

ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆԱԿԱՆ

ՇՈՒՇԱՆԻԿ ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ

բ. գ. թ., Երևանի պետական համալսարան,
shushaniktamrazyan@gmail.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2022.2-292

«ՏԻԿԻՆ ԲՈՎԱՐԻԻ» ԱՏՎԵՐԸ «ԱՊՈՒՇԸ» ՎԵՊԻ ՏԱՄՆՄԵԿԵՐՈՐԴ ԳԼԽՈՒՄ *

Բանալի բառեր. ռեալիզմ, ռոմանտիզմի կերպարային պատկերասրահ, գլխավոր կերպարի կարգավիճակը պատումում, բացառիկություն, իդեալ, գեղեցկության ողբերգություն, ինքնօտարում

Ֆրանսիական գրականության նուրբ գիտակ, Բալզակի «Եժենի Գրանդեի» ներշնչված թարգմանիչ Ֆ. Դոստոևսկին մշտապես նույն զգայուն ուշադրությամբ է հետևել ֆրանսիական գրական դաշտը պայմանավորող իրադարձություններին: 1876 թվականին «Հեգաբարոն» պատմվածքի հակիրճ նախաբանը դրա ամենաուշագրավ ապացույցներից է: Հղելով երիտասարդ Հյուգոյի առաջին վիպագրական փորձին՝ «Մահապարտի վերջին օրը» երկին, գրեթե մեկ դար անց Դոստոևսկին պատասխանում է ժյուլ Ժանենի և Շառլ Նոդյեի անհիմն քննադատություններին՝ Վիկտոր Հյուգոյի երկն անվանելով «ամենաճշմարտացի և իրականը» երբևէ նրա գրած վեպերից»:

Դոստոևսկու գրական նախընտրությունների վերաբերյալ ոչ պակաս հետաքրքիր մի վկայություն է ամփոփված «Ապուլը» վեպում, որի տասնմեկերորդ գլխում հիշատակվում է Նաստասյա Ֆիլիպովնայի ընթերցած վերջին գրքերից մեկը: Ներթափանցելով հերոսուհու վարձակալած սենյակները՝ իշխան Միշկինը սեղանին բացահայտում է «Տիկին Բովարիի» ֆրանսալեզու հրատարակությունը՝ բացված էջով: Վկայելով Դոստոևսկու գրական նախասիրությունների մասին՝ այս հիշատակումը միևնույն ժամանակ առնչությունների և տարբերությունների սքողված մի եզր է գծում երկու հերոսուհիների միջև: Սույն ուսումնասիրությունը փորձում է պարզել, թե ի՞նչ է փնտրում ռուս վիպասանը Էմմա Բովարիի ստվերում վեպի ամենալճոռորը դրվագներից

* Ընդունվել է տպագրության 05.12.2022 թ:

մեկում, և թե ինչպես «մատենագրական» այս մանրամասնությունը կարող է դառնալ կանացի կերպարի մեկնության բանալիներից մեկը: Անդրադառնալով երկու կանացի կերպարների ընդհանրություններին և տարբերություններին՝ ուսումնասիրությունն առաջարկում է ընթերցել վիպական այս ճակատագրերը՝ որպես հարկադիր ինքնօտարման մի պատմություն:

Իսկապես, իշխան Միշկինի խոստովանությունը Նաստասյա Ֆիլիպովնայի «խելագարության» մասին վեպի ամենավիճելի կետերից մեկն է մնում: Մի քանի անգամ Ազլայայի, Ռոգոժինի կամ Եվգենի Պավլովիչի ներկայությամբ իշխանը հիշատակում է հերոսուհու խելագարության մասին՝ երբեմն բախվելով գրողակիցների առարկությանը. դրա ապացույցն են Եվգենի Պավլովիչի կամ Ռոգոժինի պատասխանը երրորդ գրքի երրորդ գլխում:

Սակայն հերոսուհու «խելագարությունը» վերածվում է վիպական շատ ավելի համոզիչ տարրի, երբ ընկալվում է որպես իրականության, հասարակական խեղված ընկալումների պարտադրած ինքնօտարման հետևանքներից մեկը: Գլխավոր հերոսուհու արտաքին կյանքը ինքնօտարման հետևողական մի արար է: Վաճառքի առարկա, աճուրդի հանված թանկարժեք զարդ, դիտարժան երևույթ, սթափեցնող ապտակ կամ խայտառակություն, ճակատագրական կին, ցնորք կամ փոխշահավետ գործարքի երաշխիք՝ բոլոր այս դերերն ու գործառնությունները հավասարապես հեռու են հերոսուհու իրական էությունից և ներաշխարհից:

Դերերի և գործառնությունների այս լաբիրինթոսում միակ ելքն ինքնակործանումն է: Սակայն Դոստոևսկու խորհրդածությունը վեր է իր ժամանակի հասարակությանն ուղղված դատավճռից: Դիպաշարում ունեցած իր առարկայական գործառնությից զատ՝ ինքնօտարման դրաման այստեղ այլաբանական ծավալայնություն ունի: Տիկին Բովարիի մարմնավորած ժոմանտիկական իդեալի փլուզմանը Դոստոևսկու վեպում փոխարինում է վտանգված գեղեցիկի ողբերգությունը: Դոստոևսկու ուղերձը շատ պարզ է: Հարաբերականությանը ենթակա գոյությունում գեղեցկությունը, բացարձակը դատապարտված են յուրօրինակ ինքնօտարման այդ փորձին, որի ամենահամոզիչ օրինակներից է դառնում գլխավոր հերոսուհու կյանքը:

Ավելին՝ իր հերոսուհու միջոցով Դոստոևսկին յուրովի պատասխանում է 30-ականներին Եվրոպայում ծայր առած բանավեճին գեղեցիկի և կարեկցանքի, գեղագիտական իդեալների և արվեստագետի բարոյական պատասխանատվության շուրջ (Լըկոնտ դը Լի, Շառլ Բոդլեր, Թեոֆիլ Գոթե և այլք): Բանավեճ, որ հանգելու է Պառնասականների հարցադրումներին՝ Թեոֆիլ Գոթեի հանրահայտ՝ «Արվեստ արվեստի համար» կարգախոսով: Դոստոևսկու ստեղծագործություններում գեղեցիկը ոչ միայն շատ հեռու է Բոդլերի քարե երագից

(«Ես գեղեցիկ եմ, օ՛ մահականացուներ, որպես երագ մի քարե», «Գեղեցկությունը», Շառլ Բոդլեր), այլև ներիյունված է տառապանքին և կարեկցանքին: Դրա ամենատպալորիչ մարմնավորումն է Նաստասյա Ֆիլիպովնայի կերպարը:

Ինքնօտարման բոլորովին այլ պատմություն է ներկայացնում Ֆլոբերի կերպարը, որն իր հերթին պատանդ է հասարակական դերերի և պայմանականությունների լաբիրինթոսում: Չնայած հարկադիր ինքնօտարման այս պատմությանը՝ երկու հերոսուհիները տարբերվում են իրարից ոչ միայն իրենց հասարակական դիրքով, այլև պատումում ունեցած իրենց կարգավիճակով: Այսպես՝ «Տիկին Բովարիում» Ֆլոբերն իր հերոսուհուն զրկում է բացառիկության գրեթե բոլոր դրսևորումներից: Հենց դրանով է, որ Ֆլոբերյան կանացի կերպարը տարբերվում է ռոմանտիկական հերոսների պատկերասրահից: Չնայած մեկնակետի նմանությանը՝ բախումը հերոսուհու և նրա միջավայրի միջև, Ֆլոբերի կերպարն այդպես էլ զուրկ է մնում բացառիկ կարգավիճակից:

Վիպական, գեղագիտական բոլորովին այլ հղացք է ամփոփված Նաստասյա Ֆիլիպովնայի կերպարում, որն ի սկզբանե կոչված է մարմնավորելու բացարձակի դրաման: Ուստի՝ զարմանալի չէ, որ բացառիկությունն ու ծայրահեղությունն ուղեկցում են նրան ողջ վիպական կառույցում: «Տիկին Բովարի» հետևողական պսակագերծմանը Դոստոևսկին հակադրում է առեղծվածի շղարշը, որով մինչև վերջ պարուրված է մնում գլխավոր հերոսուհին: Ավելին՝ ողջ վիպական կառույցը կարծես ծառայում է հերոսուհու բացառիկության դրսևորմանը: Վեպը համառորեն ընդգծում է այն. բացառիկ են հերոսուհու ճաշակը, գեղեցկությունը, պահվածքը, ներընկալումն ու խորաթափանցությունը, տաղանդն ու խելքը:

Վերջին մասում հոդվածն անդրադառնում է տիկին Բովարիի «Իդեալին»՝ հղելով Շառլ Բոդլերի հայտնի ձևակերպմանը, որն առկա է 1857 թվականին լույս տեսած նրա քննադատական հոդվածում նվիրված Ֆլոբերի աղմկահարույց վեպին: Ո՞րն է տիկին Բովարիի «Իդեալը», եթե վերացարկվենք մենավոր բանաստեղծի մտացածին նույնացումից Ֆլոբերի հերոսուհու հետ: Ո՞րն է կանացի կերպարի Իդեալը, որին Ֆլոբերն անողորմաբար զրկում է ինչպես ցանկացած բացառիկ, այնպես էլ իդեալական հատկանիշից: Այս հարցին է փորձում պատասխանել հոդվածի վերջին մասը:

Եթե Էմմա Բովարիի մեջ «իդեալական» ինչ-որ բան կա, ապա դա այն հետևողականությունն է, որով նա մերթ տարտամորեն, մերթ գիտակցված հետամուտ է իր ներքին տիրույթի որոնմանը: Ու սա է, թերևս, այն խոր հարազատության պատճառը, որ «Վերելքի», «Ալբատրոսի», «Moesta et errabunda»-ի հեղինակը զգում է Ֆլոբերի հերոսուհու հանդեպ: Հոդվածն անդրադառնում է Ֆլոբերի հերոսուհու տարածական քաղցին՝ վերջինիս զուգադրելով ներքին տիրույթի մեկ այլ անվեհեր նավորդի՝ Ստենդալի ժուլիեն Սորելի հետ:

**SHUSHANIK TAMRAZIAN - L'OMBRE DE « MADAME BOVARY » DANS LE
ONZIEME CHAPITRE DE « L'IDIOT »**

Key word : réalisme, galerie des personnages du romantisme, statut narratif du protagoniste, exception romanesque, idéal, le drame de la beauté, aliénation.

