

ՆԱԹԵԼԼԱ ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆ

բանասիրության մագիստրոս, ԵՊՀ

natellahovakimyan@gmail.com

098317122

ORCID ID: 0009-0004-3431-3109

DOI: 10.54503/1829-0116-2023.1-262

ՓԱԽՈՒՍԻ ԹԵՄԱՆ ԶՈՆ ԱՓՆԱՅՔԻ «ԿԵՆՏԱՎՐՈՍ» ՎԵՊՈՒՄ

Բանալի բառեր. փախուստ, իսքեյփիզմ, շարժում, անտեսանելի, ազատություն, երկատում:

Ավստրիացի վիպագիր Հերման Բրոխը (1886-1951) 20-րդ դարն անվանել է «միֆական դար»: Այս դարի շատ հեղինակներ են իրենց ստեղծագործություններում անդրադարձել ավանդական միֆերին: Վերադարձը մյուսոսին անցյալ դարի սկզբում մոդեռնիստական շարժման առանձնահատկություն է (Զ. Ջոյս «Ուլիսես» (1922), Մ. Բուլգակով «Վարպետը և Մարգարիտան» (1967), Զ. Ափդայք «Կենտավոսը» (1963), Թ. Ման «Դոկտոր Ֆուստուսը» (1960) և այլն): Զ. Ափդայքը «Կենտավոսը» վեպը ստեղծել է՝ դրան կառուցվածքային առումով տալով խրթին հիմք՝ մի կողմից խախտելով տարածաժամանակային հաջորդականությունը, մյուսից՝ հետաքրքիր կերպով զուգակցելով հունական մյուսոսը ու 20-րդ դարի ամերիկյան իրականությունը, և վիպական այս բարդ կառույցում նա ներառել է միջանձնային և ներանձնային ամենատարբեր հարաբերությունների, մարդուն վերաբերող մի շարք հավերժական թեմաների յուրատիպ նկարագրությունը: Այդ թեմաների շարքում իր ուրույն տեղն ունի *փախուստի* թեման: Վերջինս 20-րդ դարի ամերիկյան գրականության տարածված թեմաներից է ու գլխավորապես կապվում է երկու աշխարհամարտերի և դրանց հետևանքների հետ (Է. Հեմինգուեյ «Եվ ծագում է արևը» (1926), Զ. Հելլը «Ծուղակ 22» (1961) և այլն): «Կենտավոս» վեպում դրա արձագանքը ևս կարելի է տեսնել, քանի որ վեպը պատմվում է 1947 թվականին, որը միևնույն ժամանակ և հատկապես պատերազմյան շրջանների ազդեցությունը մեծապես կրող մի նոր փուլի մեկնակետ է, սակայն այստեղ փախուստի թեման առավել լայն ու բազմաշերտ է և վեպում առանձնակիորեն շեշտադրում չկող մի շարք մանրամասներում նկատվող պատերազմի թեմայից բացի՝ ընդգրկում է հավերժական մի շարք թեմա-

ներ՝ մարդու էկզիստենցիալ փնտրտուքները, կյանքի վերաբերյալ նրա մտորումների, շրջապատող մարդկանց հետ շփման դժվարությունների, ինչպես նաև նրա ներքին բախումների բարդ ուղին: Սույն հոդվածում քննարկվում է փախուստի թեման Ջոն Ափդայքի «Կենտավորոս» վեպում: Ներկայացվում են վեպի հոգեբանական, փիլիսոփայական, սոցիալական և կրոնական ասպեկտները, վերլուծվում են նաև համապատասխան խորհրդանիշները:

NATELLA HOVAKIMYAN

Master of Philology, YSU

THE CONCEPT OF ESCAPE IN THE NOVEL *THE CENTAUR* BY JOHN UPDIKE

Key words: escape, escapism, movement, invisible, freedom, dichotomy.

"The Mythical Age" is the name the Austrian novelist Hermann Broch (1886-1951) gave to the twentieth century. Many authors of this century have referred to traditional myths in their works. The return to the myth at the beginning of the last century is a characteristic feature of the modernist movement (J. Joyce, "Ulysses" (1922), M. Bulgakov, "The Master and Margarita" (1967), J. Updike, "The Centaur" (1963), T. Mann, "Doctor Faustus" (1960), etc.). To create his novel *The Centaur*, J. Updike has made structurally a complicated basis, both breaking the spatiotemporal sequence and combining the Greek myth with twentieth century American reality, and in this complex novel structure he describes a variety of interpersonal and intrapersonal relations, as well as several eternal themes referring to the man. Among these themes, the concept of escape has its own place. The concept of escape is one of the most famous concepts of twentieth century American literature and is principally associated with the two World wars and their consequences (E. Hemingway, "The Sun Also Rises" (1926), J. Heller, "Catch-22" (1961), etc.). The same motives can be noticed in the novel *The Centaur* because the novel is narrated in 1947 which is a starting point of a new phase that is greatly influenced by the pre-war and particularly war periods, yet in this novel the concept of escape is much wider and multilayered and apart from the theme of war, noticeable in several details not particularly emphasized in the novel, includes a range of eternal themes: existential searches of the man, the complex path of his thoughts on life, difficulties in socializing with people around him as well as his inner clashes. The article discusses the concept of escape in the novel *The Centaur* by John Updike. The focus is on the psychological, philosophical, social and religious aspects of the novel, and the corresponding symbols are also analyzed.

НАТЕЛЛА ОВАКИМЬАН

магистр филологии, ЕГУ

КОНЦЕПТ ПОБЕГА В РОМАНЕ ДЖОНА АПДАЙКА “КЕНТАВР”

Ключевые слова: побег, эскапизм, движение, невидимое, свобода, дихотомия.

«Мифический век» - так назвал двадцатый век австрийский писатель Герман Брох (1886-1951). Многие авторы этого столетия упоминали древние мифы в своих произведениях. В начале прошлого века возвращение к мифу являлось характерной чертой модернистского движения (Дж. Джойс «Улисс» (1922), М. Булгаков «Мастер и Маргарита» (1967), Дж. Апдайк «Кентавр» (1963), Т. Манн «Доктор Фаустус» (1960) и др.). Для создания своего романа «Кентавр» Дж. Апдайк создал структурно сложную основу с одной стороны нарушив пространственно-временную последовательность, с другой, соединив греческую мифологию с американской реальностью XX века, и в этой сложной романной структуре он описывает разнообразные межличностные и внутриличностные отношения, а также своеобразные описания нескольких вечных тем относящихся к человеку. Среди этих тем свое место занимает концепция *побега*. Концепция побега является одной из самых известных тем американской литературы XX века и в основном связана с двумя мировыми войнами и их последствиями (Э. Хемингуэй «И восходит солнце» (1926), Дж. Хеллер «Уловка-22» (1961) и т.д.). Те же мотивы можно заметить и в романе «Кентавр», поскольку действия романа происходят в 1947 году, что является точкой отсчета нового этапа, на который большое влияние оказали предвоенные и особенно военные периоды, однако в этом романе концепция побега гораздо шире и многослойнее и помимо темы войны, заметной в ряде деталей, не особо акцентированных в романе, включает целый ряд вечных тем: экзистенциальные поиски человека, сложный путь его размышлений о жизни, трудности в общении с окружающими людьми, а также его внутренние конфликты. Автор статьи анализирует концепт побега в романе Джона Апдайка “Кентавр”. Основное внимание уделяется психологическим, философским, социальным и религиозным аспектам романа, а также анализируются соответственные символы.

Չոն Ափդայքը հայ գրականագիտության մեջ շատ ուսումնասիրված հեղինակ է: Սույն հոդվածում քննարկվող վեպի վերաբերյալ ուսումնասիրությունները հիմնականում կենտրոնացած են հունական մյուզոսի հետ «Կենտավրոս» վեպում առկա զուգակցումների պարզաբանման ու 20-րդ դարի ամերիկյան սոցիալական կյանքի նկարագրման վրա, իսկ *փախուստի* թեման առավելապես ուսումնասիրված է հեղինակի մեկ այլ՝ «Վազիր, ճագար» (1960) վեպի առկայությամբ: Մեր ընտրած թեմայի *արդիականությունը* պայմանավորված է նրանով, որ փախուստը դիտարկում ենք մի վեպում, որում առաջին հայացքից այն կա՛մ չկա, կա՛մ առանցքային դեր չի խաղում, սակայն հետագա վերլուծությունը ցույց կտա, որ այն բազային նշանակություն ունի վեպի ամբողջական կառուցման համար ու ներառում է բազմաշերտ ու խորքային խնդիրներ: Հոդվածի *նպատակն* է ներկայացնել փախուստի ձգտման դրսևորումները և դրանց պատճառները Չ. Ափդայքի «Կենտավրոս» վեպում: Այս նպատակն իրականացնելու համար առաջադրել ենք ներքոգրյալ *խնդիրները*.

