

## Ներքնատեսություն և դրանից անդին. 20-րդ դարի ավստրիական արձակը՝ հայերեն

Քաղաքակրթությունների զարգացման պատմության և երկխոսության համատեքստում քննելով արվեստների դերը՝ Ֆերնան Բրոդելը մասնավորապես կարևորում է գրականության նշանակությունը, որում ամփոփված են ազգի հոգևոր և մտավոր ձգտումները, արտացոլված են «...գրողի սոցիալական ու ինտելեկտուալ միջավայրը, անձնական փորձը»<sup>1</sup>, և մատնանշում է էական մի վերապահում, թե «ոչ մի թարգմանություն ի գորու չէ ամբողջովին փոխանցելու գրական ստեղծագործության ինքնատիպությունը»:<sup>2</sup> Հիրավի, անառարկելի է թարգմանական արվեստի ինքնակա անկատարությունը գեղարվեստական ստեղծագործության հարաբերությամբ, սակայն միանգամայն անառարկելի է նաև գեղարվեստական երկի երկրորդ գոյության խորհուրդը լեզվական նոր միջավայրում: Ամալյա Ալեքսանյանի թարգմանությամբ լույս տեսած «Ավստրիական արձակ»<sup>3</sup> ժողովածուն ասվածի գեղեցիկ վկայությունն է: Տիրապետելով գերմաներեն և հայերեն գեղարվեստական խոսքի օրինաչափություններին՝ Ա. Ալեքսանյանը նրբորեն է փոխանցում ավստրիացի գրողներից յուրաքանչյուրի լեզվամտածողության առանձնահատկությունները, խոսքի ռիթմն ու պոետիկան՝ մնալով միանգամայն աննկատ գրողի հետ երկխոսության իր գաղտնարանում:

Ժողովածուի կառուցվածքը պայմանավորված է որոշակի ընտրությամբ՝ Արթուր Շնիցլեր, Ռայներ Մարիա Ռիլկե, Ալֆրեդ Պոլգար, Յոզեֆ Ռոթ, Պետեր Հանդկե՝ 20-րդ դարի սկզբից մինչև 70-ական թվականները ստեղծված գործեր, որոնք արտացոլում են մոդեռնիզմի ձևավորման և ընթացքի յուրահատկություններն ավստրիական գրականության մեջ՝ իմպրեսիոնիզմից մինչև ավանգարդիզմ: Գրքի գերակշիռ մասը ներկայանում է Արթուր Շնիցլերի նովելներով՝ «Կազանովան վերադառնում է հայրենիք», «Հույն պարուհին», «Տարաշխարհիկ կինը», «Մեռյալները լռում են», «Իմաստունի կինը»:

Արթուր Շնիցլերի ստեղծագործությունը հայ ընթերցողին անձանոթ չէ: 20-րդ դարի սկզբին Մոսկվայում «Պանթեոն» հրատարակչությունը նախաձեռնում է հրատարակել գրողի ստեղծագործության երկհատորյակը: Մեկ դար առաջ՝ 1912թ., Մոսկվայում Պոդոս Պակինցյանի խմբագրությամբ և կենսագրության, ստեղծագործության համառոտ բնութագրականով լույս է տեսնում Շնիցլերի երկերի ժողովածուի առաջին հատորը՝ ծննդյան հիսունամյակի կապակցությամբ:<sup>4</sup> Այնտեղ գետեղված են հինգ ստեղծագործություն՝ «Լեյտենանտ Գուստլ»՝ Ավետիք Իսահակյանի՝ բնագրի թարգմանությամբ, «Մի հրաժեշտ», «Ծաղիկներ», «Մահացում»՝ Պոդոս Մակինցյանի՝ բնագրի թարգմանությամբ և «Տիկին Բերտա Գարլանը»՝ Վահան Տերյանի՝ 1905թ. հրատարակության չորրորդ հատորի ռուսերենից թարգմանությամբ: 1984թ. Էդվարդ Ջրբաշյանի առաջաբանով առանձին գրքով վերահրատարակվում է «Տիկին Բերտա Գարլանը»:<sup>5</sup> Երկրորդ հատորում նախատեսված էր հրատարակել Շնիցլերի դրամատիկական երկերը, ինչը, սակայն, չի իրականանում:

<sup>1</sup> Фернан Бродель, Грамматика цивилизаций, М., 2008, стр. 292:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 293:

<sup>3</sup> Ամալյա Ալեքսանյան, Ավստրիական արձակ, «Վան Արյան» հրատարակչություն, Եր., 2010:

<sup>4</sup> Արթուր Շնիցլեր, Երկերի ժողովածու, Առաջին հատոր, Մոսկուա, 1912, 378 էջ:

<sup>5</sup> Արթուր Շնիցլեր, Տիկին Բերտա Գարլանը, Վահան Տերյանի թարգմանությամբ, Երևան, 1984, 176 էջ:

Շնիցլերը՝ Վիեննայում հայտնի բժիշկների գերդաստանի զավակը՝ մասնագիտությամբ դարձյալ բժիշկ, գրական գործունեությունը սկսելով որպես դրամատուրգ՝ հետագայում հավասարապես ստեղծագործել է թե դրամատուրգիայի, թե արձակի ժանրով: Նրա շուրջը Հերման Բարի, Հուգո ֆոն Հոֆմանստալի, Պետեր Ալտենբերգի մասնակցությամբ ձևավորվում է «Երիտասարդ Վիեննա» գրական խմբակը, որը գրականություն էր բերում նոր կենսափիլիսոփայություն և պոետիկա՝ «Տեսնել-զգալ-արտահայտել»:<sup>6</sup>