Lecteur avisé de littérature française, traducteur inspiré d' « Eugénie Grandet » de Balzac auquel il dédiera sa traduction à l'occasion de la visite pétersbourgeoise du romancier français, Dostoïevski sera toujours sensible aux événements qui définissent l'espace littéraire en France. En 1876, l'« Avant-propos » de « La Douce » en offre une preuve saisissante, en évoquant « Le dernier jour d'un condamné », première entreprise romanesque du jeune Hugo. Ainsi, à distance de presque un demi-siècle, Dostoïevski répond aux jugements arbitraires de Jules Janin et de Charles Nodier, qualifiant le roman de Hugo « de plus vrai et de plus réel de tout ce qu'il a jamais écrit ».

« L'Idiot » contient un autre témoignage implicite, mais non moins significatif de ses fréquentations littéraires.

Ainsi, dans le onzième chapitre de « L'Idiot » (IV partie), avant l'épilogue, le récit précise l'une des dernières lectures de Nastassia Filipovna. Le prince Michkine, introduit dans les chambres louées par l'héroïne, découvre sur la table de nuit l'édition française de « Madame Bovary », à la page ouverte. Témoignage des goûts littéraires de Dostoïevski, cette évocation crée en même temps un lien implicite entre les deux héroïnes. En partant de ce détail « bibliographique », la présente étude cherche à montrer pourquoi Dostoïevski, à l'un des moments les plus décisifs du récit, a recours au célèbre roman de Flaubert, comment cette évocation pourrait devenir l'une des clefs d'interprétation du personnage féminin. En étudiant les analogies et les différences des deux figures féminines, l'article propose de lire ces deux destinées romanesques comme une histoire d'une aliénation imposée.

En effet, dans « L'Idiot » l'une des confidences les plus surprenantes du prince Michkine à propos de la « folie » de Nastassia Filipovna demeure l'un des points les plus contradictoires du roman. En présence d'Aglaïa, de Rogojine ou encore de Evguéni Pavlovich le prince évoque, à quelques reprises, « la folie » de la femme dont la puissance résiste à toute tentative d'exorcisme. Les interlocuteurs ne partagent pas toujours son opinion ; à preuve la réaction de Evguéni Pavlovitch ou encore celle de Rogojine dans le troisième chapitre de la troisième partie.

Mais la « folie » de l'héroïne devient un élément romanesque beaucoup plus convaincant et significatif lorsqu'on l'envisage comme l'une des conséquences de l'aliénation imposée par le monde extérieur et la réalité sociale de l'héroïne. Toute la vie extérieure du personnage féminin offre un spectacle d'aliénation méthodique. Objet de vente, joyau mis aux enchères, spectacle pittoresque, femme fatale, chimère ou garantie d'accords mutuels : les rôles et les représentations s'alternent, sans refléter pour autant la vie intérieure ou la véritable nature de l'héroïne.

Dans ce labyrinthe de rôles et de fonctions la seule issue est l'autodestruction. C'est sur cette seule, unique passion d'autodestruction qu'est fondée toute l'existence de la figure féminine. Mais l'interrogation de Dostoïevski dépasse de loin le cadre d'une réflexion soucieuse des dysfonctionnements de la société de son époque. Outre sa fonction concrète dans l'économie du texte, le drame de l'aliénation revêt ici une dimension allégorique. A l'effondrement de l'idéal du romantisme, incarné par Madame Bovary, répond le drame de la beauté (de l'absolu) menacée, sujette aux aléas d'un monde placé sous le signe « du vice et des chemins de fer », comme le rappelle Lébedev dans l'un de ses discours. Le message de Dostoïevski est très clair. Dans une existence placée sous l'emprise de la relativité, la beauté est condamnée à cette forme particulière d'aliénation dont la vie de l'héroïne devient l'un des spectacles les plus convaincants.

Ainsi, à travers son personnage Dostoïevski répond, à sa manière, à la querelle entre la beauté et la compassion, entre les idéaux esthétiques et la responsabilité éthique de l'artiste, née en Europe à la fin des années 30 (voir Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire et d'autres) qui aboutira aux interrogations des Parnassiens, ayant pour devise la célèbre formulation de Théophile Gautier : « L'Art pour l'Art ». Dans l'œuvre de Dostoïevski la beauté est non seulement très loin du « rêve de pierre » de Baudelaire (« Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre », *La Beauté*, Charles Baudelaire), mais elle est en osmose avec la souffrance et la compassion. Et la figure de Nastassia Filopovna en devient l'incarnation la plus éloquente.

C'est une histoire très différente d'aliénation qu'incarne le personnage de Flaubert, pris, à son tour, dans le labyrinthe des convenances et des rôles sociaux. Malgré l'expérience de cette aliénation imposée, les deux héroïnes diffèrent non seulement par leur statut social, mais par leur statut dans le récit. Ainsi, dans « Madame Bovary » Flaubert refuse toute trace d'exception à son héroïne. C'est précisément ce qui la détache de la galerie des héroïnes romantiques. Malgré la parenté du point de départ - à savoir la confrontation entre le protagoniste et la cadre ambiant - le personnage de Flaubert n'utilisera jamais de statut exceptionnel.

C'est à une autre conception romanesque, esthétique que répond le

personnage de Nastassia Filipovna, incarnant le drame de l'absolu. Il n'est rien d'étonnant, donc, si l'exception et l'excès l'accompagnent tout au long du roman. A la démythification méthodique de « Madame Bovary » s'oppose le voile de mystère qui ne quittera jamais l'héroïne de Dostoïevski. Bien plus, toute l'architecture du roman semble servir à la démonstration de la qualité exceptionnelle de l'héroïne. Le roman y revient avec insistance : le goût, la beauté, le comportement, l'intuition et la perspicacité, le talent et l'intelligence – tout est exceptionnel en Nastassia Filipovna.

L'article se clôt par l'interrogation de l'Idéal de Madame Bovary, se référant à la célèbre formulation de Charles Baudelaire figurant dans son article critique de 1857, consacré au roman vivement contesté de Flaubert. Qu'est-ce que l'Idéal de Madame Bovary, si l'on accepte de s'abstraire de l'identification fantasmée du poète solitaire à l'héroïne de Flaubert ? Quel est l'« Idéal » de ce personnage féminin à laquelle Flaubert refuse implacablement toute qualité exceptionnelle ou idéale ? Telle est la question posée dans la dernière partie de cette étude.

Si le personnage de Flaubert accueille quelque chose d'exceptionnel, c'est la ténacité avec laquelle elle se voue à la quête, tantôt consciente, tantôt tâtonnante, de son espace intérieur, celui où son vrai « moi » serait possible. Espace intérieur qu'à la suite d'un trouble « optique » elle veut arracher au spectacle éphémère de l'extérieur, avec ses décors toujours mouvants. La troisième partie de l'article se penche sur cette « soif spatiale » du personnage de Flaubert, en le mettant en parallèle avec un autre acharné, souterrain et téméraire, de la quête de soi – le protagoniste du « Rouge et le Noir ».

ШУШАНИК ТАМРАЗЯН

Кандидат филологических наук

Ереванский государственный университет

ШУШАНИК ТАМРАЗЯН - ТЕНЬ « ГОСПОЖИ БОВАРИ » В ОДИННАДЦАТОЙ ГЛАВЕ РОМАНА « ИДИОТ »

Ключевые слова: реализм, образная галерея романтизма, нарративное предназначение персонажа, исключительность, идеал, трагедия красоты, отчуждение.

Чуткий знаток французской литературы, вдохновенный переводчик « Евгения Гранде », Достоевский всегда с особым интересом и трепетно следил за новыми явлениями и тенденциями французской литературы. В 1876 году, в

кратком вступительном слове («От автора») своего фантастического рассказа «Кроткая» русский классик удивляет неожиданно тонким восприятием первого романа молодого В. Гюго – «Последний день приговоренного к смертной казни». Отвечая на столь поверхностные критики современников французского поэта – Ш. Нодье и Ж. Жанен – Достоевский считает роман Гюго «самым реальнейшим и самым правдивейшим произведением из всех им написанных». Роман «Идиот» предоставляет читателю очередное свидетельство о литературных влечениях Достоевского.

В последней главе романа, перед эпилогом, упоминается одна из последних книг, прочитанных Настасьей Филиповной. Посещая комнаты героини, князь Мишкин обнаруживает французское издание «*Madame Bovary*», с открытой страницей. Указывая на литературные предпочтения Достоевского, это упоминание создает незримую связь между женскими персонажами двух романов, намечая тонкую грань параллелей и различий. Статья пытается выяснить почему в одном из самых решающих эпизодов своего романа Достоевский обращается к героине Гюстава Флобера и как именно эта «библиографическая» деталь может стать одним из ключей анализа главной героини. Сопоставляя нарративные, художественные, идейные параллели и различия двух персонажей, статья рассматривает эти столь разные литературные судьбы как историю принудительного отчуждения.

В романе Достоевского одним из самых неожиданных и противоречивых признаний князя касается «сумашествия» главной героини. В присутствии Аглаи, Рогожина или Евгения Павловича князь неоднократно упоминает о сумашестве Настасьи Филиповны. При этом собеседники не всегда разделяют его мнение, как выясняется в разговоре с Рогожиным (часть III, глава III). Тем не менее «сумашествие» или «болезнь» главной героини становится гораздо более убедительной и интересной художественной уловкой, когда рассматривается как одно из последствий принудительного самоотчуждения.

Вся внешняя жизнь героини, ее взаимоотношения с окружающим миром не что иное, как драма стремительного отчуждения. Фатальная женщина, забавное представление, вождление, залог обоюдного согласия : все эти предназначения ни малейшим образом не отражают внутреннюю жизнь и сущность героини. Единственным выходом из общественного и экзистенциального лабиринта становится самоуничтожение. Именно страсть самоуничтожения является стержнем существования главной героини.

В эту драму самоотчуждения Достоевский вложил так же аллегорическое

значение. Если « Госпожа Бовари » является воплощением утраченной мечты романтизма, то героиня Достоевского олицетворяет трагедию красоты в современном мире обмена и « железных дорог ».

Однако идея Достоевского выходит далеко за рамки социальных, общественных проблем волнующих современников русского классика. С помощью своей героини Достоевский невольно отвечает на дискуссию о красоте и сострадании, на полемику о взаимосвязи эстетических поисков и моральной ответственности артиста, сформировавшейся в европейской литературе к концу 30 гд. (Теофил Готье, Леконт де Лиль, Шарль Бодлер). Дискуссия, которая постепенно приведет к формированию французского Парнаса, с известным девизом Т. Готье « Искусство для искусства ». В творчестве Достоевского красота, всякие проявления эстетических поисков срастаются со страданием и чувством сострадания. Настасья Филиповна самое яркое воплощение этого взаимодействия.