- ուսումնասիրել փախուստի դրսևորումները սոցիալ-հասարակական, հոգեբանական, կրոնական ու փիլիսոփայական դիտանկյուններից,
- ուսումնասիրել փախուստի թեման էկզիստենցիալիզմի համատեքստում,
- դիտարկել փախուստի թեման մահվան ու ժամանակի համատեքստում,
- ուսումնասիրել փախուստի թեման պատերազմի լույսի ներքո,
- դիտարկել արվեստը որպես փախուստի միջոց:

Փախուստի ձգտման արտահայտություն է գլխավոր հերոս Քոլդուելի՝ ճանապարհորդելու մեծ ցանկությունը: Լայն իմաստով վեպն ամբողջությամբ ճանապարհորդություն է. հերոսը ամբողջ վեպի ընթացքում ճանապարհորդում է, նրան չենք տեսնում հաստատված մի տեղում, և այս շարժումն իրականանում է անտիկ աշխարհին հատուկ ցիկլային սկզբունքով. Քոլդուելը շարունակ բախվում է այն բանին, ինչից հեռանում է, այսինքն՝ *նրա շարժման տարած-*

ըը մնում է անփոփոխ: Վեպի սկզբում նա դպրոցում է, երկրորդ գլխում տանը, ապա տնից դուրս է գալիս, որ դպրոց գնա, մնացած ամբողջ ընթացքում ներկայացվում են տուն վերադառնալու նրա եռօրյա ջանքերը, իսկ վերջին տեսարանում նա դարձյալ դպրոցի ճանապարհին է: Փախուստի փիլիսոփայական-հոգեբանական կոնցեպտի մասին խոսելիս առնչվում ենք «խքեյփիզմ» եզրույթին: Ընդունված է առանձնացնել իսքեյփիզմի երկու դրսևորում՝ արտաքին և ներքին միգրացիաներ, որոնցից երկրորդը կարելի է նկատել վեպի գլխավոր հերոս Զոլդուելի մոտ. «ներքին էմիգրացիան կարող է լինել արտացոլանքը բազում պատճառների, որոնք կանխում են մարդկանց իրական մեկնումը» (Golovátina-Mora, 2014:45):

Փախուստի ձգտման հետ է կապված մի շարք տեսարաններում (Updike, 1996:49, 52, 61, 64, 116) Զոլդուելի և Փիթերի մոտ առկա զգացողությունը, որ իրենց ինչ-որ անտեսանելի հանդիսատես է դիտում: Սրան զուգահեռ հիշենք, թե ինչպես է Փիթերը հյուրանոցի պատուհանից դիտում գիշերային քաղաքը և փոխում հագուստը. «դիտելով, բայց անտես՝ ես շարունակեցի հանվել» (Updike, 1996:165), նույնկերպ և հայրն է տեսնում շատ մանրամասներ, և նրան թվում է, որ ինքն ուշադրության կենտրոնում է, և բոլորը տեսնում են իր հետ կապված ամեն բան, սակայն իրականում ինչ-որ առումով ինքն էլ անտեսանելի է, աչքի չընկնող: Հյուրանոցի նշված տեսարանը թույլ է տալիս կարծել, որ ըստ էության՝ անտեսանելի հանդիսատեսը հենց իրենք են, յուրաքանչյուրն իր անտեսանելի հանդիսատեսն է: Փիթերը մերկ է մթության մեջ, նրան ոչ ոք չի տեսնում իր անպաշտպան ու խոցելի դրության մեջ, և միայն ինքը գիտի իր մերկության մասին, սակայն ինքը տեսնում է լուսամուտից իր առաջ բացված քաղաքը, և սա նրա մոտ առաջացանում է զգացողություն, որ ինքն էլ տեսանելի է այլ մարդկանց. «Դատարկ սենյակի պատերը հայելիներ են, որ կրկնապատկում են մեր՝ մեր իսկ զգացողությունը» (Updike, 1996:164): Սակայն սա միայն հոգեբանական կողմն է, այն, ինչ կատարվում է մարդու ներսում: Կողմնակի հայացքի մշտական առկայությունն առնչվում է նաև այն գաղափարին, որ մարդու ներկայությունը պայմանավորված է ոչ միայն նրա ֆիզիկական գոյությամբ, այլ նաև նրա հոգու, մտքի, գաղափարների, ինչպես և զգայական դաշտի տեսանելիությամբ, սա հիշեցնում է աստվածաշնչյան «ազատ կամքի», ինչպես և «նույնիսկ մտքով մեղք չգործելու» գաղափարները,

որոնք իրենց ձևակերպմամբ հուշում են, որ կա վերահսկում մարդու մտքի վրա: «Աչքեր» բառը վեպում քանիցս փոխարինվում է պատկերագրերով: Գրականագետ Ն. Ջորջիևան նկատում է, որ «պաստառի դիրքը ակնարկում է այն գաղափարը, որ մարդկանց դիտում են վերևից, և դիտորդները վերին ուժերն են (Georgieva, 2012:34): Վեպի վերջին հատվածում Զիրոնս ինքն իրեն հարց է տալիս՝ ինքը «պիտի հավերժ թափառի՞» աստվածների դատարկ հայացքի տակ» (Updike, 1996:295), իսկ առաջին գլխում Վինլիսի անհետացման պահին «Քուդուելը [...] չէր կարողանում հետևել Աստծուն, որը երբեք չէր դադարում նայել իրեն» (Updike, 1996:31): Ավելի ուշ Փիթըրը, նկարագրելով տատի մահվան տեսարանը, ասում է. «Ապա նա մի կում գինի խմեց և առավոտյան մահացած էր: Այո, մենք ապրում էինք Աստծո հայացքի ներքո» (Updike, 1996:70): Ն. Ջորջիևան իրավացիորեն նկատում է, որ «մեծատառով գրված «Աստված» բառը ենթադրում է քրիստոնեական ամենակարող Աստծո պատկերը. որոշիչ «the» հոդի առկայությունը ենթադրում է այլ (հավանաբար միջուղգիական) աստվածների գոյությունը: [...] Վերահսկման գաղափարը «Կենտավրոս»-ում ներառում է Չևսի նվաստացնելու գաղափարը, մարդու մեղավորության քրիստոնեական գաղափարը և Օլինջրիի [Մտացածին քաղաք, որ կարելի է հանդիպել Ջ. Ափոլայքի տարբեր ստեղծագործություններում: Քննարկվող վեպում այն նույնանում է Օլիմպոսին - Ն. Հ.] ավագ դպրոցի ճնշող շրջապատը» (Georgieva, 2012:33), և հենց սա է բացատրում հերոսի վերաբերմունքը աստվածների նկատմամբ.

— Զո հավատը մեր նկատմամբ սրտառուչ է: Ի՞նչ ենք մենք արել, որ արժանացել ենք մեզ պաշտողներին: //— Աստվածների արարքները չէ, որ ստիպում են մեզ պաշտել նրանց,— ասաց նա,— այլ այն, որ նրանք կան (Updike, 1996:25):

Մշտապես դիտվելու գաղափարին է առնչվում նաև նկարագրությունը ջրից երևացող հանդիսատեսների շարքի, որը մի պահ նման է «մորուքավոր դեմքի» (Updike, 1996:140), քանի որ թե՛ քրիստոնեական Աստված, թե՛ հին հունական աստվածները տարբեր աղբյուրներում պատկերված են մորուքով: Նույն գաղափարի հետ է կապված նաև հատվածը, որում Փիթըրն աղոթում է հոր համար. «Թող նա ապրի, թող նա ապրի, թող հայրս հիվանդ չլինի» (Updike, 1996:123-124), և անմիջապես հետո ասվում է «Աղոթքն ուղղված էր բոլոր նրանց, ովքեր կլսեին. համակենտրոն շրջաններով այն տա-

