագաղափարը մարդու ինքնությունն է, նրա որոնմանը միտված ջանքերը: Ուստի եթե փորձենք ներկայացնել Հաստի ստեղծագործական ճանապարհի զարգացման պատկերը այս հիմնախնդրի տեսանկյունից, ապա կունենանք հետևյալ պատկերը. հեստեագիտությունը սովորաբար գրողի ճանապարհի բեկումնային շրջանի սկիզբ համարում է 1910-ական թվականների կեսերը, առավել որոշակի «Դեմիան» վեպը, որով սկիզբ է դրվում ինքնության որոնման ճանապարհին և գեղագիտական նոր ըմբռնումներին և որի ավարտը, բնականաբար, «Հուլունքախաղն» է: Դիշտ է, Հաստի նախորդ վեպերում («Անիվների տակ», «Գերտրուդ», «Կնուլպ»), նույնպես կան ինքնորոնման ինչ-ինչ դրսևորումներ, սակայն դրանք դուրս չեն գալիս մարդու և աշխարհի ներդաշնակության ավանդական պատկերացումների սահմաններից և չեն վերածվում տիեզերական, էքզիստենցիալ մտածողության, ինչը հենց «Դեմիանի» և հոգեվերլուծության բերած կարևոր նորությունն է: «Դեմիանից» մինչև «Հուլունքախաղ» ձգվող այդ ճանապարհը կարելի է բաժանել թեմատիկ չորս փուլի.

1. Ճանապարհ դեպի ներս, որը փախուստ է թշնամական իրականությունից («Դեմիան. մի պատանության պատմություն»՝ 1919 թ., «Զլայնը և Վազները»՝ 1919 թ., «Զլինգգորի վերջին ամառը»՝ 1920 թ., «Սիդիարթա»՝ 1922 թ.):

2. Ինքնության գիտակցում («Տափաստանի գայլը»՝ 1927 թ., «Նարցիս և Գոլդմունդ»՝ 1930 թ.):

3. Ճանապարհ ինքնության մեջ («Ուխտագնացություն դեպի Արևելք»՝ 1932 թ.):

4. Ինքնության իրականացում («Հուլունքախաղ»՝ 1942 թ.):

Դժվար չէ տեսնել, որ Հեսսեի հոգեմտավոր զարգացման այս ճանապարհը ներկայացնող հիմնական վեպերում և վիպակներում ուղղակիորեն կամ անուղղակիորեն առկա են արևելյան թեման և Արևելքը: Այսպես, «Դեմիանի» Աբրաքսաս աստվածը արևելյան նկարագիր ունի: «Քլինգգորի» Արևելքը ներկայանում է չին բանաստեղծների և հայ իմաստունի կերպարներով: Արևելքը «Հուլունքախաղ» վեպում հենքային տարր է, հիմնական գաղափար, առանց որի տարի վեպը կկորցնեի իր ամբողջականությունը:

Այդ շրթայից առանձնացնենք «Սիլիհարթան»:

«Սիդիարթա» վեպը

«Սիդիարթա» վեպն ամփոփում է Հեսսե-Արևելք առնչությունների մի կարևոր փուլ: Թեև վեպը հեղինակի կողմից անվանված է «հնդկական բանաստեղծություն», և վեպի առաջնային տեղեկատվական հիմքը գլխավորապես կապված է Արևելքի հետ, բայց այնտեղ հավասարապես ներկայացված են ոչ միայն արևելյան (բուդդիզմից մինչև դաոսականություն և ձեն-բուդդիզմ), այլև արևմտյան կրոնն ու փիլիսոփայությունը: «Սիդիարթան» լույս աշխարհի եկավ 1922 թ.⁹² իբրև արդյունք և հաղթահարում Հեսսեի 1910-ական թվականների հոգևոր ծանր ճգնաժամի:

«Սիդիարթայի» կառուցվածքը տեղիք է տվել տարակարծությունների: Հեսսեն ինքը վեպը բաժանել է *հրկու* մասի՝ նկատի ունենալով հերոսի շարժման երկու հակադիր ուղղությունները՝ Սիդիարթան նախ հեռանում է աշխարհից, ապա վերադառնում աշխարհ: Լ. Շոուն վեպի *ուր* գլուխներում հակված է տեսնել Բուդդայի սրբազան սկզբունքների արտացոլումը: Առաջին մասի չորս գլուխները, ըստ գրականագետի, ներկայացնում են տառապանքի չորս սկզբունքները, իսկ երկրորդ մասի ութ գլուխները՝ տառապանքի հաղթահարման ութանդամանի ճանապարհը⁹³: Հեսսեագետ Յիոլկովսկու հայտնի աշխատությունից⁹⁴ հետո ձևավորվեց ընդհանուր կարծիք այն մասին, որ նպատակահարմար է «Սիդիարթան» բաժանել *հրեք* մասի (յուրաքանչյուր մասում չորսական գլուխ), որը համապատասխանում է մարդու զարգացման երեք աստիճաններին (ի դեպ, այս կարծիքը բնորոշ է նաև Հեսսեին⁹⁴): Վեպի առաջին մասը, ըստ Յիոլկովսկու, պատկերում է Սիդիարթայի հեռացումը աշխարհից, երկրորդը՝ հեռացումը գգայական աշխարհից, երրորդը՝ Սիդիարթայի կատարյալ հասունացումը:

⁹² Mat. zu Hesses Sid, Bd. 2, S. 98.

⁹³ Ziolkowski Th., The Novels of Hermann Hesse, Princeton, 1965.

⁹⁴ Տե՛ս Հեսսեի «Փոքր-ինչ աստվածաբանության մասին» հոդվածը:

Մեր կարծիքով, սակայն, առավել ռացիոնալ մոտեցման դեպքում, մանավանդ եթե այդ բաժանման հիմքում դրվում է հերոսի հոգևոր կերպարամափոխության ընթացքը և աստիճանները, վերջապես է բաժանել **չորս** մասի, որի վերաբերյալ կխոսվի ստորև:

Վեպի քննության կապակցությամբ կարևորում ենք հեղինակի երեք դատողություն:

Առաջին. «Ես կրկին անհաշտ էի (Հեսսեն խոսում է 1910-ական թթ. վերը նշված հոգևոր ճգնաժամի մասին) ինձ շրջապատող աշխարհի հետ... Ինձ կրկին հետևում էին անհաշտությունները, և ես կրկին ողբալի մեմակության մեջ էի... Այդուամենայնիվ, այս անգամ ես ստիպված էի զբաղվել ինքնաքննությամբ... Քանզի ինձ համար պարզ դարձավ՝ մեղադրել աշխարհին խելագարության և դաժանության համար իրավունք չունի ոչ մի մարդ, ոչ մի աստվածություն, իսկ իմ մասին էլ խոսք չկա: Այսպիսով՝ եթե ես չեմ հաշտվում ողջ աշխարհի հետ, դա նշանակում է, որ անկարգության աղբյուրը պետք է որ իմ մեջ գտնվի...»⁹⁵:

Երկրորդ. «Իբրև մարդկային իդեալ ինձ երևում է ոչ թե որևէ առաքինություն կամ որևէ հավատ, այլ բարձրագույն մի բան, որին մարդիկ կարող են ձգտել, դա ներդաշնակության հնարավորությունն է անհատի հոգում: Ով տիրապետում է այդ ներդաշնակությանը, մառնի այն, ինչ հոգեվերլուծությունը մոտավորապես անվանում է լիբիդոյի ազատ հնարավորություն, և որի մասին Նոր կտակարանը ասում է. «Ամեն ինչ ձեր մեջ է»⁹⁶:

Երրորդ. «Կյանքի մոգական ընկալումը մշտապես իմ սրտով էր, ես երբեք չեմ եղել «ժամանակակից մարդ» և միշտ գտնում էի, որ Հոֆմանի «Ոսկե ծաղկամանը» կամ մույնիսկ «Հենրիխ ֆոն Օֆտերդինգենը»⁹⁷ լավագույնն են, քան համաշխարհային պատմության և բնագիտության բոլոր դասագրքերը»⁹⁸:

⁹⁵ Gecce Г., Собр. соч, т. 3, с. 421.

⁹⁶ Hesse H., Gesammelte Briefe, Bd 2, S. 470.

⁹⁷ Նովալիսի վեպն է:

⁹⁸ Gecce Г., Собр. соч, т. 3, с. 403.

Առաջին դատողությունը վկայում է Հեսսեի համար աշխարհայացքային կարևոր մի խնդրի մասին, այն է՝ 1910-ական թթ. վերջին, երբ դեռ ձևավորման մեջ էր «Սիդիարթան», աշխարհի հետ մարդու անհաշտության հիմքը պետք է փնտրել ոչ թե աշխարհի, այլ մարդու մեջ⁹⁹։ Սա հոգեվերլուծության, մասնավորապես Կարլ Յունգի վերլուծական հոգեբանության՝ Հեսսեի վրա ունեցած ազդեցության հետևանք է։ Պատահական չէ, որ հետագայում (1931) հեղինակն այս վեպը «Մանկան հոգին», «Քլայնը և Վազները», «Քլինգգորի վերջին ամառը» գործերի հետ ընդգրկեց խորհրդանշական «Դուրսը և ներսը» ժողովածուի մեջ՝ մատնանշելով աշխարհից դեպի մարդը մեկնելու դրանց միասնականությունը։

Երկրորդ դատողությունն ամփոփում է նեղաշնակության հենց այն իդեալը, որ մեկ տարի անց, հոգեվերլուծության օգնությամբ, մարմնավորվեց Սիդիարթայի մեջ։

Երրորդ դատողությունը մեզ կապում է Հեսսեի արձակի պոետիկային բնորոշ խոսքի մոգականության հետ։ Մոգականության մասին՝ իբրև աշխարհընկալում, Հեսսեն հաճախ է խոսում տարբեր առիթներով։ «Մոգությունը մեր ընտանիքում և իմ կյանքում սովորական գործ էր», – կարդում ենք «Կախարդի մանկությունը» ինքնակենսագրության մեջ, որտեղ գրողը պատմում է հոգու և առարկաների միջև անսովոր կապ ստեղծելու իր վաղեմի սովորության մասին։ Ինչպես ցույց է տալիս Հեսսեի գեղարվեստական փորձը, նա մոգությունից և միստիկայից չի բաժանվում ողջ կյանքի ընթացքում («միստիկա» և «մոգություն» բառերը Հեսսեն սովորաբար գործածում է զուգահեռաբար՝ իբրև նույնիմաստ հասկացություն)։ Դրա վկայությունն են բազմաթիվ նամակները, հոդվածները և գեղարվեստական երկերը։ «Դուրսը և ներսը» պատմվածքում նա տալիս է մոգական մտածողության իր բնորոշումը. «Ոչինչ դրսում չէ, ոչինչ ներսում չէ, որով-

⁹⁹ Թ. Էլիոթի «Ընտանեկան հավաք» չափածո պիեսը աշխարհի և մարդու հարաբերությունների հակառակ պատկերն է ներկայացնում։ Այստեղ հերոսն ասում է. «Միաբն չէ ախտով շաղախվում, այլ երկիրը, որտեղ պետք է ապրեն» (T. S. Eliot, *The Family Reunion*, New York, 1939, p. 31)։

հետև այն, ինչ դրսում է, միաժամանակ նաև ներսում է»։ Մոզական մտածողությունը իր բարձրակետին հասնում է «Քլինգգորի վերջին ամառը» վիպակում, որտեղ արվեստագետ Քլինգգորը իսկական մոգ է, այսինքն՝ կախարդ, որը կարողանում է իրականությունը կերտել ըստ իր մտածողության։

Երեք դատողություններն էլ, մեր կարծիքով, ուղղակիորեն կապվում են արևելյան թեմային և իրենց ամբողջական արտահայտությունը ստանում հենց «Սիդիարթայում»՝ պայմանավորելով վեպի երեք կարևորագույն շերտերը՝ ինքնակենսագրականը, փիլիսոփայականը և գեղագիտականը¹⁰⁰։ Այս հիմնախնդիրների լուծման համար Հեսսեն ընտրում է ամենահոգեհարազատ և արտահայտիչ նյութը՝ Բուդդայի կյանքը և հնդկական արևելքն առհասարակ, որի մշակույթի միջավայրում մեծացել է Հերման Հեսսեն։ Բայց «Սիդիարթա» վեպում Հեսսեն շատ ավելի լայն նպատակներ է հետապնդում, քան սոսկ Բուդդայի կյանքը և ուսմունքը։

1919 թ., այսինքն՝ այն ժամանակ, երբ Հեսսեն սկսում է աշխատել «Սիդիարթայի» վրա, կենսագիրն առանձնացնում է իբրև «բարձրակետ, կենսական և ստեղծագործական բազմաձայն ուրախության տարի, երբ ժամանակը չէր բավարարում ամեն ինչ ընդգրկել և արձանագրել»¹⁰¹։ Հեսսեին հաջողվում է հաղթահարել հերթական ճգնաժամը, առաջնակարգ մի շարք գործերի թվում ստեղծել նաև «Սիդիարթան»։ Վեպը ծնվել է ծանր երկունքով։ Աշխարհից հեռացող Սիդիարթային պատկերելիս Հեսսեն դժվարություններ չի ունեցել, իսկ ահա աշխարհին վերադարձող Սիդիարթան, որ վեպի կարևոր նվաճումն է, իրականացել է մեծ ջանքերի, մանավանդ հոգեվերլուծության օգնությամբ։ 1920-1921 թվականների օրագրերում հեղինակը վեպն անվանում է «իմ հնդկական վեպը, իմ բազեն, իմ արևային ծաղիկը»։

¹⁰⁰ Վեպը կարող է դիտարկվել նաև պատմական-քաղաքական դիտանկյունով։ Ինչպես Թ. Մանի «Հովսեփը և նրա եղբայրները», այնպես էլ «Սիդիարթան» որոշակի պատասխան է պարունակում դարասկզբին Գերմանիայում ծայր առած նորդակա-նության՝ ազգայնական նոր գաղափարախոսության դեմ։

¹⁰¹ Zeller B., S. 89.

1. Ինքնակենսագրական շերտը

Անկասկած, «Սիդհարթան» խոստովանանքային արձակի տարրեր ունի, որոնք նրան կապում են Օգոստինոսից, Ռուստիյից, Գյոթեից եկող գրական ավանդույթին: «Սիդհարթայի» կյանքի պատմությունը,– ինչպես իրավամբ նշում է Հեսսեի կենսագիր Բերնհարդտ Ցելլերը,– ինչ-որ չափով սեփական կենսագրության իմաստավորում է, թեև էկզոտիկ հանդերձանքով»¹⁰²: Հուգո Բալի կարծիքով «Սիդհարթա» վեպում Հեսսեն փորձում է գտնել Հնդկաստանի երաժշտությունը, որ դեռ օրորոցից (Wiegenfest) ուղեկցել է նրան¹⁰³:

Իրոք, «Սիդհարթան» մի քանի հիմնական գծերով կրկնում է հեղինակի՝ Հեսսեի այդ շրջանի կյանքի և հոգեբանության կարևոր կողմերը:

Առաջինը *մենակ ապրելու, մենակեցության հակումն է*: Մենակությունը առհասարակ Հեսսեի ինտելեկտուալ աշխարհում ունի երկու դեմք, երկու մեկնաբանություն, մեկը ռոմանտիկական փախուստն է հասարակությունից, որը շատ բնորոշ է Հեսսեի տրամադրություններին թե՛ պատանության, և թե՛ հասուն շրջանում: Այդ մենակության իդեալը պատկերված է «Թաքստոց» էսսեում (1917 թ.).

«Վաղուց ի վեր իմ կյանքին ուղեկցում էր մի մվիրական երազանք: Դրա էությունը կարելի էր բնորոշել մեկ բառով՝ թաքստոց: Տարբեր ժամանակներում այդ թաքստոցը երևում էր տարբեր կերպ: Մեկ այն տնակ էր Ֆիրվալդշտեդտի լճափին...Մեկ փայտահատի տնակ Ալպերում... Երբեմն քարանձավ էր Տեսսինի հարավում... Մեկ այլ անգամ՝ տոմս, որ հնարավորություն կտար մենակ ճամփորդելու... Երբեմն էլ ավելի համեստ տեսք ուներ՝ ընդամենը մի փոս հողի մեջ, փոքրիկ գերեզմանոց... Բայց դրա իմաստը և էությունը մնում էին մշտապես անփոփոխ...՝ թաքստոց: Այն ինձ թվում էր ցանկությունների վերջին սահման. միայն թե ինչ-որ տեղ գտնել այդպիսի մի որջ, այդպիսի թաքստոց, այդպիսի մի գաղտնարան, վստահելի և խաղաղ, ապա նաև անտառով ու ծովի տեսարանով. էլ ուրիշ ոչինչ

¹⁰² Նույն տեղում, էջ 94:

¹⁰³ Mat. zu Hesses Siddhartha, Bd. 2, S. 58.

պետք չէր... Այնտեղ թող լինի գետակ կամ ջրվեժ, թող այնտեղ՝ գորշ եղևնիների կատարներից, հանդարտ վառվի արևի լույսը, թող թևածեն թիթեռները և արածեն այծերը, ձու ածեն մողեսները կամ բույն դնեն ճայերը... ուրիշ ոչինչ պետք չէր, ամեն դեպքում չլիներ մարդիկ, որոնք հոգս են պատճառում, չլիներ մամակներ, հեռագրեր, մշակույթի շրջիկ գործակալներ: Ես այնտեղ չէի գրանցվի ոչ մի հասցեամատյանում, հարկային ոչ մի ցուցակի մեջ... »¹⁰⁴:

Մենակության մյուս դեմքը կապված է ճգնաժամի հաղթահարումից հետո երևան եկած ստեղծագործական ուժերի աննախընթաց վերելքի հետ, որ գրողին պարտադրում էր առանձնության: Վեպը գրելու շրջանում Հեսսեն ապրում էր Մոնտանյոլայում (Տեսսին, Շվեյցարիա): Նրան երբեմն այցելում էին հին բարեկամները: Նա թեև ապրում էր գրեթե միայնակ, աղքատ, չնչին միջոցներով, սակայն ոգին բարձր էր, քանի որ տեսնում էր ճանապարհը: 1919 թ. շոգ ամռանը սկիզբ է առնում նոր Հեսսեի ձևավորումը: Հեսսեն փորձում է ապրել իբրև մենակյաց, որի կերպարը մեզ ծանոթ է դեռևս «Անիվենրի տակ» և վաղ շրջանի մի շարք այլ գործերից: Մենակ ապրելու, հասարակությունից և կանոնավոր կյանքից հեռանալու Հեսսեի այս ձգտման մեջ արդեն շատ բան հիշեցնում է Բուդիա-Սիդհարթային: Այս օրերին Հեսսեն շատ գրում է, նկարում, շրջագայում լեռներում: «Ես վերածվել էի փոքրիկ, եռանդուն գրողի,– կարդում ենք օրագրում,– հնամաշ հագուստով և փոքր-ինչ կասկածելի օտարականի, որը սնվում է կաթով, բրնձով և մակարոնով, հագնելով մաշում է հին զգեստներ՝ մինչև դրանց թելը դուրս գալը, իսկ աշնանը անտառից ընթրիքի համար քարշ է տալիս շագանակներ: Սակայն փորձը, որի մասին խոսում են, հաջողվեց, և չնայած բոլոր դժվարություններին՝ այդ տարիները բոլորն էլ գեղեցիկ էին և բեղմնավոր: Կարծես իրապես արթնացած մղձավանջային քնից, որ ձգվել էր երկար տարիներ, ես ներծծում էի իմ մեջ ազատությունը, արևը, մենակությունը, աշխատանքը...»¹⁰⁵: Սա բանաստեղծի, նաև մենակյացի այն վիճակն է,

¹⁰⁴ Гессе Г., Письма по кругу, с. 78-81.

¹⁰⁵ Zeller B., S. 90.

որը մշտապես կախարդել է Հեսսեին: Հրաշալի ալպիական բնությունը նրան դարձնում են նկարիչ և քնարերգու: Ստեղծագործական այս մակընթացությունը ամենից լավ պատկերում է «Քլինգգորի վերջին ամառը» վիպակը. «Սկսվել էր կրքոտ և դյուրագրգիռ կյանքի ամառ: Տաք օրերը, որ շատ երկար էին տևում, դեռ բուրբուրվում էին բոցավառվող դրոշների պես: Կարճատև ու հեղձուցիչ լուսնյակ գիշերներին հաջորդում էին նույնքան կարճատև ու տոթ անձրևային գիշերները, որոնք, շտապող երագների նման ու պատկերներով ծանրաբեռնված, տենդագին խանդով ձգվում էին շողշողուն շաբաթների միջով... Ոչ ոք չէր կարող այդքան երկար ժամանակ, օր ու գիշեր իր բոլոր լույսերը, բոլոր հրաբուխները վառել, մշտապես գիշեր ու տիվ կրակների մեջ կանգնած մնալ, ամեն գիշեր ժամերով կրակված միտք բանեցնել, միշտ վայելքի մեջ լինել, անընդհատ ստեղծագործել...»:

Հատկանշական է, որ «Սիդիարթայի» հետ գրված լինելով միևնույն շրջանում՝ «Քլինգգորի վերջին ամառը» նույնպես բովանդակում է Արևելքի թեմայի հետաքրքիր մեկնաբանություն: Գերմանացի միմենզինգեր Քլինգգորը իրեն գտնում է միջնադարյան չին բանաստեղծ Դու Ֆուի մեջ, որի անունը Հեսսեն հնչեցնում է «Կյանքի ծառից» իր նշանավոր բանաստեղծության տողերում: Այստեղ կարևոր խորհրդանիշներ են յունգյան արխետիպերը՝ Կյանքի ծառը և Մեծ մայրը: Խառնելով ժամանակային և տարածական սահմանները՝ Հեսսեն կարծես ստեղծում է հոգևոր-մշակութային մեկ ընդհանուր միջավայր, որտեղ Արևելքը իրեն տեսնում ու ճանաչում է Արևմուտքի մեջ, իսկ Արևմուտքը՝ Արևելքի:

Մենակ ապրելու հակման մեջ երևան է գալիս Հեսսեի և նրա հերոսի՝ Սիդիարթայի ընդհանրության մաս երկրորդ գիծը՝ ***սալրեյ իմաստունի կյանք***: 1921 թ. օրագրում մա գծագրում է իմաստունի այն մոտավոր կերպարը, որ եղել է իր իդեալը. «... Ոչ արդարամիտ, այլ բարեպաշտ ամենից առաջ, ով այն ամենը, ինչ մատուցում են նրա զգացմունքները, իբրև աստվածահաճո, այսինքն՝ անհրաժեշտ, այսինքն՝ բարի ընկալելու ընդունակ լինի, որ մշտապես ի վիճակի է

երկու ներհակություններն իբրև միասնություն տեսնել»¹⁰⁶: Հեսսեն նույնպես դա զգում է: Ինչպես ցույց է տալիս Ռ-յոտգերը, իմաստունի իդեալը այդ շրջանում ամբողջովին համակել էր Հեսսեին¹⁰⁷: Նա միաժամանակ հասկացել է, որ սրբին կամ իմաստունին հասնելը չափազանց դժվար է: Հեսսեի 20-30-ական թվականների ստեղծագործություններում հատկապես սկսում է երևալ հերոսի կերպար, որը հետևողականորեն միավորում է իմաստունին և բանաստեղծին (Հալլեր, Քլինգգոր, Սիդհարթա, Կենխտ): Հեսսեն կարծես ակնարկում է արվեստի ճանապարհով իմաստության հասնելու հնարավորության մասին, որը, սակայն, տանում է փակուղի: Այդ մասին Հեսսեն գրում է. «... Այդ խնդրի մասին երկար, շատ երկար խորհողածելուց հետո ես գտա, որ ինձ համար դեպի սուրբը տանող ճանապարհը պետք է անցնի արվեստի գոհաբերության միջով»¹⁰⁸: Դրան Հեսսեն պատրաստ չէր: «Սիդհարթա» վեպում դա ակնարկվում է Սիդհարթայի և նրա որդու տարանջատման ցավագին դրվագով: Վեպում Վեստդեվան այդ իմաստունի կամ սրբի իդեալն է, որն օտարվել է Հեսսեից և դառնալով գրական կերպար՝ մնացել իբրև երազանք:

Ընդհանրական երրորդ գիծը, որ Հեսսեից անցնում է Սիդհարթային (կամ հակառակը՝ Սիդհարթայից Հեսսեին), *սիրո զաղասիրն է*: Ըստ Հեսսեի՝ սերը այն շաղախն է, որը հնարավոր է դարձնում մարդու և աշխարհի միասնությունը: Հակառակ դեպքում այդ հարմոնիան փլվում է: Թեև երիտասարդ, բայց Հեսսեն արդեն հասցրել էր զգալ կյանքի ծանրությունը, տեսել էր պատերազմ, ապրել ծնողներից տարանջատման ցավագին դրամա, կորցրել էր ընտանիքը: Այդ ամենի պատճառը, համոզված է Հեսսեն, այն է, որ «խաթարված է սերը», որ «... ներաշխարհը մեր մեջ ագահորեն տենչում է երջանկություն, տենչում է մի ախորժեղի ներդաշնակություն այն բանի հետ, ինչ մեզնից դուրս է: Այս դաշնությունը կխաթարվի այնքան ժամա-

¹⁰⁶ Mat. zu Hesses Sid. Bd. 1, S. 13.