Существенно иную историю самоотчуждения представляет « Госпожа Бовари ». Героиня Флобера прикована к общественным условностям и чередующим ролям. Все предрешиено изначально, задолго до ее приезда в Тост. Тем не менее эти две женские фигуры обладают разными статусами не только в обществе, но и в повествовании. Гюстав Флобер лишает свою героиню всякого проявления исключительности. Несмотря на сходство экспозиции - конфликт между героиней и окружающим миром - именно это отличает Бовари от галереи романтических героинь, которые в раздоре с окружающим миром.

Совсем другой эстетический-поэтический принцип лежит в основе героини Достоевского, которая, помимо своей конкретной функции в романе, воплощает художественные поиски Достоевского, волнующие его вопросы в 60-70 годах. И не удивительно, что исключения и исключительность во всем являются главной чертой героини. В отличие от неумолимого, стремительного разоблачения госпожи Бовари, Достоевский беспрестанно подчеркивает исключительность своей героини: исключительная пронизательность и интуиция, исключительный талант и ум, исключительная красота и вкус.

В третьей части статья задумывается над « Идеалом » госпожи Бовари, ссылаясь на известную формулировку великого современника Флобера, Ш. Бодлера (1857), в которой французский поэт подчеркивает верность флюберовского персонажа своему « высокому Идеалу ». В чем Идеал Госпожи Бовари, которую автор так беспощадно лишает всякой искры исключительности, « идеальности »? Статья предлагает рассматривать Идеал Бовари в поисках внутреннего пространства, не подлежащего общественным

условностям и ролям. Именно в этом отчаянном стремлении с которым Бовари ищет пространство становления своего я - единственная исключительность героини. Третья часть изучает «пространственную жажду» Эммы Бовари, сопоставляя ее с другими персонажами французской литературы XIX века.

Ներածություն

1857 թվականին ծայր առած աղմկահարույց դատավարությունից դեռ շատ հետո Գյուստավ Ֆլոբերի «Տիկին Բովարի» վեպը շարունակում է անհանգստացնել, զայրացնել կամ գրավել գրական հետևորդներին Ֆրանսիայում և Ֆրանսիայի սահմաններից դուրս: Ֆլոբերյան երկի բեկված արձագանքները զգալի են մինչև իսկ ֆրանսիական գրականության նկատմամբ այնքան վերապահ վերաբերմունք ունեցող Տոլստոյի «Աննա Կարենինայում»՝ ոչ միայն ներթափանցելով վեպի դիպաշար, այլև վերածվելով կառուցվածքային սկզբունքի. ինչպես «Տիկին Բովարիում», այստեղ էլ գլխավոր հերոսները չէ, որ սկսում և ավարտում են երկը: Շառլ Բովարիին և վեպը եզրափակող գավառական մարտնչող միջակության խոսնակին՝ դեղագործ Օմեին, այստեղ փոխարինում են Ստիվան և Կոնստանտին Լևինը...

Այս ուսումնասիրությունը ծնվել է «Ապուլը» վեպում «Տիկին Բովարիի» անսպասելի հայտնություններից մեկին անդրադառնալու ցանկությունից: Ստորև ներկայացվող խորհրդածությունը կանացի երկու կերպարների՝ Նաստասյա Ֆիլիպովնայի և Էմմա Բովարիի համեմատական դիմանկարի մի փորձ է:

Էմմա Բովարիի ստվերը

«Ապուլը» վեպի վերջին գլխում վերջաբանին նախորդող ամենասարընթաց էջերում, մինչ իշխան Միշկինն անդառնալի ծանր կանխագագացումով ժամանում է Պետերբուրգ՝ Նաստասյա Ֆիլիպովնային փնտրելու, Դոստոևսկին անսպասելի մի մանրամասնություն է հրամցնում ընթերցողին: Իգմայլովյան գնդում ուսուցչի տանը Նաստասյա Ֆիլիպովնայի վարձած սենյակներից մեկում իշխանը բացահայտում է հերոսուհու ընթերցած վերջին գիրքը՝ բացված էջով: Բացահայտումն այնքան կարևոր է իշխանի համար, որ նա չի բավարարվում վերնագիրն արձանագրելով. «Բոլոր այդ տիկնայք հետո պատմում էին, որ իշխանը սենյակներում գնում էր ամեն մի իրը, փոքրիկ սեղանի վրա տեսավ գրադարանից վերցված բաց գիրք, «Madame Bovary» ֆրան-

սերեն վեպը, Նշեց այն էջը, որի վրա բացված էր գիրքը, թույլտվություն խնդրեց, որ հետը վերցնի, և տեղնուտեղը, չլսելով առարկությունները, որ գիրքը գրադարանին է, դրեց գրպանը» (Դոստոևսկի Ֆ., «Ապուլը», գիրք չորրորդ, գլուխ 11, 1965, Հայաստան, էջ 812, թարգմ. Ա. Վարդապետյանի):

Իհարկե, չնայած իշխանի հատուկ ուշադրությանը՝ այս հիշատակումը կորչում է այցելության դրվագին հետևող անցքերի հորձանուտում՝ ակադեմիկոսների, մանրուքների հպանցիկ, բայց և հույժ ազդեցիկ առկայծումներով՝ Ռոգոժինի խաղաթղթերից մինչև ամերիկյան մովաթը, բարձերն ու թաղարով ծաղիկները: Բայց ֆրանսիական գրականության այնքան նուրբ և նախանձախնդիր ընթերցողի՝ Դոստոևսկու դեպքում, որ 1843 թ.-ին Բալզակին, ի հիշատակ վերջինիս պետերբուրգյան այցի, Նվիրել էր Նրա ամենաոգեղեն վեպի՝ «Եժենի Գրանդեի» այնքան ներշնչված և ազատ իր թարգմանությունը, նման մատենագրական հիշատակումները պատահականություն էին: Դոստոևսկու նամակագրությունը, հրապարակումները մամուլում վկայում են, որ վերջինս ուշի ուշով հետևում էր ֆրանսիական գրական դաշտի անցուղարձին և ժամանակ առ ժամանակ զարմացնում իր ժամանակակիցներին ֆրանսիացի գրչեղբայրների երկերին տված անվրեպ գնահատականներով, ինչպես, օրինակ, «Հեգաբարոն» վիպակում, որտեղ Դոստոևսկին 1876 թ.-ին՝ տասնամյակների հեռավորությունից, պատասխանում է Վիկտոր Հյուգոյի «Մահապարտի վերջին օրը» վեպի շուրջ հնչեցված և գրված մակերեսային քննադատություններին¹:

Ինչևէ, 1857-ին լույս տեսած Ֆլոբերի աղմկահարույց վեպի հիշատակումը «Ապուլի» վերջին գլխում² սոսկ հեղինակի գրական նախասի-

1 «Հեգաբարոն» վիպակի ներածական խոսքում («Հեղինակի կողմից») Դոստոևսկին Հյուգոյի գլուխգործոցն է համարում երիտասարդ բանաստեղծի առաջին վիպագրական ծեռնարկը, որի ինքնատիպությունը մի շարք թյուրընկալումների տեղից էր տվել 1829 թ.-ին: Դոստոևսկին վեպն անվանում է «ամենաիրականն ու ամենաճշմարտացիս Նրա (Հյուգոյի)՝ երբևէ գրված գործերից» (բնագրում՝ «самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных»), Ֆ. Դոստոևսկի, «Кроткая. Фантастический рассказ», «Художественная литература», 1983, էջ 293:

2 Նշենք, որ գրական երկերի հիշատակումը բացառություն չէ վեպում. իշխանը մի քանի անգամ անդրադառնում է Պուլչկինին: Պուլչկինի տեքստերի ընթերցումը դառնում է Նրա և Ռոգոժինի ներքին եղբայրության սկիզբը Մոսկվայում. «Ես միայն Մոսկվայում, Ռոգոժինի հետ էի անկեղծ խոսում... Մենք Նրա հետ Պուլչկին էինք կարդում, ամբողջը կարդացինք. Նա ոչինչ չգիտեր, նույնիսկ Պուլչկինի անունը» (էջ 745): Մյուս խորհրդանշական հիշատակումը «Դոն Զիշուն» է. «Դա «Դոն Զիշուն Լամանչեցին» էր: Ազգայայի ծիծաղը սաստիկ բռնեց՝ հայտնի չէ, թե ինչու» (էջ 253): Ազգայան իշխանի

րությունների վկայությունը չէ: Ի հայտ գալով վեպի հանգուցալուծումից առաջ՝ ամենավճռորոշ էջերում այն անտեսանելի կապ է ստեղծում ոչ միայն Դոստոևսկու և Ֆլոբերի, այլև երկու հերոսուհիների միջև՝ հնա-րավոր զուգահեռների և տարբերությունների մի եզր ուրվագծելով:

Ինքնօտարման դեմքերը

Իհարկե, պսակադրությունից Ռոգոժինի մոտ փախչելու Նաստասյա Ֆիլիպովնայի վճիռը միայն պայմանականորեն է տարբերվում ինքնասպանությունից՝ ավարտին հասցնելով տևական, գիտակցված ինքնակործանման արարը: Սակայն ուրիշ մի շարք առնչություններ և տարբերություններ կարելի է գտնել այն արտաքին իրադրություններում և հանգամանքներում, որոնք երկու հերոսուհիներին առնում են հասարակական, հոգեբանական, բարոյական շուրջկալի մեջ: Այսպես՝ եթե մինչև դեպքերի ճակատագրական շիկացումը Էմմա Բովարին իր գահավեժ թռչնները տևականորեն քողարկում է գավառական բժշկի կնոջ բուրժուական կենցաղում, և հասարակական խարանդման իր առարկայական դրսևորումներն է ստանում միայն վեպի վերջին էջերում, ապա Նաստասյա Ֆիլիպովնան հանգամանքների բերումով *ի սկզբանե* վեր է կամ պարզապես դուրս է հասարակական կյանքը պայմանավորող բնականոն փոխհարաբերություններից: Եվ վերջին գլուխներում կանացի կերպարի շուրջ հյուսված անելանելի հանգույցն էլ ավելի շուտ հոգեբանական է, քան հասարակական:

Բայց շատ ավելի ուշագրավ է ներքին իրադրությունը. երկու՝ իրարից այնքան տարբեր հերոսուհիների ճակատագրերն էլ կարելի է ընթերցել՝ որպես հարկադիր ինքնօտարման մի պատմություն: Հետաքրքիր է, որ վեպի ընթացքում իշխանի կրկնվող և ամենամասնապատելի խոստովանություններից մեկը, որ վերաբերում է Նաստասյա Ֆիլիպովնայի խելագարությանը, մնում է դիպաշարի ամենահակասական կետերից մեկը. մի քանի անգամ Ագլայայի, Եվգենի Պավլովիչի, Ռոգոժինի ներկայությամբ իշխանն իր վրա այնքան հզոր տպավորություն գործած կնոջը համարում է խելագար¹: Մոսկվայում անցկացրած օրերից