Արթուր Շնիցլերն իրեն չի զբաղեցրել սոցիալական կամ քաղաքական խնդիրների քննությամբ. նրա արձակի առարկան գոյությանը բնորոշ հավիտենական երևույթներն են, որոնք իրենց հասուկ օրինաչափություններով պայմանավորում են մարդու վարքագիծն ու ճակատագիրը և միշտ չէ, որ դառնում են գիտակցության փաստ: Հատկանշական է, որ ռուս գրականագիտության մեջ, բացառությամբ Յուրի Արխիպովի,<sup>7</sup> Շնիցլերին համարել են Ֆրոյդի հետևորդ,<sup>8</sup> ու թեև ժանմանակակից ուսումնասիրողի համար Ֆրոյդի տեսությունը ոչ միայն լավագույն միջոց, այլև բանալի է՝ բացելու գրողի խորհրդավոր և միաժամանակ գրեթե գիտական կարգավորվածություն ունեցող աշխարհի դռները, այնուամենայնիվ, իրականությունը բոլորովին այլ է, որի լավագույն բացատրությունը տալիս է հենց Ֆրոյդը: «... Ինձ հաճախ է տանջել այն հարցը, - կարդում ենք Ֆրոյդի՝ գրողին ուղղված նամակում,-թե ինչու Ձեզ հետ կապ հաստատելու կամ զրուցելու փորձ այսքան տարիների ընթացքում ...չարեցի: Այս հարցին պատասխանում է ինձ այնքան անձնական թվացող խոստովանությունը: Կարծում եմ՝ ես Ձեզանից խուսափել եմ ձեր կրկնորդը լինելու երկյուղից: Ոչ այն պատճառով, թե սովորաբար ուրիշներին նմանվելու հակում ունեմ կամ էլ անտեսում եմ ձիրքերի յուրահատկությունները, որոնք ինձ զատում են Ձեզանից, այլ որովհետև խորանալով Ձեր գեղարվեստական գործերի մեջ՝ նրանց բանաստեղծական երևույթի տակ տեսել եմ նույն նախադրյալները, հետաքրքրություններն ու հետևությունները, որոնք ծանոթ են եղել ինձ՝ ինչպես իմ սեփականը: Ձեր դետերմինիզմը, ինչպես և սկեպտիցիզմը, որը մարդիկ պեսիմիզմ են անվանում, ենթագիտակցական իրողությունների, մարդու բնական մղումների ոլորտ թափանցելու Ձեր կարողությունը, մշակութային-պայմանական որոշարկումների Ձեր մեկնաբանությունները, Ձեր մտքերի հանգումը սիրո և մահվան բացարձակ հակադրություններին, այս ամենը չափազանց հարազատ է ինձ. 1920թ. գրած մի փոքրիկ ստեղծագործության մեջ՝ «Ցանկության սկզբունքներից անդին», ես փորձ եմ արել ներկայացնել էրոսն ու մահվան մղումը՝ որպես նախաուժեր, որոնց հակախաղը տիրում է կյանքի բոլոր առեղծվածներին: Այսպիսով, ես այն տպավորությունն եմ ստացել, որ Դուք ներքնատեսությամբ (ինտուիցիա), բայց

<sup>6</sup> Այս մասին առավել հանգամանալից տե՛ս Леонид Андреев, Импрессионизм, М., 1980, стр. 171:

<sup>7</sup> Ю. И. Архипов, Австрийская литература// История всемирной литературы в 9-и томах. М., 1991, т. 8:

<sup>8</sup> Коршунова Людмила Юрьевна, Артур Шницлер и Зигмунд Фрейд: писатели и психологи в контексте австрийской культуры. Автореферат, Иваново, 2008:

[http://lib.ru/INPROZ/SHNICLER/zhena\\_mudreca.txt](http://lib.ru/INPROZ/SHNICLER/zhena_mudreca.txt), Артур Шницлер, Новеллы и повести, Издательство "Художественная литература", М., 1967;

И. Г. Потехина, История литературы Германии, Австрии и Швейцарии; Учебное пособие, СПб., 2010, стр. 34;

իրականում նուրբ ինքնագնահատմով հասու եք դառնում այն ամենին, ինչը ես մեծ ճիգով հայտնաբերում եմ ուրիշների մոտ: Ես մինչև իսկ համոզված եմ, որ Դուք էությունը հոգեբան-հետազոտող եք՝ այնպես ազնվորեն անկաշառ ու խիզախ, քան երբևէ որևէ մեկը, և եթե չլինեիք այդպիսին, ապա Ձեր բանաստեղծական ձիրքը, Ձեր խոսքարվեստը, կերպավորման արվեստը կվերածվեին ինքնաբավ զբաղմունքի և Ձեզ կդարձնեին ավելի շատ հանրային ճաշակի ստեղծագործող»<sup>9</sup> Առաջին հայացքից սուկ անձնական բնույթի խոստովանությունն թվացող այս բարեկիրթ դիտարկումը ոչ միայն ճշգրտորեն է բնութագրում ու սպառիչ բանաձևում գրողի ստեղծագործությունը, այլև լույս է սփռում «ժառանգորդության» խնդրի վրա:

Շնիցլերի պոետիկան ընդհանուր առմամբ ձևավորվում է իմպրեսիոնիզմի գեղագիտության օրինաչափություններով: Գրողի իմպրեսիոնիզմը, սակայն, ոչ թե ոճ է, այլ աշխարհայացք և աշխարհընկալում, ժամանակի մտայնության հոգևոր նկարագիրը, ուր պահի ապրումը, զգացմունքների վայելքը, մտահայեցողականությունը, տրամադրությունների վերլուծությունը յուրահաստուկ ոգեղենություն են հաղորդում նյութական աշխարհին: Սեր-մահ-խաղ համակարգը բացահայտում է Շնիցլեր-գեղագետին ու Շնիցլեր-փիլիսոփային: Սակայն Շնիցլերը, որպես բժիշկ, չէր կարող անտեսել գիտակցականի, անգիտակցականի ու ենթագիտակցականի այն ոլորտները, որոնք ամբողջացնում են մարդուն, հայտնաբերում նրա հոգու, կենսագրության անտեսանելի խորշերը կազմող գաղտնի հույզերը, պայմանավորում արարքները: Որպես միջոց՝ Շնիցլերը հաճախ դիմում է երազի կամ դիմակի սիմվոլին, որոնք իրագործում են անգիտակցականում ետ մղված, արմատավորված ցանկությունները:

Մարդը, անվերջ ձգտելով թաքցնել իր բնական մղումը, հակված է ստեղծելու իրական կյանքի պատրանք, կեղծել, մշտապես կրել մի դիմակ, որ բացահայտվում է միայն մահվան ներկայությամբ: Հետևաբար ոչինչ իրական չէ, և կյանքի ու մահվան սահմանագծում խաղի՝ այնքան վարպետորեն կազմակերպված արվեստն է, որ միաժամանակ սնում է երկուսին և կապում միմյանց, նույնիսկ փոխարինում նրանց: Արվեստի այդ «առեղծվածային, բացավառ, դիվային» ուժը խլում է Մաթիլդայի կանացի երջանկությունը, նաև կյանքը, իսկ նա միամտորեն կարծում է, թե բնավ չի սխալվել՝ լիովին «վստահելով» կողակցին՝ ձևացնելով, թե անտեսում է նրա անվերջ, անթաքույց դավաճանությունները: Իսկ երբ պարզապես չի ցանկանում հանդուրժել անտանելի կեղծիքի վերածված իր կյանքը, «ամուսինը հանգիստ ընդունեց այդ զոհաբերությունը ևս, ասես նաև դրան էր արժանի» (էջ 111): Գրողի գեղագիտության համակարգում իրականությունը հաճախ փոխարինվում է սուբյեկտիվ տպավորությամբ, որով էլ պայմանավորված է մարդու վերաբերմունքը կյանքի, աշխարհի հանդեպ, փոխահարաբերությունը՝ սեռերի միջև. աշխարհը կառավարվում է բնագոյներով, և չկա, բացակա է բանականությունը: Մնում է միայն խորը, լռին ակնածանքը, «խորհրդավոր երկյուղը» զուհաբերման ու ներման հանդեպ, որ գուցե աստվածային է, բայց, թերևս, ոչ մարդկային, քանզի միանգամայն «հնարավոր է հաշտվել, առանց ներելու, հնարավոր է ներել, առանց մոռանալու» (էջ 141): «Իմաստունի կինը» նովելն ամփոփում է գրողի հոգեվերլուծական դիտարկումը սեռերի փոխահարաբերության, մարդու էության, երջանկության, զոհաբերության վերաբերյալ, որոնք շաղկապվում են անհայտով: Բաժանում, հանդիպման