¹⁰⁷ Առավել մանրամասնորեն տես Röttger B., Die Gestalt des Weisen bei Hermann Hesse, Bonn, 1980:

¹⁰⁸ Mat. zu Hesses Sid. Bd. 1, S. 122.

մակ, քանի դեռ մեր հարաբերությունը աշխարհի հետ այլ բան կլինի, քան սերը»¹⁰⁹: Պատահական չէ, որ Սիդհարթան ի վերջո հանգում է սիրո գաղափարին՝ իբրև կյանքի հիմնարար ակունքի: Սա ուղղակի արձագանքն է Հեսսեի այդ շրջանի տրամադրությունների: Մենակության, բայց ստեղծագործական ուժերի վերելքի մեջ Հեսսեն կրկին լցվում է կյանքով, ստեղծագործական գլուխգործոցներ տալուց բացի՝ զգում է մաս առօրյա սիրո պակասը: Նա ամուսնանում է երկրորդ անգամ՝ փորձելով գտնել կորցրածը, ստեղծել սիրո և խաղաղության նոր աշխարհ:

«Սիդհարթայում» հերոսների և հեղինակի կենսագրական գծերի համընկնումները սրանով չեն ավարտվում: Սիդհարթայի և նրա հոր, Սիդհարթայի և նրա որդու հարաբերությունները հեռավոր կամ մոտ չափով կրկնում են Հեսսեի և իր հարազատների հարաբերությունները: Հեղինակի աշխարհայացքային սկզբունքների արտացոլումն է մաս այն, որ վեպում գրեթե բացակայում է սոցիալական ֆոնը: Եվս մեկ զուգահեռ. այն, որ Հեսսեն Սիդհարթայի մեջ տեսնում է բողոքականի, խոսում է նրանց հոգևոր ընդհանրությունների մասին: Հեսսեն բողոքականի գծեր է տեսնում մաս Բուդդայի մեջ: «Այն, որ իմ Սիդհարթան ավելի բարձր է դասում ոչ թե ինքնաճանաչումը, այլ սերը, որ նա մերժում է դոգման և գլխավորը համարում է միասնականության ապրումը, կարող է ընկալվել իբրև քրիստոնեության նոր ձեռքբերում, իբրև ճշմարիտ բողոքական գիծ»¹¹⁰:

2. Փիլիսոփայական շերտը

Վեպի փիլիսոփայական շերտը հարուստ է գաղափարներով, որոնք միմյանց են մոտեցնում արևելյան և արևմտյան մտքի ու կրոնի ավանդները՝ կանգ առնելով գլխավորապես բուդդայականության, դաոսականության և քրիստոնեության վրա: Հերոսի հոգևոր որոնումների ու փոփոխությունների առումով «Սիդհարթան» դաստիարակության, զարգացման վեպ է, այսինքն, պատկանում է գերմանական

¹⁰⁹ Նույն տեղում, էջ 303:

¹¹⁰ Zeller B., S. 94.

փիլիսոփայական վեպի ամենակայուն տարատեսակներից մեկին: «Սիդիարթան», չնայած իր հնդկական արտաքինին, շատ եվրոպական գիրք է,– գրում է Հեսսեն,– և Սիդիարթա-ուսմունքը այնքան խորն է ելնում անհատականությունից և այնպես լրջորեն է ընդունում այն, ինչպես որ չի վարվում ասիական ոչ մի ուսմունք»¹¹¹: Սիդիարթայից դեպի Գյոթեի «Ֆաուստը», Նովալիսի «Հենրիխ ֆոն Օֆտերդիգենը», Թոմաս Մանի «Կախարդական լեռը» և մի շարք այլ փիլիսոփայական ստեղծագործություններ ձգվող գծերն ակնհայտ են: Վեպը սկզբունքորեն բաժանվում է երկու հատվածի, ինչի մասին արդեն խոսվեց վերը: Նրա առաջին հատվածը, որտեղ գերակշիռ են հատկապես բուդդայական- բրահմանական գաղափարները, հերոսին հեռացնում են աշխարհից, երկրորդը, ընդհակառակը, հագեցված է դառսական, բնապաշտական հայացքներով և հերոսին մոտեցնում է աշխարհին: Այդ ճանապարհի գլխավոր հանգրվանները, ուստիև վեպի փիլիսոփայական հիմնախնդիրները մարդու զարգացման երեք սանդուղքներն են՝ *1.նախվ մարդը, 2.յոզան և 3.պայծառացումը*¹ ըստ բրահմանական ավանդույթի: Բայց քանի որ Հեսսեն իր հերոսի որոնումների ճանապարհը չի ավարտում բրահմանական-բուդդայական կրոնափիլիսոփայական իդեալի սահմաններում, այլ շարունակում է որոնումները, ուստի վեպի փիլիսոփայական հիմնախնդիրները իրենց հետագա մեկնաբանությունը ստանում են մաս *մեղքի, մեղքից ազատության կամ փրկության և ի վերջո Բացարձակ գիտակցության կամ Ինքնության հայրնաբերման* մեջ, որոնք և կազմում են Սիդիարթայի ճանապարհի *չորրորդ* սանդուղքը:

Վեպի ժամանակային և տարածական սահմանները կապված են հատկապես հնադարյան Հնդկաստանի և Բուդդայի անվան հետ, բայց դա միայն արտաքուստ: Իրականում «Սիդիարթան» չունի ժամանակային որոշակիություն և պատկանում է, այսպես կոչված, անժամանակ վեպերի թվին, ինչպիսիք են Ֆրանց Կաֆկայի Ուլիսյան Ֆոլկների, Հերմանն Բրոխի, Թոմաս Վուլֆի, Գարսիա Մարկեսի վեպերը:

¹¹¹ Hesse H., GW in 12 Bnd, 11, S. 80.

Ինտելեկտուալ միջավայրը վեպում գրեթե ամբողջությամբ պայմանավորված է նախ հերոսով՝ իբրև տեսական կամ դիալեկտիկական մարդ, ապա գաղափար-հասկացություններով և գաղափար-խորհրդանիշներով, որոնցով պարզապես ողողված է վեպը (ինքնություն, տառապանք, ճանապարհ, արժան, բրահման, քուն, արթնացում, սանաարա, գետ, սեր և այլն), ինչպես նաև ինքնատիպ լեզվով («Սիդհարթան» լեզուն պատկանում է ոչ արևմտյան (քննական-վերլուծական), այլ արևելյան (իմաստախոսության) լեզվատիպին: Գաղափար-հասկացությունները (արժան, բրահմա, օմ, արթնացում, սեր...), ինչպես նաև գաղափար-խորհրդանիշները (ճանապարհ, գետ, ծառ, քաղաք, թռչուն, քուն, արթնացում...), ինտեգրվելով վիպական լեզվին և լինելով նրա բնականոն շարունակությունը, միաժամանակ նաև առանձնանում են ընդհանուր շղթայից՝ իրենց վրա կրելով իմաստային առանձնակի ծանրություն ու գործառույթ: Կարևորագույն գաղափար-հասկացությունը Աթմանն է, ավելի ճիշտ՝ Աթման-Բրահման գույգը, իսկ գաղափար խորհրդանիշներից՝ ճանապարհը և ծառը: Սիդհարթան, ի վերջո, հասնում է իր գերագույն նպատակին՝ իր մեջ հասնելով Աթմանի (եսի) և Բրահմանի (աստծու) միավորման, հասկանալով սակայն, որ ավանդական ուսմունքներով դրան հասնել հնարավոր չէ: «Սիդհարթա» վեպը, այսպիսով, երբ դիտում ենք ընդհանուր հայացքով, գլխավորապես ճանապարհի (դաստիարակության) վեպ է, այսինքն՝ այն ուղու, որով մարդը կարող է հասնել բարձրագույն գիտակցության: Դճանապարհի խորհրդանիշին զուգահեռ կայուն կերպով կրկնվում ու կիրառվում է նաև իմաստության ծառի խորհրդանիշը. դա մանգոյի կամ կոկոսի ծառն է (միայն մեկ անգամ Բուդդայի դեպքում Հեսսեն գործածում է «Բո ծառի տակ» արտահայտությունը): Ամեն անգամ, երբ Սիդհարթան պետք է վճիռ կայացնի, իսկ այդպիսի դեպքերը չորսն են՝ կապված հերոսի զարգացման չորս փուլերի հետ, նա ներսուզված խորհրդածում է իմաստության ծառի տակ:

Վեպի սկզբից մինչև ավարտը անընդհատ հանդիպում ենք «ճանապարհ», «ուղի» բառ-հասկացություններին, որոնք ի վերջո ձեռք

են բերում խորհրդանիշի արժեք՝ արտահայտելով առհասարակ մարդկության ճանապարհը, այսինքն՝ պատմությունը: Ծանապարհին նման բնորոշում է տալիս հերոսներից մեկը՝ Գովինդան (ընդ որում, ո՛չ Գովինդան, ո՛չ էլ Սիդհարթան վեպում անհատականացված կերպարներ չեն, այլ գաղափարներ: Գովինդան միջոց է՝ բացահայտելու Սիդհարթայի հոգևոր հասունացումն ու ճանապարհը, նա Սիդհարթայի մեկ այլ եսն է): Սիդհարթայի այն հարցին, թե սամանա դառնալով, իրենք ճիշտ ճանապարհով են ընթանում, մոտ են արդյոք փրկությանը, Գովինդան պատասխանում է. «... Մենք դեպի վերն ենք ընթանում, շրջանակը (ճանապարհը - Ա. Ա.) մի ոլորապտույտ պարույր է, որոշ աստիճաններ մենք արդեն բարձրացել ենք»¹¹²: Ծանապարհ-պատմության նման ըմբռնումը լիովին համարժեք է եվրոպական պատմագիտական առանձին մոտեցումներին (Ջ. Վիկո և այլն): Կարծես հաստատելով այս ըմբռնումը՝ Սիդհարթան անցնում է հասունացման փուլեր և ճանապարհներ՝ յուրաքանչյուր անգամ վերադառնալով իր սկզբին՝ յուրովի մանկանալով ու ամեն ինչ սկսելով սկզբից («Փաստորեն այնպես է ստացվում,– ասում է Սիդհարթան,– որ ես զարտուղի ու ոլորապտույտ ճանապարհներով նորից վերադառնում եմ իմ մանկությանը»): Սա խորհրդանշում է ոչ միայն Նիցշեի անվերջ վերադարձը, այլև լծորդվելով որոնման ոգու հետ (որոնումը ճանապարհի անբաժանելի բաղադրիչն է)՝ նաև բերգսունյան ստեղծագործ էվոլյուցիան: Ծանապարհը միմյանց է միավորում Բուդդային (նկատի ունենք Բուդդայի կյանքի ճանապարհը) և դառսականություն (դառն բազմաթիվ իմաստների հետ միասին ունի նաև ճանապարհի իմաստը): Այսպիսով, Սիդհարթայի ճանապարհը սոսկական ճանապարհ չէ, այլ նաև պատմություն, բայց ամենից առաջ՝ ճանապարհ դեպի ներս՝ ի խույզ Աթմանի, Ինքնության և սեփական եսի: Դա հերոսի ինքնարտահայտման կարևորագույն պայմանն է. անգամ այն դեպքում, երբ նա թերահավատ է այդ ճանապարհի հանդեպ («Տեսնես՝ դեպի ուր է տանելու ինձ իմ ճանապարհը: Անհեթեթ ու անմիտ է այդ ճանապարհը. այն ընթանում է ոլորա-

¹¹² Հեսսե Հ., Վիպակներ, Երևան, 2004, էջ 167:

պտույտներով, գուցե նույնիսկ պտտվում է շրջանի ներսում: Թող այդպես լինի: Ինչ էլ լինի, ես ուզում եմ շարունակել իմ ճանապարհը»): Իր կյանքի կարևոր մի պահի, «... անցնելով ծերության և ջանքերի բոլոր փուլերը»¹¹³ և հասնելով իմաստության շեմին, Սիդհարթան ետ է նայում և վերհիշելով իր անցած ճանապարհը՝ ասում է. «Պատանի հասակում նվիրվել էի ճգնակեցությանը, խորհրդածություններին և ինքնախորասուզմանը, Բրահմայի որոնումներին և երկրպագում էի հավերժականը Աթմանի առաջ: Երիտասարդության տարիներին հետևեցի վանականներին, ապրում էի անտառում, տառապում շոգից ու ցրտից, սովորեցի քաղցած մնալ, սովորեցի սպանել իմ մարմինը: Հետո էլ Մեծն Բուդդայի ուսմունքը աստվածային լույսով ողողեց իմ իմացությունը. ես զգացի, թե ինչպես է աշխարհի միասնության գաղափարը հոսում իմ երակներում, ինչպես իմ սեփական արյունը: Բայց ինձ վիճակված էր հեռանալ նաև Բուդդայից ու մեծագույն գիտելիքից: Ես հեռացա ու Քամալայի մոտ սովորեցի սիրո արվեստը, Կամասվամի մոտ սովորեցի վաճառականական արվեստը, փող դիզեցի, մսխեցի այն, սովորեցի որկորս հագեցնել, հագուրդ տալ իմ կրքերին»: Այսինքն, հերոսը ապրում է հոգևոր փոխակերպության չորս փուլ՝ Սիդհարթա-բրահման, Սիդհարթա-սամանա կամ բուդդայական, աշխարհիկ Սիդհարթա և վերջապես՝ Սիդհարթա-իմաստուն: Բացառությամբ վերջին փուլի, երբ երկար, տառապալից որոնումներից հետո Սիդհարթան գտնում է իր իսկական ինքնությունը և կարողանում իր մեջ հաշտեցնել Աթմանն ու Բրահմային (այսինքն՝ եսը և ասածուն), մյուս բոլոր դեպքերում նրան ուղեկցում են անբավարարությունը, կասկածն ու հիասթափությունը: Սրանք եվրոպացու մտածողության և հոգեբանության ամենախոստում բնորոշիչներն են՝ հատկապես Դեկարտի և Ֆաուստի ժամանակներից սկսած: Ֆաուստը և Սիդհարթան, ըստ էության, հիասթափության, կասկածի և անբավարարության հերոսներ են, որոնք պետք է իրենց ճանապարհին անցնեն մինչև վերջին քայլը, մինչև որ հասնեն բանականությամբ սահմանված վերջնագծին, թեև միտքը, առհասարակ,

¹¹³ Էլիոթ Թ., Մեռյալ Երկիրը, Երևան, 1991, էջ 48:

ման սահմաններ չի ճանաչում¹¹⁴: Ֆաուստյան հայտնի նախապայմանը՝ «Կանգ առ, վայրկյան, չքնաղ ես դու» Հեսսեն իր վեպում փոխարինում է բրահմանական կարգախոսով՝ «Օմը աղեղն է, հոգին՝ նետը, Բրահման՝ նետի նպատակը, Թիրախին դու պետք է անվրեպ խփես»:

Բրահման Միդհարթան ապրում է վայելքի ու անհոգության մեջ՝ հայրենական տան ջերմ միջավայրում: Նա ուսանում է իմաստուն բրահմանների մոտ, որոնք թեև գիտեն ամեն ինչ՝ «...աշխարհի արարչագործումը, խոսքի ծագումը, կերակուրների, շնչելու և արտաշնչելու առաջացումը, զգացմունքների կարգն ու հարաբերակցությունը, աստվածների արարքները...», սակայն չէին կարող ուրախացնել բոլորին ուրախացնող Միդհարթայի սիրտը («... բայց ի՞նչ արժեք ունեւ նրանց այդ գիտցածը, եթե չգիտես, չես ճանաչում Միակն ու Եզակին, կարևորագույնը, միակ կարևորը»): Ուպանիշադները հուշում են նրան. «Քո հոգին ամբողջ աշխարհն է», որտեղից ծնվում է կասկածը. միթե Միակն ու համընդգրկուն Եզակին չեն ապրում իր մեջ, մի՞թե իր սրտում չի հոսում սկզբնաղբյուրը՝ Աբմանը: Հենց նրան, այդ սկզբնաղբյուրն է անհրաժեշտ գտնել սեփական եսի մեջ, նրա նկատմամբ տիրապետություն հաստատել, իսկ ողջ մնացյալը «սոսկական որոնում է ... մոլորություն»: Գովինդայի՝ «իր ստվերի» հետ մանգոյի ծառի տակ (իմաստության ծառի առաջին հիշատակումը – Ա. Ա.), ինքնախորասուզման վարժանքները, անպատասխան բազմաթիվ հարցերը և մանավանդ որոնման ոգին Միդհարթային ստիպում են հեռանալ տնից և դառնալ անտառակյաց, քափառական սամանա:

Ճգնավոր Միդհարթան ունի մեկ գլխավոր նպատակ՝ «...դատարկվել ամեն ինչից, իր միջից դուրս մղել ամենայն ձգտում ու ցանկություն, ձերբազատվել երազներից, հրաժարվել ուրախություններից ու տառապանքից: Ինքն իրենից հեռանալ, անէանալ, դադարել սեփական եսը զգալուց...»: Անշուշտ, սա հիշեցնում է տառապանքի

¹¹⁴ Ֆաուստի և Միդհարթայի կերպարային ընդհանրությունները նկատում է նաև Ֆ. Բյոտգերը (տե՛ս Fritz Bötger, Hermann Hesse, Berlin, 1974, S. 297):

հաղթահարման Բուդդայի չորս սրբազան սկզբունքները: Սիդհարթային հաջողվում է խորանալ սամանական իմաստության ու արվեստի մեջ, ինքնահրաժարման վարժանքներով ու ճգնափորությամբ՝ վերամարմնավորվել մարդկանց, կենդանիների և առարկաների մեջ, մեռնել ու ծնունդ առնել զանազան էակների մեջ՝ դառնալով «... մեկ գազան, մեկ մեռելոտի, քար ու փայտ, ջուր...»: Սակայն որքան էլ ջանում էր Սիդհարթան իրենից հեռացնել, սպանել սեփական եսը, միևնույն է, ստիպված էր կրկին վերադառնալ դեպի նա՝ «...կրկին վերստանալով ինքն իրեն, դառնալով նույն Սիդհարթան, վերստին զգայելով նախասահմանված շրջապատույթի տառապանքների շղթան»: Ի վերջո այս ամենը ևս Սիդհարթային թվում է ոչ ավելին, քան շինծու, անիմաստ և մեծ նպատակից հեռացնող զբաղմունք: Հիասթափված Սիդհարթան դեռ մինչև Գաուտամա Բուդդային հանդիպելը հասնում է կարևոր մտահանգման՝ ուսմունքների միջոցով անհնար է հասնել Աթմանին, մանավանդ «... հնարավոր չէ որևիցե բան սովորել... Ես կարծում եմ, որ իրականում չկա, գոյություն չունի այն բանը, ինչը մենք սովորել ենք կոչում... Եվ ահա ես սկսում եմ հավատալ, որ ճանաչողությունը, գիտությունը չունի ավելի կատաղի թշնամի, քան գիտենալու ցանկությունն է...»: Ներքին այս պառակտումը իր բարձրակետին է հասնում Բուդդայի հետ զրույցում: Սիդհարթան հիասթափված է անգամ Բուդդայի ուսմունքից: Սիդհարթան չի կասկածում, որ Բուդդան իր ուսմունքն ստեղծել է սեփական որոնումների, այլ ոչ թե օտար ուսմունքներ սերտելու շնորհիվ: Բայց նա առարկում է Բուդդային, որ վերջինս իր ուսմունքով խախտում է իրերի միասնականությունը և մանավանդ «... այն չի բովանդակում...այն բանի գաղտնիքը, թե ինչ է Վեհագույնն ինքը վերապրել, միայն ու միայն նա՝ հարյուրիսկանյալների մեջ»: Հերոսի այս մտածումները, ինչպես արդեն նշվել է այդ մասին, ճիշտ և ճիշտ կերպով արտահայտում են Հեսսեի 1910-1920-ական թվականները տրամադրությունները: Սիդհարթա-Հեսսեն՝ իբրև վիպական հերոս, պետք է հաղթահարի այս փակուղին ևս՝ փաստորեն ստեղծելով Բուդդայի ու նրա ուսմունքի սեփական տարբերակը, քանզի «...ոչ մի ուսմունք չի կարող ընդունել