նամակը թաքցնում է «Դոն Զիշոտ Լամանչեցին» գրքում, և վեպը մի քանի անգամ անդրադառնալու է Տիուր Նկարագրի տեր ասպետի և իշխանի նմանությանը: Փոխարենը՝ Նաստասյա Ֆիլիպովնային առնչվող միակ գիրքը, որ հիշատակվում է վեպում, «Տիկին Բովարին» է, թեև բազմիցս շեշտվում են կանացի կերպարի արտակարգ ընդունակությունները, կրթությունն ու գեղագիտական ճաշակը:

1 «Նա խելագար է, ցնորված: Հավատացնում եմ ձեզ», Ֆ. Դոստոևսկի, «Ապուլշը», 1965, Հայաստան, էջ 474:

հետո իշխանը վերադառնում է Պետերբուրգ՝ ցավագին այն գիտակցությամբ, որ բացառիկ օժտվածությամբ այդ կինը մտագար է. «Նա հիշեց, թե ինքը դեռ վերջերս ինչպես էր տանջվում, երբ առաջին անգամ նրա մեջ սկսեց նկատել խելագարության նշաններ (Դոստոևսկի Ֆ., «Ապուլը», 1965, Հայաստան, էջ 308): Գլխավոր հերոսուհու տառապանքին իշխանը հետևում է կարեկցանքին միախառնվող անբացատրելի մի սարսափով, որին միայն մեծ ճիգով և ծանոթությունից երկար ժամանակ անց է հաջողվում հստակ ձևակերպում տալ. «Նա հիմա, այս րոպեիս, լիովին զգում էր այդ սարսափը. նա հավատացած էր, լիովին համոզված էր, իր հատուկ պատճառներով, որ այդ կինը խելագար է» (Դոստոևսկի Ֆ., «Ապուլը», 1965, Հայաստան, էջ 417): Ուշագրավ է, որ իշխանի կարծիքը երբեմն չի համոզում վեպի մյուս հերոսներին, ինչպես, օրինակ, Եվգենի Պավլովիչին կամ Պարֆեն Ռոգոժինին. «Էլ ի՞նչ խելագար, նկատեց Ռոգոժինը, ինչպե՞ս է, որ նա մնացած բոլորի համար խելքը գլխին է, իսկ միայն քեզ համար խելագար է» (Դոստոևսկի Ֆ., «Ապուլը», 1965, Հայաստան, էջ 494):

Ու թեև հոգեկան անհավասարակշռության վերաբերյալ առաջին ակնարկն ի հայտ է գալիս Գանյայի ձախողված նշանադրության գիշերը, որտեղ պատումը հղում է ականատեսների ասեկոսներին («Բոլորը հետո պնդում էին, որ Նաստասյա Ֆիլիպովնան խելագարվեց հենց այդ ակնթարթից», Դոստոևսկի Ֆ., «Ապուլը», 1965, Հայաստան, մաս 1, գլուխ 16, էջ 226), այս հարցում առկա երկակիությունը մինչև վերջ չի ցրվում վեպում: Մի ուրիշ դրվագում, որ պատումի հեղինակի սքոլված սիրո խոստովանությունն է գլխավոր հերոսուհու հանդեպ, զուգադրվում են երկու իշխան Միշկինի և Եվգենի Պավլովիչի հակադիր կարծիքները՝ Էլ ավելի սրելով երկակիությունը: Ծառադրաբանության առումով՝ այս հատվածն ուշագրավ է, քանի որ պատումի հեղինակն անթաքույց սահման է գծում վեպի հուզական, բարոյական առանցք հանդիսացող հերոսի՝ Միշկինի և սեփական տեսանկյունների միջև. «Արդյոք նա շատ պոեմներ կարդացած կի՞ն էր, ինչպես ենթադրել էր Եվգենի Պավլովիչը, թե՞ ուղղակի խելագար, ինչպես համոզված էր իշխանը, համենայն դեպս, այդ կինը, որ երբեմն այնպիսի ցինիկ և հանդուգն ձևեր ուներ, իրականում շատ ավելի ամոթխած էր, քնքուշ ու դյուրահավատ, քան կարելի էր նրա մասին եզրակացնել: Ճիշտ է, նրա մեջ շատ էր գրքայինը, երազայինը, նա շատ ինքնամոլի էր, ֆան-

տաստիկ, բայց փոխարենը՝ նրա մեջ ուժեղ ու խոր մի բան կար...» (Դոստոևսկի Ֆ., «Ապուլը», 1965, Հայաստան, էջ 768-769):

Բայց, ահա, գլխավոր հերոսուհու «խելագարությունը» դառնում է շատ ավելի համոզիչ և հետաքրքրական, երբ ընկալվում է որպես իրականության, հասարակական խեղված ընկալումների պարտադրած ինքնօտարման հետևանքներից մեկը: Այսպես՝ ինքնօտարման յուրօրինակ մի արար է Նաստասյա Ֆիլիպովնայի արտաքին կյանքը: Վաճառքի առարկա, աճուրդի հանվող թանկարժեք զարդ¹, դիտարժան երևույթ, ճակատագրական կին, ցնորք, սթափեցնող ապտակ կամ խայտառակություն, լավագույն դեպքում շահավետ գործարքի երաշխիք՝ բոլոր այս դերերն ու գործառույթները հավասարապես հեռու են հերոսուհու իրական էությունից և ներաշխարհից: Ի պատասխան պարտադրված այս օտարման, որի առաջին հանձնակատարը Տոցկին է, հերոսուհու միակ լուծումը գիտակից և սրընթաց ինքնակործանումն է, որ նա վերածում է արարի: Իրեն հասցված տառապանքի մշտաՆորոգ հիշողության և դրանից բխող ինքնակործանման կրքի վրա է խարսխված կանացի կերպարի ինքնությունը: Յուրօրինակ մի հավատարմություն հասցված վիրավորանքի հիշողությանը, որ իշխան Միշկինը սահմանում է՝ որպես խելագարություն, Եվգենի Պավլովիչը՝ որպես հպարտություն: Այս սերտաճումն է ցավի երակին, որից նույնիսկ իշխան Միշկինին չի հաջողվում հեռացնել հերոսուհուն, որ Փրկչի մարդեղացման ժամանակակից այս պատմության մեջ Եվգենի Պավլովիչին թույլ է տալիս սահմանել հերոսուհու և Մագթադինեի տարբերությունը՝ ձևակերպելով այն որպես «դիվական հպարտություն»²:

Ազլայային գրված նամակներից մեկում Նաստասյա Ֆիլիպովնան ականա տալիս է իրեն պարտադրված օտարման և պատասխան ինքնակործանման ճշգրիտ ձևակերպումը. «Ես լսել եմ, որ Ձեր քույրը՝ Ադելաիդան, այն ժամանակ իմ դիմանկարի մասին ասել է, որ այս գեղեցկությամբ կարելի է աշխարհը շուռ տալ: Բայց ես հրաժարվեցի աշխարհից. Ձեզ համար ծիծաղելի է այս լսել ինձնից՝ հանդիպելով ինձ

1 Գեներալ Եյանչինի նվիրած թանկարժեք մարգարիտը, ի նշան հաջող կնքված գործարքի, հենց իր՝ հերոսուհու կարգավիճակն է խորհրդանշում:

2 «Ի՞նչ եք կարծում, տաճարում ներվել է մի կին, նույնպիսի մի կին, բայց չէ՞ որ նրան չի ասվել, թե նա լավ է անում, թե նա արժանի է ամեն տեսակ հարգ ու պատվի: /.../ Թող որ հիմա նա անմեղ է, բայց մի՞թե նրա բոլոր արկածները կարող են արդարացնել նրա այնպիսի անտանելի, դիվական հպարտությունը, նրա այդպիսի լայիք, այդպիսի անհագ եսասիրությունը», Ֆ. Դոստոևսկի, «Ապուլը», 1965, Հայաստան, էջ 784:

ժանյակներով ու գոհարներով զարդարված, հարբեցողների ու անալիտանների ընկերակցությամբ. դրան մի նայեք, ես արդեն գրեթե գոյություն չունեմ, ես դա գիտեմ. Աստված գիտի, թե իմ փոխարեն ինչ է ապրում իմ ներսում» (Դոստոևսկի Ֆ., «Ապուշը», 1965, Հայաստան, էջ 616):

Նաստասյա Ֆիլիպովնայի ինքնօտարման դրաման խաղարկվում է երկու ծավալայնությամբ: Կանացի կերպարի ճակատագրի միջոցով Դոստոևսկին արտահայտում է վտանգված բացարձակի, գեղեցիկի ողբերգությունը: Անվերջանալի տուրևառության աշխարհում, որ վերածվել է հանրախանութի, գեղեցիկը դատապարտված է յուրօրինակ մի ինքնօտարման՝ խելագարության: Ուշագրավ է, որ վաճառվող, փոխանակվող կամ կործանվող այդ գեղեցիկի համապատկերում վեպի գլխավոր հերոսներից միայն երկուսն են հակադրվում ընդունված օրինաչափությանը՝ իշխան Միշկինն ու Պարֆեն Ռոգոժինը: Եվ եթե «կատարյալ գեղեցիկը» մարմնավորող իշխանի դեպքում սա թվում է օրինաչափ (տե՛ս 1867 թ. դեկտեմբերի 31-ին ժնկում գրված նամակը, որ հասցեագրված է Ա. Ն. Մայկովին, Դոստոևսկի Ֆ., «Նամակագրություն», Երկերի լիակատար ժողովածու, Նաուկա, Մոսկվա, 1972-1990, էջ 222), ապա Ռոգոժինի պարագայում հեղինակի ընտրությունը պարահորքսալ է. որպես բացարձակի մյուս պաշտպանի՝ Դոստոևսկին ընտրում է վաճառականի որդուն՝ վաշխառուների և առևտրականների միջավայրում մեծացած միլիոնատեր Պարֆեն Ռոգոժինին, որին ինքը՝ Միշկինը, ներքին մենախոսություններից մեկում բնութագրում է որպես մի մարդու, որն «ուզում է ուժով վերադարձնել իր կորցրած հավատը»՝ ինքն էլ այդ չգիտակցելով¹: Բայց սա չէ Ռոգոժինի կերպարի ողբերգականության միակ աղբյուրը. ողջ դիպաշարում այս կերպարի գլխավոր արարը իրեն վիճակված արարի արժեգրկումն է, ոչնչացումը. դրանից է նա քաղում վիպական հերոսի իր ճշմարտությունը, ուժը: Եթե Ռոգոժինի միակ՝ անվերապահորեն ընդունված գեները նրա կարողությունն է, ապա ողջ գործողության ընթացքում այն հետևողականորեն և թատերականորեն արժեգրկողը, ի սկզբանե դրա անգործությունը գիտակցողն ու հռչակողը հենց ինքն է:

Մշտանորոգ աճուրդի թատերաբեմում թե՛ իշխան Միշկինին, թե՛ Ռոգոժինին երբևէ չի լքում այն գիտակցությունը, որ գեղեցիկը հնարա-

1 «Ռոգոժինը ոչ միայն կրքոտ հոգի է. նա, այնուամենայնիվ, մարտիկ է. նա ուզում է ուժով վերադարձնել իր կորցրած հավատը», Ֆ. Դոստոևսկի, «Ապուշը», 1965, Հայաստան, էջ 309:

վոր չէ գնել: Եվ Ռոգոժինը, որ անվրեպ ներընկալմամբ սկզբից ևեթ որսացել է բացարձակի կուրացուցիչ փայլը, դեռևս առաջին երկյուղած փորձերի ժամանակ՝ հոր ողջ գումարը զարդավաճառի կրպակում վատնելիս, գիտի, որ իր բոլոր ջանքերը դատապարտված են ձախողման¹ մնալով հարաբերականության դաշտում: Հիշենք, որ առաջին այցելությունը Նաստասյա Ֆիլիպովնային արդեն իսկ սկսվում է հրաժարմամբ սեփական անունից, որը խորհրդանշական է²:

Հարկադիր ինքնօտարման բոլորովին տարբեր, բայց նույնքան ողբերգական մի պատմություն է «Տիկին Բովարին»: Պատասնեկան տարիները մենաստանում անցկացրած, վանքի անխռով պատերում զգացմունքային վեպեր կլանած Էմման, մտնելով իրական կյանք, հայտնվում է հասարակական պայմանականությունների լաբիրինթոսում, որտեղ իրեն պարտադրված դերերի հաջորդականությունը հերոսուհուն դատապարտում է յուրօրինակ մի օտարման: Ամենը վճռված է Նախապես և իր փոխարեն:

Ամուսնությանը հաջորդող՝ յոթերորդ գլխում պատումի հեղինակը հանգամանորեն, հոգեբանական մանրամասնությունների անողոք ճշգրտությամբ նկարագրում է հերոսուհու «նոր կյանքը»: Էմմայի՝ իրեն պարտադրված կենսական տիրույթը բնակեցնելու բոլոր ճիգերն ապարդյուն են: Թե՛ վերածնվող բնակարանը, թե՛ աշխատանքից վերադարձող Շառլի գոհունակ ֆրագներն ու ժեստերը հետևողականորեն ջնջում են հերոսուհուն՝ վերջինիս պարտադրելով յուրօրինակ մի ինքնօտարում. «Շառլի խոսակցությունները տափակ էին՝ փողոցի մայթերի պես, և բոլորի մտքերը հաջորդում էին իրար՝ իրենց ամենօրյա հանդերձով» (Ֆլոբեր Գ., «Տիկին Բովարին», Gallimard, 2001, էջ 91): Շառլը ոչ միայն սեփական գոյության և խոսքի մեջ է հանդուրժում անդեմ և անանուն այդ «բոլորի» ներխուժումը, այլ այդ զավթումն ակամա պարտադրում է հերոսուհուն:

Ներխուժման օտարող, դիմագրկող այդ ուժին Էմմա Բովարին հակադրում է չգիտակցված, խաբխափող մի պայքար, որ պայքար է պարտադիր ինքնօտարման դեմ: Դիպաշարում սիրային արկածները

1 «Եվ եթե գնացի էլ, նրա համար, որ մտածում էի. միևնույն է, ողջ չեմ վերադառնա», Ֆ. Դոստոևսկի, «Ապուլը», 1965, Հայաստան, էջ 15:

2 «Թե ինչ էր այն ժամանակ ոտքերիս տակ, ինչ էր առջևում, ինչ էր կողքիս՝ չեմ հիշում ու չգիտեմ: Ուղղակի նրա հյուրասարահը մտանք: Ինքը դուրս եկավ մեզ ընդառաջ: Ես՝ այսինքն այն ժամանակ **ես չասացի, որ դա հենց ես եմ**. այլ՝ «իբր, ահա, Պարֆեն Ռոգոժինից, ասում է Չայոժովը, Ձեզ ի հիշատակ երեկվա հանդիպման, բարեհաճեք ընդունել/.../», Ֆ. Դոստոևսկի, «Ապուլը», 1965, Հայաստան, էջ 14:

հաջորդում են իրար: Սակայն իրականում ամենաուշագրավն այդ «սիրո» աշխարհագրությունն ու շարժման տրամաբանությունն են: Այն հնարավոր է միայն դրսում, հրաշագործ, մեծ դրսում - և միայն որպես փախուստ: Կանաչի կերպարի տենդագին վազքը՝ իրական և մտացածին, ինքնատիպ գեղարվեստական պատկերների մի ամբողջ շղթա է ներմուծում վիպական հյուսվածք. «Խորտակվող նավաստու նման նա իր հուսահատ հայացքն էր սահեցնում իր կյանքի մենության վրա՝ որևէ ճերմակ առագաստ փնտրելով հեռվում՝ մշուշոտ հորիզոնում» (Ֆլոբեր Գ., «Տիկին Բովարի», Gallimard, 2001, էջ 117): Հեռավոր առագաստի պատկերին հետևում են անվերջանալի վերելքներ և վայրէջքներ ուխտած ճամփորդների երազային մտապատկերներ:

Ֆլոբերը երկի ամենաքննարական էջերն է նվիրում Էմմայի երևակայության տենդագին սլացքին անքնության գիշերներին. «Նրանք գնում էին, գնում էին՝ թևանցուկ, անխոս: Հաճախ նրանք անսպասելիորեն լեռան գագաթից հոյակերտ մի քաղաքի ուրվագիծն էին նշմարում՝ գմբեթներով, կամուրջներով, նավերով, կիտրոնի անտառներով ու ճերմակ մարմարյա տաճարներով, որոնց սուր, երկնուղեշ զանգակատներին արագիլների բներն էին հանգչում» (Ֆլոբեր Գ., «Տիկին Բովարի», Gallimard, 2001, Gallimard, 2001, էջ 271): Հատկանշական է երազային փախուստների ուղղահայաց ընթացքը. ավելի ու ավելի բարձրացող բնապատկերը եզրափակվում է գործական զանգակատների կատարներին թառած արագիլի բների հիշատակմամբ:

Վերջին հաղորդության տեսարանում պատումի հեղինակի տեսադաշտից չի վրիպում հերոսուհուն հեգնելու հերթական առիթը. պատումն անդրադառնում է Էմմայի օծվող ոտքերին, որ «այնքան արագաշարժ էին եղել մի ժամանակ՝ սուրալով դեպի բավարարումը նրա ցանկությունների, և որ այլևս երբեք չէին քայլելու» (Ֆլոբեր Գ., «Տիկին Բովարի», Gallimard, 2001, էջ 418): Փախուստի բոլոր այդ արահետները ներքին, կենսական այն տիրույթի որոնումն են, որից ի սկզբանե զրկված է կանաչի կերպարը: Հընթացս հիշենք, որ «Սպուշի» դիպաշարում կրկնվող փախուստները Ռոգոժինից իշխանի մոտ և հակառակը դառնում են Նաստասյա Ֆիլիպովնային բնորոշող էյտմոտիվներից մեկը:

Բացարձակի և բացառիկության մասին

Եվ, այնուամենայնիվ, ինքնօտարման դատապարտված այս երկու հերոսուհիները բոլորովին տարբեր փոխհարաբերության մեջ են

բացարձակի հետ, և դա պայմանավորված է հեղինակի գեղարվեստական իդացքով, ինչպես և վիպական հյուսվածքում նրանց ունեցած կարգավիճակով: Հետաքրքիր է, որ 1857 թվականին, երբ «Տիկին Բովարիի» առաջին հրատարակությունից հետո Գյուստավ Ֆլոբերը ստիպված է կանգնել դատական ատյանների առջև, Շառլ Բոդլերը վեպին նվիրված իր ծավալուն քննադատական հոդվածում անսպասելի մի բնորոշում է տալիս Ֆլոբերյան հերոսուհուն՝ նրան անվանելով «Իդեալի» հետևորդ¹:

Երբ զուգարդում ես «Տիկին Բովարիին» նվիրված քննադատական հոդվածն ու նույն թվականին լույս ընծայված և դարձյալ, «որպես հասարակական կյանքի և բարոյականության դեմ ուղղված սպառնալիք», դատական ատյանների թիրախում հայտնված իր գրքի՝ «Չարի ծաղիկների» հեղինակային առաջաբանները², ակնհայտ է դառնում, որ Բոդլերը Ֆլոբերյան հայտնի բանաձևից դեռ շատ առաջ³ Էմմայի կերպարի մեջ փնտրում է վիպական իր կրկնակին, իր երկրորդ «Ես»-ին՝ վերջինիս դեգերումների մեջ տեսնելով արվեստագետի, գեղագետի իր պայքարը սահմանափակ իրականության, քաղցրեական միջակության՝ «մեծ» և «տիմար մարդու» դեմ. «Ֆրանսիան թևակոխել է գոեհիկության շրջափուլ-գրում է բանաստեղծը «Չարի ծաղիկների» իր առաջաբանում: - Փարիզը՝ համամարդկային տիմարության շողարձակում: Չնայած Մոլիերին և Բերանժեին՝ երբևէ չէինք պատկերացնի, որ Ֆրանսիան կարող է այդքան փութաջան լինել *առաջընթացի* ճանապարհին: - Ինչ վերաբերում է արվեստին, *terrae incognitae*. Մեծ մարդը տիմար է»⁴:

1 «.../Elle poursuit l'Idéal» («Նա հետևում է Իդեալին»), Շ. Բոդլեր, «Տիկին Բովարի», L'Artiste, 1857, 18 հոկտեմբերի:

2 «Այս գիրքը՝ Էապես անօգուտ և բացարձակապես անմեղ, միայն մի նպատակով է գրվել. գվարճանալ և բավարարել խոչընդոտների իմ կրքոտ սերը»: Բնագրում՝ «Ce livre essentiellement inutile et absolument innocent, n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle», Շ. Բոդլեր, «Չարի ծաղիկներ», առաջաբան, Bookking International, 1993, էջ 269:

3 Գյուստավ Ֆլոբերի հանրահայտ բանաձևը՝ «Տիկին Բովարին ես եմ», որով, ըստ Ֆլոբերի կենսագիրների, վիպասանը պատասխանել է երիտասարդ ընկերուհիներից մեկին՝ Ամելի Բոսքեին (տե՛ս Թ. Լաժե, 2001, Gallimard):