<sup>9</sup> Ֆրոյդի նամակը Շնիցլերին, Գերմաներենից թարգմանեց Ամալյա Ալեքսանյանը, Գարուն, N 11, Եր., 2001:

ակնկալում, տենչանք. սրանք են առեղծվածի ուղիները: Բացահայտվում է անհայտը, ցրվում է գեղեցիկի պատրանքը, և մարդկային մերկ էությունը զրկվում է իր հմայքից. «Ես լսում էի նրան և զգում էի, թե ինչպես է նրա կախարդանքը հեռանում իմ սրտից՝ տեղի տալով մի պաղ դատարկության: Իսկ երբ արդեն պատմել-վերջացրել էր, ես նայում էի նրան այնպես, կարծես հարցնելիս լինեի՝ ո՞վ ես դու: ...Ես այստեղ էի եկել մի կնոջ հետ, որին սիրում էի. հիմա նա օտար է, բոլորովին օտար մի կին, որի հետ հնարավոր չէ անգամ բառ փոխանակել: ...Իսկ ես մտածում էի նրա ամուսնու մասին: Ուրեմն նա ոչինչ չի՞ ասել կնոջը... Կինը չգիտի և երբեք չի իմանա, որ նա տեսել է իրեն՝ իմ ոտքերի մոտ խոնարհված: Դուռը ծածկել, հեռացել է, շատ ուշ տուն է եկել ու ոչինչ չի ասել: Տարիներով ապրել է նրա հետ նույն հարկի տակ և հանդիմանության բառ անգամ չի ասել... Ներել է, իսկ կինն այդ մասին անգամ չի իմացել» (էջ 150): Ըստ Շնիցլերի՝ մարդկային կյանքը բեկվում է այն պահից սկսած, երբ նա տուրք է տալիս իր բնագոյներին՝ որպես իրականություն ընդունելով իր մտապատրանքում ստեղծած ցանկալի աշխարհը: «Տարաշխարհիկ կինը», «Մեռյալները լռում են» նովելներում դեպի անհայտը ձգտող այդ բնագոյներն են տանում կործանման: Ալբերտը զոհաստեղանին է դնում այն ամենը, ինչ նրան կարող էր խոստանալ կյանքը: Նա անտեսում է ընկերոջ զգաստության նախազգուշացնող կոչը և կյանքը կապում հոգեկան խանգարումներ ունեցող Կատարինայի հետ, Էմման, վթարից մահացած սիրելեանի դիակը լքելով, կարծում է, թե «ամեն ինչ արդեն ներվել է իրեն», կպահպանի ընտանիքը, կփրկվի մեկընդմիջտ կործանումից: Նա սարսափում է իր սիրուց, ընտանիքը կորցնելու, ճշմարտությունը բացահայտվելու վախից, իր փախուստից, նույնիսկ իրենից:

«Կազանովան վերադառնում է հայրենիք» վիպակում մարդու ներթափույց էության գեղազիտական զննումն ու բացահայտումը կատարվում է գեղարվեստական լուծման յուրահատուկ տարրի՝ խաղի ընտրությամբ: Գործողությունների կենտրոնում պատմական անձնավորություն է՝ հայտնի արկածախնդիր, հավերժ սիրահար ու տարփալից Կազանովան: Սակայն նա այլևս երբեմնի փառքի, փայլի, համընդհանուր հիացմունքի առարկան չէր արդեն, այլ մի վտարանդի, որ թեև չի կորցրել կյանքին սիրահարվածի հանդգնությամբ վերաբերվելու իր հետաքրքրությունը, բայց «մոտալուտ ծերության վախից հալածական՝ թափառում էր աշխարհով մեկ, հանկարծ հոգում օրըստօրե աճող կարոտախտ զգաց հայրենի Վենետիկի նկատմամբ, և սկսեց շարունակ ավելի ու ավելի նեղացող օղակներով պտտվել նրա շուրջը, ինչպես թռչունն է, մահվանը նախապատրաստվելով, օդասուն բարձունքներից հետզհետե դեպի հողը իջնում»:<sup>10</sup>

Ունենալով հարուստ կենսափորձ, ճանաչելով մարդուն ու նրան ղեկավարող գրգիռները, երբեք չկորցնելով կյանքի և դիպվածի ընձեռած հնարավորությունները՝ նա հմտորեն ու աներկբա գնում է դեպի իր նպատակը: Եվ ահա, կառքում նստած, մտաբերում է հոգուց ու հիշողությունից ջնջված «աննշան» մի արկած, որ վերակենդանանում է Օլիվոյին պատահաբար հանդիպելուց հետո: Վերջինս համոզում է նրան փոխելու մտադրությունը և մեկ-երկու օրով հյուրընկալվելու իրենց մոտ: Իսկ հյուրընկալության հրավերն ընդունելու գայթակղությունը ոչ այնքան գիտական գրքերի հիշատակումն էր Օլիվոյի կողմից, որոնց օգնությամբ շնալիեն կկարողանար ավարտել «անաստված Վոլտերի» դեմ ուղղված իր պամֆլետը, ոչ էլ

<sup>10</sup> Ավստրիական արձակ, Եր., 2010, էջ 4: Այսուհետև գրքից կատարվող մեջբերումները կնշենք տեքստին կից փակագծերում:

Ամայային տեսնելու և կրկին իր գրկում վայելելու ցանկությունը, որքան Օլիվոյի երիտասարդ, ուսյալ զարմուհու՝ Մարկոլինայի հանդեպ վայրկենապես ծնված տարփալից հետաքրքրությունը. «Երևակայության ուժով նա տեսնում էր օրիորդ Մարկոլինային, որին դեռ չէր ճանաչում. ահա նա՝ բաց պատուհանի դիմաց՝ ճերմակ անկողնում. վերմակը մի կողմ է ընկել՝ բացելով կիսամերկ մարմինը... խոլ ցանկությունը տիրեց նրա հոգին: Որ Մարկոլինան լեյտենանտ Լորենցիի սիրուհին է, դրանում նա գրեթե չէր կասկածում, ասես անձամբ տեսել էր նրանց սիրային գրկախառնության պահին, և պատրաստ էր ասելու անձանոթ Լորենցիին, ինչպես երբեք չտեսած Մարկոլինային էր տեսնում» (էջ 13): Սակայն դեռատի օրիորդի հետ հանդիպումն ու ծանոթությունը ոչինչ չեն խոստանում Կազանովային, բացի ձախողումից: Եվ, հակառակը, նրա հանդեպ նախկին տենդոտ հրայրքով իր երազանքն է փայփայում Ամայան՝ չվարանելով խոստովանել այն. «Քո գրկում ես իմ առաջին երանությունն եմ վայելել, և անշուշտ վերջինը ևս քեզ է պատկանում» (էջ 21): Վիպակի լավագույն հատվածներից մեկն է Կազանովայի ու Ամայայի երկխոսությունը, թեև Շնիցլերն իր արձակում քիչ է հակված երկխոսությունների: Նրանցից յուրաքանչյուրը բացահայտվում է իր բնագոյների և մղումների խարազանիչ ու վտանգավոր մերկությամբ... Այստեղ ահա հատկապես վեհանում է Ամայան՝ մաքրության ու առաքինության հանդեպ իր ակնածանքով՝ ողջախոհության կոչով առարկելով. «Երբեք, Կազանովա, երբեք, լսում ես, երբեք չեմ տեսել այնպիսի մաքուր էակի, ինչպիսին նա է: Եթե նա իմանա այն, ինչ ես հենց նոր ստիպված եղա լսել, արդեն իրեն պղծված կզգա, և դու նրան այլևս տեսնել անգամ չես կարողանա: ... դու նրանից... դու ինձնից ներողություն ես խնդրելու» (էջ 24): Որպես Ամայայի խոսքերի հավաստիացում՝ Մարկոլինան, Լորենցիի՝ մոտակա կուսանոցի մայրապետի հավերժական լռության ուխտի երդումը չընդօրինակելու ակնարկին առարկում է, թե որևէ ուխտ առհասարակ գրկում է ազատությունից: Իսկ Մարկոլինայի մտքի թռիչքը, բանավիճելու, ընդդիմախոսելու արվեստը, գիտականորեն հիմնավորված տրամաբանական հակազրոհի ձեռնարկումները խորը հիացմունք են պատճառում Կազանովային, որն ակնածանքով, աճող զարմանքով խոստովանում է, որ Վոլտերի մեծության, կաբալայի, բարձրագույն մաթեմատիկայի, Աստծո, փիլիսոփայության ու սոփեստաբանության մասին բանավեճում կարող է կորցնել իր հոգու միակ հանգրվանը, որ սովորել է անվանել «հավատ»: Դեռ քսան տարին չբոլորած աղջիկը հիշեցնում է Կազանովային իր երիտասարդության տարիները՝ «մի գիտակցված և ինքնազմայլ հանդգնությամբ», և այժմ, ահա, ինքնիշխանության՝ միևնույն ժամանակ և՛ վեհացնող, և՛, թվում է, տարբերվող նույն ուղին է բռնել նաև Մարկոլինան: Անշուշտ, նա դեռ «չի գիտակցում» այդ, բայց Կազանովան, ում բնությունն օժտել էր թե՛ խելքով, թե՛ տաղանդով, թե՛ հմայքով (որոնք նա վատնել էր կյանքի տարանցիկ լուսանցքներում առանց գեթ մեկ վայրկյան տատամսելու կամ ափսոսանքի) տեսնում է ու... թախժում անդառնալի անցյալի համար: Նույն տարաբնույթ զգացմունքներն են պարուրում նրան երիտասարդ Լորենցիի հետ հանդիպման առաջին իսկ վայրկյաններից՝ Կազանովային հիշեցնելով իր երիտասարդության գեղեցկությունը, առնականությունն ու ուժը, գրեթե սանձարածակ հանդգնությունը, կանանց մշտակա հիացմունքն ու ինքնընձայումը. «Լորենցին գեղեցիկ էր՝ երկարավուն դեմքով, երիտասարդությանը հատուկ կտրուկ շարժումով: Աչքերի խորքում առկայծում էր ինչ-որ անըմբռնելի մի բան, որը փորձառուներին կարող էր զգուշավորություն թվալ: Կազանովան մի պահ միայն միայն մտածեց, թե ում է հիշեցնում Լորենցին: Հետո

հասկացավ, որ դա իր պատկերն է՝ երեսուն տարով երիտասարդացած: «Ես ինչ-որ չափով կրկնվում եմ նրա մեջ,- մտածեց,- դրա համար պետք է մեռած լինեի» (Էջ 33-34):

Ավարտվում է օրը: Կազանովան հայտնվում է իր ննջասենյակում՝ սեփական ես-ի հետ դեմ հանդիման, և բացահայտվում է նրա դիվային հմայքը ապրածի նվաճումն ու վրիպանքը քննելիս. «...Այդ հավիտենական որոնումի և երբեք կամ շարունակ-գտնում-վատնումի, տարփանքից վայելք կամ վայելից տարփանք այս երկրային կամ վերերկրային փախուստի մեջ կյանքից ինչ-որ բան է բաց թողել» (Էջ 44): Մարկոլինային իր գրկում ունենալու անկառավարելի մղումը պաշարել էր նրան, և ամեն բան, անգամ հայրենիք վերադառնալու տենչը մթագնվել էր: Ինչ արժե փառքը, հոչակը, Վոլտերին ոչնչացնելը, մարդկանց վրա իշխանություն ունենալը, անգամ «շքահանդեսով» Վենետիկ մտնելը... Բայց Կազանովան հառնում է այլ, բոլորովին նոր՝ հայրենագուրկի որակով: Որպես իմաստուն այր՝ նա վեհացնում է հայրենիքի գաղափարը: Ինչ արժե վայրկյանի վայելքը, երբ հոգում արձագանքում է, կա՛ հայրենիք ունենալու, մի վերջին հանգրվանում ապաստանելու երջանկությունը. «Տարագրության մեջ արդեն վաղուց չէր կարողանում երջանկությունը իրեն հպատակեցնել: Երբեմն միայն վիճակվում էր վայելել այն ձեռք բերելու ուժը, բայց ոչ պահպանելու կամքը» (Էջ 44): Այս է նաև Կազանովայի հոգևոր, գաղտնի աշխարհը կազմող հազիվ նշմարելի երանգը: Թերևս այս է պատճառը, որ սիրարկածները, երջանկությունն ունենալու պատրանքը հետագիծ չեն թողել ո՛չ նրա հոգում և ո՛չ հուշերի ծիրում... Այդ ապրումների գուգահեռ՝ բնությունն է՝ իր լուսաստվերային ուրվագծումներով, գուներանգների ամենանրբին անցումներով, հեռվում հազիվ եզրագծվող տեսարաններով, օդում տարածվող աներևույթ բույրերով ու անլսելի հնչյունների վերարտադրումով, շարժման և երեկոյի ընդարձակվող անդորրի հակադրությամբ, երբեմն՝ խորհրդավոր, երբեմն՝ մռայլ, երբեմն՝ սառը, բայց միշտ ու բացառապես անկեղծ: Այն տպավորությունն է ստեղծվում, թե Շնիցլերը կտավի վրա լուսապատճենել, հավերժացրել է պահը՝ «տեսնել-զգալ-արտահայտել»... Ահա Օլիվոյի դոյակ տանող ճանապարհը, որ միջնադարյան կտավների բնապատկերներն է հիշեցնում՝ խնամված այգիներ, կանաչագարդ ծառուղիներ, լայն հարթավայրեր, փարթամ որթատունկեր՝ ողողված արևի շոայլ ճառագայթներով, ահա Օլիվոյի դոյակը՝ առաջին հայացքից՝ «մերկ ու անբարեխնամ», ներսից՝ խնամված ու բարվոք, ահա հեռվում «կապտավուն» մշուշում ուրվագծվում են «լեռների անհետացող ուրվագծեր, այստեղ-այնտեղ ցրված հատուկենտ տներ, դաստակերտներ, նաև զանգվածեղ շենքեր», ահա երեկոյան մարող արևի «վերջալույսի» ներքո տեսադաշտը սահմանափակող «ծառուղիների սև, խիստ եզրագծերը», որոնք Կազանովային իր հուշերի թևով շնչում են վաղուց մոռացված մի սիրո հեքիաթ... Ուրեմն արժե՞, արդյոք, ավստոսալ այն կյանքը, որ ապրել է նա «ինչպես ոչ ոք: Մի թե հիմա էլ յուրովի չի ապրում»: Այդ չէ՞ հուշում արդյոք մենաստանում (ո՞վ գիտե՞ ու՞մ՝ գուցե հավերժական լռության ուխտ սահմանած միանձնուհիներից մեկի, գուցե իր սիրո վայելքը ճաշակած մի կնոջ կամ գուցե հե՛նց Ամալյայի) լռությունը պատռող ճիչը՝ «Կազան՝ վա»...