ճշմարիտ որոնողը»։ Սիդիարթան ապրում է մոր արթնացում՝ հասկանալով, որ սխալ ճանապարհով է գնում, և որ ինքը աշխարհում ոչ մի բանի մասին այնքան քիչ չգիտի, որքան իր՝ Սիդիարթայի։ Կրկին վերադարձ դեպի ետ և մոր ճանապարհի ընտրություն։ Բրահմանորդին սկսում է հասկանալ, թե ինչպես պետք է կարդալ աշխարհի և իր էության գիրքը՝ ոչ թե հանուն նախապես ենթադրյալ մի ինչ-որ գաղափարի քամահրել աշխարհը, նրա նշաններն ու երևույթները համարել մոլորություն ու խաբկանք, իսկ սեփական աչքն ու լեզուն անվանել պատահական ու արժեզուրկ, այլ վստահել հենց նրանց («Ես ինձ այլևս չեմ սպանելու ու քայքայելու պես կտոր-կտոր անելու, որպեսզի ավերակների ետևում ինչ-ինչ գաղտնիք գտնեմ։ Ես այլևս չեմ ղեկավարվելու ո՛չ Յոգա-վեդայով, ո՛չ Աթիարվա-վեդայով, ո՛չ ճգնալեցությամբ կամ որևէ այլ ուսմունքով։ Ինքս ինձ մոտ ես պետք է ուսանեմ, ես ուզում եմ ինքս իմ աշակերտը լինել, ինքս ինձ ճանաչել գաղտնիքը, որ կոչվում է Սիդիարթա»)։ Գետի և լաստավար Վասուդևայի հետ առաջին հանդիպումը շատ խորհրդանշական է. «Օրը բացվելուն պես Սիդիարթան խնդրեց... իրեն գետի հանդիպակաց ափը փոխադրել»։ Բայց սա սովորական գետանց չէ. Սիդիարթայի համար դա նշանակում է կյանքի մոր սկիզբ։ Անցնելով գետը և մտնելով մեծ քաղաք՝ Սիդիարթան տրվում է աշխարհիկ կրքերին, ճանաչում է հարստությունը, ըմբռնվում ցանկասիրական կիրքը, վայելում իշխանություն։ Վեպի այս հատվածում հիմնովին փոխվում է Սիդիարթան, նրա աշխարհընկալումը։ Եթե նախորդ հատվածներում նրա նպատակը այնկողմնայինը ճանաչելն ու հասկանալն էր, և դրան համապատասխան լարված աշխատում էին բանականությունն ու միտքը (ներքին աչքը), իսկ հոգին հնարավոր չափով սուզվում էր տառապանքի մեջ, այժմ պատրանքին փոխարինում է մերկ իրականությունը, ներքին աչքին՝ արտաքինը, և Սիդիարթայի ու աշխարհի միջև հաստատվում է մտերմության կամուրջ («Այժմ... նրա ազատագրված հայացքը կանգ էր առնում այն ամենի վրա, ինչն ընկած էր այս կողմում, նա տեսնում ու ճանաչում էր տեսանելին, հայրենիք էր փնտրում այս աշխարհում, իրերի էությունները չէր փնտրում, չէր

ձգտում դեպի այնկողմնայինը»): Փոխվում են և գաղափար-
 խորհրդանիշները, այստեղ արդեն կարևոր են «հաճույքների այգին»,
 «ստվերախիտ այգին»՝ իբրև ցանկասիրության խորհրդանիշ, «երե-
 խա մարդիկ», որ խորհրդանշում են առևտուրն ու խաբեությունը,
 «մեռած թռչնակը», իբրև հոգևոր անցյալից հրաժեշտի և մանավանդ
 իբրև երկնքի նշան, «մեծ քաղաքը», որ մարմնացումն է առհասարակ
 աշխարհիկ ամենայն կրքերի և անկման: Բայց այս աշխարհի հետ
 պառակտումը ևս անխուսափելի է (դա ինտելեկտուալ հերոսի աշ-
 խարհը չէ, այլ նրա ճանապարհի հանգրվաններից մեկը՝ իբրև փորձ
 կամ ճանաչողություն): «Մեայլ տրամադրությամբ Սիդիարթան
 ուղևորվեց իրեն պատկանող հաճույքների այգին, դարպասները փա-
 կեց իր հետևից և նստեց մանգոյի ծառի տակ (իմաստության ծառի
 երկրորդ հիշատակումը - Ա. Ա.): Նա լսում է իր ներքին ձայնը. «Դու
 ուղի ունես անցնելու, ուղի, որին դու կոչված ես...»: Սիդիարթան
 լքում է աշխարհիկ կյանքը և վերադառնում իր որոնումներին: Նա
 գալիս է գետի մոտ, ինչպես գուշակել էր Վաստուղան. «...Ամենքը վե-
 րադառնում են... Դու էլ մի օր կվերադառնաս»: Եվ ինչպես խորհր-
 դանշական է գետանցը, մույնքան խորհրդանշական ու բազմիմաստ
 է նաև վերադարձը գետին: Կերպանափոխության և հոգևոր նորոգ-
 ման վերջին տառապալից ճանապարհը, որն անցնում է Սիդիարթան
 գետի և Վաստուղայի ազդեցությամբ, մեզ վերստին կապում է վերա-
 մարմնավորման, մահվան և հարության միստիկական հարուստ
 ավանդույթին: Այդ վերջին ճանապարհը նրա համար նախապատ-
 րաստում է հատկապես մեղքը, որին հաջորդում է մեղքի ճանաչումը
 («Չկար մի աղտեղություն, որով ինքը աղտոտված չլիներ, գոյություն
 չուներ մի այնպիսի մեղք ու խեղագարություն, որ նա գործած չլի-
 ներ»): Երկնայինի և երկրայինի, հոգևորի և մարմնավորի, անմեղի և
 մեղավորի, հերոսի և այլանդակի այս վերջնական հանդիպողումը
 արագացնում է հանգուցալուծումը: Հանգելով ինքնասպանության
 մտքին («Իրեն ուրիշ ոչինչ չէր մնացել անելու, քան ջնջելու իրեն
 կյանքի գրքից»)՝ Սիդիարթան վերստին հանդիպում է գետին, վե-
 րադառնում Օմը («Օմ,— շնջաց նա,— Օմ...»), կոկոսի ծառի տակ

(իմաստության ծառի երրորդ հիշատակումը – Ա. Ա.) նա քուն է մտնում: Քնի և արթնացման մոտիվի կիրառմամբ ևս Հեսսեն դրսևորում է իր միֆական նախասիրությունները. «Մամավեդան»՝ հնդկական հնագույն կրոնի սրբազան գրքերից մեկը, ասում է. «...Մարդս քնի մեջ՝ խոր քուն մտած միջոցին, մուտք է գործում իր նվիրական իդճերի խորխորատը՝ իր եսի մեջ, և այնտեղ ապրում Աքմանի մեջ»։ Սիդ-հարթան արթնանում է նոր մարդ դարձած, որն ունի նոր գիտակցություն (Դանթեի արտահայտությամբ՝ Եվնոյե)։ Իբրև նոր մարդ է քնից արթնանում նաև Դեմիանը («Մենք արթնացողներ ենք, կամ արթնացածներ»)։ Միևնույն ալքիմիան, քնի միջոցով միևնույն վերամարմնավորումն են ապրում Սերվանտեսի Դոն Կիխոտը («Դոն Կիխոտ»), Սարտրի Ռոկանտենը («Արտ-խառնուք»), Թոմաս Մանի Հանս Կաստորպը («Կախարդական լեռը») ¹¹⁵։ Սիդհարթան սկսում է հասկանալ, որ իր ամբարած բազում ու բազմապիսի իմաստությունները՝ սուրբ գրքերից սերտած մեծածավալ հատվածները, գոհաբերությունների կանոնները, չափազանց շատ ինքնախարագանումը, ամբարտավան մեծամտությունը (որի մեջ մշտապես ու հեշտությամբ բնավորվում է երկրային եսը), խանգարել են իրեն, իսկ պարզագույն և ամենակարևոր իմաստությունը այլ բան չէ, բան հոգու պատրաստականություն, ընդունակություն, գաղտնի մի արվեստ՝ ամեն պահ կյանքի կենտրոնում գտնվելով՝ միասնության գաղափարն առմտածելու, զգալու ու ներշնչելու միասնականությունը։ Եվ մանավանդ. «Ես պետք է մեծագույն հուսահատության գիրկն ընկած լինեի, պետք է գահավիժեի մինչև մտքերից ամենախելացնորի՝ ինքնասպանության գաղափարի անհատակ անդունդը, որպեսզի ընդունակ դառնայի... նորից լսելու բառերի բառը՝ Օմը, որպեսզի նորից կարողանայի քնել և արթնանալ ...Պետք է մեղք գործեի, որպեսզի նորից

¹¹⁵ Քնի դիցաբանական ընկալման օրինակ է նաև 20-րդ դարի չին բանաստեղծ Վեն Ի Դոյի «Քնածը» բանաստեղծությունը, որտեղ կան այսպիսի տողեր. «Ահա մարդը բնական դեմքով/Ահա իսկական ստեղծագործությունը.../Ինչ բանի է ինձ համար այս քնածը.../Հենց արթնանա, իմ մեջ կմեծանա վախը...» (Տե՛ս Вен И- До, Думы о хризантеме, М., 1973).

ապրել կարողանայի»¹¹⁶: Թեև մինչև վերջին պահ Սիդիարթան կրում է կյանքի հարվածները (նա կորցնում է կնոջը, նրանից հեռանում է միակ որդին), այդուամենայնիվ նա այլևս չի կոտրվում, քանզի գտնում է նոր աստվածներ՝ գետը, Վաստուկան, և նրանց շնորհիվ՝ բարձրագույն գիտակցությունը: Նա իր մեջ ևս հաղթահարել է ամբարտավան մեծամոլությունը, ամենախելացին ու գիտունը լինելու մարմաջը, իր մեջ հերթով ու ինքնակամ սպանել է հոգևորական, սամանա, հեշտասեր և ընչաքաղց Սիդիարթաներին և այդպես անցնելով մահվան ու նորացման փուլեր՝ հանդիպում է գետին և կայացնում իր վճիռը՝ «Ես ցանկանում եմ մնալ այս գետի ափին»:

Այսպիսով, վեպի վերջին հատվածներում իմաստաբանական ծանրությունը գլխավորապես կրում են երկու գաղափար-խորհրդանիշներ՝ գետը և Վաստուկան: Հատկանշական է, որ դրանք միասին ներկայացնում են մեկ ամբողջություն և միմյանցից տարանջատ քննելիս կորցնում են իրենց իմաստային ամբողջականությունը:

Գետը առհասարակ ամենատարածված խորհրդանիշներից մեկն է մշակույթի պատմության մեջ՝ իր բազմազան իմաստային գծերով (Ժամանակի անդարձելի հոսք, կորուստ և մոռացություն՝ Լեոտա, դեպի ցած՝ Մեռյալների աշխարհ տանող ճանապարհ՝ Ստիքս, սահմանաբաժան երկու աշխարհների միջև՝ Քարոն, մշտական փոփոխություն և հոսումություն՝ «Սիննույն գետը երկու անգամ մտնել անհնար է» և այլն): Գետի ջուրը սրբազան է (Նեղոս, Գանգես, Խուանխե, Արաքս), նրանով կատարում են կրոնական ամենասրբազան ծեսը՝ մկրտությունը (Հորդանան, Եփրատ): Իբրև միջակային միավոր՝ գետի գործածության օրինակները լայնորեն հայտնի են գեղարվեստական գրականության մեջ՝ Հոմերոսի գետային անիմիզմի պատկերներից մինչև Դանթե և Էլիոթ: Դանթեի գետի տեսիլքը («Դրախտ», XXX, 58-63) խորհրդանշում է աստվածային բանականությունը:

¹¹⁶ Սա, ըստ էության, մոտ է մեղքի և ազատության հակադրամիասնության այն մեկնաբանությանը, որ հիմնավորապես տրվել է Նախ Ֆիլստեի, ապա՝ Շելլինգի և Կլեյնգերի կողմից:

*Ես սրացա Կեստղություն մի անլուր,
Եվ չկար լույս այնպես պայծառ ու շողուն,
Որին աչքերս չգորեին փոկալու:*

*Եվ այնժամ ես Կեսա մի գեյր լուսեղեն,
Որի երկու ափերն ամբողջ երկայնքին
Պարած էին ծաղիկներով ոսկեղեն: (Թարգմ.՝ Ա. Տալանի):*

Թոմաս Էլիոթի գետը («Դրայ Սալվեյջիս») իր միֆական բովանդակությամբ և պանթեիստական տարրերով շատ ավելի մոտ է «Սիդ-հարթայի» գետին:

*Ես շարքան չգիտեմ աստվածների մասին, բայց կարծում եմ,
որ գեյրը*

Մի գորեղ, դարչնագույն աստված է՝ մռայլ, անընդուն, անհնազանդ,

*Փորքինչ համբերաբար, նախ՝ որպես սահման ճանաչված,
Օգտավեր և անվարասելի, որպես փեղափոխման միջոց,
Հեյրո՝ կամուրջ, կառուցողի առջև կանգնած խնդիր:*

Երբ լուծված է խնդիրը, քաղաքաբնակ մարդիկ

*Մոռանում են դարչնագույն աստծուն, որն անփոխարինելի է
ընդմիջը:*

*Նա իր եղանակներն ունի, իր գայրույթը՝ ավերելու և հիշեցնելու
Այն, ինչ մարդիկ գերադասում են մոռանալ...*

Մեր մեջ է գեյրը, ծովը՝ մեր շուրջը... (Թարգմ.՝ Ս. Մկրտչյանի):

Դատական ոսմունքում նույնպես գետը (ջուրն առհասարակ) սրբազան է: Նա կարող է հասկացվել երկու իմաստով, որոնք համարժեք են Դաոյին: Նախ՝ իբրև առաքինություն, ապա՝ ճանապարհ:

«Սիդհարթա» վեպում, ձեռք բերելով Դաոյի այլաբանական կերպարը, գետը խորհրդանշում է երկու ներհակ հասկացությունների՝ շարժման և անշարժության հակադրամիասնությունը: Նա անվերջ հոսում է՝ երբեք կանգ չառնելով, նա Աթմանն է՝ մշտապես շնչող Ինքնության իմաստով, բայց նա նաև մշտապես մնում է նույնը, անփոփոխը՝ իբրև կյանքի մշտական հիմք և ակունք, այսինքն՝ Բրահման կամ Դաո: Գետի էության այս երկակիությունն ու միասնակա-

նությունը հենց այն Եզակին ու Համբնդհանուրն է, որին իր ճանապարհին փնտրում էր Հեսսեի հերոսը:

Իբրև կերպար՝ Վաստղևան անբաժան է գետից: Նա լաստավար է, այսինքն, ծառայում է մարդկանց հաղորդակցությանը, դրանով իսկ՝ նաև կյանքի ճանաչողությանը¹¹⁷: Նրա անունը, ինչպես առիասարակ վեպի մյուս անունները, ունեն հնդկական ծագում: «Բհագավադգիտայում» Վաստղևան Գովինդայի հետ ներկայացնում է Կրիշնա աստծու անունը: Վեպում Վաստղևան Հեսսեի իդեալ-իմաստունն է, որը հասել է բարձրագույն գիտակցությանը: Նա մեծ մասամբ լուռ է, քանզի գիտի տիեզերական կանոնը՝ «Ով գիտի՝ չի խոսում: Ով խոսում է՝ չգիտի»¹¹⁸: «–Ես խոսել չգիտեմ,– ասում է Վաստղևան»: Իբրև լռության մարդ՝ Վաստղևան մի կողմից ներկայացնում է խոսքի հանդեպ բուդդայական-դաոսական սկեպտիցիզմը, մյուս կողմից կապվում է արևմտյան էքզիստենցիալ վեպից հայտնի ավանդույթին, որտեղ հերոսը գիտի ամեն ինչ, բայց սկզբունքորեն լուռ է (Մերսո՝ «Օտարը», Ռոկանտեն՝ «Սրտխառնուք», Մացերատ՝ «Թիթեղյա թմբուկը», Քոլֆիլդ՝ «Տարեկանի արտում, անդունդի եզրին»...): Վաստղևան իր իմաստախոսություններով, որոնք մեծ մասամբ դաոսական են, կարծես կրկնում է Սոկրատին: Գոնե երկու իմաստությունների առումով նրանք կրկնում են իրար:

Առաջին՝ ինչպես Լաո-ցզին, այնպես էլ Սոկրատը, անվստահություն ունի գեղեցիկ, գեղազարդ խոսքերի հանդեպ: «Ճշմարիտ խոսքերը գեղեցիկ չեն: Գեղեցիկ խոսքերը վստահության չեն արժանանում»¹¹⁹: Պաշտպանական իր հայտնի խոսքում, դիմելով աթենացի դատավորներին, Սոկրատն ասում է. «... Դուք չեք լսի համեմատություններով ու մակդիրներով հարուստ պերճաշուք ճառ... Քանզի այն, ինչ կասեմ, արդար է...»¹²⁰:

¹¹⁷ Հմմտ՝ Թ. Մանի «Կախարդական լեռը» վեպի հերոսը մավաշինաբար է: Գործում է կերպավորման միևնույն սկզբունքը՝ մարդկանց միջև կապ ստեղծելու, օտարացման հաղթահարման և հումանիզմի ծածուկ ակնարկով:

¹¹⁸ Դաո դե Յզին, 56:

¹¹⁹ Նույն տեղում, 81:

¹²⁰ Պլատոն, Երկեր չորս հատորով, Երևան, 2006, հ. 1, էջ 17:

Երկրորդ՝ նրանք երկուսն էլ տանել չեն կարող, այսպես ասած, ամենագետներին: Լաո-ցզի՝ «Ով գիտելիք ունենալով ցույց է տալիս, թե չգիտի, նա բարձր է բոլորից»¹²¹, Սոկրատ՝ «Ես գիտեմ, որ ոչինչ չգիտեմ»¹²²:

Երբ երկրորդ անգամ հանդիպում են Սիդիարթան և Վաստղևան, վերջինս իրեն պահում է հենց դառսական իմաստունի պես՝ անմիջական, լուռ, ամեն ինչի և ամեն մեկի, այսինքն՝ ողջ կյանքի համար պատասխանատու: «Դառ դե Յզինի» 49-րդ իմաստախոսությունը տալիս է Վաստղևայի ճշմարիտ դիմանկարը. «Իմաստունը միշտ փոփոխվում է: Նրա սիրտը մնան է մարդկանց սրտերին: Նա օգնում է բարի մարդկանց, բայց օգնում է նաև չարերին: Այսպես է իրականացվում բարին: Նա հավատարիմ է անկեղծներին, բայց կեղծավորներին էլ է հավատարիմ: Սա է իրական հավատարմությունը: Իմաստունն ապրում է մարդկանց մեջ ու իր սրտում հավաքում նրանց զգացմունքները: Նա վերաբերում է բոլոր մարդկանց, ինչպես սեփական երեխաներին»: Վաստղևան ապրում է տիեզերական բանականության հետ համահունչ՝ առանց իր ճշմարիտ մեծությունը ցուցանելու: Վաստղևան չի շրջում աշխարհը, բայց նա գիտի ամեն ինչ. «Բակից դուրս չգալով՝ կարելի է աշխարհը ճանաչել: Պատուհանից դուրս չնայելով՝ կարելի է տեսնել բնական Դառն»¹²³: Իմաստության սահմաններին հասած Վաստղևան հիշեցնում է նաև Գաուտամա Բուդդային: Նրա դեմքը ո՛չ տխրություն, ո՛չ էլ զվարթություն է ցուցանում, այլ միայն «... թույլ ներքին ժպիտ»:

Հենսեն «Սիդիարթա» վեպում «սանսարա» արտահայտությունը գործածում է միայն վերջին հատվածներում (այդպես է անվանված երկրորդ մասի ութ գլուխներից երրորդը), բայց իբրև հասկացություն՝ այն կարող է տարածվել ողջ վեպի վրա: Սիդիարթայի կյանքը, իր բազմապիսի փոփոխություններով հանդերձ, այլ բան չէ, քան սանսարա, սանսարայի դրսևորում: Դա կյանքի ճանապարհն է, փոփո-

¹²¹ Դառ դե Յզին, 71:

¹²² Պլատոն, հ. 1, էջ 29:

¹²³ Դառ դե Յզին, 47:

խությունների, հնի և նորի, մահվան և վերածննդի անընհատ մի շղթա, որի յուրաքանչյուր հատված, յուրաքանչյուր օղակ իր անփոփոխելի տեղն ունի այդ շղթայում: Սիդհարթայի կյանքի այդ հատվածները (իսկ դրանք վեպում, ինչպես տեսանք, չորսն են), հակադրելով միմյանց, Հեսսեն սակայն չի մերժում դրանք առհասարակ, այլ մարդու հասունացման ճանապարհին գտնում նույնիսկ պարտադիր: Կարևորն այն է, որ այդ հատվածները հաջորդում են միմյանց որոշակի տրամաբանությամբ՝ նախ ստեղծելով կյանքի ամբողջական պատկեր, այնուհետև մշտապես միտված լինելով դեպի ավելի բարձր, ավելի առաքինի կյանք: Սիդհարթայի իմացաբանական թռիչքը, փաստորեն, տեղի է ունենում այն բանից հետո միայն, երբ նա անցնում է կյանքի բոլոր փուլերը և մոտենում մահվանը (սա բնորոշ էքզիստենցիալ իրավիճակ է):

Հիմնվելով Սիդհարթա-Բուդդայի կյանքի վրա՝ Հեսսեն պատկերում է մարդկային կյանք, որը միտված է աշխարհի ճանաչման և ինքնաճանաչման բարձրագույն աստիճանին: Հեսսեն ստեղծում է ճանապարհի տարբերակ (ավելի ճիշտ՝ բազմաթիվ տարբերակներ, որոնց մեջ կարելի է ընտրություն կատարել), որի նպատակը մարդու և աշխարհի միասնությունն է: Ըստ Հեսսենի՝ մարդու էվոլյուցիայի իմաստը նրա աստվածայնության իրականացումն է, նույնականացումը նրա Ինքնության հետ: Ճանապարհ ընկնելով իբրև բրահման՝ Սիդհարթան, սակայն, իր որոնումների ուղին ավարտում է իբրև դառսական իմաստուն: Այսինքն, Սիդհարթան հասնում է հաղթանակի, բայց ոչ իբրև բրահման, այլ դառսական իմաստուն («Թեև վեպի հանդերձանքը հնդկական է,– մի առիթով խոստովանում է Հեսսեն,– բայց ավելի մոտ է Լաո-ցզիին»): Իսկ ավելի ընդհանրական առումով Սիդհարթան իրականացնում է պանթեիստական մի իդեալ, որն իր վաղնջականությամբ փորձում է անգամ շրջանցել բուդդայականությունը, դառսականությունը, բրահմանական աստվածներին և հասնել մարդու և բնության միասնության ամենամախնական ժամանակներին: Երանելի այդ անցյալը այնքան հին է, որ կախարդական մի շրջումով ակնթարթորեն կարող է փոխվել և վերածվել ապագայի,

ինչպես «Դառ դե Յզինի» այս միտքը՝ «Վերադարձը դեպի սկիզբը կոչվում է հանգիստ, իսկ հանգիստը կոչվում է վերադարձ դեպի էություն»¹²⁴: Մարդկության ոսկեդարյան հիշողության մի նմանատիպ պատատիկ է «Ծուռան-ցզիի» այս հատվածը.