4 Բնագրում՝ «La France traverse une phase de vulgarité. Paris, centre et rayonnement de bêtise universelle. Malgré Molière et Béranger, on n'aurait jamais cru que la France irait si grand train dans la voie du progrès. - Questions d'art, *terrae incognitae*. Le grand homme est bête», առաջաբան, 1993, Bookking International, էջ 264: Կամ երկրորդ առաջաբանում. «Ես գիտեմ, որ բարձր ոճի կրքոտ սիրահարն այսօր ենթակա է ամբոխների ատելությանը, բայց աշխարհում ոչ մի մարդկային հարգանք, ոչ մի կեղծ ամոթ, ոչ մի դաշինք, ոչ մի հանրաքվե ի գործ չեն ինձ

Բողիերն իր հողվածում շատ հեռու է հետազայում մշակված «ռոմանտիկական իդեալի փլուզման» դրույթից: Սակայն լինելով ֆրանսիական ռոմանտիզմի ամենամանգիշում քննադատներից մեկը՝ Նա, այնուամենայնիվ, յուրովի իդեալականացնում է Ֆլոբերի կանացի կերպարին՝ հռչակելով սրան միակը, ով «օժտված է հերոսի բոլոր շնորհներով»¹: «Այդ կինն իրականում շատ վեհ է իր տեսակի մեջ, գրում է Շառլ Բողիերը, իր սահմանափակ միջավայրում, կանգնած իր սահմանափակ հորիզոնի առջև»²: Ու թեև հայտնի է, թե ինչ կարծիք է ունեցել իդեալականացումներին³ խոր թերահավատությամբ վերաբերվող Գյուտտալ Ֆլոբերն իր վեպի բողիերյան ընկալման մասին, այնուամենայնիվ, դժվար է շրջանցել տաղանդավոր բանաստեղծի և քննադատի գնահատականը, ով ժամանակին այնքան ճշգրիտ էր կանխագագեցել, օրինակ, Էդգար Պոյի կամ Ժերար դը Ներվալի նշանակությունը գրականության հարահոս ընթացքում:

Ինչևէ, չնայած Բողիերի սահմանմանը՝ երբ անդրադառնում ես Ֆլոբերի վեպի կառուցվածքային, ոճական, կերպարաստեղծման առանձնահատկություններին, ակնհայտ է դառնում վեպի հյուսվածքում բաւող կերպարաստեղծման գլխավոր սկզբունքներից մեկը. թվում է՝ Ֆլո-

ստիպելու խոսել մեր դարի անզուգական բարբառով և կամ թանաքս միախառնել հանրային առաքինությանը»: Քննադրում « Je sais que l'amant passionné du beau style s'expose à la haine des multitudes ; mais aucun respect humain, aucune fausse pudeur, aucune coalition, aucun suffrage universel ne me contraindront à parler le patois incomparable de ce siècle, ni à confondre l'encre avec la vertu publique», Շ. Բողիեր, «Զարի ծաղիկներ», առաջաբան, 1993, Bookking International, էջ 268:

1 «Եվ վերջապես խեղճ, ուժասպառ, տարօրինակ այդ Պասիփաեն, որ հայտնվել է գյուղի նեղ շրջափակում, շարունակում է հետևել իդեալին պրեֆեկտուրայի պանդոկներում ու գինետներում - ի՞նչ փոյթ, եկե՛ք ասենք դա բարձրաձայն, խոստովանեք. իբրև Կեսար մի՛ հայտնված Կարպանտրայում Նա հետևում է իդեալին»: Քննադրում «/.../ Et finalement la pauvre épuisée, la bizarre Pasiphaé, reléguée dans l'étroite enceinte d'un village, poursuit l'idéal à travers les bastingues et les estaminets de la préfecture : - qu'importe ? disons-le, avouons-le, c'est un César à Carpentras ; elle poursuit l'idéal !», Շ. Բողիեր, «Տիկին Բովարի», «L'Artiste», Փարիզ, 1857, 18 հոկտեմբերի:

2 «Cette femme, en réalité, est très sublime dans son espèce, dans son petit milieu et en face de son petit horizon», Շ. Բողիեր, «Տիկին Բովարի», «L'Artiste», Փարիզ, 1857, 18 հոկտեմբերի:

3 1856-ին Ֆլոբերը գրում է Էդմա Ռոժե դե Ժենետին ուղղված իր նամակում. «Ես այս վեպը ծեռնարկել եմ՝ ատելով ռեալիզմը, բայց ինձ համար պակաս ատելի է այն կեղծ իդեալականությունը, որով հիմարացնում է մեզ սրընթաց մեր ժամանակը», քննադրում «C'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité dont nous sommes bernés par le temps qui court », «Նամակագրություն», Gallimard, 1998, էջ 643-644:

բերն իր շրջապատից տրոհված, տարբերվող իր հերոսուհուն զրկում է բացառիկության գրեթե բոլոր առկայծումներից:

Վեպի մեկնակետը խաբուսիկ է: Թվում է՝ գործ ունենք ռոմանտիկական վեպին բնորոշ դասական իրադրության հետ՝ հերոսի և շրջակա իրականության հակամարտությունը: Թեև դեկորները հաջորդում են իրար, հերոսուհին իր հետ մի տեղանքից մյուսն է տանում նույն իրադրությունը. նա ծանծրանում է և երբեք իրեն շրջակա իրականության մի մասը չի զգում: Սակայն ի տարբերություն ռոմանտիզմի կերպարային պատկերասրահի՝ Շատոբրիանի Ռընեի, Գոթեի բարոն դը Սիգոյակի, Հյուգոյի Ժան Վալժանի կամ Եսմերալդայի, Մյուսեի՝ անբուժելի տաղտուկով համակված «Դարի զավակի»՝ Էմմա Բովարին բացառիկ կերպար է: Ավելին՝ այն իրադրություններում, որ պատումը նախատեսել է նրա համար, առերևույթ ոչ մի բացառիկ բան չկա: Թվում է՝ պատումի հեղինակն ի սկզբանե փշրում է բացառիկության գրեթե բոլոր պատրանքները: Էմման հմայիչ է, բայց նրա գեղեցկությունը Դոնյա Սոլի¹ հրեշտակային կամ Լուկրեցիա Բորջիայի ճակատագրական և միաժամանակ «հրեշավոր»² գեղեցկությունը չէ: Նա նրբակիրթ է, հետաքրքրասեր, մինչև իսկ՝ արվեստասեր, բայց անընդունակ է բացարձակ նվիրման այդ զբաղմունքներից մեկին. «Շուտով նա թողեց երաժշտությունը: Ի՞նչ իմաստ ուներ նվագելը: Ո՞վ էր իրեն լսելու... քանի որ ինքը երբեք համերգասրահում, թավջութ կարճաթև զգեստով Նատան Էրար դաշնամուրի առջև, մատները թեթևորեն սահեցնելով փողոսյրե ստեղնաշարով, չէր կարողանալու զգալ էքստատիկ գմայլանքի այն շշուկը, որ մեղմիկ սյուքի պես կպտտվեր իր շուրջ, ուրեմն՝ անիմաստ էր ժամանակ վատնել տաղտկալի պարապմունքների վրա» (Ֆլորեր Գ., «Տիկին Բովարի», Gallimard, 2001, էջ 117): Հերոսուհու կրթությանը վերաբերող ամենահետաքրքիր գլուխներից մեկում դատաժճիռն ավարտուն է և համընդգրկուն. Էմմային եկեղեցում «գրավում էին ծաղիկները», գրքերում՝ զգացմունքների սիրագեղ արտահայտությունը, Սուրբ Գրքում՝ գուևագեղ նկարագարողումները: Արվեստի, կրոնի, կրթության, պերճանքի, աշխարհիկ շփումների մեջ Էմման իրականում իր զգացական աշխարհն արտահայտելու կենսական միջոց է փնտրում, և ամենից հաճախ չի գատում էականն անկարևորից. «Որպես անալիտան մի բան՝ նա դեն էր նետում այն ամենը, ինչն անմիջականորեն չէր ծանայում իր սրտի սպառողական կարիքներին՝ իր խառնվածքով ավելի

1 Դոնյա Սոլը Վիկտոր Հյուգոյի «Էռնանիի» հերոսուհին է:

2 Հյուգո Վ., «Լուկրեցիա Բորջիա», տե՛ս հեղինակի առաջաբանը, Pokcet, 2011:

շուտ լինելով զգացմունքային, քան արվեստագետ, փնտրելով հույզեր և ոչ բնապատկերներ» (Ֆլոբեր Գ., «Տիկին Բովարի», Gallimard, 2001, Գլուխ 6):

Գեղագիտական բոլորովին այլ հղացք է ամփոփված Նաստասյա Ֆիլիպովնայի կերպարում, որին Դոստոևսկին ստեղծում է միաժամանակ և՛ որպես առինքնող ներկայությամբ օժտված ամենաիրական կանացի կերպար՝ հասնելով հոգեբանական շերտերի բացառիկ նրբության, և՛ որպես այլաբանություն, որով փորձում է իր համար կարևոր գեղագիտական մի դրույթ արտահայտել. գեղեցիկի, բացարձակի ճակատագիրը կոտորակումների և տրոհումների իրականության մեջ: Ըստ Դոստոևսկու վիպական հղացքի՝ Նաստասյա Ֆիլիպովնայի ամենաբնորոշ գիծը բացառիկությունն է, որ հաճախ զուգորդվում է ծայրահեղությամբ: Բացառիկությունը, ծայրահեղությունը հանդես են գալիս մինչև իսկ կանացի կերպարի հանդերձանքում. «Նա հագնված էր արտասովոր ճաշակով և հարուստ, բայց մի քիչ ավելի շքեղ, քան պետք էր», - նշվում է Պավլովսկի սկանդալային երեկոյի դրվագում (Դոստոևսկի Ֆ., «Ապուշը», Հայաստան, 1965, էջ 471): Դոստոևսկին տառացիորեն պարտադրում է ընթերցողին իր հերոսուհու բացառիկությունը վերջինիս առնչվող բոլոր վիպական իրադրություններում. բացառիկ են նրա գեղեցկությունը, ճաշակը, նրբազգացությունը, մտավոր ունակություններն ու մարդկային տաղանդը, բացառիկ է կախարդանքը, բացառիկ և արտասովոր են նամակներն ու երկխոսությունները: Եվ այդ բացառիկությունը վեպի որոշ դրվագներում գրեթե ռոմանտիկական փայլատակում է հաղորդում հերոսուհուն, ինչպես, օրինակ, իշխան Միշկինի հետ պսակադրությանը նախորդող տեսարանում, որտեղ Նաստասյա Ֆիլիպովնան իր գեղեցկությամբ, տիրական հայացքի փայլով հաղթում է իր դեմ զայրացած ամբոխին. «Նաստասյա Ֆիլիպովնան դուրս եկավ իրոք քաթանի պես գունատ, բայց նրա խոշոր սև աչքերը շիկացած ածուխի պես փայլատակում էին ամբոխի վրա. հենց այդ հայացքին չդիմացավ ամբոխը. զայրույթը փոխվեց ոգևորված բացականչությունների» (Դոստոևսկի Ֆ., «Ապուշը», Հայաստան, 1965, էջ 802):