Շնիցլերը Կազանովայի խոհերի միջոցով կերտում է իմպրեսիոնիզմի հերոսին. «Բազմիցս չի համոզվել արդյոք, որ յուրաքանչյուր մարդկային հոգում համերաշխորեն գոյակցում են ոչ միայն տարբեր, այլև նույնիսկ թշնամական տարրեր» (Էջ 59): Բոլորը ստում են, ստում են վարպետորեն: Եվ ստում են, քանզի անկեղծորեն հավատում են հաջորդ պահի իրենց ապրումին: Այդպիսին է ինքը՝

Կազանովան, այդպիսին է երիտասարդ սպան՝ Լորենցին, այդպիսին է Մարկոլինան, բոլորը, բոլորը, անգամ փոքրիկ Թերեզինան: Մարկոլինան չէ՞ր, որ արևգալից առաջ իր գրկից արձակեց սիրեկանին, իսկ այժմ փիլիսոփայում է կյանքի ու մահվան, հավերժի և անցողիկության, ճակատագրի, ազատության, «հոգու գոյության», Աստծո դեմ ըմբոստանալու կամ նրա նախասահմանած օրենքով ապրելու մասին այնքա՛ն համոզիչ, այնքա՛ն կախարդիչ: Այո՛, երբեք, երբեք Կազանովան չի սխալվել, երբ մտածել է, թե աշխարհում կա, այնուամենայնիվ, «առաքինի կին», և այդ բացառիկ էակը Մարկոլինան է. «Ակամա մի խրախուսական ժպիտ խաղաց շրթունքների վրա: Արժեն իրար՝ Մարկոլինան և Լորենցին՝ փիլիսոփան և սպան: Երկուսն էլ դեռ հիանալի ճանապարհ են անցնելու: Ո՞վ է լինելու Մարկոլինայի հաջորդ սիրեկանը: ...Բոլորը: Ինքը դա գիտի: Բայց Լորենցին չգիտի: Ինքը դա մինչև այս էլ գիտեր» (էջ 48-49): Ուրեմն բնավ անկարելի չէ նրան տիրելու ձեր սիրահարի ձգտումը: Սակայն ինչպե՞ս: Այստեղ Շնիցլերը գեղարվեստական հոյակապ լուծում է տալիս վիպակի պլոտին: Արդեն նշվել է, որ Շնիցլերը հայտնի դրամատուրգ էր, և կյանքն, ըստ նրա, բեմ է, ուր յուրաքանչյուրը յուրովի է ապրում իր **խաղը**:<sup>11</sup> «Խաղը,- գրում է Յոհան Հայզինգան,- պայքար է, իսկ պայքարը խաղ է»:<sup>12</sup> Ընդ որում, փիլիսոփան խաղը դիտում է որպես մշակութաստեղծ տարր՝ միաժամանակ հանդիսանալով նրա թե՛ արդյունքը, թե՛ արտահայտությունը: Խաղը յուրօրինակ մի ծես է, ունի իր կանոնները, բարոյական նորմերը, որոնք խորհրդանշում են առաքինությունը, արդարության և իրավունքի համար մղվող պայքարը, առողջ մրցակցությունը, պատիվը: Այդ կանոնները դրսևորվում են ամենուրեք և միշտ՝ լինի դա գիտություն, բանաստեղծություն, փիլիսոփայություն կամ էրոտիկ մղում, իսկ դրանց խախտումը կարող է հանգեցնել վրեժի, մենամարտի, նույնիսկ պատերազմի:<sup>13</sup> Այս իմաստով, հիրավի, Շնիցլերի Կազանովան բացառիկ ամբողջական ու գունեղ կերպար է: Խաղը նրա էությունն է, կենսակերպը, բոլոր արարքների պատճառն ու դրոպապատճառը, ինչը երբեք չի թաքցնում, նույնիսկ բարձրաձայնում է, թե «...այնուամենայնիվ երբեք իրապես չի ճանաչել այն կյանքը, որի իմաստն ու իսկական էությունը հենց կյանքը վտանգի ենթարկելու մեջ է...» (էջ 34): Նա հակադրվում է գրեթե բոլոր կերպարներին՝ պատվի, բարոյականության ըմբռնումներով, կաբալայի և գիտության, աստվածաբանության շուրջ ծագած բանավեճերում՝ լրջմիտ և առաքինի Մարկոլինային, երիտասարդ և հանդուգն Լորենցիին՝ իր ծերությամբ, Վենետիկի բարձրաստիճան այրերին ու խորհրդական Բրազադինոյին՝ լրտեսելու առաջարկը երևութապես ընդունելու և համագործակցելու դիվային ծրագրով: Նույնիսկ Վոլտերի դեմ պամֆլետ գրելն է թելադրված խաղի հաճույքին տրվելու՝ նրա էությունից անտրոհելի այդ անուղղելի մղումով:

Թղթախաղի տեսարանը կրկնակի այլաբանություն ունի: Մի դեպքում այն փոքրիկ ներկայացում է՝ տեսարանի և առհասարակ վիպակի փիլիսոփայական ընդհանրացմամբ, որ կերպարների շուրթերին հոլովվելով՝ բացահայտում է նրանց հոգեբանական ենթաշերտերը. «Բախտին և կնոջը չես ստիպի», - խաղի ընթացքն է

<sup>11</sup> Հատկանշական է, որ հայերենում ևս ներկայացումը նույնականացվում է խաղի հետ: Այս մասին հանգամանալից տե՛ս Հայերեն բացատրական բառարան, Եր. 1944, հտ. 2, էջ 231:

Հ. Աճառյան, Արմատական բառարան, Եր., 1973, հտ. 2, էջ 319:

Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան, Եր., 1972, հտ. 2, էջ 466-467:

<sup>12</sup> Йохан Хейзинга, Homo ludens. В тени завтрашнего дня, М., 2004, стр. 75.

<sup>13</sup> Այս մասին առավել հանգամանալից տե՛ս նույն տեղում, էջ 79-80, 110-114, 155-156, 164-167:

մեկնաբանում արբահայրը, «Կնոջը և հաջողությանը չես պարտադրի»,-իր պարտությամբ խաղին վեջակետ է փորձում դնել Կազանովան, «Երջանկությանն ու կնոջը... Տիրանում է նա, ով կարողանում է»,- արբահորը կանխելով՝ ընդհանրացնում է մարկիզը: Մի այլ դեպքում այն մրցության ասպարեզ է, որով էլ Շնիցլերը պայմանավորում է վիպակի հանգուցալուծումը: Մինչ մարկիզն ու Լորենցին վիճաբանում են, Կազանովան սառնասրտորեն մտմտում է հրեշավոր մի ծրագիր, որով, ի վերջո, իրագործում է սիրո ի՛ր խաղը՝ որպես սովորական, «հաշիվները փակված» գործարք և ապագայում գրառվելիք հուշերի եզրափակիչ գլուխ:

Անգերազանցելի է Շնիցլերի արվեստի համակող ուժը հանգուցալուծման տեսարաններում՝ գողացված սիրո վայելք, անվերջ ինքնահիացում՝ զուգակցված զգացմունքների և հանդուգն մտքերի աներևակայելի հորդմանը, արևազալին խաբեության քողազերծումը, Կազանովայի ու Մարկովինայի հայացքների լուռ, անբարբառ զրույցը, Կազանովայի և երիտասարդ սպայի անսպասելի մենամարտն ու վերջինիս մահը: Հուզիչ է Լորենցիի մահվան հանդեպ Կազանովայի արձագանքը, որ պայմանավորված է գեղեցիկի հանդեպ նրա պաշտամունքով. «Մի անգամ էլ խոնարհվեց դիակի վրա՝ ինչպես վերջին զոհի, փակեց մահացածի աչքերը. երջանիկ մարդ՝ շնջաց և ցնորային ինքնամոռացման մեջ համբուրեց սպանվածի ճակատը» (էջ 91):

20-րդ դարասկզբի ավստրիական արձակի նշանակալի էջերից է Մոզես Յոզեֆ Ռոթի ստեղծագործությունը, որի նկատմամբ հետաքրքրությունը մեծացավ հատկապես նախորդ դարի 50-ական թվականներին: Նրա ստեղծագործական ժառանգության մեջ հատկապես առանձնացել է «Ռադեցկու երթը» վեպը, որը, սակայն, ժամանակին չընդունվեց այնպես, ինչպես նախորդը՝ «Հոբ»-ը, որում այլաբանվում էր կնոջ խելագարությունը, Ֆրոյդի ուսմունքով նրան բուժելու անգոր ու զուր պայքարը, և գրողի հույսն առ Բարձյալ: «Ավստրիական արձակ» ժողովածուում Ռոթը ներկայանում է «Ապրիլ: Միրո պատմություն» նովելով:

Անանուն մի քաղաք, որ նաև կարող է լինել աշխարհի ցանկացած քաղաք կամ այն քաղաքներից մեկը, ուր մի որոշ ժամանակ իջևանել է իր անթիվ շրջագայությունների ընթացքում... Այն օտար է իր ստեղծման պատմությամբ, կենցաղով, զբոսայգով, իջևանատնով, բնակիչներով. օտար են բոլորը՝ քաղաքի միակ կառապանը՝ Յակովը, հաշմանդամ դարձած փոստատարը, «ռոմանտիկորեն գունատ ու վտիտ» գրադարանավարը, մատուցող Իգնացը, քաղաքի միակ երկհարկանի շենքում բնակվող փոստի կառավարիչը՝ «աներևակայելիորեն խորունկ, բարի աչքերով», երկաթուղային խոշորամարմին աշխատակիցը՝ անհասկանալիորեն հակակրելի: «Պեպենտո», «ցից-ցից քայլվածքով» երկաթուղայինի հանդեպ ատելության որևէ պատճառ չկար, բայց նրա կերպարանքը որևէ հոգևոր ձգտում չէր հուշում: Աննայի՝ գարեջրատան սպասուհու հակակրանքը նրա հանդեպ ևս իրական հիմք չունեք: Աննան էլ տեղացի չէր, քաղաք էր եկել Բյոնհմենից՝ այնտեղ թողնելով իր սիրո պատմությունն ու նրա պտուղը:

Ամալյա Ալեքսանյանի գրավիչ հայերենը գեղարվեստական մեծ հմտությամբ է ներկայացնում Ռոթի աշխարհի իռացիոնալ հմայքը, պատկերների ներքնաշերտերում ամբարված զգայական էներգիան. «Ես երբեմն իմանում էի, որ Աննան գիտե նաև քնքուշ լինել: Ես սիրում էի այն կանանց, որոնց հմայքները թաքնված աղբյուրի նման անտեսանելի, անպտուղ, բայց անվերջ մի մղումով դեպի մակերևույթն են ձգտում, բայց քանի որ ելքն անհնարին է, նորից հետ մղվելով՝

թաքնված գանձերն են պեղում ու պեղում, մինչև ցամաքում են: Ես սիրում էի Աննային: Ես չէի կարող թողնել նրա գանձարանը: Նա չգիտեր, թե որքան շատ բան էր կորցնում, երբ այդպես հեռանում էր իրենից՝ դեպի ետ ապրելով, յուրաքանչյուր նոր տենչ իր մեջ մարելով, կրելով ու փայփայելով իր մեջ միայն անցյալը» (Էջ 168): Ռոթի արվեստը հակված է հակադրամիասնության՝ ծննդավայր, որ ստիպված է թողնել ու հայտնվել օտարության մեջ՝ այդ կերպ ուրվագծելով սեփականն ու հանդիպադրելով աշխարհագրական, ուրեմն նաև լեզվական, մշակութային, հոգեզգացական սահմանները, գեղեցիկի ու սոգեղի, սիրո, ատելության և պատրանքի ապրումները, որ անհայտության անորոշ մի կետում աղերսվում են Ռոթի կենսագրությանը: Թվում է՝ երկաթուղային աշխատակցին հակադրված է Աբելն՝ իր սիրո պատմությամբ, Աննային՝ փոստի կառավարչի զարմուհին, ում գեղեցկությունն ի գործու է «սուկում» ծնել, Աբելին՝ ինքը՝ նովելի անանուն հերոսը, որը սիրո համար չի թողնի Նյու-Յորքը, կյանքն առհասարակ, նրա ընձեռած հնարավորություններն ու դրանց բացթողումները...