րածվեց նախ քաղաքում, ապա ավելի հեռու՝ դեպի երկինք, և դրանից էլ այն կողմ, դեպի այն, ինչ ավելի հեռու էր» (Updike, 1996:124), ու՞մ կարող է ուղղված լինել մարդու աղոթքը, եթե ոչ Աստծուն, սա մտավոր ու հոգևոր կապ է վերերկրայինի հետ, նման կապ տեսնում ենք նաև Քրեմլի աղոթքի տեսարանում (Updike, 1996:59), ինչպես և Քոլդուելի հոր՝ քահանա լինելու իրողության մեջ։ Մշտապես Աստծո հայացքի տակ լինելու գաղափարը նկատելի է նաև Ջ. Ափոլայքի «Վազի՛ր, ճագա՛ր» վեպում. «Նրա [Հարրիի] զգացողությունը, որ կա անտեսանելի աշխարհի, բնագոյային է, և դրա հետ գործարքների մաս են կազմում նրա ավելի շատ արարքներ, քան որևէ մեկը կարող է կարծել» (Updike, 1962:217)։ Հետաքրքիր համընկնմամբ դիտվելու զգացողություն ունենում է նաև Հարրիի կինը՝ Ջենիսը, որի մոտ եթե սկզբում պարզապես ինչ-որ մեկի կողմից դիտվելու զգացողությունը կա, ապա երեխային սպանելուց հետո «Նրա՝ իրենց մոտ երրորդ մարդու ներկայության զգացողությունը մեծապես ուժգնանում է» (Updike, 1962:244), ինչը, իհարկե, կարելի է դիտարկել որպես Աստծո՝ նրա բոլոր քայլերին հետևելու արտահայտություն. *սպանությունը չի վրիպել Աստծո աչքից*, և բնավ պատահական չէ, որ քաղաքը, որում ապրում են, «Ջաջ» անունով լեռան լանջին է, բառի թարգմանությունը դարձյալ հուշում է վերից դիտող *դատող* (to judge) աչքի առկայության մասին։ «Վազի՛ր, ճագա՛ր» վեպում գլխավոր հերոս Հարրին շարունակ փախչում է ընտանիքից, վերադառնում ու դարձյալ փախչում աննշան անհարմարության, իր ազատ կամքը լիովին դրսևորելուն անգամ չնչին չափով խանգարող հանգամանքների առկայության դեպքում։ Վեպի սկզբում կնոջ՝ Հարրիի հետ ջերմ խոսելը նրա մոտ առաջացնում է անազատության զգացում. «Նա զգում է, որ թակարդում է» (Updike, 1962:20)։ Ուշագրավ է վեպի սկզբում Հարրիի՝ բասկետբոլի մեկնաբանության հաջորդիվ մեջբերված հատվածը. «հոնքերումդ կուտակված քրտինքի պատճառով լավ չես տեսնում, և աղմուկը պատվում է շուրջդ ու քեզ վեր բարձրացնում, [...] և զգում ես լավ, ընտիր, *ազատ* [ընդգծում - Ն. Հ.]» (Updike, 1962:11)։ Ոչ պարզ տեսնելը ևս խորհրդանշում է շրջապատի անկարևոր և ժամանակավոր լինելը հերոսի համար, քանի որ ոտքերը նրան հեռացնում են ցանկացած վայրից։ Քոլդուելը ակնոց է կրում (Updike, 1996:18), և սա մի կողմից խորհրդանշում է նրա՝ արտաքին աշխարհից անջատ լինելը, մյուս կողմից՝ արտաքին վատ տեսողությունը, որը կարող ենք

մեկնաբանել այնպես, ինչպես Հարրիի դեպքում, այսինքն՝ դա նրան տալիս է հնարավորություն անջատվելու իրականությունից, որում ապրում է, և *ազատ* զգալու:

«Կարծում եմ՝ Աստված կցանկանա⁹, որ ջրվեժը ծառ լինի» (Updike, 1962:101,102): Ջրվեժի և ծառի միջև հակադրությունը ներկայացնում է կանացի և տղամարդկային բնույթների տարբերությունը, որում ծառը ներկայացնում է իգական կողմը, ջրվեժը՝ արական, քանի որ առաջինը ենթադրում է կայունություն և արմատավորվածություն, իսկ երկրորդը՝ շարժում, հոսք, (խոսքը վերաբերում է ոչ թե ջրի սիմվոլին, այլ նրա ներքև հոսելու գաղափարին, ինչպես անձրևի դեպքում է), իսկ Հարրիի՝ ներքև հոսելու գործառույթն այստեղ ակնհայտ է, և նույն գաղափարի արտահայտությունն է վեպի վերջում նշվածն առ այն, որ հերոսը փորի վրա քնելու սովորություն ունի (Updike, 1962:260): Ձգտելով ազատության՝ Էնգստրոմը իրականում շարժվում է ներքև. «Նրա առաջխաղացումը միշտ դեպի ներքև է, քանի որ Ջաջ լեռան լանջի քաղաքը կառուցված է լեռան արևելյան մասում» (Updike, 1962:21), մշտական ուղղվածությունը դեպի ներքև, իհարկե, սիմվոլիկ է: Չնայած չդադարող վազքին՝ իրականում նրա *տեղը չի փոխվում*, ինչպես Քոլդուելի դեպքում է. «Երկիրը հրաժարվում է փոխվել» (Updike, 1962:37): Սակայն եթե «Վազի՛ր, ճագա՛ր» վեպի հերոսը փախչում է, որ ազատություն ձեռք բերի, և շարժումը նրա կամքից անկախ լինում է դեպի ներքև, ապա Քոլդուելն իրեն զոհելու արդյունքում բարձրանում է վեր, քանի որ «ով կամենում է ազատել իր անձը, այն պիտի կորցնի. իսկ ով կորցնի իր անձը Աւետարանի համար, պիտի ազատի այն» (Մարկոս 8:35): Դ. Ջ. Գրայնըն այս առնչությամբ գրում է. «Կենտավրոս Ջորջ Քոլդուելն իր վրա է վերցնում բեռը, որը Ճագար Հարրին ցած է գցում» (Greiner, 1984:103): Խորհրդանշական է նաև Հարրիի՝ և՛ ծխելը, և՛ խմելը թողնելու որոշումը (Updike, 1962:14): Ուշադրությունն այստեղ կենտրոնացնենք ոչ թե այս սովորություններից հրաժարվելու նրա որոշմանը, այլ այն բանին, որ նա *հրաժարվում է կախում առաջացնող ամեն բանից*, նա կտրում է իրեն կապող բոլոր թելերը, և իրականում ինչպես ծխախոտից ու խմիչքից է հրաժարվում, այնպես էլ վեպում իրեն ծանոթ, իրեն ինչ-որ կերպ կապված բոլոր մարդկանցից:

Արտաքին աշխարհի ու գլխավոր կերպար Քոլդուելի միջև առկա անանցանելի ճեղքվածքի առկայությունը նկատելի է վեպի շատ

տեսարաններում և արտահայտվում է ամենատարբեր ձևերով: Քուլդուելը կենտավոյան հայացք ունի, բայց չի կարողանում միացնել երկու աշխարհները՝ վեհ և նուրբ հոգիների աշխարհը (ինքն ու որդին) և աշխարհը, որում իրենք ապրում են: Վեպի մեկնարկային երկու նախադասություններն են. «Քուլդուելը շրջվեց, և երբ նա շրջվեց, նետի հարված ստացավ կոճին: Դասարանը սկսեց ծիծաղել» (Updike, 1996:3): «Շրջվել» բառը հուշում է, որ այստեղ կա երկու հակադիր բևեռ: Վեպի սկզբում դրսի լույսի մոտքը դպրոց նկարագրելիս հեղինակը գրում է. «Միջանցքի ծայրում արտաքուստ բարբառոսությունից ծածկված լուսամուտների միջով դրսի լույսն անցնում էր դպրոց և չկարողանալով տարածվել կաշուն լաքապատ միջավայրում մնում գերված մուտքի վերևում, ինչպես ջուրը՝ ձիթայուղի մեջ» (Updike, 1996:5): Պատին գրված հայիդյանքը, որը չի վրիպում Քուլդուելի աչքից ո՛չ դպրոցից հեռանալիս, ո՛չ էլ վերադառնալիս (Updike, 1996:5,19), դպրոցում առկա գաղջ մթնոլորտի մեկ այլ խորհրդանիշ է, և այս ամենը նրա մոտ ցանկություն է առաջացնում դրսի մաքուր օդը շնչելու. «քիմքին նա անհամբեր ճաշակեց թարմ օդի ակնկալիք» (Updike, 1996:5), իսկ դպրոցից դուրս գալու պահին «նրա քթանցքերից գոլորշի դուրս եկավ. հունվար էր» (Updike, 1996:5): Որպես տաք մարմնի և սառը օդի շփման հետևանք՝ սա, իհարկե, առանցքային նշանակություն չունի, և շատ փոքր է հավանականությունը, որ ուղիղ իմաստով կարող էր տեղ գտնել վեպում, սա իրականում խորհրդանիշ է ձերբագատման դպրոցում առկա մթնոլորտից, որը ներթափանցել էր հերոսի մարմին: Նման նշանակություն ունեն նաև դպրոցում կտավի վրա պատկերված կանաչ սոճիները. «սակայն գույնը սառած էր, կաթվածահար, մնացորդային, արհեստական» (Updike, 1996:6): Հերոսը դրսում կարողանում է հանգիստ շնչել, սակայն դարձյալ հասարակությունից մեկուսացած է. «Բոլորը հակառակ կողմով էին գնում» (Updike, 1996:6): Հետևելով գաղափարական նույն ուղեծրին՝ հիշենք վեպում ավելի ուշ նկարագրված տեսարանը, որում ձյուն է գալիս, բայց «դպրոցում մնացածն անտարբեր են եղանակի նկատմամբ, և օվկիանի ավելի արագ հոսանքով ձկան պես տարվելով՝ նրանք որոշակի փոփոխություն են գգում» (Updike, 1996:239), սա ևս հերոսի երկաթնակության գաղափարին է վերաբերում, քանի որ մինչ շրջապատող բոլոր անձինք տարվում են նույն հոսանքով ու հակամետ ենք այդ հոսանքին, Քուլդուելն իր ելքայամբ խիստ ներհակ է դրան, ինչով