«Հնադարյան իսկական մարդը ճանաչում էր ո՛չ սեր կյանքի, ո՛չ էլ արելություն՝ մահվան հանդեպ, ո՛չ ուրախանում էր իր աշխարհ գալով, ո՛չ էլ դիմադրում էր կյանքից հեռանալուն, անւրարբեր թողնում էր այս աշխարհը և անւրարբեր գալիս այս աշխարհ ... Նա չէր մոռանում այն, թե ինչն էր եղել իր համար սկիզբ, և մինչև վերջ չէր քննում-խորանում, թե որն է իր վերջը: Սրանալով կյանք՝ ուրախանում էր նրանով, մոռանալով մահվան մասին, վերադառնում էր անէություն: Դա նշանակում է, որ նա չէր դիմում բանականությանը, որպեսզի հակառակվի Դաոյին, չէր դիմում մարդկայինին, որպեսզի օգնի երկնքին... Նման մարդու սիրտը ազար է զգացմունքներից, վարքը զուսպ, նրա դեմքը արտահայտում է պարզություն: Երբեմն նա սառն է, ինչպես աշուն, երբեմն փառ, ինչպես գարուն, ուրախությունը և գայրությունը հերթագայում են նրա մեջ, ինչպես հերթագայում են փարվա չորս եղանակները, նա հարմարվում է իրերին, և ոչ ոք չգիտի նրա հնարավորության սահմանները»¹²⁵:

Վերադարձի այս հիշողությունը հին կրոնի, հին կրոնական գիտակցության արտահայտություն է, որի մասին ակնարկում է Արիստոտելը «Սենտաֆիզիկայում»¹²⁶: Ազատությունը կամ փրկությունը Հեսսեն չի հանգեցնում մշակույթի կամ բարոյագիտական արդեն ծանոթ հիմնախնդրի՝ վերադարձ դեպի «նախ դրախտ», այլ բնական մարդու մի նոր պատկերացման, որը ականջալուր է բնությանը՝ իբրև Աստծու: Նման դատողությունների հիմք է տալիս ոչ միայն ինքը՝ վեպը, այլև Հեսսեի 1922 թ. գրած մամակներից մեկը: Միդիարթան իր իմաստությունը, գրում է Հեսսեն, ի վերջո սովորում է գետից՝ «...հին ծեր հիմարից, որը մշտապես ժպտում է և մի թաքուն, տարօ-

¹²⁴ Դառ դե Յզին, 16:

¹²⁵ В мире китайской мудрости, М., 2006, с. 126.

¹²⁶ St'u Шпенглер О., т. 2, էջ 402:

րինակ սուրբ Է»¹²⁷։ Կրոնական էքզիստենցիալիզմի տեսանկյունից, երբ դիցաբանական եզրերը (գետ, սեր և այլն) փոխարինում ենք փիլիսոփայականով, ստացվում է ինքնաբարդ աճիատի բնական հակում դեպի ազատություն, դեպի Աստված։

Մահվան հիմնախնդիրը վեպում հիմնավոր մեկնաբանություն չի ստացել։ Քամալայի մահը ողբերգական է. նա մենակ է թողնում որդուն, զրկվում է երազներից։ Միանգամայն այլ է Վասուդևայի մահը։ Նա բնության մարդն է և վերադառնում է բնությանը. «Ես գնում եմ անտառ, ես գնում եմ դեպի միասնությունը»։ Վասուդևան մեռնում է՝ լույս ճառագելով։ Սիդհարթայի մահը արտահայտում է կերպավոր-խոսքային արևելյան ավանդույթը։ «Երբ մեռնում է Սիդհարթան, – գրում է Հեսսեն, – ցանկանում է ոչ թե Նիրվանա, այլ հասկացվել և նոր կյանք մտնել իր վերածնունդով»¹²⁸։

Սոցիալական հիմնախնդիր, որպես այդպիսին, վեպում գրեթե չկա, թեև սոցիալական առանձին մոտիվներ, օրինակ, հայրերի և որդիների, այն շոշափում է։ Սիդհարթան կարծես միտումնավոր կտրում է սոցիալական բոլոր կապերը (Կաֆկայի արտահայտությամբ՝ կտրում է սերունդների շղթան)՝ մնալով մեն-մենակ։ Սոցիալական մոտիվի թեթևակի ակնարկ է նաև այն, որ վեպը առանձնացնում է մարդկանց տեսակներ։ Դա կատարվում է Գետի միջոցով։ Կան մարդիկ, որոնք Գետը համարում են պարզապես խոչընդոտ, արգելք, որ կարելի է հաղթահարել՝ անցնելով այս ամից մյուսը։ Դրանք սովորական մարդիկ են։ Կան նաև մարդիկ, որոնք ունկնդրում են Գետին, այսինքն՝ Դաոյին։ Դրանք ընտրյալ մարդիկ են։ Դա կարգավորում է երկինքը և մարդկանց կամքից դուրս է («Ռ՞ով գիտի պատճառն այն բանի, որ երկինքն ատում է ռազմատենչներին։ Դրա բացատրությունը դժվար է նաև կատարյալ իմաստունի համար»¹²⁹)։

Վեպի վերջին հատվածներում գերակշռողը, ինչպես տեսնում ենք, դառսական գաղափարներն են։ Իմաստության հասած և արդեն

¹²⁷ Mat. zu Hesses Sid, Bd. 1, s. 156.

¹²⁸ Hesse H., Gesammelte Briefe, Bd. 1, s. 466.

¹²⁹ Դաո դե Յզին, 73։

ծեր Սիդիարթան Գովինդային է հայտնում իր կարևորագույն մի քանի մտքեր, որոնց ակունքը ակնհայտորեն Լաո-ցզիի ուսմունքն է: Օրինակ՝ «...իմաստությունը անհաղորդելի է...Գիտելիքը մեկ ուրիշին կարելի է հաղորդել, իմաստությունը...ոչ»։ Սա իր հետ բերում է լուրջան փիլիսոփայություն և լուռ հերոսի, որի մասին արդեն խոսվեց: Նաև՝ «Յուրաքանչյուր ճշմարտության հակառակը նույնպես ճշմարիտ է»։ Սա դառսականության հիմնարար սկզբունքներից է, որով այն առնչվում է արևմտյան հարաբերականության, մասնավորապես Հերակլիտի ուսմունքին, ըստ որի՝ «ամեն ինչ ծագում է իր հակադրությամբ և ամբողջական միասնությամբ հոսում իբրև գետ»¹³⁰: Հերակլիտի ուսմունքի հետ վեպի կապը խոստովանում է և ինքը՝ Հեսսեն: «Հերակլիտի ճանապարհը,– գրում է Հեսսեն նամակներից մեկում,– ինձ համար նույնպես վստահելի է, ես արդեն վաղուց հյուսում եմ դրա նման մի բան՝ հնդկական հանդերձանքով, որ սկսվում է Բրահմանով ու Բուդդայով և ավարտվում Դաոյով»¹³¹: Հարաբերականության այս սկզբունքը Սիդիարթան տարածում է մարդու վրա («Երբեք չի լինում, որ մարդը կամ արարքը ամբողջապես կամ բացառապես սանսարա կամ նիրվանա լինի»), նաև ժամանակի՝ «Ժամանակ գոյություն չունի, Գովինդա...»,– ասում է Սիդիարթան: Ժամանակի ավանդական ընկալման այս մերժումով վեպը, անկասկած, տեղավորվում է հնդկական աշխարհընկալման սահմաններում, քանի որ, ինչպես նկատում է Շպենգլերը, այդ մշակույթին ժամանակի զգացողությունը բնորոշ չէ¹³²: Շարունակելով դատողությունները ժամանակի մասին՝ Սիդիարթան նաև ասում է. «Ոչինչ չի եղել, ոչինչ չի լինելու, ողջը՝ է... միայն ու միայն ներկա գոյություն ունի»։ Արևելյան միստիկայի հետ այստեղ ակնհայտ են նաև ժամանակի ընկալման արևմտյան մտքի հետքեր: Օգոստինոսը, օրինակ,

¹³⁰ Диоген Лаэртский, О жизни, учениях и... М., 1986, с. 335.

¹³¹ Mat. zu Hesses Sid, Bd. 1, s. 152.

¹³² Ի հակադրություն հնդկական անժամանակ իրականության՝ Օ. Շպենգլերը բերում է Եվրոպայի օրինակը. «Գիշեր ու ցերեկ մեր բնաշխարհի վրա հազարավոր աշտարակներից տարածվում են ժամացույցների զարկերը» (Шпенглер О., Закат западного мира, с. 223-224):

գրում է. «Կա երեք ժամանակ՝ անցյալի ներկա, ներկայի ներկա, ապագայի ներկա»¹³³: Ժամանակի հայդեգգերյան մեկնաբանություններում ևս (մարդու անիսկական կեցության վիճակում) գերիշխում է ներկան՝ մահվան մշտական գիտակցությամբ:

Միդիաթթան հանգում է մաս կարևորագույն մի իմաստության, որին երկու տարբեր ձևակերպում է տալիս:

Առաջին. «Ես իմ սեփական մարմնի ու սեփական հոգու փորձառությամբ եմ համոզվել, որ ես կարիքն եմ ունեցել մեղքի, ես կարիքն եմ ունեցել ցանկասեր վարքի, երկրային բարիքների ձգտման, սնափառության, ինչպես որ կարիքն եմ ունեցել այն ամոթալի հուսահատության, որպեսզի ի վերջո ընտելանամ հրաժարվելու աշխարհին հակառակվելու մտքից, որպեսզի սովորեմ սիրել աշխարհն այնպես, ինչպիսին այն կա... սիրել աշխարհն ու նրան պատկանել»:

Երկրորդ. «Այստեղից էլ իմ ուսմունքը, որի առթիվ դու գուցե կծիծաղես. սերը, ով Գովինդա, ամենակարևոր բանն է աշխարհում: Աշխարհը ճանաչել, բացատրել, քամահրել և ուրանալ այն. ես դա թողնում եմ մեծ մտածողներին, դա նրանց գործն է: Ինձ համար, սակայն, կարևոր է միայն մի բան՝ կարողանալ աշխարհը սիրել, չարհամարհել այն, չատել այդ աշխարհը և ինձ, նրան, ինչպես և ինձ ու բոլոր էակներին նայել սիրով, հիացումով ու հարգանքով»:

Սերը՝ իբրև իմաստություն, կերտում է Միդիաթթային: Նա իմաստության հասնում է ոչ բանականությամբ, այլ սիրով: Հիշե՛րը իրավացիորոն նկատում է, որ դա սովորական իմաստով սեր չէ, որից Միդիաթթային միայն դժբախտություն է բաժին հասնում: «Սեր բառի տակ,– գրում է նա,– այստեղ նկատի է առնվում ոչ թե Կաման՝ սեռական, զգացական հաճույքը, այլ ավելի շուտ Պրիտին և Սնեխան՝ անխառն զվարթությունը, կապվածությունը, սերը առ մերձավորը»¹³⁴:

Գեղագիտական շերտը

Այստեղ կարելի է առանձնացնել երկու կարևոր բաղադրիչ՝ հենրոսը և լեզուն:

¹³³ Օգոստինոս Երանելի, Խոստովանություններ, էջ 11, 20:

¹³⁴ Hilscher E., Potische Weltbilder, Berlin, 1979, s. 114-115.

Հերոսը

Հեսսեն բացառիկ կարևորություն է տալիս վիպական հերոսին: Ավելին, ինչպես իրավացիորեն գրում է Կարալաշվիլին, ի տարբերություն արարչագործության, երբ Աստված նախ ստեղծեց աշխարհը, ապա՝ մարդուն, Հեսսեն նախ մտահղանում է հերոսին, ապա՝ երկը: Նրա վեպերում «... ամեն ինչ սկսվում է մարդուց, հերոսից,՝ գրում է նա,՝ և հերոսին շրջապատող ողջ աշխարհը ավելին չէ, քան նրա առարկայացում, էմանացիա և նրա ներքին էության արտապատկերում: Ուստի այդ հերոսը երբեք ինչ-որ առարկա չէ, այլ առարկաների միջավայրում, հավասարաթեք նշան մյուս նշանների կողքին, այլ հանդիսանում է ողջ էպիկական ունիվերսումի իմաստային կենտրոնացումն ու արժեքային կենտրոնը, իսկ մյուս առարկաներն ու երևույթներն իրենց իմաստային նշանակությունը ստանում են այդ կենտրոնի հետ ունեցած հարաբերության մեջ»¹³⁵:

Ինչպես Հեսսեի վեպերին, այնպես էլ հերոսներին բնորոշ է համադրականությունը. դա փիլիսոփայական վեպին և նրա հերոսին ներհատուկ գիծ է, որը կարելի է հաստատել ժանրի բազմաթիվ օրինակներով: «Դեմիանը», «Սիդիարթան», «Տափաստանի գայլը» կամ «Հուլունքախաղը» բազմաչափ, բազմապլան վեպեր են, որոնք ենթակա են ոչ միայն սոցիալական, այլև հոգեբանական, փիլիսոփայական, դիցաբանական, ինքնակենսագրական և այլևայլ մեկնությունների: Այդպես և դրանց հերոսները: Դրանք բազմադեմ են, օժտված են հարուստ ներաշխարհով և սովորաբար չլինելով անհատականացված և միագիծ բնավորություններ, ինչպես այդ մասին մի առիթով գրում է ինքը՝ Հեսսեն, այլ գաղափարների խորհրդանիշներ, կարող են հեշտությամբ փոխել իրենց նկարագիրը՝ կախված քննության հայեցակետից: «Դեմիանը», օրինակ, ոչ միայն սոցիալ-քաղաքական վեպ է, այլև փիլիսոփայական (Նիցշեի փիլիսոփայության տեսանկյունից), հոգեբանական (Կ. Յունգի հոգեվերլուծության տեսանկյունից) և այլն:

¹³⁵ Каралашвили Р., Мир романа Г. Гессе, Тб, 1984, с. 234-235.

«Դեմիանից» սկսած՝ Հեսսեի բոլոր վեպերը նման են միմյանց բազմադեմ հերոսներով, նաև նրանով, որ այդ հերոսներն իբրև պարտադիր գիծ կա՛ն արվեստագետ են, կա՛ն բանաստեղծ (Ջիմկլեր, Քլինգգոր, Գոլդմունդ, Հալլեր, Կնեխտ): Այսինքն, հեսսեական յուրաքանչյուր հերոս իր մեջ ամփոփում է հեղինակի անհատական եսի և աշխարհի, կյանքի և ոգու, գիտակցության և բնագոյների, մասի և ամբողջի հակադրամիասնության և բազմազան այլ մոդելներ: Դա բազմաթեռ իրականության հետ Հեսսեի երկխոսության միակ հնարավոր լեզուն է:

Այդպես է և «Սիդիարթան»: Նրա հերոսը ևս աչքի է ընկնում նման ունիվերսալ գծերով: Վեպը փիլիսոփայական քննության ենթարկելիս Սիդիարթան արևելյան իմաստուն է, իսկ գեղագիտական քննության դեպքում իմաստունից փոխվում է բանաստեղծի: Հուգո Բալլն հենց այդպիսին էլ տեսնում է Սիդիարթային: «Բայց Սիդիարթան, – գրում է նա, – ուսմունքներն առհասարակ չի սիրում: Նա փիլիսոփա չէ, ոչ էլ աստվածաբան, այլ բանաստեղծ, պոետ»¹³⁶: Գրականագետը հակված է վեպում ոչ թե ուսմունքներ, այլ խորհրդանշաններ տեսնել, ինչը գրողի առանձնաշնորհն է: Ֆաուստը և Սիդիարթան ընդհանրություններ ունեն ոչ միայն նրանով, որ երկուսն էլ Մտածողներ են, Որոնողներ, այլ նաև Բանաստեղծ են: Թեև տիեզերական սկզբունքներից (Բան, Միտք, Ուժ և Գործ) Ֆաուստը նախընտրում է Գործը, այդուամենայնիվ գիտնական, աստվածաբան և այլն լինելուց զատ՝ նա անպայման նաև բանաստեղծ է (հատկապես Աստվածաշնչի թարգմանության և Հեղինե-Պարիս մերկայացման դրվագներում նա իրեն դրսևորում է իբրև առաջնակարգ բանաստեղծ): Իրականության բանաստեղծական ընկալումը բնորոշ է նաև Սիդիարթային: Վեպի վերջում նա սկսում է աշխարհն ընկալել սրտի բանականությամբ: Այն, որ Սիդիարթան մերժում է կրոնափիլիսոփայական շատ ուսմունքներ և իր ինքնությունը գտնում է Գետի ջրերում, այն, որ հոգևոր որոնումների ճանապարհը նա ավարտում է Սիրո հայտնությամբ, վկայում են Սիդիարթայի մեջ բանաստեղծականի

¹³⁶ Mat. zu Hesses Sid. Bd. 2, 60.

հաղթանակի մասին: Իբրև գաղափարներ՝ սերը և գետը այնքան մեծ են և այնքան անիրական, որ կարող են իրական լինել միայն բանաստեղծական տեքստում, իսկ Սիդիարթան կարող է ընկալելի լինել միայն իբրև բանաստեղծ: Այս գծերը Հեսսեին ընդհուպ մոտեցնում են Նովալիսին: Իր ամենասիրած բանաստեղծի՝ Նովալիսի մամա, որով Հեսսեն պարզապես կախարդված էր, որին համարում էր նոր գերմանական պոեզիայի ամենաազնիվ պոետը, և որի ողջ գրական ժառանգությունը, ներառյալ նաև միստիկան և բնափիլիսոփայությունը, համարում էր անխառն պոեզիա, Հեսսեն փորձում է մարմին տալ գաղափարին, իդեային, իսկ բանաստեղծին՝ դարձնել կյանքի իսկական տերը: Բանաստեղծ-հեղուքը ներկայանում է նախ և առաջ խոսքով, լոգոսով՝ իբրև կերպարային գծի դոմինանտ: Ինչպես արդեն ասվեց, վեպի լեզուն արևելյան իմաստախոսության լեզուն է, որն իր տիպով ավելի բանաստեղծական է, քան ինտելեկտուալ: Ուստի իբրև բանաստեղծական կերպար՝ Սիդիարթան գործում է լեզվական շատ ակտիվ միջավայրում: Հերոսը և լեզուն այստեղ փոխլրացնում են միմյանց: Կարելի է նույնիսկ ասել, որ «Սիդիարթան» լեզվի վրա կառուցած վեպ է, լեզվի, որ ծավալման հետ մեկտեղ աստիճանաբար ընդգրկում է ամեն ինչ՝ գաղափարներ, խորհրդանիշներ, հերոսներ և վերածվում ընդհանրական լոգոսի: Փաստորեն՝ լեզվական այդ միջավայրից դուրս հերոսի՝ Սիդիարթայի և նրա պատմության իրականացումը թվում է անմտածելի:

Լեզուն

Հեսսեի արձակում լեզուն առհասարակ առանձնահատուկ գործառույթ ունի: Անսովոր կենտրոնացումը լեզվի վրա հուշում է, որ Հեսսեն նրա մեջ տեսնում է ոչ թե հաղորդակցության միջոց, այլ ավելին, որ կապվում է լեզվի առավել բարձր գործառույթի՝ մոգականության հետ: Այդ լեզուն արտաքնապես պարզ է. չի ձգտում բարդ ու խրթին կառուցվածքների և թերասացությունների, այլ մնում է մշտապես զուսպ ու չափաբերված, ամբողջական, մտքի և հոգու բարդ արտահայտություններին պարզորեն համարժեք, այսինքն՝ լեզվականորեն պարզեցնելով բարդը, միաժամանակ պահպանելով մտքի և հոգու

աշխատանքի պատճառահետևանքային կապերի բոլոր անցումներն ու օղակները: «Հեսսեի մոտ,– գրում է Անդրե ժիլլը,– հավասարակշռված է լոկ արտահայտության ձևը (իմա՝ լեզուն - Ա. Ա.), այլ ոչ բոլորովին զգացողությունները»¹³⁷:

Հեսսեի լեզվի տարրերը համերաշխորեն միահյուսվում են՝ գոյացնելով այն գունագեղ գորգը կամ ծաղկաշղթան, որտեղ արտաքին և ներքին աշխարհների յուրաքանչյուր տարր, յուրաքանչյուր իր և գաղափար ունեն իրենց արտահայտության հնարավորությունն ու տեղը: Այս հատկանիշների պատճառով նրա լեզուն կարող է նույնիսկ հնաոճ, ժամանակակից գեղարվեստական մտածողությանը ոչ համարժեք թվալ: Բայց դա այդպես չէ: Անշուշտ, հանրահայտ են Հեսսեի պոետիկայի բազմաբնույթ, այդ թվում՝ և լեզվական առնչությունները հատկապես գերմանական միջնադարի, 18-րդ դարի, ռոմանտիզմի, ինչպես նաև Արևելքի գրական ավանդույթների հետ, որտեղից էլ՝ նրա լեզվի և լեզվամտածողության ավանդականությունը, բայց դա հենց այն լեզուն է, որով Հեսսեի աշխարհայացքը ձեռք է բերում առավել ամբողջական և համարժեք արտահայտություն: Այդ լեզվի հենց հնաոճությունն ու պարզությունը, որում ամենից առաջ մեծ հարգանք կա մարդու և աշխարհի հանդեպ, ազդեցիկ գործոն է հեսսեական աշխարհի հումանիստական խորությունն ու սահմանները ընկալելու համար: «Նրա (Հեսսեի՝ Ա. Ա.) ոճի թափանցիկությունը,– իրավացիորեն գրում է Ն. Պավլովան,– ռոմանտիկների ոճի նման բովանդակում է բարոյական իմաստ»¹³⁸:

Հանրահայտ է, որ «Դեմիանով» Հեսսեի համար սկիզբ է առնում գեղագիտական նոր՝ համադրական պոետիկայի շրջափուլը: Թեմաների, աշխարհընկալման սկզբունքների և հիմնարար մի շարք այլ խնդիրների հետ նորացում է ապրում նաև Հեսսեի լեզուն: Չկորցնելով իր կառուցվածքային պարզությունը (անխախտ է մնում Հեսսեի գրականության հիմնական կանոններից մեկը, այն է՝ լեզվական պարզություն և բովանդակային բարդություն)՝ այն միաժամանակ

¹³⁷ Zeller B., s. 167.