Նովելի հանգուցալուծումը առավել քան պարադոքսալ է, քանզի պատրանք է ամեն բան, նույնիսկ՝ կյանքը: Ուստի չկա առավել ճշմարիտ ուղի, քան ընտրել ամենակարևորը՝ ապրել այդ կյանքը: Հերոսը հեռանում է քաղաքից միակ կառքով, որով հայտնվել էր այնտեղ: Ո՞վ կարող է պարծենալ մարդկային հոգին թափանցելու, կյանքի առեղծվածները լուծելու կարողությամբ, առավել ևս, երբ դրանց գումարվում է տարտամ ու անփարատելի ինչ-որ թախիծ: Կառամատույցում տեսնում է հակակրեյի երկաթուղայինին, ում հետևում էր «նա, պատուհանի մոտ կանգնող աղջիկը»՝ բնավ ոչ այնպիսին, ինչպիսին ներկայացրել էր նրան Աննան. «Նա հուզախոռով կանգնած էր իր կարմիր շրջագգեստով. առողջ, գեղեցիկ, ամեննին էլ ոչ հյուծախտավոր, ամեննին էլ ոչ անդամալույծ: Երևում է՝ երկաթուղային պաշտոնյայի հարսնացուն էր կամ կինը» (Էջ 184):

Աշխարհի, կյանքի, ժամանակի, հոգու իռացիոնալ ընկալման ու վերարտադրման մանրանկարչական մի պատկեր է Ալֆրեդ Պոլգարի «Նվազախումբը՝ վերնից» պատմվածքը: Գրողը վերադասավորում է ժամանակային տիրույթները իր մտապատկերում՝ ապագայի բարձունքից հայացք նետելով ներկային, ապա ամբողջացնում ենթագիտակցականի զգայական ընկալման հրամանով. «Սպանիր ակնթարթը և կրկին արթնացրու այն: Նա կհրաշագործվի վերհուշի կախարդանքով ու կլինի գեղեցիկ: Թող կյանքը երազվի քեզ» (Էջ 160): Բարձունքից այլ կերպ է բացահայտվում կյանքը, մարդը, ճշմարտությունը, անգամ արվեստը. ամեն բան խաբեություն է, պարզապես «մարդկային կենսագործունեության իրական պատկեր» (Էջ 162):

Թե Յոզեֆ Ռոթի, թե Ալֆրեդ Պոլգարի, ինչպես և ժողովածուն եզրափակող Պետեր Հանդկեի արվեստը հայ ընթերցողին առաջին անգամ ներկայանում է Ամալյա Ալեքսանյանի թարգմանությամբ: Պետեր Հանդկեն՝ նեոավանգարդիզմի հետևորդը, հայտնի է ոչ միայն փորձարարական գրականությամբ, քաղաքական հայացքներով, այլև հատկապես դրանց պատճառով 2006-ին Հայնեի անվան մրցանակից հրաժարվելու աղմկահարույց պատմությամբ:

«Ճակատագրական դժբախտությունը» վիպակը մի յուրօրինակ համապատկեր է, ուր ամբողջանում է Ավստրիայի պատմությունը՝ կայսերապետության մասնատում, համաշխարհային պատերազմ, «Ֆյուրերի հաղթական երթը», անակնկալորեն օտարահպատակ դառնալը սեփական երկրում, սահմանախախտում