և պայմանավորված է նրա հակումը դեպի մեկ այլ աշխարհ՝ լինի երկնային աշխարհը, թե խավարի, քնի կամ մահվան աշխարհներից որևէ մեկը: Վերադառնալով վեպի առաջին մասին. «Նրա ուսերը, որոնք մի փոքր նեղ էին նման խոշորամարմին էակի համար» (Updike, 1996:6), ուսերի նեղ լինելն այստեղ խորհրդանշում է հերոսի փոքրությունը շրջապատում, որում նա ապրում է: Սրան գուգահեռ հիշենք, որ «Զիմըմենի վերջույթները տարօրինակորեն փոքր էին նման մեծ գլխի և մարմնաբնի համար» (Updike, 1996:32), սա հուշում է հերոսի՝ հասարակության մեջ ունեցած բարձր դիրքի մասին: Վեպի սկզբում, երբ Քոլդուելը, չցանկանալով լսել դասարանի ուրախ աղմուկը, կաղալով դուրս է գալիս ու փակում դուռը, դասարանների կողքով անցնելիս նա լսում է երեխաների ձայները. «դաշնային երկիրը ինքնիշխան հանրապետությունների միություն է, և Միացյալ Աստված սփռել է իր ողորմածությունը բոլորի վրա, թագադրել մարդկանց եղբայրությամբ» (Updike, 1996:4): Նրա վերաբերմունքը երեխաների այս երգի նկատմամբ կապված է պատերազմից խուսափելու նրա ձգտման հետ: Քոլդուելն իրեն հանգիստ է զգում դպրոցի նկուղում. «դա ամենատաք տեղն էր. աղմկում էին ջեռուցման խողովակները, խոսակցությունը իմաստալից էր» (Updike, 1996:20), հատկանշական է, որ «աղմկել» իմաստը հաղորդելու համար հեղինակը գործածում է «to sing» բառը, որն անգլերենում առաջին իմաստով նշանակում է «երգել», այսինքն՝ խողովակների ձայնն այս դեպքում ասոցացվում է սկզբում քանիցս հանդիպած տեսարաններում երեխաների երգի հետ, և եթե վերջինից նա խուսափում է, ապա առաջինը ներկայացվում է որպես նրան հաճելի վայրի նկարագրության մի հատված: «Ամենաակնհայտն այն է, որ ոչ մի կենդանի չի կարող գոյատևել, եթե չընդունի իր շրջակայքն այնպես, ինչպես այն իրականում կա» (Tuan, 1998:15): Քոլդուելը խուսափում է ոչ միայն աշակերտներից, այլ նաև ուսուցիչներից: Մեծ դժվարությամբ նա առաջ է մղում մարմինը, և սա վերաբերում է ոչ միայն վեպի առաջին մասում ոտքի վիրավորման հետևանքին, այլ նաև ամբողջ վեպին: Մեքենան, եթե հաշվի առնենք նրա հիմնական գործառնությունը, ենթադրում է շարժում, և Ն. Ջորջիկան իրավացիորեն նկատում է. «Քոլդուելի մեքենան ներկայացնում է գլխավոր հերոսի մարմնի ոլորաբեկությունը: Երբ գլխավոր հերոսը սկսում է անհանգստանալ իր առողջության համար, մեքենան անսարք է դառնում: Առաջին անգամ տեքստում հիշատակվելիս մեքենան գործի

չի գցվում, և պատմողը նշում է, որ «վերակենդանացումն անհնար էր թվում» (Updike, 1996:71): [...] Մեքենայի շարժիչը նկարագրված է մարդու անատոմիայի պես և համեմատվում է մարդու սրտի հետ. «Ցնցվելով ռիթմից դուրս՝ շարժիչը արձակեց մեկ, երկու բաբախում և մահացավ» (Updike, 1996:148) [...] Մասնագետները, սակայն, բացատրում են, որ մեքենայի շարժիչը չէ խնդիրը, այլ «ինչ-որ բան մարմնում» (Updike, 1996:155)» (Georgieva, 2012:34): Նույնկերպ տեսարանում, որում Քոլդուելն ու Փիթերը փորձում են շարժի գցել մեքենան, շարժիչի մասին ասվում է, որ այն «հագում էր ինչպես երեխա, որին ապտակել են» (Updike, 1996:148): Անծանոթ ճանապարհորդի հետ խոսելիս Քոլդուելն իրեն «քայլող անպիտան զանգված է անվանում» (Updike, 1996:89)՝ գործածելով «junk heap» բառակապակցությունը, որը բացի Նախորդիվ տրված թարգմանությունը խոսակցական անգլերենում նշանակում է նաև «խարխուլ մեքենա»:

Եթե կա փախուստ, կարելի է եզրակացնել, որ կա նաև ազատության կորուստ կամ բացակայություն: Չնայած լողորդների մի թիմի մարզիչը լինելուն՝ Քոլդուելը երբեք չի լողում. «Ճողվածքը նրան երբեք թույլ չէր տալիս ջուրը մտնել» (Updike, 1996:104), բացի ֆիզիկական խոչընդոտը՝ ասվածը կարող ենք դիտարկել որպես հերոսի ազատության բացակայություն: Ջուրը շարժման, ազատության, ինչպես և կյանքի խորհրդանիշ է, ջրի հետ հերոսի հարաբերությունը կապված է մոր հետ Քոլդուելի ունեցած հարաբերության հետ: Ապուլլոդորոսի հայտնի գրքում նշվում է, որ Կրոնոսը Փիլիրայի հետ կենակցել էր ձիու կերպարանքով, ուստի Քիրոնը կիսով չափ ձի էր (Ապուլլոդորոս, 2017:210): Ըստ լեգենդի՝ Փիլիրան չի ցանկացել կերակրել իրենից լույս աշխարհ եկած կենտավորոսին, աղոթել է, որ վերածվի ծառի, ինչը և իսկապես պատահել է. նա վերածվել է լորենու, ուստի կարող ենք եզրակացնել, որ ջուրը հերոսի համար չունի դրական առնչություն, և լողորդների թիմի պարտությունը վերոգրյալի մեկ այլ արտահայտություն է:

Վեպի առաջին տեսարանում հարվածը ստանալուց հետո Քոլդուելը ցանկանում է միայնակ մնալ ցավի մեջ ու մի պահ իրեն հսկա թռչուն է զգում (Updike, 1996:3): Թռչնի խորհրդանիշը պատահական չէ, այն ևս կապվում է փախուստի, շարժման, ընթացքի հետ: Տարբեր մշակույթների անիմալիստական սիմվոլիզմում թռչուններն ասոցացվում են շարժման, ազատության, փախուստի և նույն շարքի այլ

երևույթների հետ: Կելտական միֆոլոգիայում, օրինակ, «թռչունները խորհրդանշում են անցումը կյանքից մահ [...] հոգին, տրանսցենդենցիան, օդի ոգիները, վերելքը, հաղորդակցությունը, ազատությունը, տեսողությունը» (Nooden, 1992:1,3), և սրանցից յուրաքանչյուրն իր ասոցացումը կարող է գտնել Զոլոուեյի հետ: Իրենց մեքենան կանգնեցրած անձանոթին Զոլոուեյն ասում է. «Դուք անում եք այն, ինչ ինքս միշտ ցանկացել եմ անել՝ տեղից տեղ թափառել, ապրել թռչունների պես: Երբ եղանակը ցրտում է, պարզապես թափահարի՜ր թևերդ և գնա՜ հարավ (Updike, 1996:82): Փիթըրը նշում է, որ հայրը շատ է սիրում քայլել. «Հետաքրքիր է՝ երբևէ որևէ մեկը հաճույք ստացե՞լ է Արևելքի փոքրիկ տգեղ քաղաքներում քայլելիս այնքան, որքան հայրս» (Updike, 1996:145): Անընդհատ շարժումը կապվում է երկու բանի հետ, մի կողմից՝ տեղը չգտնելու, անհանգիստ լինելու, խաղաղ միջավայրում չլինելու հետ, մյուսից՝ փնտրտուքի, որով և բացատրվում է Էփրլթոնի՝ Զոլոուեյին ուղղված հաջորդող խոսքը. «Դու ուսուցիչ չես [...] դու սովորող ես» (Updike, 1996:130)): Ռուս ժամանակակից գրող, բանասեր Ա. Աստվածատուրովը նկատում է, որ թե՛ Փիթըրը, թե՛ Ջորջը հաղորդակցվում են տարբեր անձանց հետ, որոնք իրականում աստվածներ են, և նրանք այդ աստվածներին հարցեր են տալիս (Զիմըրմեն – Չևս, Էփրլթոն – Ապոլոն, Մարչ – Մարս), սակայն երբեք պատասխան չեն ստանում (Актуальность // <https://arzamas.academy/materials/1592?fbclid=IwAR3iTnbnNKyxHnKkmyBbx4Jnlvv9jr>

hzcDISWAuGf2j2G6Mc03hb93qK-yg (մուտք՝ 04.04.22)): Փախուստը կամ մշտական շարժումը Զոլոուեյի մոտ կապվում է նաև կյանքի իմաստի փնտրտուքների հետ. «Ես դեմ չեի լինի համառոտեն շարունակել դժվար մի բան, որից բնավ լավ չեմ,— ասաց հայրս,— եթե իմանայի թե որն է այս ամենի իմաստը: Ես հարցնում եմ, և ոչ ոք ինձ չի ասում» (Updike, 1996:131): Սա է պատճառը, որ «Նա կարողանում էր կարդալ սարսափելի արագությամբ, և ասում էր, որ երբեք չի սովորում կամ հիշում ոչ մի բան» (Updike, 1996:58), ինչը նշանակվում է, որ նա չի կարողանում գտնել իր հարցերի պատասխանները: Հերոսը հաճախ է ասում, որ ինքն ապրում է արդեն հիսուն տարի, սակայն չի սովորել ոչինչ, և անիմաստ ու ուշ է իր համար հուսալ, որ ինչ-որ բան այդ առումով կարող է փոխվել, և այդ «չսովորած դասը», ըստ Կ. Դ. Բոնըրդի, կյանքի իմաստն է, որը գտնել նա շատ է փորձել, սակայն ահա հրաժարվում է պայքարել, և անընդհատ դժվարությունների