¹³⁸ Павлова Н., Типология немецкого романа, М., 1982, с. 88.

հարստանում է նորաբանություններով, լեզվական նոր միջոցներով, որոնց ակունքը կամ մտավորական Արևմուտքն է, մանավանդ հոգեվերլուծությունը կամ հեքիաթի Արևելքը: Հեսսեի արձակը սկսում է խոսել այլաբանություններով և խորհրդանիշներով: Ստացվում է լեզվական երկակիություն: Մի կողմից այն պահպանում է ավանդական լեզվի հատկանիշներ՝ պարզություն, էմոցիոնալ հագեցվածություն և այլն, մյուս կողմից՝ մոդեռնի հատկանիշներ: Այդ լեզվի ամենաբարձր աստիճանը «Հուլյոնբախադ» վեպն է, որի լեզուն, ըստ Ադրիան Հզիայի, այլևս չունի ազգային նկարագիր և ներկայացնում է «ոգու ունիվերսումը»¹³⁹:

Հուգո Բալի կարծիքով՝ «Սիդհարթայի» լեզուն միմյանց է միավորում Արևելքը և գերմանական ոգին և դրանով իսկ կրկնում Գյոթեի «Արևելաարևմտյան դիվանի» փորձը, որը գերմանական ոգու համար Արևելքը բացահայտելու ճանապարհին ավելի շատ բան է արել, քան իր ժամանակի հարյուր գիտնական¹⁴⁰:

Վեպի լեզվի արևելաարևմտականությունը դրսևորվում է նաև նրանով, որ մի կողմից թողնում է ճոխության, գունագեղության տպավորություն (այստեղ կարելի է զգալ Արևելքի լեզվական փորձի ողջ հարստությունը՝ վեդաներից, ուպանիշադներից մինչև Դհամապադա, Բհագավադգիտայից մինչև դաոսական տեքստերը), միաժամանակ այդ լեզուն խստորեն մշակված է, չափաբերված. լեզվական նվազ հնարավորություններով Հեսսեն փորձում է հասնել առավելագույն ազդեցության: Դրա լավագույն վկայությունը «Սիդհարթայի» փոքրածավալությունն է (Հեսսեի վեպերին առհասարակ բնորոշ չէ մեծածավալությունը): «Սիդհարթայում» գերիշխում է լեզվական կարգապահությունը: Իրադարձությունների դանդաղ զարգացումը պայմանավորված է հենց լեզվական գործոնով: Միակ հատվածը, որտեղ իրադարձությունների (տպավորությունների) ընթացքը արագանում է, վեպի ավարտն է, Գովինդայի տեսիլքը: Հեսսեն առհասարակ խուսափում է նկարագրություններից, ամեն ինչ միտված է հերոսի

¹³⁹ Mat. zu Hesses Glasperlenspiel, Bd. 1, S. 194.

¹⁴⁰ Mat. zu Hesses Sid. Bd. 2, S. 61.

ներաշխարհի փոփոխությունների և շարժման արտապատկերմանը, որի հետևանքով լեզուն դառնում է հերոսի հոգեկան կյանքի արտահայտությունը: Լեզվական այս լակոնիզմը, այս դեպքում՝ ասկետիզմը, որ նույնպես արևելյան արմատներ ունի, վեպին հաղորդում է միմիայն ամենաանհրաժեշտը, ամենակարևորը տալու առանձնահատկությունը: Այդ լեզուն նաև բազմիմաստ է, ինչպես Բուդյայի՝ Պայծառացյալի դեմքը, որը միավորում ու ամփոփում է կյանքի բոլոր նշաններն ու իմաստները՝ լուծվելով դրանց մեջ:

«Սիդիարթայի» լեզվին բնորոշ է նաև մի կարևոր կողմ, առանց որի այդ լեզուն կկորցնեք իր ամբողջականությունը: Դա նրա խոսքային տարերքն է: «Սիդիարթայի» լեզուն ստեղծվել է ամենից առաջ բարձրաձայն հնչելու, արտասանվելու համար: Դրանով վեպը ուղղակիորեն առնչվում է կրոնական ավանդույթին: Այստեղ ևս ընդհանրությունները տանում են դեպի Արևելք: Օրինակ, Բուդյայի գործունեության ամբողջ իմաստը, ինչպես նկատում է Հ. Օլդենբերգը, նրա քարոզների, այսինքն, խոսքի մեջ է (դժվար չէ օրինակը տարածել նաև Հիսուսի, Մոկրատի կամ Ջրադաշտի վրա): «Քարոզների մեջ է Բուդյայի ողջ գործունեությունը,– գրում է Օլդենբերգը,– նա ոչինչ չի գրել»¹⁴¹: Ամեն ինչ պայմանավորված էր խոսելու, լսելու և մտապահելու հետ: Բնականաբար, կարևորվում էին լեզվի խոսքային հատկանիշները, այն, ինչ հին հույները անվանում էին ներդաշնակ բարեհնչունություն (Euphonic): «Սիդիարթան», ըստ էության, գալիս է այդ ավանդույթից:

Ահա մի նմուշ այդ լեզվից.

«–Օմ,- շնչաց նա,- Օմ...Արտաբերելով այն՝ նա վերիիշեց Բրահման, գիտակցեց կյանքի անկործանելիությունը, մտաբերեց այն ողջ աստվածայինը, որ մոռացել էր:

Այդ ամենը ընդամենը մի պահ միայն տևեց, կայծակի պես մի ակնթարթ փայլեց ու անեացավ: Սիդիարթան պառկեց հողին, կոկոսի ծառի ստորոտին՝ հոգնածությունից ջարդված, Օմը շնչալով՝ նա գլուխը դրեց ծառարմատներին և խոր քուն մտավ: Խորն էր նրա քուն-

¹⁴¹ Ольденберг Г., с. 239.

ընդ՝ առանց երազների, երկար ժամանակից ի վեր նա այդպիսի քուն չէր վայելել: Երբ մի քանի ժամ անց նա արթնացավ, թվաց, թե տասը տարի էր անցել, նա լսում էր ջրերի լուռ քչքչոցը, բայց ոչ մի կերպ չէր կարողանում հասկանալ, որտեղ է ինքը, և ով է իրեն աշատել բերել: Աչքերը լայն բաց արեց, զարմանքով իր գլխավերևում տեսավ ծառերն ու երկինքը և վերհիշեց, թե որտեղ է ինքը և ինչպես է աշատել ընկել... Նա գիտակցում էր միայն, որ իր նախկին կյանքին..., անցած կյանքին ինքը վաղուց հրաժեշտ է տվել... նա ցանկանում էր նույնիսկ վերջ տալ բուն իսկ կյանքին, սակայն ինչ-որ գետի մոտ աճող կոկոսի ծառի տակ վերագտավ իրեն՝ սրբազան Օմը շուրթերին, հետո քնեց ու արթնացավ որպես մի նոր մարդ, որ նոր հայացքով էր աշխարհին նայում: Նա կամացույց շնչաց Օմ բառը, որն արտաբերելով ինքը քուն էր մտել, և ու նրան թվաց, թե իր այդ ողջ երկարատև քունը ոչ այլ ինչ է եղել, քան Օմն արտասանելու, Օմն առնաժամելու երկարատև ու գերկենտրոնացած մի արտաբերում, խորասուզում և լիովին տարրալուծում այդ մի հատիկ Օմի մեջ, անանունի, կատարյալի ...»:

Այս լեզուն՝ հատկապես Օմ արտահայտության առատ գործածումներով¹⁴², ստեղծված է ամենից առաջ հնչելու, արտաբերվելու համար՝ իբրև Խոսք: Օմի անբացատրելիությունը հուշում է, որ դա արտահայտություն է դիցաբանական գիտակցության, երբ բառը և նրանով նշանակվող առարկան միմյանցից չեն տարբերվում: Դրանով ապահովվում է նաև «Սիդհարթայի» լեզվի միատիկականությունը և պոետիկայի կապը երաժշտության հետ:

Վեպը միատիկական ավարտ ունի: Այդպիսի ավարտ ունեն Հեսսեի շատ վեպեր («Դեմիան», «Տափաստանի գայլը», «Հուլունքա-

¹⁴² «Օմ» սրբազան բառով, որը Վեդաներում անվանվում է «հավերժական վանկ», սկսվում և ավարտվում են գոհաբերական բանաձևերը և հիմները: Այդ կարճ բացականչության հատուկ նշանակությունն այն է, որ ծիսական խոսքին հաղորդում է անընդհատություն. այս կամ այն արտահայտությունը, ավարտվելով Օմ վանկով, կարծես անխելիորեն շարունակվում է երկարել այնքան, որպեսզի հաջորդ արտահայտության մեջ կազմի առաջին վանկը: Այն աղոթքները, որոնք սկսվում և ավարտվում են Օմ վանկով, օժտված են Բրահմանի առանձնահատուկ ուժով, որը ծնում է սրբազան գործեր:

խաղ»): Դրանով Հեսսեն տրամաբանական ավարտի է հասցնում վեպի երկու կարևորագույն գծերը՝ փիլիսոփայականը և գեղագիտականը՝ դրանք միավորելով մեկ գաղափարի մեջ, միաժամանակ միանալով արևելաարևմտյան, հատկապես գերմանական միստիկական ավանդույթին (Մայստեր Էքհարտ, Բյոհմեն, Նովալիս, էքսպրեսիոնիստներ): Համաշխարհային գրականության ամենամիստիկ հերոսի՝ իշխան Միշկինի («Ապուշը») մասին իր հանրահայտ էսսեում Հեսսեն գրում է. «Իր ապրածից ամենավսեմը բարձրագույն ուժի և զգացմունքի այն չնչին վայրկյաններն էին, որ նա ապրել էր մի անգամ՝ ասես կայծակի փայլատակման մման կարճ ակնթարթում հասկանալով ամեն ինչ լինելու իր ընդունակությունը. ապրել բոլորի ցավով, կարեկցել բոլորին, հասկանալ և ընդունել այն ամենը, ինչ կա աշխարհում»¹⁴³: Գետի գաղտնիքները ճանաչել փորձող «Սիդիարթայի» հետ, փաստորեն, կատարվում է նույնը, ինչ իշխան Միշկինի:

Միշկին՝ «... անձկության, հոգեկան խավարի, ճնշման մեջ որոշ վայրկյաններ կարծես բացավառվում էր նրա ուղեղը, և անսովոր պոռթկումով միանգամից լարվում էին նրա կենսական ուժերը: Կյանքի, ինքնագիտակցության զգացողությունը գրեթե տասնապատկվում էր... Միտքը, սիրտը լուսավորվում էին անսովոր լույսով. նրա բոլոր հուզումները, բոլոր կասկածները, բոլոր անհանգստությունները կարծես միանգամից խաղաղվում էին, վերջանում՝ **լի պայծառ, ներդաշնակ ուրախությամբ ու հույսով, լի բանականությամբ** (ընդգծումն իմն է – Ա. Ա.)»¹⁴⁴:

Սիդիարթա՝ «Սիդիարթան լսում էր ու լսում... Արդեն հաճախ էր նա այդ ամենը լսել, գետից բարձրացող այդ անթիվ-անհամար ձայները, որոնք այսօր բոլորովին այլ կերպ էին հնչում: Նա արդեն չէր կարողանում այդ բազմաձայնությունը իրարից զանազանել, ո՛չ ուրախը ողբացողից, ո՛չ մանկականը տղամարդկայինից. նրանք բոլորը հիմա իրար էին միաձուլվել, դարձել մեկ ամբողջություն... Ամենայն ինչ իրար մեջ էր ագուցված, իրարու բաղիյուսված... Եվ բոլորը միասին, բոլոր ձայները, բոլոր նպատակները, բոլոր կարոտները, բո-

¹⁴³ Гессе Г., Письма по кругу, с. 117.

¹⁴⁴ Դոստոևսկի Ֆ., Ապուշը, Երևան, 1965, էջ 302:

լոր տառապանքները, բոլոր հաճույքները, ողջ բարին ու չարը, այդ ամենը միասին կազմում էին աշխարհը... Այդ պահին Սյոդհարթան դադարեց կռիվ տալ ճակատագրի հետ... Նրա հայացքում ծաղկում էր **ինացության երանությունը** (ընդգծումն իմն է – Ա. Ա.)»:

Այն ամենը, ինչ Հեսսեն ստեղծեց Արևելքի ներշնչանքով, արդարև, կարելի է, անվանել «Նոր արևելաարևմտյան դիվան»¹⁴⁵, որով եվրոպական ոգին մի անգամ ևս փորձ է անում ճանաչելու ինքն իրեն, Հեսսեն մշտապես քննում է ինքն իրեն, և նրա բոլոր վեպերը, Ռեգո Կարալաշվիլու ճշգրիտ բնորոշմամբ, իր իսկ հոգու կենսագրություն են: Այս առումով նա, անկասկած, եվրոպացի է, որի ճակատին դրոշմված է եվրոպական մտքի անխախտ կանոններից մեկը՝ «Ճանաչիր ինքդ քեզ»: Բայց ի՞նչ է նշանակում գրողի համար քննել սեփական հոգին: Լաո-ցզին տալիս է դրա պատասխանը. «Մարդն ինքն իրենով կարող է ճանաչել մյուսներին»¹⁴⁶: Հեսսեն Լաո-ցզիի ուսմունքից սովորեց ևս մի կարևոր ճշմարտություն: Դա այն է, որ մարդու կյանքի իմաստը ոչ թե **Նպատակն** է, այլ **Ճանապարհը**: «Ուխտագնացություն Արևելք» վեպում հերոսներից մեկը՝ Լեոն, ասում է. «Եղբայր Հ-ն իր գալթակողությամբ հասել է հուսահատության աստիճանի... Հուսահատությունը կյանքը հանդուրժելու և նրա առաջադրանքները կատարելու յուրաքանչյուր լուրջ փորձի հետևանք է... Հ.-ին սպասում է անցում կատարել հուսահատության վրայով»: Սա է կարևորը Հեսսեի համար, այս անցումը հուսահատության վրայով, ճանապարհը շարունակել, կյանքի կենտրոնում մշտապես մնալ կարողանալը: Ծգնաժամերը և փակուղիները նրա համար են, սովորեցնում է Հեսսեն (ի տարբերություն Ֆրանց Կաֆկայի), որպեսզի դրանք հաղթահարվեն, որպեսզի մարդը միշտ դուրս գա հաղթանակած: Ահա սա է ամենաարժեքավորը, այն, ինչ ավանդում է մեզ Հեսսեն: Բայց դա նաև ամենամարդկայինն ու ամենաիրականն են, որոնք կարելի է սպասել գրականությունից՝ իբրև պատրանք:

¹⁴⁵ Հետաքրքիր է, որ գերմանացի բանաստեղծ և փիլիսոփա Ռ. Պանվիտցը Հեսսեի մասին իր աշխատությունը անվանում է «Հ. Հեսսեի արևելաարևմտյան դիվանը»:

¹⁴⁶ Դաո դե Ցզին, 54:

«ՀՈՒՆՈՒՆՔԱԽԱՂ» ՎԵՊՆ ԻԲԲԵՎ ՈԳՈՒ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

1. Մուտք

Երբ 1943 թ. նոյեմբերին Յյուրիխի «Fretz & Wasmuth» հրատարակչությունում երկու հատորով առաջին անգամ լույս տեսավ «Հուլունքախաղը», նրա հեղինակը՝ Հերման Հեսսեն, արդեն ճանաչված գրող էր (բանաստեղծ, վիպասան և էսսեիստ), բայց այդ վեպը Հեսսենին բերեց անմախքնապես հեղինակություն՝ ոչ միայն Նոբելյան մրցանակ, այլև մշտատև չխամրող փառք՝ գրանցելով նրա անունը այն մեծերի շարքում, որոնք կերտել են եվրոպական ոգին: Այսօր էլ այն չի դադարում զարմացնել, ոգևորել, մտքեր հարուցել, մանավանդ դառնալ կյանքի մասնակից: Եթե գրականությունը պատրանք է, ապա Հերման Հեսսեն իր վեպով մատուցում է այդ պատրանքներից ամենազվարթը, բայցև ամենախորարհրդավորը:

«Հուլունքախաղը» Հերման Հեսսենի վերջին մեծ վեպն է: Այն ոչ միայն եզրափակում, այլև ամփոփում է գրողի անցած ճանապարհը՝ անդրադարձնելով նրա հոգեմտավոր որոնումների հարուստ պատմությունը՝ նոր ռոմանտիկական փորձերից մինչև հասուն մոդեռնիստական ստեղծագործությունները: Հեսսեն և իր վերջին վեպը (հեղինակը և ստեղծագործությունը) տիպաբանորեն գրեթե համարժեք են միմյանց: Թվում է, թե Հեսսենի ստեղծագործական ողջ ճանապարհը միտված է եղել հենց «Հուլունքախաղը» ստեղծելուն: Այս վեպի մեջ Հեսսեն դրեց այն ամենը, ինչ կուտակվել էր ու դեռ կար հոգու և մտքի անսպառ պաշարանոցներում: Սովորաբար նման գործերին «Ամեն ինչ մեկ վեպում» անվանումն են տալիս: Նամակները վկայում են, որ երբ լույս տեսավ «Հուլունքախաղը», Հեսսեն այլևս անընդունակ էր որևէ բան անել, նա թալանված ու դատարկված էր հիմնավորապես և չգիտեր, թե ինչով և ինչպես լցնի իր կյանքն ու ժամանակը: «Անցել է ուղիղ չորս տարի,— 1946 թ. մարտին Հեսսեն գրում է Կուրտ Մաա-

սին,– և այդ ժամանակներից առ այսօր ես չունեմ ո՛չ ապաստան, ո՛չ բավականություն, ո՛չ ապրելու իմաստ»¹:

Բայց ի՞նչ էր ստեղծել Հեսսեն: Մարսել Պրուստի հանրահայտ վիպաշարի առնչությամբ Վալտեր Բենյամինը նկատում է, որ «գրականության բոլոր մեծ գործերը տեսակի հիմք են դնում կամ լուծարում են այն, մի խոսքով՝ առանձնատեսակ են»²: «Հուլունքախաղը» հենց արվեստի առանձնատեսակ է, անսովոր ստեղծագործություն՝ բոլոր առումներով: Գրականագիտությունը վեպին զանազան բնորոշումներ տալիս՝ նրա մեջ տեսնելով փիլիսոփայական, դաստիարակության, ուտոպիական, մշակույթի, դիցաբանական, անգամ բարոկկոյի վեպի տարրեր: Հատկանշական է, որ այդ բնորոշումները, որքան էլ երբեմն միմյանց հակառակ, անհիմն չեն: Իրոք, սկիզբ առնելով իբրև մշակութաբանական էսսե՝ վեպն այնուհետև մտնում է դաստիարակության վեպի հուն, ծավալվում ուտոպիական ժամանակում և տարածության մեջ, քննում խոր ճգնաժամ ապրող եվրոպական մշակույթի և մարդու ճակատագիրը՝ անկումի ու վերելքի տեսիլքներով հանդերձ և ավարտվում գլխավոր հերոսի՝ Յոզեֆ Կնեխտի բանաստեղծություններով ու երեք միֆական պատումներով, որոնք շատ կարևոր են վիպական գաղափարը բացահայտելու առումով (պատահական չէ, որ վեպը կազմող տասնվեց գլուխներից առաջինը գրվում են հենց այդ նովելները): Բայց վեպն ուսումնասիրության հարուստ նյութ է տրամադրում ոչ միայն գրականագետին, այլև հոգեբանին և պատմաբանին, փիլիսոփային և մանկավարժին, մշակութաբանին և լեզվաբանին, արևելագետին և առասպելաբանին: Ընդարձակ են և վեպի տարածաժամանակային սահմանները, որոնք ձգվում են պատմականությունից մինչև ուտոպիականություն:

Ի դեպ, վեպի ուտոպիական գծերի մասին: Թեև ինքը՝ հեղինակը, ինչ-ինչ նկատառումներով մերժում է վեպում ուտոպիականությունը, սակայն առանձին գրականագետներ պնդում են դա: Կարծում

¹ Гессе Г., По следам сна, М., 2004, с. 366.

² Benjamin W., Illuminationen, Ausgewählte Schriften, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, S. 335.

ենք, որ այն իսկապես վեպում կա, քանզի ակնհայտ է վեպի միտվածությունը դեպի ապագան, ինչն առհասարակ շատ բնորոշ է Հեսսեի վեպերին: Երբ համեմատում ենք Հեսսեին և Կաֆկային, ապա պարզ է դառնում, որ մտածողության առումով և գրական ճանապարհի սկզբնական հատվածում նրանք ինչ-որ չափով մման են իրար: Երկուսն էլ խոսում են այն փակուղիների մասին, որում հայտնվել է 20-րդ դարի մարդը: Բայց եթե Կաֆկայի համար փակուղիները մնում են փակ, ապա Հեսսեն փորձում է բացել դրանք: Գրականագետ Կ. Հորստը, խոսելով 20-րդ դարասկզբի եվրոպական վեպի մասին, մի դատողություն է անում, որը տվյալ դեպքում պատշաճում է ինչպես Կաֆկային, այնպես էլ Հեսսեին: Քանի որ, մշում է Հորստը, փոփոխված իրադրության պայմաններում իրականությունը դուրս է գալիս վերահսկողությունից, և բացակայում է որևէ կարգ, որ վստահություն սահմանի գրողի և ընթերցողի միջև, ուստի վիպասանին մնում է երկու տարբերակ՝ կա՛մ ներկայացնել քաոսը (ինչ անում է Կաֆկան), կա՛մ ուտոպիայի միջոցով իրականության մեջ ստեղծել կարգավորվածություն (ինչ անում է Հեսսեն)³: Այսինքն՝ Հեսսեի համար կարևոր է ոչ այնքան մերկ ճշմարտությունը կյանքի մասին, որքան նրա հեռանկարը: Այդուհանդերձ «Հուլունքախաղը» որքան մայում է առաջ, նույնքան էլ միտված դեպի ետ: Այսինքն, վեպի հերոս Յոզեֆ Կնեխտը կանգնած է հին և նոր ժամանակների հատման գծի վրա, որտեղից նրա հայացքը հավասարապես հասնում է թե՛ ապագային և թե՛ անցյալին:

Վեպի տիպաբանության առումով կարևոր է ընդգծել նաև զանազան կարգի խորհրդանիշների, ալյուզիաների, զուգորդությունների և ծածկագրական միջոցների անսովոր առատությունը: «Հուլունքախաղի» (և ոչ միայն «Հուլունքախաղի») տեքստը երկակի տպավորություն է թողնում: Առաջին հայացքից նա շատ սովորական գեղարվեստական պատում է՝ ավանդական գրականությամբ հատուկ գծերով, բայց ուշադիր, քննական ընթերցանությունը ի հայտ է բերում

³ St'e Horst K. Die deutsche Literatur der Gegenwart. München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1957, S. 28-29:

գաղափարների և այլաբանական միջոցների այնպիսի հարստություն, որի բազմազան վեկտորները ձգվում են դեպի գիտություն, արվեստ և դիցաբանություն: Օգտվելով բողիերյան լեզվից՝ կարող ենք ասել, որ ընթերցելով «Հուլունքախաղը»՝ մարդն ակամա հայտնվում է խորհրդանիշների անտառում⁴: Այսինքն, խորհրդանիշների անտառ հաղթահարելու դժվարությամբ Հեսսեի վեպը դառնում է համադրելի Դանտեի «Աստվածային կատակերգության», Բլեյկի, Հյուդեբրիմի պոեզիայի, Գյոթեի «Ֆաուստի», Ջոյսի «Ուլիսես», Թոմաս Մանի «Կախարդական լեռը» վեպերի և փիլիսոփայական այլ երկերի հետ: Ընթերցողն առնչվում է հոգեմտավոր հսկայածավալ նյութին, սակայն վեպը չի կրկնում «Ֆլոբերի փորձությունը» (Պոլ Վալերի)⁵, Եվրոպական ոգու և մշակույթի ճակատագրի վրա մշտական կենտրոնացումը վեպը հեռու է պահում ավելորդ էսթետիզմից:

Այսինքն՝ ինչպես վայել է բուն փիլիսոփայական վեպին, «Հուլունքախաղը» բազմաչափ է, բազմանիստ և, գեղադիտակի հանգույց կարող է ներկայացնել զանազան կոմպոզիցիաներ: Հավանաբար հենց այդ հատկանիշն է նկատի ունեցել Թոմաս Մանը, երբ վեպը համեմատում է ապակիներով խաղի հետ, ինչը գերմաներենով հենց Glasperlenspiel-ն է⁶:

⁴ Նկատի ունենք Շառլ Բոդլերի «Առնչություններ» տոնետի հետևյալ տողերը.