առանց փաստաթղթերի: Հանդիպելով նկարագրում է գրեթե ֆեոդալական հասարակարգ. անասելի ընչազրկություն, մարդկային բեկված կենսագրություններ, հոշոտված ապրումներ, կամազրկություն, խնայողություն, և այդ ամենը հանգեցնում է օտարման: Հանդիպելի ոճը խիստ յուրօրինակ է: Նա չի ձգտում շլացնել, այլ խոսում է լակոնիկ, առաջին հայացքից կարող է նույնիսկ թվալ աղքատիկ, սակայն գեղարվեստական այդ հնարքը գրողին հնարավորություն է տալիս ամբողջովին ընդգրկել կյանքը, մարդուն, երկիրը, պատմությունը: Դա նրան հաջողվում է, քանզի անկեղծ է, աշխարհին նայում է անկաշառ, անկախ, ինքնուրույն հայացքով, առանց խնայելու, գրեթե ֆիզիկական ցավ ապրելու և պատճառելու աստիճան: Այս իմաստով հատկապես հետաքրքրական են փակագծերի մեջ առված այն հատվածները, որոնք կարծես գրողի օրագրային գրառումներ են հիշեցնում՝ զուգորդված մոր պատմությունը վերհիշելու, այն հնարավորինս անկողմնակալ ու ընդհանրական ներկայացնելու իր ջանքերին, մտահոգություններին, դրանցով ընթերցողի հետ կիսվելու պահանջին: Դրանք Հանդիպելի չի տարանջատում ստեղծագործական ընթացքից՝ որպես սեփական Ես-ի մի մասնիկ: Հանդիպելի հերոսը դիտում, արձանագրում, պատմում է կյանքը, միջավայրը, դարաշրջանը, որ խորհրդանշում են հավերժ անշարժություն, իսկ «Այսպիսի պայմաններում կին ծնված լինելն արդեն իսկ մահացու էր», քանզի նրա աշխարհագրությունը ձգվում էր բակից մինչև տուն՝ առանց սեփական սենյակի, ինքնագիտակցման, ընտրության հնարավորության, ճանաչողությունն էլ ձգվում պարտականության ու պարտքի սահմաններում: Բացառությունը, թերևս, հանրության վերաբերմունքն է «կատարված փաստի» հանդեպ, որ ամփոփում է գեղարվեստական երկի փիլիսոփայական հենքը. «հղիություն, պատերազմ, պետություն, ավանդույթ, մահ» (էջ 193): Սակայն այս ամենի լուսանցքներում մարդիկ կարողանում են, հասցնում են սիրել, հաղթահարել վախը, նախապաշարմունքը, փորձում ապրել, գայթակղվել, ամուսնանալ անհաջող, երջանիկ լինել այն զգացումով, որ երբևէ սիրել են ու սիրվել, անգամ եթե տարիներ անց պիտի հիշեն ծիծաղով կամ խղճմտանքի տանջանքով: Այդ կյանքն է ապրում նաև վիպակի հերոսի մայրը: Նա թե՛ ընդհանրական կերպար է, թե՛ միանգամայն տարբեր: Ընդհանրական է կնոջ իր ճակատագրով՝ սիրել, բաժանվել, ամուսնանալ, ունենալ երեխաներ, նամակ գրել ճակատ, ծեծվել, գաղտնի «ազատվել պտղից», կենցաղավարություն մշակել, «վատնվել առօրյա հոգսերում»: Բայց նա բացառիկ է որպես ինքնագիտակցություն ունեցող անհատ. պատրաստ է ընդդիմանալ, պայքարել և հասնել. «Ամեն ինչ սկսվում է նրանից, որ մայրս հանկարծ ինչ-որ բանի ցանկություն է դրսևորում. նա ուզում է սովորել, քանի որ սովորելիս երեխա ժամանակ էլի ինչ-որ կերպ զգացել էր իր գոյությունը: Լինում է այնպես, ինչպես երբ ասում ես՝ ես զգում եմ: Առաջին անգամ՝ որևէ ցանկություն, և այն արտահայտվում է, անընդհատ խոսվում է այդ մասին, վերջապես դառնում է սևեռուն գաղափար: Մայրս պատմում էր, թե ինչպես էր սկսել պապիցս սովորելու թույլտվություն «մուրալ»: Բայց դրան կարևորություն չի տրվում» (էջ 192): Ետպատերազմյան հոգեզուրկ ու աղքատիկ կյանք, թախծի, միայնության, օտարության, դատարկության զգացումներ, որ վարպետորեն թաքցնում է նա՝ ուժեղ երևալու համար: Քաղաքային կյանքն ու կենցաղը նրան սովորեցնում են լինել «նրբագեղ», մոռանալ քմահաճությունները, դառնալ «հասկացող՝ առանց մի բան հասկացած լինելու»... Ամենասուսկալին, սակայն, ետպատերազմական տարիների կյանքը չէ, որ օտար չէ նաև մեզ, այլ այն հոգևոր աղքատությունը, որն ընդունակ է անզեն ոչնչացնել մարդուն՝ բարքերի, կենցաղավարության, ապրումների ու

զգացումների փոշիացում, պարզապես մարդու «ապամարդկայնացում»: Աշխարհից օտարվող, կյանքից դուրս մղվող մարդու ողբերգություն, որ այսօր էլ հնչում է տազնապալի ու սթափեցնող: Թերևս նաև սրանով է պայմանավորված թարգմանչի կողմից Հանդկեի այս ստեղծագործությամբ ժողովածուն եզրափակելը:

Ժողովածուում Ռիլկեն ներկայանում է իր արձակ ստեղծագործություններից մեկով՝ «Պիեռ Դյումոն» պատմվածքով, որից խոր թախիծ է բուրում: Ռիլկեի արձակը նույնքան բանաստեղծական է, որքան պոեզիան: Այս իմաստով նա մի նոր երանգ է հաղորդում արձակին, երբ բանաստեղծում է միայնությունը: Եթե Հանդկեի հերոսուհին և՛ օտար է, և՛ միայնակ, ապա տիկին Դյումոնը պարզապես միայնակ է: Միայնության հետ իր հաշտությունը նա վերապրում է ոչ այնքան որպես կին, որքան որպես մայր:

Կարելի է ասել՝ Ռիլկեի ստեղծագործությունը յուրօրինակ կամուրջ է, ուր հանդիպադրվում և հանգուցվում են ավստրիական գրականության մեջ տիրապետող հոսանքներն ու, համապատասխանաբար, գրականության բովանդակությունը, գրականության հերոսը, պոետիկան:

Ի մի բերելով՝ նկատենք, որ ժողովածուն ամբողջության մեջ գեղագիտական ու գեղարվեստական առանձնահատուկ կողմերի ընդհանրական մի պատկեր է, որոնց ներքին միասնությունն ուրույն հմայք է հաղորդում այդ հեղինակների ստեղծագործական ներկայությամբ: Եթե դարասկզբին գրականության տիրապետող հավատամքը կյանքի օբյեկտիվ վերարտադրումն էր առանց սուբյեկտիվ միջամտության՝ պայմանավորվելով ենթագիտակցականում ետ մղված ու արմատավորված ցանկությամբ, աշխարհի, մարդու, սեռի, կյանքի իռացիոնալ գիտակցմամբ, ապա ավստրիական արձակն իր հետագա զարգացման ընթացքում, հարելով ժամանակակից գրական հոսանքներին և օգտվելով դրանց սահմանած ձևաբանումներից, պարզապես գնում է դեպի լռության փիլիսոփայություն, մարդու՝ իբրև կենսաբանական, սոցիալական ու բանական էակի հայտնաբերման, երբ հերոսն օտարված է, մենակ, կյանքի ընթացքից դուրս մղված, սեփական ես-ի, ինքնագիտակցման ու սեփական ընտրության ուղու հայտնաստեղծման փնտրտուքներով բեռնված, և ընթերցողին այլ բան չի մնում, քան թափանցել գրական երկի ենթաշերտերի խորքերն ու ընթերցել անընթեռնելին, անպատմելին, լռությունը: Իսկ կենսավիշը լեզուն է՝ իր ներքին, անպարագծելի դրսևորումներով ու հնարավորությունների անսպառ միջոցներով, որոնցից այնքան շռայլորեն օգտվել են ավստրիացի ստեղծագործողները:

Ժողովածուի կառուցվածքին անդրադարձանք գրական հոսանքների պատմության, դրանց հերթագայության դրսևորման յուրահատկությունների ու օրինաչափությունների հպանցիկ ուրվագծումով: Քննության այլ ոլորտ է հանդիսանում նաև թարգմանչի՝ որպես գրական միջնորդի դերը գրողների և նրանց ստեղծագործությունների ընտրության հարցում: Պարզապես մատնանշենք, որ Ամալյա Ալեքսանյանի թարգմանությունները գեղագիտական հաճույք պատճառելուց բացի ընդլայնում են մեր գիտելիքներն ու իմացականությունը, ցուցանում հայ և համաշխարհային մտքի աղերսները, մշակութային երկխոսության պարագծերը, նաև՝ թե որքանով է նրանց արվեստը հոգեհարազատ հայ ընթերցողին: Ուստի ակնկալում ենք նորանոր թարգմանություններ:

Նարինե Պետրոսյան  
Բ.Գ.Թ.