Էմմա Բովարիի հետևողական պսակագերծմանը հակադրվում է Նաստասյա Ֆիլիպովնայի նույնքան հետևողական սքոդումը առեղծվածի, ճակատագրականության և, ի վերջո, բացարձակի շղարշով: Ֆլոբերի՝ բացառիկության ընդունված դրսևորումներից գրկված հերոսուհու փոխարեն՝ Դոստոևսկին ստեղծում է բոլոր առումներով բացա-

ռիկ մի կնոջ կերպար, և վիպական իր ողջ կառույցը ծառայեցնում է այդ բացառիկության արտահայտմանը:

Էմմա Բովարիի «Իդեալը»

...Եվ վերջում մնում է, այնուամենայնիվ, պարզել Շառլ Բոդլերի ձևակերպման կենսունակությունն այսօր: Բանաստեղծի ներքին, խորապես անձնական նույնացումից զատ՝ կարելի՞ է այսօր էլ նրա առաջարկած սահմանումը («նա հետևում է Իդեալին») համարել ֆլոբերյան հերոսուհու բանալիներից մեկը: Ո՞րն է Էմմա Բովարիի «Իդեալը», ի՞նչը կարող էր «վսեմ» թվալ եսակենտրոն հերոսուհու մեջ, որի ամենախոր ապրումներն անգամ պատումում ենթակա են անզիջում քողազերծումների սկզբունքին:

Հետաքրքիր է, որ Էգոիզմի մի ուրույն տարատեսակ կա XIX դարի ֆրանսիական գրականության մեջ՝ կենսական, տարածաբաղձ մի Էգոիզմ, որն Էմմա Բովարիի մենաշնորհը չէ: Իր կենսական տիրույթը փնտրող հերոսի կենսական այդ եսակենտրոնությունը հատուկ է մի շարք գրական հերոսների, որոնցից ամենաբազմաշերտն ու ազդեցիկը, թերևս, Էմմա Բովարիից 27 տարի առաջ ստեղծված Ժուլիեն Սորելն է: Թե՛ Ստենդալի հերոսը, թե՛ Էմմա Բովարին տառապում են յուրօրինակ «թթվածնային քաղցով»: Դա ներքին տիրույթի կենսական անհրաժեշտությունն է, որ իրենց պարտադրվող ինքնօտարման հետևանքով հերոսները ստիպված են փնտրել դրսում: Տարածական այդ քաղցն է Ժուլիենին տարբերում, օրինակ, հասարակության դեմ նույնքան աննկուն պայքար մղող Ռաստինյակից: Ժուլիենը սովորական փառասերի, կարիերիստի կերպար չէ, որ դառնում է իր իսկ լարած թակարդի զոհը: Անշուշտ, վերջինիս նկրտումները, ընդհուպ տատանումները հոգևորականի և գինվորականի ուղիների միջև թվում են փառասիրական: Բայց պատումում առկա մի քանի ժլատ, առերևույթ անկարևոր դիտարկումը բավարար է՝ Ժուլիենի և Ռաստինյակի միջև եական այդ սահմանը գծելու:

Վերոհիշյալ դիտարկումներից մեկը վերաբերում է Ժուլիենի նախընտրած լեռնային բնապատկերին, որ հիշատակվում է մի քանի անգամ: Ամենաուշագրավ հիշատակումներից մեկը ներկայացվում է առաջին մասի տասներորդ՝ «Մեծ սիրտ և փոքր կարողություն» գլխում, երբ քելով դը Ռենալների առանձնատունը՝ Ժուլիենը Վերժիից Վերյեր ձգվող անտառներով վերագտնում է դեպի լեռներ տանող վերըն-

թաց արահետները: Վեպի չորրորդ՝ «Հայր ու որդի» գլխում (Ստենդալ, «Կարմիրն ու Սևը», Frères Garnier, 1960, էջ 16-17), երբ ծերունի Սորելը գնում է սղոցարան՝ ժուլիենի հետևից, վերջինս դարձյալ բարձրում է՝ այս անգամ թառած ծառի կատարին, որտեղ սղոցարանի աշխատանքը վերահսկելու փոխարեն՝ զբաղված է իր ամենասիրելի գրքի՝ «Սուրբ-Հեղինեի հուշագրության» ընթերցանությամբ: Եվ սա անկարևոր մանրուք չէ: Բնապատկերի աշխարհագրական դիրքը կերպարի փափագած «բարոյական կացության» արտահայտությունն է. «Նա հայտնվեց մի ահագին ժայռի կատարին, որը կարծես թե բաժանում էր նրան բոլոր մարդկանցից: Ֆիզիկական այս դիրքը նրան ստիպեց ժպտալ: Այդ դիրքի մեջ նա տեսնում էր բարոյական այն կացության պատկերը, որին ձգտում էր ամբողջ հոգով: Լեռների մաքուր օդն անդորր ու մինչև իսկ բերկրանք պարգևեց նրա հոգուն» (Ստենդալ, «Կարմիրն ու Սևը», Frères Garnier, 1960, էջ 62-63):

Հետաքրքիր է, որ ժուլիենի փնտրած «բարոյական կացությունը» չի բանաձևավորվում սոսկ որպես հասարակական վերելք կամ բարոյական գերազանցություն: Ի՞նչ է փնտրում նա լեռների կատարին. պատումը հստակ տալիս է այս հարցի պատասխանը՝ տրոհում մի իրականությունից, որը հերոսին դատապարտում է մեծ և փոքր դերերի հաջորդականության, փրկարար մի բաժանում, որտեղ նա վերջապես գտնում է ինքն իրեն: Դասակարգային բոլոր պայքարներից, մարտահրավերներից վեր՝ ժուլիենի որոնումը ոչ այնքան հասարակական է, որքան գոյաբանական: Լեռան գագաթին՝ բարձունքում, նա վերջապես իր եզերքում է, քանի որ մնում է ինքն իր հետ՝ ազատագրված անհրաժեշտ դերերի պարտադրանքից: Դրանք ներքին «ես»-ի հետ հանդիպման, համընկնումի բացառիկ պահեր են:

Իրական և մտացածին բարձունքների սիրահար է նաև «Մարդկային կատակերգության» անսպառ լարախաղացը: Սակայն բավական է հիշել Ռաստինյակի բանաձևը՝ «Հայր Գորիոյի» վերջին էջերում, երբ հերոսը Պեր Լաշեզի բարձունքից մարտահրավեր է նետում իր ոտքերի տակ փռված քաղաքին, և տարբերությունը դառնում է ակներև. «Ռաստինյակը մեն-մենակ մի քանի քայլ առաջացավ դեպի գերեզմանատան բարձունքը և այնտեղից նայեց Փարիզին՝ ընդարձակ փռված Սենայի երկու ափերին: Այնտեղ լույսեր էին փայլփլում: Նրա աչքերը համարյա ազահույթամբ մնացին Վանդոմի հրապարակի հուշասյան և Իսկալիդի գմբեթի մեջ ընկած տարածության վրա, այնտեղ, որտեղ

Փարիզի բարձր դասն էր ապրում, և որտեղ ինքը ցանկացել էր մտնել: Նա այդ բզզացող փեթակի ուղղությամբ մի այնպիսի հայացք նետեց, ասես ուզում էր ներս մտնելուց առաջ ծծել մեղրը, և այս նշանավոր խոսքերն ասաց. «Այժմ մնացինք ես և դու»: Եվ որպեսզի հասարակությանն ուղղված իր մարտահրավերի առաջին գործողությունը կատարի, նա գնաց ճաշելու տիկին դը Նյուսինգեմի մոտ» (Բալզակ Օ. դը, «Հայր Գորիո», Gallimard, 2002, էջ 163): Երկու հերոսներն էլ ականջալուր են բարձունքների կանչին, բայց ի տարբերություն Ռաստինյակի՝ ժուլիենի դեպքում դա ոչ թե փառասիրության, շարքային կարիերիզմի թելադրանք է կամ բարոյական գերազանցության որոնում, այլ կենսական մի հարցի պատասխան՝ ո՞վ եմ ես և ե՞՞մ արդյոք: Կարո՞ղ եմ վերջապես լինել: հարց, որ առանձնահատուկ դրամատիզմ է ստանում սեփական ներաշխարհի ընդհատակում այնքան հավատարմորեն ինքն իրեն թաքցնող հերոսի դեպքում:

Ստենդալի հղացքի շնորհիվ՝ երիտասարդ Սորելի նվիրումն անգամ Նապոլեոնի կերպարին ոչ թե փառասիրության արտահայտություն է, այլ նույն գոյաբանական հարցի բեկված արձագանքներից մեկը: Հատկանշական է, որ ներդաշնակության այդ հազվագյուտ պահերին ժուլիենին, ի տարբերություն Ռաստինյակի, գրավում են ոչ թե հասարակական վերելքի հեռանկարները կամ աշխարհիկ ընթրիքների ծրագրերը, այլ բազեի հանդարտ, ինքնիշխան մենությունը. «Ժուլիենը, կանգնած հսկա ժայռի վրա, դիտում էր օգոստոսյան արևով բոցավառվող երկինքը: Ծղրիդները երգում էին ժայռի ստորոտում փռված դաշտում: Երբ երգը դադարում էր, շուրջն ամեն ինչ թաղվում էր լռության մեջ: Ներքևում՝ նրա ոտքերի տակ, քսան մղոն տարածություն էր ձգվում: Երբեմն մի բազե էր թռչում-գալիս գլխավերևում խոյացող բարձր ժայռերից ու լուռ, ահագին պտույտներ էր գործում օդում: Ժուլիենը հայացքով ինքնաբերաբար հետևում էր գիշատիչ թռչունին: Նրա հանդարտ և ուժեղ շարժումներն ապշեցնում էին ժուլիենին. **Նա նախանձում էր այդ ուժին, Նա նախանձում էր այդ մենությանը**»:

Ներքին տիրույթի հարցը նույնքան առանցքային է «Տիկին Բովարիում»: Ֆլոբերի անողոք հայացքը, զրկելով ընթերցողին կանացի կերպարը բյուրեղացնելու ամեն մի հնարավորությունից, միևնույն ժամանակ վերջինիս օժտում է իրական մի բացառիկությամբ: Եթե Էմմա Բովարիի մեջ բացառիկ ինչ-որ բան կա, ապա դա այն հետևողականությունն է, որով նա մերթ տարտամորեն, մերթ գիտակցված հետա-