առնչվելու հետևանքով մահվան գաղափարը նրա համար դառնում է գրավիչ (Ronald, 1965:54):

Չ. Ափոլայքի «Իմ հոր արցունքները» (2009) պատմվածքում տեսնում ենք «նույնիսկ տնային տնտեսուհի [«stay-at-home»] մայրս, որ ճանապարհորդող չէ, այլ ընթերցող» (Updike, 2009:194) արտահայտությունը, «stay-at-home» արտահայտությունը բառացի նշանակում է «տանը մնացող», սրանով մայրն ուղղակիորեն հակադրվում է ճանապարհորդող հորը: Մոր՝ միայն կարողավ զբաղվելը և ճանապարհորդության բացակայությունը ենթադրում են արմատականացում, ինչ-որ առումով նաև լճացում ի հակադրության հոր, քանի որ ճանապարհորդության միջոցով է, որ կարելի է ստանալ իրական փորձ, և ինչպես այս պատմվածքում, այնպես էլ «Կենտավոոս»-ում մոր նախաձեռնությունն է լինում գյուղում բնակվելը. «Մորս գաղափարն էր: Նա սիրում էր Բնությունը» (Updike, 1996:52): Գյուղը բնությունից ու խաղաղությունից զատ աչքի է ընկնում կանգ առած կյանքով, որով հակադրվում է շարունակ շարժման մեջ գտնվող քաղաքին, և այս հակադրությունն այս ընտանիքում նոր երևույթ չէ. «Շտապողականությունը և անհեռատնությունը միշտ բնորոշել են եղել մեր ընտանեկան կյանքին: Պատճառը, ըստ իս, այն էր, որ մեր ընտանիքի կենտրոնական անդամը՝ հայրս, երբեք չէր ձերբազատվել այն գաղափարից, որ ինքը, հնարավոր է, շուտով հեռանա: Այս վախը և հույսն էին տիրում մեր տանը» (Updike, 1996:273): Ըստ Զ. Դ. Բոնդրիի՝ «Ճագար Էնգստրոմը վազում է, Զուլուենը՝ քայլում, և երկու դեպքերում էլ ֆիզիկական շարժման գաղափարը հետապնդում է ինտելեկտուալ արժեքներ փնտրելու նպատակ [...] Եթե քայլելը դառնում է խորհրդանշիչ հոգևոր իմաստի փնտրտուքի, ապա մեքենան՝ համաձայնության: Քայլելուց կամ փնտրելուց հրաժարվելով՝ մարդը զիջում է իր արժեքները և ընդունում ստանդարտները, որ շրջապատում են իրեն ժամանակակից հասարակության մեջ» (Ronald, 1965:28,29), և եթե վեպում առաջին հայացքից Զուլուենը ոչ մի կերպ չի ձուլվում հասարակությանը և չի տեղավորվում դրա ստեղծած կաղապարներում, ապա վերջում նա դառնում այդ հասարակության մասը՝ շարունակելով ապրել հանուն որդու ապագայի: Ուշագրավ է մեքենան շարժի գցելու անհաջող փորձից հետո Զուլուենի խոսքը. «Այս պատճառով է, որ չէի ուզում տեղափոխվել այս ագարակ [...] դա անելուն պես մարդ մեքենաներից կախյալ վիճակում է հայտնվում: Երբևէ ուզածս միակ բանը ի վիճակի

լինելն է ուղղով գնալ այնտեղ, ուր պիտի գնամ: Կատարյալ կլինի քայլել դեպի իմ հուղարկավորություն: Ուղքերդ վաճառելով՝ վաճառում ես կյանքդ» (Updike, 1996:150):

Փախուստի միջոց են նաև *պատկերացումները*, և դրանք «Կենտավորոս» վեպում գլխավորապես կապվում են Փիթերի հետ: Աշխարհագրագետ Ի-Ֆու Տուանը գրում է. «Մշակույթը պատկերացման արգասիքն է: Ինչ էլ անում կամ ստեղծում ենք բնագրայինից կամ սովորականից դուրս, հետևում է զաղափարի կամ մտքի միջուկի: Պատկերացումը խույս տալու մեր յուրօրինակ ձևն է: Փախչել դեպի ի՞նչը կամ ո՞ւր. դեպի մի բան, որ կոչվում է «բարիք»՝ ավելի լավ կյանք և ավելի լավ վայր» (Tuan, 1998:78): «Այն, ինչ դառնում է միգրացիայի պատճառ որոշակի պայմանների (օրինակ՝ մարմին, մշակույթ, բնություն, ես կամ կոլեկտիվ) առկայության դեպքում, կարող է նաև վերածվել նպատակակետի այլ պայմանների դեպքում (Golovátina-Mora, 2014:42 // source – Tuan, 1998: xi-xvii): Այս ցանկությունները կարող են արտահայտման տարբեր ձևեր ունենալ. պատկերացումը դրանցից մեկն է [...] Ռացիոնալ իրականության դիտանկյունից դա ոչ մի տեղ է: Որպես էմիգրացիայի ներքին ձև՝ այն գլխավորապես կապված է երևակայության և ընկալման հետ» (Golovátina, 2014:42, 46):

Վեպի վերջում Փիթերն այլևս գյուղում չի ապրում: Նա դարձել է արվեստագետ, ինչպես ցանկանում էր պատանի հասակում, հետևաբար ի տարբերություն հոր՝ Նա ազատ է թե՛ իր ցանկացած մասնագիտությունն ընտրելու, թե՛ իր ցանկացած վայրում ապրելու հարցում: Արվեստը ենթադրում է ազատություն, ինչ-որ առումով նաև փախուստ իրականությունից: «Մշակույթն ավելի սերտ կերպով է կապված մարդկանց՝ փաստերին չառերեսվելու միտմանը, մեր՝ այս կամ այն միջոցով խուսափելու կարողությանը, քան մենք կարծում ենք» (Tuan, 1998:15): «Ինձ ոչ միայն թույլատրված էր, այլ նաև հայրս ինքն էր պատվիրել գնալ կինոթատրոն և երկու ժամ *այս աշխարհից դուրս անցկացնել* [ընդգծում – Ն. Հ.]: Աշխարհը՝ իմ աշխարհը, ցավի և անտրամաբանականության իր բոլոր ճնշող մանրամասներով իմ թիկունքում էր» (Updike, 1996:138): Սա ևս մեկ անգամ բացատրում է, թե ինչով էր դեռ ի սկզբանե պայմանավորված հերոսի՝ արվեստագետ դառնալու ցանկությունը: Փիթերի՝ արվեստագետ դառնալու փաստը մեկն է այն գրականագետների հիմնավորումներից, որոնք կարծում են, որ ամբողջ վեպը պատմողը հենց Փիթերն է (Oates, 1975:459-472;

Uphaus 1977:25; Detweiler 1972:85): Վ. Ստրանդբերգը հետաքրքիր կերպով մեկնաբանում է վեպի սկզբում պատին գրված հայիոյանքի փոխարինումը «գիրք» բառով՝ իրավացիորեն նկատելով, որ նման տրանսֆորմացիա կարող է իրականացնել միայն արվեստագետը, և այդ տրանսֆորմացիան նաև արձագանք է մահվան նկատմամբ ունեցած վախին, քանի որ «հավերժ մոռացվելու» գաղափարը, որ մահվան մահճում պատել էր Քոլդուելի հորը, հաղթահարվում է արվեստի, այսինքն՝ անմահության ստեղծելու շնորհիվ (Strandberg, 1978:174): Այս թեզը, ի դեպ, լիովին հիմնավորված կարելի է համարել, քանի որ վեպի տարբեր գլուխներում դա փաստող գրեթե աննկատ դետալներ կան, ինչպես երկրորդ գլխում Փիթերի՝ հոր ու իր դպրոց գնալու տեսարանի նկարագրությունից հաջորդող հատվածը. «սակայն չնայած դրա, սե՛ր, մի՛ կարծիր, որ մեր կյանքը միասին իր բոլոր հիասթափություններով լավը չէր» (Updike, 1996:117), ու՛մ կարող էր Փիթերը դիմել այդ կոչականով, եթե ոչ ավելի ուշ ներկայացված սևամորթ կնոջը, որի կողքին ինքը արթնանում է ութերորդ գլխի սկզբում, և որին նա դիմում է «իմ սեր» արտահայտությամբ: Փիթերի՝ ազատության ձգտելու արտահայտություն է նաև այն, որ կնոթատրոնում երկու ժամ մենակ մնալով՝ նա գնում է իրեն ոչ թույլատրելի սնունդ՝ եգիպտացորենի բոված հատիկներ և նուշ. «երկուսն էլ վատ էին մաշկիս» (Updike, 1996:139), այսինքն՝ ինչ-որ առումով սա ազատություն է նաև ինքն իրենից, իր մարմնից վերջինիս պարտադրած տաբուներից անջատումով: Վեպում նկատվում է նաև Քոլդուելի փախուստը սեփական մարմնից.