Բնությունը տաճար է, ուր սյուները կենդանի

Ջրուցում են երբեմն խառն ու աղուր բարբառով,

Մարդը անցնում է այնպեղ սիմվոլների անտառով,

Որ հեղուկում է նրան գորովանքով ընկրանի:

(Շառլ Բոդլեր, Չարի ծաղիկներ, Ե., 1990, էջ 20):

⁵ «Ֆլոբերի փորձություն» ասելով՝ Պոլ Վալերին նկատի ունի «Սալամբո» վեպին առնչվող այն հանգամանքը, երբ հեղինակը, մեծ ուշադրություն դարձնելով տեքստի էսթետացմանը և պատմական վավերագրերի կուտակմանը, ուշադրությունից դուրս է բողմում գուրծողությունն ու արդիականության հետ կապը: «Ֆլոբերի փորձության» մասին խոսում է նաև Թոմաս Մանը իր «Հովսեփը և նրա եղբայրները» վեպի առնչությամբ (Տե՛ս Պոլ Վալերի, Ոգու քաղաքականություն, Երևան, 2005, էջ 345-353: Th. Mann, Gesammelte Werke, Band 11, S. 626):

⁶ 1945 թ. ապրիլին Հեսսեին ուղարկած մամակում կարդում ենք. «Ես սիրում եմ գրքիդ լուրջ խաղային մթնոլորտը, որն ինձ հարազատորեն շատ մոտ է: Չէ՞ որ վեպն ինքնին անչափ մեծ է ապակիներով խաղի պարտիայի»:

Հատկանշական է, որ «Հուլունքախաղը» կարող ենք դիտարկել մաս *նգու* տեսանկյունից: Այդ առումով նույնպես վեպը հարուստ նյութեր է պարունակում: Եվ, ինչպես կտեսնենք, այն ընդհուպ մերձեցնում է ոգու մասին հեգելյան ուսմունքին՝ դառնալով յուրօրինակ ոգու ֆենոմենոլոգիա կամ ոգու փիլիսոփայություն: Հավելենք մաս, որ այդ տեսանկյունից «Հուլունքախաղը» ուսումնասիրվել է համեմատաբար քիչ⁷:

2. Կաստալիան իբրև ոգու տարածք

Ոգու նշաններն ամենից ակնհայտորեն դրսևորվում են Կաստալիայում՝ այն երկրում, որտեղ ընթանում են վիպական գործողությունները: Դա անհրաժեշտ է, բայց միևնույն ժամանակ մաս միանգամայն իրական երկիր է: Այն մի կողմից ակնարկ է Ապոլոնին և մուսաներին նվիրված միֆական Կաստալիայի՝ աղբյուրի մասին, որի ջուրը կենարար և ոգեշնչող ուժ ունեւ, մյուս կողմից հիշեցնում է իրական Գերմանիան կամ Շվեյցարիան՝ միջնադարյան միաբանություններով ու վանքերով, ինչպես և արդի աշխարհիկ կյանքի պատկերներով: Կաստալիան աշխարհի շարունակությունն է, ապրում է նրան կից, բայց ոչ մի ընդհանրություն չունի աշխարհի հետ: Այն առաջ է գալիս աշխարհից առանձնանալու, ապականված, ոգեգուրկ աշխարհի մեջ մաքուր և նոր աշխարհի ստեղծելու երազանքից «ամենախոր աղետների և դաժան կոշիկների ժամանակներում, աշխարհ է եկել պատերազմական ժամանակաշրջանի ավարտին, մի կողմից ոգու մարդկանց ասկետական-հերոսական գիտակցության և ջանքերի, մյուս կողմից՝ հոգնատանջ, արյունաքամ և վայրենացած ժողովուրդներին դեպի կարգուկանոնը, նորման, բանականությունը, օրենքները և չափը դարձնելու մեծ անհրաժեշտության շնորհիվ»:

Այստեղ ժամանակը կանգնած է: Եթե տարածությունը քարացած ժամանակ է⁸, ապա Կաստալիան դրա իդեալական օրինակն է:

⁷ Յուրգեն Բելովի 2012 թ. կազմած «Hermann Hesse-Handbuch» 574 էջանոց հանրագիտարանում Հեգելի անունը հիշատակվում է ընդամենը երկու անգամ, ընդ որում՝ ոչ «Հուլունքախաղի» առիթով:

⁸ Տե՛ս Էդույան Հ., Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Երևան, 2009, էջ 257:

Կաստալիայի հանրությունը անսովոր է: Կաստալիացին ո՛չ տնտեսությամբ է զբաղվում և ո՛չ էլ քաղաքականությամբ: Այստեղ չկա ընտանիք. կանայք և երեխաներ չկան, այստեղ միայն տղամարդիկ են ապրում՝ միմիայն ընտրյալներ, գիտության և արվեստի մարդիկ, որոնք իրենց կյանքը նվիրում են ոգուն ծառայելուն: Նրանք ոչ մի նոր բան չեն ստեղծում, այլ հանուն իրենց ազատության ընդամենը խնամքով պահպանում են հինը և օգտվում դրանից: Նրանց կենսական պահանջները հոգում է դրսի աշխարհը, որն ապրում է կյանքի սովորական օրենքներով: Այս ամենով հանդերձ Կաստալիան մեզ տեղափոխում է ոչ միայն ապագա (վեպի գործողությունները կատարվում են մեզանից չորս-հինգ հարյուր տարի անց), այլև ետ՝ վաղնջական ժամանակներ և միջնադար: Իբրև մշակութային այլաբանություն՝ Կաստալիան իմաստաբանորեն խիստ ծանրաբեռնված է: Առանձնացնենք դրանցից կարևոր երեքը.

ա. Կաստալիան նախ առանձնավայր է, ինտելեկտուալ կամ լաբորատոր միջավայր, որտեղ հեղինակն իրականացնում է իր փորձերը կամ գաղափարները: Իբրև վիպական բրոնտոտպոս Կաստալիան կրկնում է այն գործառույթը, ինչ Անտոն Չեխովի հիվանդասենյակը («Հիվանդասենյակ թիվ 6»), Թոմաս Մանի լեռնային առողջարան Բերգհոֆը («Կախարդական լեռը») կամ Խուլիո Կորտասարի Մալքոլմ նավը («Վիճակախաղ»): Անկասկած, ամենաշատ նմանություններ Կաստալիան ունի Գյոթեի Մանկավարժական մարզի հետ («Վիլհելմ Մայստեր»):

բ. Կաստալիան նաև փախուստի ու փրկության վայր է: Փախուստն իրականությունից դեպի ոգու մաքուր տարածքներ Հեսսեի (և ոչ միայն Հեսսեի) համար բացառիկ կարևորություն ունի: Նամակներից մեկում, որ Հեսսեն գրում է «Հուլունքախաղի» վրա աշխատելու շրջանում, նա խոստովանում է. «Վտանգավոր միջավայրում, որ սպառնում են գերմանացի գրողի ֆիզիկական և հոգևոր գոյությանը, ես դիմեցի բոլոր արվեստագետների փրկարար միջոցին՝ ստեղծագործությանը... Ես երկու խնդիր ունեի՝ նախ ստեղծել հոգևոր տարածք, որտեղ կարելի է ապրել և շնչել անգամ թունավորված միջա-

վայրում, ստեղծել ինչ-որ ապաստան, ինչ-որ հանգրվան, և երկրորդ՝ ցույց տալ ոգու դիմադրությունը բարբարոսությանը»⁹։ Ոգու մաքուր տարածքների որոնելն ու ստեղծելը նորություն չէ Հեսսեի համար։ «Հուլունքախաղից» առաջ նման ամենալավ փորձը «Ուխտագնացություն Արևելք» (1931) վիպակն է, որտեղ ոգու կրողները (դրանց մեջ մտնում են ինչպես գրական, այնպես էլ իրական դեմքեր՝ ասպետական Ռոլանդից ու Պարցիֆալից մինչև Դոն Կիխոտ, Ջրադաշտից ու Պյութագորասից մինչև Նովալիս ու Բոդլեր), խախտելով երկրային ժամանակն ու տարածությունը, ապրում են մի գաղտնի եղբայրությամբ ու կատարելով ուխտագնացություն՝ մշտապես քայլում դեպի Արևելք (ոգու ամենաբյուրեղացված և հստակ այլաբանությունը Հեսսեի գեղագիտության մեջ)։ Ավելի վաղ՝ դեռևս 1917 թ., հենց «Ապաստան» վերնագիրը կրող էսսեում Հեսսեն գրում է երկար տարիների իր փայփայած վաղեմի երազանքներից մեկի՝ աշխարհից առանձնանալու մասին. «Միայն թե մի տեղ գտնել այդպիսի մի որջ, մի ապաստան, հուսալի և խաղաղ մի թաքստոց»։ Տարիներ անց երազանքը բյուրեղանում է. այն մնում է նույնը, բայց փրկակար ապաստանը կամ թաքստոցը Հեսսեն փորձում է գտնել ոչ թե իրենից դուրս՝ իրականության մեջ, այլ իր ներսում. «Նպատակը վերստին ապաստանն է, բայց ոչ քարանձավը և ոչ էլ նավը։ Ես փնտրում եմ ապաստան և ծարավի եմ ապաստանի իմ ներսում, փնտրում եմ տարածություններ կամ կետեր, որտեղ չի հասնի աշխարհը, որտեղ ես մենակ եմ»¹⁰։ Ինչի՞ց էր փախչում մենք գրողը։ Իր ժամանակի (վերսում այդ ժամանակը, այսինքն՝ 20-րդ դարը, «Ֆելիետոնային դարաշրջան» երգիծական անունն ունի) անհոգի իրականությունից, անմարդկային արժեքներից, նյութապաշտությունից ու պատերազմներից, որի մասին վերսում կարդում ենք. «Բացահայտվեց (Նիցշեի ժամանակներից սկսած՝ դա կանխագգում էին ամենուրեք), որ արդեն անցել են մեր մշակույթի պատանությունն ու ստեղծագործական շրջանները, որ վրա են հասել նրա ծերությունն ու մայրամուտը, դա անսպասելիորեն

⁹ Гессе Г., По следам сна, М., 2004, с. 482-483.

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 79-81։

հասկացել էին բոլորը, շատերը խստորեն բնութագրել էին այն, և այդ հանգամանքով էին մարդիկ մեկնաբանում ժամանակի այդքան աղետալի ու այդքան բազմազան նշանները՝ կյանքի տաղտկալի, մերկ մեքենայացումը, բարոյականության խոր անկումը, ժողովուրդների անվստահությունը, արվեստի կեղծությունը»։ Հատկանշական է, որ դարաշրջանի մասին այդպես բացասական արտահայտվում են ժամանակի մտածողներից շատերը։ Կարլ Յասպերսը, օրինակ, գրում է. «Տարածվեց գիտակցությունն այն բանի, որ ամեն ինչ դարձել է սնանկ։ Չկա ոչ մի բան, որ կասկածահարույց չլինի։ Գոյություն ունի միմիայն անվերջանալի շրջապտույտ՝ հիմնված գաղափարների միջոցով խաբեության ու ինքնախաբեության վրա։ Դարաշրջանի գիտակցությունը տարանջատվում է ամեն կեցությունից և զբաղվում միմիայն ինքնիրենով։ Նա, ով այդպես է մտածում, իրեն ևս զգում է իրրև ոչնչություն։ Վախճանի նրա գիտակցությունը միաժամանակ սեփական գոյության վախճանի գիտակցություն է»¹¹։

Հիշեցնելով Հեսսեի փնտրած ապաստանը, Կաստալիան ներկայացնում է նաև քարանձավ՝ մշակույթի պատմությունից հայտնի ամենատարածված և ամենաբազմիմաստ արքետիպ-խորհրդանշաններից մեկը, որի արտահայտությունները լայնորեն առկա են դիցաբանության, փիլիսոփայության և գեղարվեստական գրականության մեջ՝ Պլատոնի հանրահայտ փիլիսոփայական միֆից («Պետություն», Գիրք VII) մինչև Ֆրանց Կաֆկայի «Որջը»։ Հեսսեի վեպում Կաստալիա-քարանձավը առավելապես օժտված է ինչպես փրկության, այնպես էլ մահվան խորհուրդներով¹²։

3. Յոզեֆ Կնեխյան իբրև ոգու մարմնավորում

Եթե «սուրյեկտը՝ որոշակիորեն մտածված, ոգին է»¹³, ապա «Հուլունքախաղի» առանձին կերպարներ՝ երաժշտության վարպետը, հայր Յակոբուսը, հատկապես Յոզեֆ Կնեխյանը, ոգու մարմնա-

¹¹ Ясперс К., Смысль и назначение истории, М., 1991, с. 298.

¹² Այս տեսանկյունից մեկնաբանությունների հարուստ հեռանկարներ է ենթադրում «Սաանա ծռերի» Ազոավաբարը։

¹³ Հեգել, Փիլիսոփայության ներածություն, Երևան, 1964, էջ 132։

վորման օրինակ են: Վեպը կենդանություն ու շարժում է ձեռք բերում Յոզեֆ Կնեխտի շնորհիվ: Վերջինիս կյանքը առեղծված է. նա գալիս է ոգու տարածքներից և վերադառնում ոգու տարածքներ, այսինքն՝ ունիվերսումից գալով՝ վերադառնում է ունիվերսումին:

Յոզեֆ Կնեխտ անունը իմաստաբանորեն մեկնաբանելու կարիք ունի: Նախ Հոփսեփ անվան աստվածաշնչյան գուգահեռները համարահայտ են: Ինչ մնում է Կնեխտին (Knecht), ապա գերմաներենում այն հիմնականում քարգմանվում է «ծառա», «մշակ» (Diener): Հեգելյան «տեր և ծառա» հասկացությունն իր սոցիալական հակադրությամբ այստեղ կիրառելի չէ: Կնեխտը ծառայում է ոգուն, նա մշակ է, բայց ոչ ստրուկ: Նման օրինակներ հատկապես Նոր կտակարանում հաճախ են հանդիպում: Պողոս առաքյալը, օրինակ, իրեն անվանում է Աստծու որդու ծառա, երբեմն նաև սպասավոր, Աստծու խորհուրդների տնտես: Այս տեսանկյունից Կնեխտը սովորական անուն չէ, այլ ճակատագրի այլաբանություն: Կնեխտը շատ ավելի տեր է ներկայանում, քան ծառա, տիրոջ և իշխանի բնավորություն ունի, քան ծառայի:

Յոզեֆ Կնեխտը, ըստ էության, ապրում է զարգացման երեք շրջափուլ՝ դաստիարակության վեպերի հերոսներին բնորոշ անցման առանձնահատկություններով: Ոգու տեսանկյունից, սակայն, այդ կյանքի փուլերը դառնում են *շնորհառությունը, արթնացումը և ճգնաժամը*, որոնք ընդհանրական են ոգու ընտրյալների համար: Շնորհառությունը (Initiation) կամ ընծայության կանչը Կնեխտին դուրս է բերում անհայտությունից (նրա մասին ոչինչ հայտնի չէ, մենք ոչինչ չգիտենք նրա ծնողների, ծագման, հայրենիքի մասին): Կնեխտն Աստծու ընտրյալ է, հեգելյան եզրաբանությամբ՝ «անհրաժեշտ էակ», որն առանձնահատուկ դերակատարություն ունի ոգու նպատակների իրականացման գործում: Ինքը ևս շատ վաղ տարիքում հասկանում է իր ով լինելը: Ամեն ինչ իդեալական է այս մարդու մեջ: Նիցշեական գերմարդը նրանում խնամքով փաթեթավորված է մշակութային տարազով: Երաժշտության վարպետի հետ առաջին շփումը կամ շնորհառության առաջին պահը տեղի է ունենում, բնա-

կանաքար, երաժշտության հովանու ներքո: Աստիճանաքար նա մտնում է իր դերի մեջ: Վարպետը նրան մատուցում է շնորհառության ըմպելիքը՝ կաթը, և պատվիրում խմել համբերությամբ («Խմիր դանդաղ, դանդաղ»): Թեև Կնեխտը սովորում է նաև զանազան այլ ուսուցիչների մոտ, սակայն ամենալուսավորը երաժշտության վարպետ- Յոզեֆ Կնեխտ կապն է: Արթնացումը հանգեցնում է ինքնաճանաչման: Արթնացման հաղթական ավարտը Հուլյոնքախաղի վարպետի՝ կաստալիական բարձրագույն պաշտոններից մեկում օժվելն է: Ճգնաժամը սկսվում է Կաստալիայի և աշխարհի հակադրության գիտակցությունից: Նա փորձում է կանգնեցնել օրավուր խորացող օտարացումը, նոր արյուն ներարկել Կաստալիայի ծերացող երակներում՝ նպատակ ունենալով հաշտեցնել վերջինիս աշխարհի հետ: Հաշտեցման ծրագրի մեջ մտնում է նաև նրա ինքնագոհաբերությունը, որն անխուսափելի է, քանզի նա ծառայում է ոգուն: Նրա վախճանը ունիվերսումի մեջ տարրալուծվելու միստիկական օրինակ է:

Յոզեֆ Կնեխտը չունի ինքնություն: Նրա ինքնությունը հենց ինքը՝ ոգին է, որ նրանից խլում է այն բոլոր առանձնահատկությունները, որ կազմում են սովորական մարդու անհատական եսը: *«Անշուշտ, այն, ինչ մենք այսօր հասկանում ենք անձնավորություն ասելով, — կարդում ենք վեպում, — միանգամայն տարբեր է նրանից, ինչ այդ ասելիս հասկանում էին հին ժամանակների կենսագիրներն ու պարմաբանները: Նրանց և մանավանդ այդ դարաշրջանների հեղինակներին, որոնք անասելի սեր ունեին կենսագրությունների հանդեպ, քվում էր, թե անհատականության մեջ էականը, այսպես ասած, շեղումն է, չափին հակառակվելը, եզակիությունը, հաճախ անգամ հիվանդագին գծերը, միևնույն մենք այսօր նշանավոր անձնավորության մասին խոսում ենք միայն այն ժամանակ, երբ հանդիպում ենք մարդու, որի հաջողվել է, շրջանցելով ամեն տեսակի արտասովորություններն ու տարօրինակությունները, հնարավորինս կարարյալ չափով ենթարկվելու ընդհանուր կարգուկանոնին, հնարավորինս կարարյալ չափով ծառայելու վերանշնային նպատակներին»:* Ոգուն ծառայելու այս կարևոր պահանջը Կնեխտը հրաշալիորեն է

իրականացնում: Նա ոգու մշակ է, որը համբերատարությամբ և իմաստությամբ կրկնում ու շարունակում է ոգու նախորդ մշակների (ոլորանք միևնույն խորհրդանշական Կնեխտ անուններով և միևնույն ճակատագրերով հանդես են գալիս վեպը եզրափակող երեք նովելներում) փորձը: Դա նշանակում է քայլել գոհաբերվողի արդեն նախանշված ճանապարհով: Ջոհաբերության կատարյալ գործողություն է Յոզեֆ Կնեխտի վախճանի պատկերը: Դրան մասնակցում է կարծես ողջ բնությունը՝ արևը, լեռները, սառցացառը լիճը, որոնցից յուրաքանչյուրը՝ իբրև արբետիպ-խորհրդանիշ, իր հատակ նշանակությունն ունի այդ միատիկ գոհաբերության մեջ:

Վեպում էական նշանակություն ունի երաժշտության վարպետ-Յոզեֆ Կնեխտ կերպարային գիծը: Այն ներկայացնում է ուսուցիչ-աշակերտ ոլորտը, ինչը անխուսափելի է ոգու պատմության տեսանկյունից: Այստեղ կարևորը ոչ միայն ոգու նպատակների իրականացումն է ընտրյալ անհատի շնորհիվ, այլև այդ նպատակների անընդ-հատականության ապահովումը ուսուցիչ-աշակերտ կապի միջոցով: Ոգու տեսանկյունից ուսուցիչ-աշակերտ կապն այլ բան չէ, քան շնորհի փոխանցումը ուսուցչից աշակերտին: Դա վեպում ապահովվում է երաժշտության վարպետ-Յոզեֆ Կնեխտ շրթայի միջոցով: Ըստ էության, նրանք նույն էության, նույն ոգու տարբեր հասակներն են: Ներսուզման մի պահի Յոզեֆ Կնեխտին հենց այդպես էլ ներկայացնում է վարպետի և իր ընթացքը ժամանակի մեջ. *«Եվ երբ նա հեղուկում էր այս անհմաստ-իմաստուն երազի շրջապարույրին, նրա սեփական զգացումներում երազողը մեկ նույնանում էր ծերունու, մեկ՝ պարանու հեղ, նա մեկ պարիվ մարուցող էր, մեկ՝ պարիվ սրացող, մեկ՝ առաջնորդ, մեկ՝ հեղուկ, և այս հարափոփոխ շարժման մեջ եկավ մի պահ, երբ նա երկուսն էր միաժամանակ՝ և՛ վարպետ, և՛ աշակերտ, երբ նույնիսկ կանգնած էր այդ երկուսի վերևում՝ իբրև այս շրջապարույրի կազմակերպիչ, սրեղծող, ղեկավար և դիրորդ...: Եվ այդ փուլից սկսած՝ ծագում էր մի նոր պարկերացում, ավելի շար խորհրդանիշ, քան երազ, ավելի շար գիրելիք, քան պարկեր, այսինքն՝ գաղափար, կամ ավելի շուր՝ գիրելիք. ուսուցչի և աշակերտի*