մուտ է իր ներքին տիրույթի որոնմանը: Ու սա է, թերևս, այն խոր հարազատության պատճառը, որ «Վերելքի», «Ալբատրոսի», «Moesta et errabunda»-ի հեղինակը (Տե՛ս Շ. Բողլեր, «Չարի Ծաղիկներ», Bookking International, 1993) զգում է Ֆլորերի հերոսուհու հանդեպ: Ներքին, անսահմանելի այն ճշմարտության որոնումը, որն այդպես էլ չի խեղդվում պատիր իրականության օտարող ու բազմաձայնող ժխտում: Եվ գուցե սա՞ է Բողլերի հիշատակած վսեմ «Իդեալը»:

Վերջաբան

Չնայած գեղարվեստական հղացքի ակնառու տարբերություններին՝ երկու այնքան տարբեր վիպական ճակատագրերի առանցքում էլ հարկադիր ինքնօտարման մի պատմություն է: Իրականության պարտադրած ինքնօտարման մեջ են ամբողջանում կանացի կերպարների ողբերգությունը, ինքնությունն ու գեղարվեստական ուղերձը: Նաստասյա Ֆիլիպովնայի ինքնօտարումը վտանգված գեղեցիկ ողբերգությունն է տրոհումների և կոտորակումների իրականությունում: Այդպիսով՝ իր հերոսուհու միջոցով Դոստոևսկին յուրովի պատասխանում է երեսունականների ավարտին գեղեցիկ և կարեկցանքի միջև Եվրոպայում ծայր առած և ավելի ու ավելի խորացող բանավեճին (տե՛ս Թեոֆիլ Գոթե, «Օրիորդ Մոպեն», Շառլ Բողլեր, «Չարի Ծաղիկներ»), որ ի վերջո հանգեցնելու էր պառնասականների հարցադրումներին՝ Թեոֆիլ Գոթեի «արվեստ արվեստի համար» («L'art pour l'art») նշանավոր կարգախոսով: Դոստոևսկու երկերում գեղեցիկը ոչ միայն շատ հեռու է բողլերյան «քարե երազից» (« Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre »), այլև գեղեցիկի ապրումն ի սկզբանե ներհյուսված է տառապանքին և կարեկցանքին: Այս դրույթի ամենաավարտուն գեղարվեստական մարմնավորումը Նաստասյա Ֆիլիպովնայի կերպարն է: Էմմա Բովարիի պարտադիր օտարումը նույնպես գերծ չէ այլաբանական ծավալայնությունից. այն մասամբ արտացոլում է ռոմանտիկական անուրջների տխուր կերպափոխությունը Հուլիսյան հեղափոխությանը հաջորդած տասնամյակներին: Նաստասյա Ֆիլիպովնայի պատասխանը անխուսափելի այդ ինքնօտարմանը ինքնակործանումն է, որ նա վերածում է արարի: Էմմա Բովարիի չգիտակցված, բայց և համառող դիմադրությունը սեփական տիրույթի տենդագին որոնումն է: Խարխափող այդ ընթացքն է՝ իր հետևողականությամբ, որ առերևույթ բացառիկության ամեն մի շողարձակումից զուրկ այս կերպարին օժտում է իրական մի բացառիկությամբ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

- Բախտին Մ.**, Դոստոևսկու պոետիկան, Le Seuil, Փարիզ, 1998, 336 էջ
- Բալզակ Օ. դը**, Հայր Գորիո, Gallimard, Փարիզ, 2002, 168 էջ
- Բոդլեր Շ.**, Չարի ծաղիկներ, Bookking International, Փարիզ, 1993, 281 էջ
- Բոդլեր Շ.**, Տիկին Բովարին (հոդված), L'Artiste, Փարիզ, 1857, էջ 6-10
- Դոստոևսկի Ֆ.**, Ապուշը, Հայաստան, Երևան, 1965, 851 էջ
- Դոստոևսկի Ֆ.**, Դևեր, Փարիզ, Gallimard, 1974, 759 էջ
- Դոստոևսկի Ֆ.**, Հեգաբարոն. ֆանտաստիկ պատմություն, Khoudojestvennaia literatura, Մոսկվա, 1983, էջ 292-325
- Դոստոևսկի Ֆ.**, «Նամակագրություն», Երկերի լիակատար ժողովածու, գիրք 28-30, Hayka, Մոսկվա, 1972-1990
- Հյուգո Վ.**, Լուկրեցիա Բորջիա, Pocket, Փարիզ, 2011, 155 էջ
- Լաֆո Ռ.**, «Գյուլաստվ Ֆլոբերի *Տիկին Բովարին*», Gallimard, Փարիզ, 2001, էջ 7-42
- Մարտինո Անրի**, Ստենդալի *Կարմիրն ու սևը*, Frères Garnier, Փարիզ, 1960, էջ 1-34
- Սիմոն Կ.**, Չորս դասախոսություն, Փարիզ, Minuit, 2012, էջ 124
- Ստենդալ**, Կարմիրն ու սևը, Frères Garnier, Փարիզ, 1960, 605 էջ
- Ռոբեր Մարթ**, Դոստոևսկու *Դևերը*, Փարիզ, Gallimard, 1974, էջ 1-14
- Ֆլոբեր Գ.**, Տիկին Բովարի, Gallimard, Փարիզ, 2001, 513 էջ
- Ֆլոբեր Գ.**, Նամակագրություն, Gallimard, Փարիզ, 1998, 864
- Ֆրիդլենդեր Գ.**, «Դոստոևսկու երկու պատմվածքները», Հեգաբարոն, Մոսկվա, Kniga, 1988, էջ 1-47
- Ֆրիդլենդեր Գ.**, «Դոստոևսկու նամակները», Երկերի լիակատար ժողովածու, գիրք 28, առաջին հատոր, 552 էջ, Hayka, էջ 1-26

REFERENCES

- Bakhtine M.**, La poétique de Dostievski, Le Seuil, Paris, 1998, 336 p.
- Balzac H. de**, Le père Goriot, Gallimard, Paris, 2002, 158 p
- Baudelaire Ch.**, Les Fleurs du Mal, Bookking International, Paris, 1993, 281 p
- Baudelaire Ch.**, Madame Bovary (article), L'Artiste, Paris, 1857, pp. 6-10
- Dostoïevski F.**, Apouchy (L'Idiot), Haïastan, Erévan, 1965, 851 p.
- Dostoïevski F.**, Les Démons (Les possédés), traduction de Boris de Schloezer, Paris, Gallimard, 1974, 759 p.
- Dostoïevski F.**, Krotkaïa. Fantastitcheskii rasskaz (« La Douce. Récit fantastique »), Khoudojestvennaia literatura, Moscou, 1983, 292-325

Dostoïevski F., Pisma (Correspondances), volumes 28-30, Oeuvres complètes, Naouka, Moscou, 1972-1990

Flaubert G., Madame Bovary, Gallimard, Paris, 2001, 513 p.

Flaubert G., Correspondances, Gallimard, Paris, 1998, 864 p.

Fridlenger G., «Dva pacckaza Dostoevskogo» (Les deux récits de Dostoïevski), Krotkaïa (La Douce), Unuqlwa, Kniga, 1988, էջ 1-47

Fridlenger G., «Les lettres de Dostoïevski», Œuvres complètes, volume 28, première partie, 552 p, Hayka, pp. 1-26

Hugo V., Lucrecia Borgia, Pocket, Paris, 2011, 155 p.

Laget Th., «Madame Bovary de Gustave Flaubert », Madame Bovary, Gallimard, Paris, 2001, pp. 7-42

Martineau H., «Le Rouge et le Noir de Stendhal », Frères Garnier, Paris, 1960, pp. 1-34

Simon C., Quatre conférences, Paris, Minuit, 2012, p. 124

Stendhal, Le Rouge et le Noir, Frères Garnier, Paris, 1960, 605 p

Robert M., *Les Démons (Les Possédés)* de Dostoïevski, préface à l'édition française des « Démons » de F. Dostoïevski, Paris, Gallimard, 1974, pp. 1-14

Достоевский Ф., «Кроткая. Фантастический рассказ», Повести, Художественная литература, Ленинград, 1983

Достоевский Ф., Скверный анекдот, Кроткая, Книга, Москва, 1988

Շուշանիկ Թամրազյան – Գիտական հետաքրքրություններն առնչվում են ֆրանսիական դասական և արդի գրականությանն ու արվեստին, համեմատական գրականությանն ու թարգմանաբանությանը: 2006 թ. Մոսկայի Պոլ Վալերիի անվան համալսարանում արժանացել է Docteur ès lettres գիտական աստիճանին՝ Իվ Բոնֆուայի թարգմանական պոետիկային նվիրված դոկտորական ատենախոսության համար (« Le rêve d'Yves Bonnefoy. Pour une poétique de la traduction»): Բանաստեղծ, թարգմանիչ, թարգմանական և հեղինակային տասնյակ գրքերի հեղինակ է: Հեղինակել է քսանից ավելի հոդված, որոնցից մի քանիսը հրատարակվել են ֆրանսիական գրական և գիտական հանդեսներում (Les Cahiers de l'Herne, édition spéciale consacrée à Yves Bonnefoy ; « Le dialogue et la poésie », Presses universitaires de Strasbourg ; « L'Europe » ; Revue universitaire, Université Montpellier 3-Paul Valéry):

Shushanik Tamrazyan est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université d'Etat d'Érévan (Arménie). Elle enseigne également la littérature comparée et la traduction. En 2006 elle a soutenu une thèse de doctorat à l'Université Paul Valéry-Montpellier III, consacrée à l'œuvre d'Yves Bonnefoy

(« Le rêve d'Yves Bonnefoy. Pour une poétique de la traduction »). Elle est écrivain et traductrice littéraire. Elle est auteur de plus d'une vingtaine d'articles dont certains ont été publiés dans des revues et périodiques françaises (Les Cahiers de l'Herne, édition spéciale consacrée à Yves Bonnefoy ; « Le dialogue et la poésie », Presses universitaires de Strasbourg ; « L'Europe » ; Revue universitaire, Université Montpellier 3-Paul Valéry):

Шушаник Тамразян: В сферу научной деятельности входят французская литература, сравнительная литература, теория художественного перевода, культурология. В 2006 в университете Монпелье 3-Поль Валери удостоилась степени кандидата филологических наук (docteur ès lettres) за научное исследование, посвященное переводам французского поэта и переводчика Ив Бонфуа («Мечта Ив Бонфуа. Поэтика литературного перевода»). Является автором поэтических сборников и многочисленных статей (бл. 20) в числе которых - исследования, напечатанные в зарубежных литературных и научных журналах и сборниках.