— Քո խնդիրը, Ջո՛րջ,— ասաց նա [բժիշկ Էփրեյնը],— այն է, որ երբեք չես հաշտվել սեփական մարմնիդ հետ: // [...] //— Ճիշտ ես,— ասաց հայրս:— Ես ատում եմ այս գրողի տարած բանը, որը, չգիտեմ է՛լ ինչպես, դիմացել է ինձ հիսուն տարի (Updike, 1996:128): // [...] //— Տեսնո՞ւմ ես, Ջո՛րջ,— ասաց նա,— դու *հոգուն* [ընդգծում- Ն. Հ.] ես հավատում: Դու կարծում ես՝ մարմինդ նման է ձիու, որին նստում ու վարում ես որոշ ժամանակ, հետո իջնում վրայից: Դու մարմինդ չափազանց շատ ես օգտագործում, նրան չես սիրում: Սա բնական չէ: Սա ստեղծում է նյարդային լարվածություն (Updike, 1996:129):

«Ջորջ Քոլդուելը փորձում է իր գիտակցությունն օտարել մարմնից» (Georgieva, 2012:20),— գրում է Ն. Ջորջիևան: Սա նախ և առաջ կապված է մարմնի և հոգու երկատման գաղափարի հետ,

որ կապված է նաև վերևում արդեն նշված հոգևոր-ինտելեկտուալ փնտրտուքների հետ: Պլատոնի «Ֆեդոն» տրամախոսության մեջ ասվում է. «Իմացատենչները գիտեն, որ երբ փիլիսոփայությունն ամռնում է հոգին, սա ուժեղ կապված ու գամված է լինում մարմնին և ստիպված է մարմնի միջով ասես զնդանի միջից դիտել գոյը [...] Իմացություն տենչացողները գիտեն, որ փիլիսոփայությունը [...] հանդարտ ցուցումներով սկսում է ազատել նրանց՝ ցույց տալով, թե որքան է տեսողության, լսողության կամ այլ զգայությունների խաբկանքը համոզում հեռանալ դրանցից և օգտվել միայն անհրաժեշտության դեպքում» (Պլատոն, 2021:96), և սա բացատրում է մի կողմից հերոսի ներհակ տրամադրվածությունը սեփական մարմնի նկատմամբ, մյուսից՝ նյութական աշխարհում իրեն շրջապատող բոլոր իրերի նկատմամբ նրա արհամարհանքը, որն իրականում ոչ այնքան արհամարհանք է, որքան պարզապես միտում չնկատելու իրեն շրջապատող մատերիականը: Ուշագրավ է Քեսիի անդրադարձը Քոլոդեյի ատամների թույլ լինելուն. «Դա է կյանքիս պատմությունը [...] մեծ ոտնաթաթեր, թույլ գլուխ» (Updike, 1996:218), սա ցույց է տալիս հերոսի՝ արմատներով հողին կապված լինելը, իր կամքից անկախ, մինչև իսկ հակառակ՝ նյութականին, երկրայինին կառչած լինելը, և նույն տրամաբանությամբ կարելի է բացատրել գլխի, այսինքն՝ երկնայինի հետ կապի թույլ լինելը, ինչը մի կողմից բացատրում է Քոլոդեյի վերջնական ընտրությունը, որը լինում է հօգուտ երկրայինի, կյանքի, մյուսից՝ դարձյալ շեշտում հակադրությունը Չիմըրմենի հետ, քանի որ ինչպես նշվեց ավելի վաղ, Չիմըրմենը մարմնի համեմատ մեծ գլուխ ուներ:

Փախուստը մահվան և ժամանակի համատեքստում. Խոսելով փախուստի՝ վեպում առկա դրսևորումների մասին՝ չենք կարող չանդրադառնալ թեմային ուղղակիորեն առնչվող երկու կարևոր փիլիսոփայական կոնցեպտների՝ *ժամանակի* և *մահվան* սիմվոլիզմին: Փախչելու ցանկության արտահայտությունն են Քոլոդեյի բազում անդրադարձները մահվանը: Քոլոդեյը ստեղծագործության սկզբից մինչև վերջ ասում է, որ ինքը շուտով մահանալու է, անդրադառնում է կնոջ հոր մահվան հավանականությանը, ինչպես և խոսում իր հոր մահվան՝ որպես նրա փրկության (ընդ որում իր մորից, նրա կնոջից) մասին, մահը կարող է դիտարկվել որպես փախուստի միջոց, փախուստ մարդկանցից, որոնց հետ շփվել հերոսը խուսափում է: Սա կարելի է դիտարկել նաև կրոնական տեսանկյունից, քանի որ

կրոնական ընկալմամբ է, որ մահը կապվում է փրկության հետ: Իր քահանա հոր մահը Քոլդուելը փրկություն է համարում նաև իր մոր համար և մտածում է, որ իր մահով էլ կփրկի կնոջը. «Հենց որ հայրս իր գերեզմանում էր,— շարունակեց հայրս,— մայրս իրոք ազատվեց: Դրանք նրա կյանքի ամենաերջանիկ տարիներն էին: [...] Մայրս նրա համար կյանքը երկրի վրա դժոխք էր դարձրել: Նա այդ մարդուն ողջ-ողջ կերավ» (Updike, 1996:56): Փրկության գաղափարը կա նաև լեզենդում, Քիրոնի մահը փրկություն է դառնում թե՛ իր, թե՛ Պրոմեթևսի համար, որին ցավից տառապող կենտավրոսը փոխանցում է իր անմահությունը: Այս պատճառով է Քոլդուելը որդու հետ խոսելիս գործածում է. «մենք բոլորս կարող ենք պառկել և *հանգչել*» [ընդգծում- Ն. Հ.] (Updike, 1996:188) ձևակերպումը՝ ակնարկելով մահը, և նույնկերպ ավելի վաղ Քոլդուելը որդուն ասում է. «Սպանել ինձ [...] սա է միակ բուժումը» (Updike, 1996:137): Ուշագրավ է անգլերենում «to rest» բառի գործածությունը. այն հայերեն կարելի է թարգմանել «հանգչել»: Այս բառը երկու լեզուներում էլ «հանգստանալ» իմաստից զատ գործածվում է այնպիսի կոնտեքստներում, որոնցում «մահանալ» է նշանակում: Մահվան նման մեկնաբանությունը դարձյալ հիշեցնում է Պլատոնի «Ֆեդոն» տրամախոսությունը. «Իսկ հոգին՝ անտեսանելին, այստեղից տեղափոխվում է մեկ ուրիշ՝ ազնիվ, մաքուր և անտեսանելի վայր,— հիրավի Հադես, բարի և իմաստուն աստծո մոտ, ուր, եթե կամենա աստված, շուտով կգնա նաև իմ հոգին» (Պլատոն, 2021:93): Քոլդուելն էլ ի սկզբանե, թվում է, դրական է տրամադրված մահվան նկատմամբ, քանի որ մահը կարող է իրեն տեղափոխել մի այլ վայր, որ մոռացության կմատնի իր բոլոր հոգսերը: Իր «Հոնական միֆեր» գրքում անգլիացի գրող, գրաքննադատ Րոբերթ Գրեյվսը նշում է, որ «Քիրոնն ընտրում է մահը ոչ այնքան ցավի պատճառով, որից տառապում էր, որքան այն պատճառով, որ ձանձրացել էր իր երկար կյանքից» (Graves, 1981:126): «Քիրոնն ուսուցիչ էր, որ սովորեցնում էր մաքրման և խիզախության միջոցով և ապա թողնել հեռանալով, երբ ժամանակը գա» (Clow, 2017:8),— գրում է ամերիկացի փիլիսոփա, հոգեբան և աստղագետ Բ. Հ. Քլուն, և նաև սրանով է բացատրվում սեփական մահն ընդունելու նրա պատրաստակամությունը: Ք. Դ. Րոնըլդը նկատում է, որ միֆոլոգիայից հայտնի Անդրաշխարհը՝ Հադեսի թագավորությունը, վեպում համապատասխանում է դպրոցի նկուղային հարկին (Ronald, 1965:72), և բացի նախորդիվ արդեն