այս իմաստավոր-անիմաստ պարտավազքը, իմաստության այս չգրումը դեպի պարանությունը, պարանության չգրումը դեպի իմաստությունը՝ այս անվերջանալի, այս թևավորոդ խաղը, Կասարա-լիայի խորհրդանիշն էր, խորհրդանիշն էր առհասարակ կյանքի, որը, երկարվելով ծերության և ջահելության, ցերեկվա և գիշերվա, Ինի և Յանի, հոսում էր առանց վախճանի»:

Երաժշտության վարպետի և Յոզեֆ Կնեխտի մտերմությունը, իսկապես, լույսով ողողում է ողջ «Հուլունքախաղը»: Գրականության պատմության մեջ մնան կապի օրինակ գտնում ենք նաև Ֆյոդոր Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրներ» վեպում՝ ի դեմս հայր Չոսիմայի և Ալյոշայի մտերմության: Այս գուգահեռը էլ ավելի համոզիչ է դառնում նրանով, որ ինչպես սրբահայր Չոսիմայի վարքը շարադրում է նրա աշակերտը՝ Ալյոշա Կարամազովը, այնպես էլ երաժշտության վարպետի վարքը շարադրվում է նրա աշակերտ Յոզեֆ Կնեխտի ձեռամբ: Երկու դեպքում էլ ոգու արտակարգ ուժով, բայց և խոնարհությամբ օժտված մարդկանց՝ «անհրաժեշտ էակների», ուսուցչի և աշակերտի անխախտ մտերմություն է, մշակույթի արքեպիսկոպիտի խորհրդանիշ: Ինչպես հայր Չոսիմայից, այնպես էլ երաժշտության վարպետից ճառագում է լույս ու բարություն, նրանց հատուկ է զվարթությունը (Heiterkait, веселость), թեև հայր Չոսիման առավելապես ներկայացնում է քրիստոնեական սերը, մինչդեռ երաժշտության վարպետը մարմնավորում է իմացությունը:

Եթե ոգու տեսանկյունից կարևորը շարունակականության ապահովումն է, ապա Կնեխտ-ուսուցչի համար առաջնահերթ խնդիր է դառնում իր հաջորդի ընտրությունը, շնորհի փոխանցումը հաջորդին, նոր ընտրյալին: Եվ պատահական չէ, որ վերջին տարիներին նրա միտքը զբաղված է միմիայն ամենակրտսեր սաներին ուսուցանելու հոգսով: Նա պարտավոր է գտնել իր փոխանորդին: Եվ նա հայտնվում է: Դա Տիտոն է: Աշխարհիկ դաստիարակություն ստացած այդ պատանու հայտնվելը Կնեխտի հետաքրքրությունների ոլորտում (նա Կնեխտի աշխարհական հակառակորդ Պլինիո Դե-գլինյորիի որդին է), նրա վրա վերջինիս կենտրոնացումը խորհրդան-

շում են ոչ միայն Տիտոյի պատրաստ լինելը շնորհին ընդունելու ուսուցչից (շնորհառությունն ու շնորհատվությունը այս դեպքում իրականացվում են այն ժամանակ, երբ ուսուցիչը և աշակերտը լողում են լեռնային սառցասառը լճում), այլև աշխարհի ու Կաստալիայի հաշտության ուղերձ:

Կարելի է խոսել Յոզեֆ Կնեխտի ֆաուստական բնավորության մասին: Անշուշտ, Գյոթեի Ֆաուստի և «Հուլունքախաղի» հերոսի միջև կան ընդհանրություններ: Անընդիատ բարձրամալու, երբեք կանգ չառնելու, տիեզերական թատրոնի մեջ կյանքի տիրոջ դերը մինչև վերջ և անմնացորդ կատարելու շնորհները բնորոշ են մաս Կնեխտին: «Աստիճաններ» բանաստեղծության մեր Կնեխտը գրում է.

*Տարածքից փարածք ընթանալ անդուլ,
Կանգ չառնել երբեք, չփնտրել հանգիստ,
Ոգին չի ուզում շղթայել մեզ խիստ,
Այլ միշտ բարձրացնում դեպ վեր փուլ առ փուլ:
Հենց բռնվում ենք երազանքով փան,
Թմրածություն է պատում մեզ ճանաչ,
Եվ միայն նա, ում չգում է ճամփան,
Կարող է փրկվել ու քայլել առաջ:*

Այդուհանդերձ, Ֆաուստին վեպի պատմաբանը անվանում է դիլետանտ, դիլետանտության գոհ: Հավերժական, միակողմանի իմացությունը, ինչպես ցույց է տալիս վեպը, վտանգավոր է, ֆաուստյան ազատությունը դառնում է տարերային, դիլետանտական, ուստի դադարեցվում է: Նոր մշակույթի ստեղծման ու փրկության տեսանկյունից Յոզեֆ Կնեխտն իրեն այլս չի կարող թույլ տալ լինել դիլետանտ...Բացի այդ՝ Կնեխտին բնորոշ չէ մաս դեմոնականությունը:

4. Մշակույթն իբրև ոգու արտահայտություն

Հուլունքախաղը, ինչպես գրում է Հեսսեն, խաղ է մեր մշակույթի ընդհանրական բովանդակությամբ և արժեքներով: Վեպը, իսկապես, թանգարանի կամ մշակութային անտառի տպավորություն է թողնում, որտեղ խնամքով ներկայացված է մշակույթն իր հիմնական տեսակ-

ներով՝ արվեստով, գիտությամբ և կրոնով: Ընդամին, Արևելքը ներկայացված է ոչ պակաս, քան Արևմուտքը: «Հուլունքախաղը» համեմատաբար անտարբեր է իսլամի հանդեպ: Այստեղ են ոչ միայն ակադեմիական, այլև էգոտերիկ գիտությունները՝ գեոմանտիկան, ռունաները, Ի-գզիմը, ալքիմիան, հերմետիզմը, գնոստիցիզմը, կաբբալան, լուսնաբանությունը, այստեղ են արվեստները՝ իրենց պատմությամբ ու ներկայով: Կաստալիայում դրանք, ըստ իրենց տիպի, կենտրոնացված են առանձին վայրերում: Կոպերհայմում, օրինակ, դասական բանասիրությունն է, Պորտայում՝ արխատոտլյան և սխոլաստիկական տրամաբանությունը, Պլանվաստեում՝ մաթեմատիկան, Մոնտեպորտում՝ երաժշտագիտությունը, Սանկտ-Ուրբանում՝ չինական բանասիրությունը: Այդ ամենը Կաստալիայում ի սպաս է դրվում Հուլունքախաղին, որն այս երկրի մշակույթի պսակն է: Այդուհանդերձ, կաստալիական մշակույթը շատ անսովոր է. այն, գրեթե ամբողջությամբ շրջված լինելով դեպի անցյալը, պարտադրված է միմիայն օգտվել նախկինում ստեղծված արժեքներից, խաղալ այդ արժեքներով, բայց նորը չստեղծել: Այստեղ պաշտում են գրադարանները, գիրքը, արխիվները: Սա, անկասկած, Հեսսեի հեզմական վերաբերմունքի նշանն է եվրոպական ռացիոնալ-միագիծ մշակույթի զարգացման հանդեպ: Ի տարբերություն դրա՝ Հեսսեն ներկայացնում է կաստալիական էլիտար մշակույթը, որը ներկայանում է գլխավորապես երաժշտությամբ, փիլիսոփայությամբ, պատմությամբ, կրոնով և միֆամտածողությամբ:

Երաժշտությունը, իր բազմազանությամբ հանդերձ, հանդես է գալիս երեք գործառույթով: Այն նախ գեղագիտական ապրում է, որ ուղեկցում է կաստալացուն և խորհրդանշում է արվեստի ներկայությունը ամենուրեք, ապա՝ ոգու նշան, որով ընտրյալները կարողանում են կապ հաստատել ունիվերսումի հետ, հասնել ներդաշնակության ներսի և դրսի միջև և ինքնա(ճանաչման), վերջապես կառուցվածք, որ ընկած է վեպի հիմքում: «Հուլունքախաղը» սկսվում է երաժշտությամբ, որը, աստիճանաբար ծավալվելով, վիպական կառույցում ձեռք է բերում գերիշխող դիրք: Այս առումով վեպը հիշեցնում է քա-

ռաձայն ֆուգա, որը սրընթաց գնում է դեպի իր ավարտը՝ չորս ձայներով կրկնելով ոգուն ծառայող հերոսի կյանքի և զոհաբերության մասին վեպի հիմնական թեման:

Երաժշտությունը Կնեխտին ուղեկցում է ողջ կյանքի ընթացքում՝ վեպում իր բոլոր գործառնություններով հանդերձ: Հատկանշական է, որ Կաստալիայից հեռանալիս Կնեխտն իր հետ ոչինչ չի վերցնում, միայն սովորական մի սրինգ, որով պետք է աշխարհի մտնի և փորձի ճանապարհի անցնել անձանոթ միջավայրում: Երաժշտությունը և Կնեխտը միմյանց կապված են այնպես, ինչպես Ֆաուստը և Մեֆիստոֆելը Գյոթեի ողբերգության մեջ: Եթե արևելյան երաժշտությունը օգնում է ճանաչելու կյանքի նախահիմքերն ու օրինաչափությունները, ապա եվրոպականն ընդգծում է կյանքի գեղեցկության հետ մասն ողբերգականությունը: Երաժշտության մասին Յոզեֆ Կնեխտը գրում է. *«Դասական երաժշտությունը մենք համարում ենք մեր մշակույթի հյուրը և իմաստը, քանզի այն նրա ամենահստակ, ամենաբնորոշ դիմագիծն ու արտահայտությունն է: Այդ երաժշտությամբ մենք տիրում ենք անտիկ շրջանի և քրիստոնեության ժառանգությանը, չեռք ենք բերում բարեպաշտ ոգու զվարթություն և քաջություն, անգերազանց ասպետական բարոյականություն»:*

Երաժշտությունից հետո «Հուլունքախաղի» կոմպոզիցիոն հաջորդ կարևոր տարրը **փիլիսոփայությունն** է: Հերման Հեսսեին առհասարակ բնորոշ է փիլիսոփայական մտածողությունը: «Հուլունքախաղում» այդ մտածողությունը հասնում է իր բարձրակետին: Բանն այն չէ, որ Հեսսեն այստեղ ներկայացնում է փիլիսոփայության պատմության հեղինակավոր անուններ՝ Պյութագորասից մինչև Ֆրիդրիխ Նիցշե, այլ ելնելով հուլունքախաղի բնույթից՝ հետևողականորեն վիպական կառույցում ներառնում է սկզբունքներ, որոնք վկայում են գրողի կողմից մեծածավալ փիլիսոփայական գրականություն ուսումնասիրելու մասին: Ընդհանուր առմամբ եվրոպական փիլիսոփաներից առավելապես զգալի է Հեգելի, իսկ արևելյան փիլիսոփաներից՝ Լաո-ցզիի և Կոֆուցիոսի ազդեցությունը:

Նախ Հեգելի մասին: Գերմանացի հանճարեղ փիլիսոփայի ուսմունքի հետքերը ակնհայտորեն առկա են վեպում բազմաթիվ հասկացությունների ու գաղափարների տեսքով: Կասկածից վեր է, որ Հեսսեն հետևողականորեն խորացել է հեգելյան փիլիսոփայության մեջ, հատկապես գրավվել «Ոգու ֆենոմենոլոգիայով» և «Ոգու փիլիսոփայությամբ», որոնց հասկացություններով ու եզրաբառերով, օրինակ՝ *տեր* և *ծառա*, *սրվեր*, *բացարձակ ոգի*, *մաքուր կեցություն*, *վարպետ*, *նշմարիտ ոգի*, *անհրաժեշտ էակ* և այլն, հարուստ է վեպը: Բայց, ինչպես ցույց է տալիս վեպի ուշադիր ընթերցումը, հեգելյան փիլիսոփայությունը վեպում առկա է ոչ միայն առանձին հասկացությունների պարզ գործածությամբ, այլև սկզբունքորեն: Հեգելի փիլիսոփայության համաձայն՝ աշխարհը և իրականությունը այլ բան չեն, քան բացարձակ ոգու դրսևորումներ, ինչը տեսնում ենք իրականացված վեպում: Բացի այդ՝ «Հուլունքախաղը» գրեթե ամբողջությամբ կառուցված է հեգելյան դիալեկտիկայի կարևոր սկզբունքներից մեկի՝ հակադրությունների վրա: «Հուլունքախաղի» աշխարհը հակադրությունների աշխարհ է, որոնք հանդիպում են ամեն քայլափոխի՝ Կաստալիա և աշխարհ, բանականություն և բնագոյ, Արևելք և Արևմուտք, ոգի և անհատականություն, Ին և Յան, որոնք Հեսսեի հերոսները փորձում են հաղթահարել: Հակադրությունների հաղթահարումը բնորոշ է նաև չինական փիլիսոփայությանը, մասնավորապես Լաոցզիին և Չժուան-ցզիին: Հակադրությունների հաղթահարումը Յոգեֆ Կենխտի գործունեության հիմնական գիծն է: Վեպում կոնֆուցիականության ակնհայտ արձագանք կա: Բանն այն է, որ կաստալիական մշակույթի սկզբունքներից մեկը, այն է՝ նոր արժեք չստեղծել, այլ գլխավորապես զբաղվել հին արժեքները պահպանելով, ըստ էության համապատասխանում է Կոնֆուցիոսի մշակութաբանական սկզբունքներին:

Ֆելիետոնային դարաշրջանի, այսինքն՝ եվրոպական մշակույթի ճգնաժամի մասին խոսելիս Հերման Հեսսեն իր ձայնին խառնում է նաև Շոպենհաուերի, Նիցշեի, Շպենգլերի, Յասպերսի և ժամանակի բազմաթիվ այլ փիլիսոփաների ձայները:

Վեպի կարևոր հարցադրումներից են պատմությունը և պատմականությունը: Ի՞նչ է պատմությունը, ո՞վ է այն կերտում, գոյություն ունի՞ր պատմության փիլիսոփայություն, ի՞նչ հարաբերության մեջ են պատմությունը և իրականությունը. այս խնդիրները «Հուլունքախաղի» հեղինակի ուշադրության կենտրոնում են: Անշուշտ, Հերման Հեսսեն ծանոթ է եվրոպական պատմագրության և պատմափիլիսոփայության հեղինակավոր դեմքերին՝ Վիկտյին, Հերդերին, Հեգելին, Նիցշեին, Բուրկհարդտին, Թոյնբիին և անշուշտ պատմության վրա ունի որոշակի հայացք, բայց դա հետևողական պատմափիլիսոփայություն չէ, այլ գրողի հայացք պատմության վրա: Հաշվի առնելով «Հուլունքախաղի» բնույթը՝ թվարկած հեղինակներից առանձնացնենք Յակով Բուրկհարդտին: Շվեյցարացի ականավոր պատմաբանը, որն հայտնի էր մանավանդ Վերածննդի իտալական մշակույթի պատմության հիմնարար աշխատությամբ, մշտապես վայելում էր Հեսսեի հիացմունքը: «Խորհրդածություններ համաշխարհային պատմության շուրջ» (1905) աշխատության մեջ Բուրկհարդտը պատմության ճշգրիտ ուսումնասիրության համար մշակում է հստակ մեթոդ՝ առանձնացնելով երեք կարևոր ոլորտ՝ պետություն, կրոն և մշակույթ: Ուշագրավ է, որ Բուրկհարդտը առավելություն չի տալիս դրանցից որևէ մեկին, այլ ընդգծում դրանց փոխազդեցությունը մեկը մյուսի վրա: Դժվար չէ նկատել, որ հավասար աչքով նայելով պետությանը, կրոնին և մշակույթին, միանգամից բարձրանում է մշակույթի տեսակարար կշիռը ժողովուրդների պատմության մեջ: Հեսսեն Բուրկհարդտին մոտիկից ճանաչում էր 1899 թ.-ից, երբ արդեն ապրում էր Բազելում: Բազելի համալսարանը միավորում էր Հեսսեի համար շատ քանկ անուններ՝ Բուրկհարդտին և Նիցշեին:

Անգեն աչքով անգամ նկատելի է, որ «Հուլունքախաղը» Հեսսեն կառուցել է՝ պահպանելով Բուրկհարդտի նշած երրորդության՝ պետության, կրոնի և մշակույթի միասնության սկզբունքը: Վեպում Յակով Բուրկհարդտը ներկայացված է Բենեդիկտյան միաբանության պատմաբան հայր Յակոբուսի, Նիցշեն՝ Ֆրից Տեգուլարիուսի կերպարով: Եթե Յակով Բուրկհարդտից Հեսսեին փոխանցվում է պատ-

մության հանդեպ սկեպսիսը, ապա Նիցշեից՝ առհասարակ պատմության մերժումը՝ հոգուտ բնականոն և ազատ կյանքի: «Մենք ծնվել ենք անսովոր նշանի ներքո»,– Յոզեֆին ասում է հայր Յակոբուսը (սա ուղղակի կարող է վերաբերել նաև Բուրկհարդտին և Հեսսեին): Հայր Յակոբուսից Յոզեֆը սովորում է, թե ինչ բան է համաշխարհային պատմությունը, այն ուսումնասիրելու օրինաչափությունները և հակասությունները, իսկ հետագայում սովորեց նաև սեփական կյանքին նայել իբրև պատմության: Բուրկհարդյան պատմագիտության սկզբունքներից է նաև տեսնել կայուն դոմինանտներն ու արժեքները, առանձնացնել, արձանագրել այն հիմնականը, մարդկայինը և հումանիստականը, որ գոյություն ունի հազարամյակներով: «Պատմությամբ զբաղվել,– ասում է հայր Յակոբուսը,– նշանակում է անձնատուր լինել քառսին և այդուհանդերձ պահպանել հավատը կարգուկանոնի և բանականության հանդեպ»: «Ուխտագնացություն Արևելք» վեպում Հեսսեն բացահայտում է պատմության մեջ կարգուկանոնի իմաստը: «Կապի, պատճառականության, իմաստի նմանության ի հայտ գալու համար,– գրում է Հեսսեն,– որպեսզի երկրի վրա որևէ բան կարողանա դառնալ պատումի առարկա, պատմագիրը ստիպված է իմաստավորել ինչ-որ կենտրոն. լինի դա հերոս, ժողովուրդ կամ գաղափար, և այն ամենը, ինչ իրականում կատարվել է անանուն, վերագրել այդ երևակայական կենտրոնին»: «Հուլունքախաղում» այդ կենտրոնը «անցողիկության» գաղափարն է, որին ենթակա է նաև Կաստալիան: Որքան էլ վերջինս իդեալական երկիր է, որտեղ ոգին հաղթանակ է տարել ու սահմանել իր օրենքները, կենտրոնացած է միմիայն հոգեմտավոր գործունեության վրա, բայց այն նույնպես ենթակա է պատմության դաժան օրինաչափություններին և պետք է պատրաստ լինի օրերից մի օր հեռանալ ասպարեզից: Եթե վեպում այդ գաղափարի համար Յոզեֆ Կնեխտը պարտական է հայր Յակոբուսին, ապա Հեսսեն՝ հեգելյան դիալեկտիկային, Յակով Բուրկհարդտին և պատմության ցիկլային զարգացման ըմբռնումին (Վիկո, Շպենգլեր, Թոյնբի):

«Հուլունքախաղը» շնչում է մաս **կրոնամիֆական** մտածողությանը: Հեսսեն առատորեն գործածում է հատկապես քրիստոնեական, հնդկական և չինական կրոնի ու միֆամտածողության տարրեր, խորհրդանիշներ: Եվ դա հասկանալի է: Կաստալիան ոգու վրա խարսխված երկիր է, հոգևոր հայրենիք: Ոգու մասին վեպում կրոնականությունը պետք է պատշաճ արտահայտություն ունենա, քանզի «կրոնը ոգու ավարտվածությունն է»¹⁴: Մարդու կատարելության աստիճանակարգում Սյորեն Կյերկեգորը ևս հոգևոր մարդու համար սահմանում է ամենաբարձր կարգ, ավելի բարձր, քան էսթետիկ և բարոյական մարդն է: Բայց «Հուլունքախաղի» կրոնականությունն ու հավատը ավանդական չափանիշներին քիչ են համապատասխանում: Իր ուսուցիչ Գյոթեի ման հեսսեն քրիստոնեությունն ընդունում է առավելապես իբրև խիղճ և պատմություն: «Հավատը Հեսսեի համար կարևոր է ոչ թե կրոնական իմաստով,– իրավամբ նկատում է ռուս գրականագետը,– ամեն տեսակի եկեղեցական դոգմաները և դավանաբանական գծությունները միանգամայն խորթ էին նրան, այլ իբրև անհավատության, ցինիզմի, հուսահատության, դատարկության հակադրություն, իբրև ոգու որոնումների ու պայքարի նշան»¹⁵:

Կրոնական գիտակցության առաջին նշանը վեպում Կաստալիան է՝ իբրև հոգեմտավոր հատուկ գործունեության տարածք: Այն առավելագույն չափով մոտեցված է միջնադարյան հոգևոր միաբանությունների կարգավիճակին, նրանց պես գործում է խստականոն օրենքներով ու աստիճանակարգով:

Կաստալիայում կրոնական մտածողության դրսևորում է հատկապես հայեցողությունը, որը Հուլունքախաղի առանձնահատկություններից մեկն է: Հենց հայեցողականությունն է Հուլունքախաղին ընդիույ մոտեցնում կրոնին («Խաղի կարևորագույն բաղադրիչ դարձավ հայեցողությունը... Դա նշանակում էր շրջադարձ դեպի կրոնականություն»): Մարդիկ Կաստալիայում հեռու են նյութական արժեք-

¹⁴ Гегель, Феноменология духа, М., 2000, с. 346.

¹⁵ Седельник В., «Я верю в законы человеческого рода...», в кн: Г. Гессе, Письма по кругу, М., 1987, с. 19.

ներ ստեղծելուց, վարում են կյանք, որը Կենխտը խիզախում է անվանել մակաբույծ: Հայեցողության կարևոր գործիքը ներսուզումն է, խոկումը (Meditieren): Երաժշտության վարպետը Կենխտին սովորեցնում է ոչ միայն երաժշտության, այլև ներսուզման գաղտնիքները, առանց որի անհնար է հասնել ներդաշնակության: Սա առհասարակ կրոնական բնորոշ պահանջ է, որ լայնորեն տարածված է թե՛ քրիստոնեական, թե՛ հնդկական ու չինական կրոններում:

Թերևս, կրոնականությունն է պարունակում այն գաղափարը, թե Կատարյալ մարդ կարող է ձևավորվել միայն Կաստալիայում: Կենխտի նպատակը այն է, որ Կաստալիան ոչ միայն չկտրվի աշխարհից, այլև կրթելով մտքով և հոգով հզոր անհատներ՝ դրանցով փրկի աշխարհը: Այդ առումով նրա մուտքը աշխարհ ընկալվում է ոչ թե Կաստալիայից, այլ ոգու վերին ոլորտներից, և այն մնան է Մեծ ուսուցիչների՝ Զրադաշտի, Հիսուսի, Բուդիայի աշխարհի մտնելուն: Հենց այդ իմաստով կարելի է ընկալել Կենխտի ջերմությունն ու գործվածքը մանուկների հանդեպ՝ իբրև կաստալիական մշակույթի փրկության հնարավորություն: Հիսուսին հիշեցնող այս գաղափարը Կենխտին համակում է, երբ նա արդեն Հուլունքախստի վարպետ է և օրեցօր ավելի է անհանգստանում Կաստալիայի ճակատագրով:

Կրոնամիֆական գաղափարների ու խորհրդանիշների կենտրոնացում է նկատվում հատկապես վեպի վերջին գլխում և երեք նովելներում: Հատկանշական է նախ վերջին գլխի վերնագիրը՝ «Լեգենդը»: Հետևեն լեգենդի է մոտեցնում իր հերոսի կյանքը՝ նրան վերածելով կերպար-խորհրդանիշի: Իմաստաբանորեն չափազանց հագեցած է Կենխտի՝ լճում խելվելու դրվագը: Դա տեղի է ունենում լուսաբացին, և արևը, լիճն ու լեռները ստեղծում են իսկապես միֆական միջավայր: «Ոգու ֆենոմենոլոգիա» աշխատության «Կրոնը» գլխում, խոսելով ինքնաճանաչող ոգու մասին, այն համեմատում է «այգաբացի լուսավոր էության»¹⁶ հետ: «Մաքուր կեցության» այդ պատկերը ամբողջանում է ուսուցիչ Յոզեֆ Կենխտի և հատկապես ինքնաճանաչման, շնորհառության հասած Տիտոյի ներկայությամբ: Արևը

¹⁶ Гегель, Феноменология духа, М., 2002, с. 351.

(լույսը)՝ իբրև քրիստոնեական խորհրդանիշ, նշանավորում է աստվածային սկիզբը մարդու մեջ ու նաև ինքնաճանաչումը: Լիճը խորհրդանշում է ունիվերսումը, ոգին, մշակույթը: Կնեխտը խեղճվում-տարրալուծվում է նրանում՝ խորհրդանշելով ոգուն ծառայելու ճանապարհը: Արևելյան միֆամտածողության մեջ լիճը (ջուրը) համարվում է Լաո-ցզիի, այսինքն՝ դաոսականության խորհրդանիշը, որի ամենատպալորիչ պատկերը տեսնում ենք «Սիդիարթա» վեպում՝ ի դեմս Վասուդևայի՝ հավերժորեն ընթացող, բայց նաև հավերժորեն մույր մնացող գետի, իսկ լեռը՝ կոնֆուցիականության: Լեռան խորհրդանշական կիրառության բազմաթիվ օրինակներ կան նաև քրիստոնեական մշակույթում: Սիմֆոնիայի աստիճանի հասցված այս պատկերում, այսպիսով, Հեսսեն գիտական խորհրդանիշները համադրում է քրիստոնեական, կոնֆուցիական և դաոսական խորհրդանիշների հետ:

Վեպը եզրափակող վերջին երեք մովելները թե՛ ժամանակով, թե՛ տարածությամբ մաքուր կրոնամիֆական են: «Անձրև արարողը» մովելում պատկերված է վաղընջական ժամանակը, երբ մշակույթը իր առաջին ծիլերն է արձակում, և ոգին գտնում է այն մարդկանց (ողանք երեք մովելներում էլ ունեն միևնույն անունը՝ Կնեխտ, Ֆամուլուս, Դասա, որոնք ունեն միևնույն իմաստը՝ սպասավոր, մշակ և միևնույն ճակատագիրը), որոնց օժտելով իմաստությամբ, բայց և զոհաբերելով՝ հաստատում է իր օրենքները: Եթե «Խոստովանահայրը» ամբողջովին ողողված է քրիստոնեական, ապա «Հնդկական կենսապատումը»՝ հնդկական կրոնների խորհրդանիշներով ու կերպարներով:

5. Ի՞նչ է հույունքախաղը

Հույունքախաղը, այսպիսով, արդյունք է ճակատագրական մի որոշման, որի հետևանքով ոչինչ նոր այլևս չպետք է ստեղծել, այլ միայն պահպանել ստեղծված արժեքները¹⁷: Այդ պայմաններում

¹⁷ Կոնֆուցիականությանն առնչվելուց զատ՝ այս գաղափարը առկա է նաև Ֆր. Նիցշեի «Այսպես խոսեց Ձևադաշտը» երկում: «Վասն երեք կերպարանափոխությունների» գլխում Նիցշեն գրում է. «Բոլոր արժեքները արդեն արարված են, և

ստեղծագործական կուտակված ներուժը կարող է ծախսվել ամենամապատակահարմար ոլորտում՝ հուլունքախաղի մեջ: Այսինքն՝ ապագայի մշակույթի որպիսության դիլեման Հեսսեն լուծում է ոչ թե հոգուտ գործնական կյանքի, այլ հայեցողության, Խաղի: Այս համագամանքը երկակի մեկնություն և հիմք ունի. մի կողմից, ինչպես արդեն ասվեց, դիմադրության ջանքը եվրոպական ռացիոնալ-բանականապաշտ մշակույթի հանդեպ, մյուս կողմից՝ 20-րդ դարում խաղի՝ մշակութաբանական-փիլիսոփայական ֆենոմենի հանդեպ օրեցօր աճող հետաքրքրությունը:

Անշուշտ, Հեսսեն քաջ ծանոթ էր խաղի մասին ստեղծված հարուստ գրականությանը՝ Պլատոնից մինչև Շիլլեր և Հայդինգա: Մինչև «Հուլունքախաղը» իր մի շարք գործերում («Մուրացիկը», «Հիշողություն Հանսի մասին», «Հանգստացողը» և հատկապես «Միդհարթա», «Տափաստանի գայլը») Հեսսեն ներկայացնում խաղն իբրև գոյաբանական կարևոր տարր: «Հուլունքախաղը» վեպը ոչ միայն շարունակում է խաղային մշակույթի ավանդույթը, այլև առանձնանում այդ ավանդույթից՝ հանդես բերելով նոր մոտեցումներ: Չժխտելով վեպի վրա Յոհան Հայդինգայի «Homo Ludens»-ի, ինչպես նաև «Միջնադարի աշունը» աշխատությունների ազդեցությունը՝ միաժամանակ ակնհայտ է, որ Հեսսեն առանձնանում է խաղի մշակույթի նոր ընկալումներով, նրա մեջ ներմուծում է նոր բաղադրիչներ, մասնավորապես ներսուզումը, որոնցով էլ ավելի հարստանում է խաղը՝ վերածվելով տիեզերական գաղափարի: Պատահական չէ, որ հենց Հեսսենի վեպից հետո խաղը դարձավ եվրոպական մշակութային գիտակցության փաստ: Իսկ ամենակարևոր զանազանությունը Հայդինգայից այն է, որ խաղի էմպիրիկ չափումներից Հեսսեն անցավ տրանսցենդենտալ չափումների՝ մեծապես բարդացնելով խաղի բնութագիրը: «Ի՞նչ է վերջապես հուլունքախաղը» հարցին այսօր

ամենայն արարված արժեք՝ ինքս եմ այդ...Նոր արժեքներ արարել՝ սա անգամ առյուծը դեռ չի կարող. սակայն իրեն ազատություն արարել նոր արարումի համարսրան ի գորտու է հասնել գորությունը առյուծի» (Ֆ. Նիցշե, «Այսպես խոսեց Չևադաշտը», Երևան, 2008, էջ 64-65):

արդեն շատ դժվար է պատասխանել: Դա հենց «Հուլունքախաղի» կարևորագույն յուրահատկությունն է:

Հուլունքախաղը, փաստորեն, ունի բազմազան մեկնաբանություններ, բայց դրանցից ոչ մեկն այսօր չի համարվում վերջնական: Այդ բազմադեմ անորոշության հիմքը դնում է նախ ինքը՝ Հեսսեն, տալով մեկից ավելի բնութագրություններ՝ «մոգական թատրոն», «խաղերի խաղ», «lingua sacra», «sui generis արվեստ», «կյանքի խաղ ընդհանրապես» և այսպես շարունակ: Այն բնութագրել են նաև առանձին գրականագետներ՝ Օտտո Էնգելը, Մաքս Շմիդտը, Ռուդոլֆ Պանմիցը, Թեոդոր Ցիոլկովսկին, Ադրիան Հզիան և ուրիշներ: Եթե փորձենք ներկայացնել այդ կարծիքները, ապա կունենանք հետևյալ պատկերը. հուլունքախաղը իրականության այլաբանություն է (Gleichniss), հոգևոր ունիվերսումի լեզու, էլեկտրոնային ուղեղ, պոստենցիա և այլն: Չին հեսսեագետ Հզիայի կարծիքով՝ հուլունքախաղը շատ մոտ է չինարենին, քանզի ինչպես չինարենին, այնպես էլ հուլունքախաղին բնորոշ է բազմիմաստությունը, ճկունությունը, գույգորությունների և խորհրդանիշների հարստությունը: Այսպես, Ին և Յան հակադիր գույգերից Ին-ը խորհրդանշում է Դատյի մախատարները, այլև կանացին, կնոջը, ստվերը, սառնությունը, խոնավը, արգելվածը, այսինքն՝ ոչ միայն գոյականներ, այլև ածականներ: Այդ գաղափարը ենթադրում է ոչ միայն կենսաբանությունը, այլև քիմիան, ֆիզիկան, փիլիսոփայությունը, բանաստեղծությունը, դիցաբանությունը, արվեստը, աստղագիտությունը և այլն¹⁸: Այսօր կարծիքներ են հնչում այն մասին, որ հուլունքախաղը այլ բան չէ, քան համակարգչային մշակույթը: Այսինքն՝ այս կարծիքները ոչ միայն լույս չեն սփռում խնդրի վրա, այլ ավելի բարդացնում են այն: Սա Հեսսեի ձեռքբերումն է: Վեպի շնորհիվ հուլունքախաղը դարձել է 20-րդ դարի մշակույթի ամենատարածված այլաբանություն-առեղծվածներից մեկը, որը բնավ էլ կարիք չունի բացահայտման: Բացահայտելիս վեպն անմիջապես կփլուզվի ճիշտ այնպես, ինչպես կփլուզվի, ասենք,

¹⁸ St 'u Materialien zu Hermann Hesses «Das Glasperlenspiel», Band II, Suhrkamp, 1974, s. 193-203.

«Պետեր Շլեմֆիլի արկածները» հանրահայտ վիպակն այն դեպքում, եթե, ասենք, օրերից մի օր պարզվի, թե ինչ նկատի ունի Շամխատն ստվերի՝ ոչ պակաս առեղծվածային պատկեր-խորհրդանիշով: Հուլունքախաղը հակասություն է պարունակում. մի կողմից ասում է, որ գործնական կյանքից անցնում ենք հայեցողական կյանքի, բայց նաև նպատակ է դնում հոգեմտավոր բարձր հատկանիշներով օժտված մարդու ստեղծմանը:

Ժամանակներին ոչ մի մեկնաբանություն չի բավարարում: Վեպը հուլունքախաղի մեջ տրամադրում է տեսնել ավելին, քան այն իրականում պարունակում է: «Հուլունքախաղ» վեպում խորհրդանշական մի պատկեր կա. Տիտոյի աչքերի առաջ լճում խեղդվում է իր ուսուցիչը՝ Յոզեֆ Կնեխտը, և նա խորապես ցնցված մտածում է, որ նրա մահվան պատճառը ինքն է. «Եվ մինչ նա, ի հեռուկա բոլոր առարկությունների, իրեն մեղավոր էր գգում վարպետի մահվան համար, սրբազան տազնապով ապրեց մի նախազգացում, որ այդ մեղքը կվերափոխի իրեն և իր ողջ կյանքը՝ պահանջելով իրենից շատ ավելի մեծ մի բան, քան առ այսօր նա պահանջել էր ինքն իրենից»: Գուցե մենք նույնպես «Հուլունքախաղ» վեպից պահանջում ենք ավելին, քան թե այն կարող է մեզ տալ:

Այդուհանդերձ, հուլունքախաղի իմաստային այս բազմազանության մեջ առավել տեսանելին լեզվական իմաստն է, թեև այս դեպքում ևս ստիպված ենք գործ ունենալ իմաստային բավական լայն դաշտի հետ, որը գիտության և արվեստի լեզուների համադրման օրինակներից (ինչպիսիք հաճախ կարելի է տեսնել ժամանակակից մշակույթի մեջ) ձգվում է մինչև բացահայտ արքիմիան. «հուլունքախաղի ժամանակ պետք է հնարավոր լինի ամեն խաղ, անգամ այն, որ որևէ բույս լատիներեն խոսի պարոն Կարլ Լիննեյի հետ»: Այստեղ, անշուշտ Հեսսե-Կնեխտը հակասում է ինքն իրեն, քանզի դրանով ստեղծվում է մշակութային նոր արժեք, հոգևոր հաղորդակցության նոր միջոց:

Ունիվերսալ լեզվի գաղափարը մարդկությանը հետաքրքրել է դեռևս հին ժամանակներից ի վեր¹⁹: Առհասարակ լեզուն դիցաբանության, էգոտերիկ և ակադեմիական գիտությունների ամենահին պրոբլեմներից մեկն է: Այն զբաղեցրել է հոգևոր առաջնորդների (Մովսես, Օգոստինոս), փիլիսոփաների (Պյութագորաս, Սոկրատ, Լայբնից, Հեգել), բանաստեղծների (Դանտե, Սվիֆթ, Ռեմբո, Փաունդ): Հեգելը, օրինակ, գրում է. «Համընդհանուր փիլիսոփայական գրավոր լեզվի ստեղծմանը, որի մասին շատերն են խորհել, խոչընդոտում է նշանների անսահման մեծ թիվը»²⁰: «Ի դեպ, քանի որ բոլոր բառերը գաղափարներ են,– 1871թ. գրում է Արթյուր Ռեմբոն,– ապա կգա համընդհանուր լեզվի ժամանակը... Այդ լեզուն հոգի կլինի՝ հոգու համար՝ ամփոփելով իր մեջ ամեն ինչ՝ թե՛ բույրերը, թե՛ հնչյունները, թե՛ գույները՝ միտքը մտքին շղթայելով և պոկելով»²¹: Էգրա Փաունդը առաջարկում էր պոեզիայի համար մշակել մի առանձին լեզվական համակարգ:

«Հուլունքախաղ» վեպում Հերման Հեսսեն փորձում է տալ ունիվերսալ լեզվի իր տարբերակը, որը, ներառնելով մարդկային մշակույթի բոլոր տեսակների լեզուները, գլխավորապես հենվում է երաժշտության և մաթեմատիկայի վրա: Բայց «Հուլունքախաղ» վեպը մի այլ լեզվական խնդիր ևս ունի: Դա հենց վեպի լեզուն է, վեպի գերմաներենը, որը մեծ գրողի գրչի կախարդանքով հասնում է անգուգական արտահայտչականության: Հաշվի առնելով դա՝ վստահաբար կարելի է ասել, որ հուլունքախաղը նաև լեզվախաղ է:

Կարծում ենք, որ «Հուլունքախաղ» վեպում լեզվի գործառույթների մեջ կարևոր են հատկապես երկուսը: Նախ վեպը հարուստ է ոճական բազմազան ձևերով: Այստեղ միմյանց կողք կողքի հանդիպում են գեղարվեստական, պատմական, հրապարակախոսական, գիտական, դիցաբանական և այլ ոճեր, որոնք այս վեպը թարգմանե-

¹⁹ Այդ մասին առավել հանգամանորեն տե՛ս Умберто Э., Поиски совершенного языка, СПб, Еրևան, 2009:

²⁰ Հեգել, Փիլիսոփայության ներածություն, Երևան, 1964, էջ 269:

²¹ Ռեմբո Ա., Բանաստեղծություններ, Երևան, 1991, էջ 147:

լիս ցանկացած թարգմանչի կարող են դնել դժվարագույն խնդիրների առաջ: Ոճական մման հարստության կարելի է հանդիպել բարոկկոյի գրականության մեջ: Այս առումով լեզուն Հեսսեի վեպում ձեռք է բերում կոմպոզիցիոն առանձնահատուկ նշանակություն: Բազմազան ոճերից գատ՝ վեպը ներկայացնում է մաս ժամանակի ու տարածության ոչ պակաս խայտաբղետ համապատկեր: Հուլյոնքախաղի լեզուն անընդհատ նոր ժամանակներ ու նոր տարածություններ է նվաճում՝ վերածվելով մշակութային ինվարիանտի: Այսինքն՝ Հեսսեի վեպը լեզվական առումով համադրելի է դառնում Թոմաս Մանի «Հովսեփը և նրա եղբայրները» հանրահայտ վեպին, որտեղ նույնպես հեղինակը ստեղծում է ժամանակի ու տարածության միևնույն խճանկարը՝ կողք կողքի դնելով աստվածաշնչյան ժամանակը և 20-րդ դարը: Ելնելով սրանից՝ կարելի է միմյանց համեմատել Հեսսեի Յոզեֆ Կնեխտին և Թոմաս Մանի Հովսեփին. նրանք երկուսն էլ կրում են միևնույն անունը՝ Հովսեփ, երկուսն էլ ապրում են շնորհառություն և համարվում են ոգու կամ Աստծու ընտրյալներ:

«Հուլյոնքախաղի» լեզվի մյուս կարևոր կողմը բարոյականությունն է: Այստեղ ևս Հեսսեն զանազանվում է Կաֆկայից: Եթե Կաֆկայի լեզվում ակնհայտորեն առկա է միջշեական «Աստված մեռած է» կարգախոսի շունչը (դա ռացիոնալ, արձանագրային, մեծ մասամբ զգացումներից զերծ լեզու է), ապա Հեսսեի արձակում առիասարակ և հատկապես «Հուլյոնքախաղի» մեջ լեզուն ձեռք է բերում բարոյական նկարագիր, օգնում մարդուն՝ կրոնական և հոգևոր տեքստերի պես դառնալով նրա մտերիմը:

6. Ամփոփում

Ֆյոդոր Դոստոևսկու մասին իր հանրահայտ ճառերից մեկում Վլադիմիր Սոլովյովը խոսում է ապագայի արվեստի մասին և ճշմարիտ փիլիսոփայի հոտառությամբ կանխագգալով գալիք հոգեգործի ժամանակների բոլոր վտանգները՝ գրում է. «Արվեստագետներն ու պոետները վերստին պետք է դառնան քրմեր ու մարգարեներ, բայց արդեն այլ, ավելի կարևոր ու վեհ իմաստով. նրանց ոչ միայն պետք է իշխի կրոնի գաղափարը, այլև նրանք իրենք էլ պետք է իշխեն այդ

գաղափարին և գիտակցաբար ուղղորդեն երկրային մարմնավորումներով»²² :

Ասված է կարծես հենց Հեսսեի համար: Ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում Հեսսեն համառորեն, անընդհատ և բազմազան ձևերով վերադարձավ իր հիմնական թեմաներին, այն է՝ ոգու և մարդու ինքնության խնդիրներին, և նրա լավագույն վեպերը՝ «Գեմխանը», «Սիդիարթան», «Տափաստանի գայլը», «Ուխտագնացությունը...», «Նարցիսը և Գոլդմունդը» ու ամենից առաջ «Հուլունքախաղը», այդ բարձր, ազնվական մղումների հաստատումն են:

²² Соловьев В., Сочинения в 2х томах, М., 1990, т. 2, с. 293.

ԲՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

«ՆԻԲԵԼՈՒՆԳՆԵՐԻ ԵՐԳԸ»՝ ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ԱԶԳԱՅԻՆ ԷՊՈՍԸ.....	3
ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՉՅԱՆ ՀՈՐԻ ԳԻՐՔՆ ԻԲՐԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՎԵՊԻ ՆԱԽԱՆՄՈՒՇ	36
ՊԼԱՏՈՆՅԱՆ ՏՐԱՄԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՎԵՊԸ	56
ԱԶԳԱՅԻՆ ԻՆՔՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՎԵՊԸ	78
ԳՅՈԹԵԻ ԿԵՐՊԱՐԻ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐ. UNIA MYSTIKA	97
ՆԻՇՅԵՆ ԵՎ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻ ԳԵՐՄԱՆԱԼԵԶՈՒ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՎԵՊԸ	119
ԻՆՏԵԼԵԿՏՈՒԱԼ ՄԻՋԱՎԱՅՐԸ ԵՎ ԴՐԱ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ ԹՈՄԱՍ ՄԱՆԻ «ԿԱԽԱՐԴԱԿԱՆ ԼԵՌԸ» ՎԵՊՈՒՄ	131
ՖՐԱՆՑ ԿԱՖԿԱՅԻ ԱՐՁԱԿԻ ԹԵՄԱՏԻԿ-ՄՈՏԻՎԱՅԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ.....	140
ՖՐԱՆՑ ԿԱՖԿԱՅԻ ՎԵՊԵՐԸ.....	159
ՀԵՐՄԱՆ ՀԵՍՍԵՆ ԵՎ ԱՐԵՎԵԼՔԸ	181
«ՀՈՒԼՈՒՆՔԱԽԱՂ» ՎԵՊՆ ԻԲՐԵՎ ՈԳՈՒ ՊԼԱՄՈՒԹՅՈՒՆ ...	264

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԱՐԱ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

«ՆԻՔԵԼՈՒՆԳՆԵՐԻ ԵՐԳԻՑ»
ՄԻՆՉԵՎ «ՀՈՒԼՈՒՆՔԱԽԱՂ»

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. սրբագրումը՝ Լ. Հովհաննիսյանի

Տպագրված է «Time to Print» օպերատիվ տպագրությունների սրահում:
ք. Երևան, Խանջյան 15/55

Ստորագրված է տպագրության՝ 19.06.2019:
Չափսը՝ 60x84¹/₁₆: Տպ. մամուլը՝ 18.25:
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.ysu.am



ՎԲԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2019
publishing.ysu.am