իսկ նշած պատճառները՝ նաև սրանով է պայմանավորված հերոսի ձգտումը դեպի այս վայրը:

«Ուսուցչությամբ զբաղվելիս սովորածդ բաներից մեկն այն է, որ մարդիկ մոռանում են ամեն բան, ինչ նրանց ասում ես: Ամեն օր ես նայում եմ այդ հիմար դատարկ դեմքերին, և դա ինձ հիշեցնում է մահվան մասին» (Updike, 1996:92): Այն, որ ապրող մարդիկ, այն էլ երեխաները հերոսի մոտ ասոցացվում են մահվան հետ, միայն սոցիալ-հասարակական գաղջ մթնոլորտը չէ, որ ակնարկում է, այլ նաև այն, որ հերոսը չի պատկանում սոցիալ-հասարակական այս աշխարհին: Անտիկ դարաշրջանի փիլիսոփա Հերակլիտոսն ասում է, որ արթուն ժամանակ տեսած ամեն բան մահ է (Heraklitus, Fragment 21), և Զուլուեյլը կարծես հետևում է այս սկզբունքին, դրա վկայությունն է այն, որ նա անցողիկ երևույթների վրա չի կենտրոնանում, և նաև սրանով է պայմանավորված վեպում քանիցս հնչած «արհամարհանքը երանություն է» (Updike, 1996:196, 197, 198, 224, 248) արտահայտությունը, սա Զուլուեյլին տալիս է հնարավորություն ապրելու իրեն չհասկացող և իր մտահոգությունները չկիսող հասարակության մեջ: Սակայն հարկ է նշել, որ սա միայն ուղղակի ձգտում չէ դեպի մահը, այստեղ կա և՛ ձգտում, և՛ խուսափում: Իրեն վիրավորող հարբեցողի հետ խոսակցության ժամանակ Զուլուեյլը նոր միտք է հղանում. «Կարծում էի՝ պատրաստ եմ մեռնել,— ասաց հայրս,— բայց հիմա ինձ հետաքրքիր է՝ արդյոք ինչ-որ մեկը երբևէ պատրա՞ստ է: Հետաքրքիր է՝ տուբերկուլոզով, գոնորեայով, սիֆիլիսով հիվանդ ու ցավող ատամ ունեցող 99-ամյա չինացին պատրա՞ստ է մեռնել» (Updike, 1996:158): Սա նախ հաստատում է ավելի վաղ արդեն նշվածն առ այն, որ նա շարունակում է *սովորել*, հետո՝ այն, որ նրա համոզմունքները մահվան մասին հստակ չէին, և գուցե մահն այն չէ, ինչ իրեն կերի իր երազած ազատությունը: Զուլուեյլը որդու հետ խոսելիս հոր մասին հիշում է, որ մահվան մահճում հայրը, ընտանիքի անդամներին նայելով, հարց է տալիս՝ արդյոք ներկաները կարծում են, որ ինքը հավերժ կմոռացվի. «Ես հաճախ եմ այդ մասին մտածում: Հավերժ մոռացվել: Ահավոր բան ասաց: Դա ինձ սարսափեցրեց» (Updike, 1996:92): Նույն միտքը զարգանում է ավելի ուշ՝ Ֆիլիպսն ու Զուլուեյլի զրոյցի ժամանակ, երբ նրանք խոսում են իրենց զոհված աշակերտի մասին.

— Տանել չեմ կարողանում, երբ երիտասարդներն են մահանում: [...] // — Կարծում ես՝ տարբերություն կա՞: Նրանք

ավելի քիչ են պատրաստ: // — Զգիտեմ,— ասաց նա [Ֆիլիպսը],— ասում են՝ ամեն բան իր ժամանակն ունի,— ավելացրեց նա: // — Ոչ ինձ համար,— ասաց Քոլդուելը: Ես պատրաստ չեմ, ու դա ինձ սարսափելի վախեցնում է (Updike, 1996:223):

Խորհրդանշական են տան ժամացույցները: Դրանք երկուսն են, և դրանցից մեկը յոթ րոպե մյուսից առաջ է. «Առաջ ընկած ժամացույցը կարմիր էր, էլեկտրական և պլաստմասե, հայրս էր ձեռք բերել զեդչով: Հետ ընկած ժամացույցը մուգ էր և փայտե, զարդանանախշերով ու մեխանիկական, և ժառանգել էինք պապիս հորից, որ մահացել էր իմ ծնվելուց շատ առաջ: Հին ժամացույցը բուխարու վերևում էր, էլեկտրականը՝ դրա տակ՝ մեխից կախված» (Updike, 1996:59): Սա, իհարկե, նախ և առաջ կապվում է ժամանակի երկու՝ կոսմիկական և անհատական ընկալումների հետ: Սակայն եթե փորձենք վերլուծել ժամացույցների դիրքը, կնկատենք, որ էլեկտրական ժամացույցի նկատմամբ մի կողմից կա ճշում վերելից եւ սրանից բխող ձգտում դեպի ներքեւ, մյուս կողմից՝ ներքեւից այրող բուխարի, որը թույլ չի տալիս իրեն շատ մոտ: Վերին ժամացույցը խորհրդանշում է գլխավոր հերոսի մշտական ճշվածությունը արդեն որոշակիորեն ձևավորված ու հղված հասարակական (սրա մեջ մտնում է նաև ընտանեկանը) համակարգի կողմից, և սրա արտահայտությունն է նաև այն, որ *ժամացույցը փոխանցվում է սերնդսերունդ*), իսկ բուխարին՝ հերոսի ձգտումը դեպի մահը, մահվան միեւնոյն ժամանակ եւ՝ ցանկալի, եւ՝ ցավեցնող լինելը: Այս առումով ուշագրավ է խորհրդավոր կապը *մահվան* և *քնի* միջև: *Հերոսը ձգտում ունի նաև դեպի քունը*. Նշվում է, որ նա չի սիրում որդուն արթնացնել (Updike, 1996:58, 164, 196, 278) և մանկության տարիներին չի սիրել, երբ իրեն են արթնացրել (Updike, 1996:59): Քնի և մահվան աշխարհները մեծապես տաբերվում են իրարից, բայց այստեղ դրանց միջև կապը գրեթե նույնացող աստիճանի է հասցվում, քանի որ Քոլդուելն ինչպես ձգտում է դեպի իր մահը, այնպես էլ դեպի որդու քունը, և վերևում նկարագրված տեսարանում արդեն քննարկված «անկման» գաղափարը ակնհայտ երևում է անգլերենի «to fall asleep» («քնել, քուն մտնել») արտահայտության մեջ, որը բառացի թարգմանությամբ նշանակում է «ընկնել քնած վիճակի մեջ»: «Իմացությունը գարշելի բան է: Պարզապես արա՛ւ լավագույնը, որ կարող ես, Ջոն՝դի, և մի՛ կորցրու քնի գեղեցկությունը [ընդգծում- Ն. Հ.]»,— ասում է Քոլդուելը Ջոնիին: Հերակլիտոսն ասում

Է, որ արթունների համար մեկ աշխարհ կա, իսկ քնածներից յուրաքանչյուրն ընկնում է իր սեփական աշխարհը (Heraklitus, Fragment 89), Ջ. Ափոլայքն էլ կարծում է, որ իրականությունը սուբյեկտիվ երևույթ է (Dhakal, 2007:27), և նրա հերոս Քոլոդեյը, չկարողանալով ձուլվել արթունների այդ ընդհանուր աշխարհին, ակնհայտորեն հակում ունի դեպի քունը, որը նրան կտա հնարավորություն հայտնվելու իր աշխարհում, որում չկան իրեն ճնշող պայմանականությունները: Հեսիոդոսի «Թեոգոնիա» աշխատության մեջ նշվում է, որ Գիշերը ծնել է Մահը, Քունը և Երազները (Hesiod, 1988:9): Քունը (Հիպնոս) և Մահը (Թանատոս) Անդրաշխարհում են, որի առջևով հոսում է մոռացության Լեթա գետը, «որի ջրերից պետք է խմեն բոլոր հոգիները, որպեսզի մոռանային երկրային կյանքը և հարազատ մարդկանց» (Լագունովա, 2010:31), և այն, որ Քունն ու Մահը այստեղ միասին են, ենթադրում է, որ առաջինը՝ ժամանակավոր, իսկ երկրորդը՝ հավերժ հնարավորություն է տալիս մաքրելու միտքը կյանքի ծանրաբեռնվածությունից, ինչին և Քոլոդեյը ձգտում է:

Եզրակացություն

Գլխավոր հերոս Քոլոդեյի մոտ կա փախչելու միտում, որ պատճառ է թե՛ պատերազմի, թե՛ նրա մարմնի և մտքի երկատման, թե՛ հասարակության մաս կազմելու նրա անկարողության և թե՛ հոգեբանական մի շարք խնդիրների, որ առաջ են գալիս դեռ մանկուց: Փախուստի թեման վեպում սերտորեն կապված է նաև մահվան ու ժամանակի փոխոսփայական կոնցեպտներին, և դրանց հետ կապված բազում գաղափարների ու խորհրդանիշների գործածությունը վեպում ցույց է տալիս հերոսի գոյաբանական փնտրտուքների, ժամանակի սլացքի վերաբերյալ նրա մտքերի ու անհանգստությունների շղթան: Փախուստի գաղափարը վեպում խարսխվում է գլխավոր հերոսի ներքին հոգեբանական բազմավեկտոր ճնշումների վրա, որոնք ունեն սուբյեկտիվ ու օբյեկտիվ շատ պատճառներ: Հերոսի փախուստը ցիկլային սկզբունքով ներկայացնում է այն ծիրը, որը վերադարձնում է նրան այնտեղ, որտեղից նա փախչում է, իսկ միջակային զուգորդումները, որոնք վեպում պարբերաբար ստեղծում են ժամանակային և ներանձնային (երկաբնականություն) երկակիության տպավորություն, վեպի ներքին պատումում ստեղծվում են Փիթերի մտքում, այսինքն՝ փախուստի ձգտումը առկա է նաև Փիթերի մոտ ու արտահայտվում է

գերազանցապես նրա արվեստագետի մասնագիտությամբ, մասամբ նաև իրեն շրջապատող աշխարհից ու դրա պարտադրած տաբուներից կտրվելու նրա փորձերով (ինչպես կինոթատրոնի տեսարանում), որոնք դարձյալ *արվեստի* միջոցով են պսակվում հաջողությամբ:

Բանասիրության մագիստրոս Նաթելլա Հովակիմյան. – գիտական հետազոտությունների շրջանակը 20-րդ դարի անգլո-ամերիկյան գրականության և քննադատության հարցերն են:

Master of Philology Natella Hovakimyan: The sphere of scientific research is the issues of 20th century Anglo-American literature and criticism.

Магистр филологии Нателла Овакимян: Сферой научных исследований являются вопросы англо-американской литературы и критики 20-го века.

Գրականության ցանկ

1. **Clow B. H.**, Chiron, Rainbow Bridge between the Inner and Outer Planets, Woodbury, Minnesota, Llewellyn Publications, Second Edition, 2017.

2. **Detweiler R.**, John Updike, Emory University, Boston, Twayne Publishers, 1972.

3. **Golovářina-Mora P.**, A Forced Road to a No-Place: Escapism as a Form of Inner Emigration, Studia Historica Gedanensia, Tom 5, 2014, 40-56.

4. **Graves R.**, Greek Myths. Garden City, NY: Doubleday & Company, 1981.

5. **Greiner D. J.**, John Updike's Novels, Athens, Ohio, London, Ohio University Press, 1984.

6. **Hesiod**, Theogony, Works and Days and Theogony, trans. by M. L. West, Oxford, New York, Oxford University Press, 1988.

7. **Updike J.**, My Fathers Tears, My Fathers Tears and Other Stories, London, Hamish Hamilton, 2009, 193-211.

8. **Updike J.**, Rabbit, Run, New York, Fawcett Crest, 1962.

9. **Updike J.**, The Centaur, New York, Fawcett Columbine, 1996.

10. **Oates J. C.**, Updike's American Comedies, *Modern Fiction Studies*, 21 Fall 1975, 459-472.

11. **Strandberg V.**, John Updike and the Changing of the Gods, Mosaic, *A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas*, Fall 1978, XII/1, University of Manitoba Press, 157-175.

12. **Tuan Yi-Fu**, Escapism, London, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998

13. Uphaus S., The Centaur, Updike's Mock Epic, *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 7, No. 1, Winter, 1977, 24-36.

14. Ապոլլոդորոս, Դիցաբանական գրադարան, Երևան, Սարգիս Խաչենց – Փրինթինգտոն – Անտարտես, 2017, թարգմ.՝ Ա. Թովչյան և Գ. Մուրադյան:

15. Աստուածաշունչ, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, Հայաստանի Աստուածաշնչային ընկերություն, 2007:

16. Լազունովա Տ. Ի., Լեգենդներ, ավանդազրույցներ, առասպելներ, Երևան, Անտարտես, 2010:

17. Պլատոն, Ֆեդոն, Երկեր չորս հատորով, Հատոր 1, Երևան, Սարգիս Խաչենց – Փրինթինգտոն, 2021, թարգմ.՝ Ս. Ստեփանյան:

Համացանցային աղբյուրներ

18. Dhakal D., Postmodern Worldview in John Updike, Tribhuvan University, 2007 // <https://elibrary.tucl.edu.np/bitstream/123456789/7261/2/chapter.pdf> (մուտք՝ 10.04.22).

19. Georgieva N., The Chronotope in John Updike's Novel The Centaur, M.A., Kent State University, 2012 // https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=kent1334779401&disposition=inline (մուտք՝ 06.01.22).

20. Heraklitus, Fragments, trans. by J. Burnet, A. Fairbanks, K. Freeman, // https://antilogicalism.files.wordpress.com/2016/12/heraclitus_fragments_final.pdf (09.03.22)

21. Noodén L., Animal Symbolism, Celtic Mythology, 1992 // https://whitcraftlearningsolutions.com/wp-content/uploads/2015/07/Animal_Symbolism.pdf. (մուտք՝ 10.10.21).

22. Ronald K. D., Chiron's Sacrifice: A Study of John Updike's The Centaur, Fresno State College, 1965 // <https://scholarworks.calstate.edu/downloads/df65v881s> (մուտք՝ 01.09.21).

23. Аствацатуров А., Как герои Апдайка перемещаются от гордыни к смирению и обратно // <https://arzamas.academy/materials/1592?fbclid=IwAR3iTNbmNKyxHnKkmyBbx4Jnlvv9jrhzcDISWAuGf2j2G6Mc03hb93qK-yg> (մուտք՝ 04.04.22).

References

- 1. Clow B. H.,** Chiron, Rainbow Bridge between the Inner and Outer Planets, Woodbury, Minnesota, Llewellyn Publications, Second Edition, 2017.
- 2. Detweiler R.,** John Updike, Emory University, Boston, Twayne Publishers, 1972.
- 3. Golováтина-Mora P.,** A Forced Road to a No-Place: Escapism as a Form

of Inner Emigration, *Studia Historica Gedanensia*, Tom 5, 2014, 40-56.

4. **Graves R.**, Greek Myths. Garden City, NY: Doubleday & Company, 1981.

5. **Greiner D. J.**, John Updike's Novels, Athens, Ohio, London, Ohio University Press, 1984.

6. **Hesiod**, Theogony, Works and Days and Theogony, trans. by M. L. West, Oxford, New York, Oxford University Press, 1988.

7. **Updike J.**, My Fathers Tears, My Fathers Tears and Other Stories, London, Hamish Hamilton, 2009, 193-211.

8. **Updike J.**, Rabbit, Run, New York, Fawcett Crest, 1962.

9. **Updike J.**, The Centaur, New York, Fawcett Columbine, 1996.

10. **Oates J. C.**, Updike's American Comedies, *Modern Fiction Studies*, 21 Fall 1975, 459-472.

11. **Strandberg V.**, John Updike and the Changing of the Gods, Mosaic, *A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas*, Fall 1978, XII/1, University of Manitoba Press, 157-175.

12. **Tuan Yi-Fu**, Escapism, London, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998.

13. **Uphaus S.**, The Centaur, Updike's Mock Epic, *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 7, No. 1, Winter, 1977, 24-36.

14. **Apollodoros**, Ditsabanakan gradaran [Bibliotheca], Yerevan, Sargis Khachents – Printinfo – Antares, 2017, translated by A. Topchyan and G. Muradyan.

15. **Astvatsashunch** [The Bible], Mayr Ator S. Ejmiatsin, Hayastani Astvatsashunchayin yunkerut'yun, 2007.

16. **Lagunova T. I.**, Legendner, avandazruycner, araspelner [Legends, Myths, Fables], Yerevan, Antares, 2010.

17. **Platon**, Fedon [Phaedo], Yerker chors hatorov, Hator 1, Yerevan, Sargis Khachents – Printinfo, 2021, translated by S. Stepanyan.

18. **Dhakal D.**, Postmodern Worldview in John Updike, Tribhuvan University, 2007 // <https://elibrary.tucl.edu.np/bitstream/123456789/7261/2/chapter.pdf> (մուտք՝ 10.04.22).

19. **Georgieva N.**, The Chronotope in John Updike's Novel The Centaur, M.A., Kent State University, 2012 // https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=kent1334779401&disposition=inline (06.01.22).

20. **Heraklitus**, Fragments, trans. by J. Burnet, A. Fairbanks, K. Freeman, // https://antilogicalism.files.wordpress.com/2016/12/heraclitus_fragments_final.pdf (09.03.22)

21. **Noodén L.**, Animal Symbolism, Celtic Mythology, 1992 // https://whitcraftlearningsolutions.com/wp-content/uploads/2015/07/Animal_Symbolism.pdf. (10.10.21).

22. **Ronald K. D.**, Chiron's Sacrifice: A Study of John Updike's The Centaur, Fresno State College, 1965 // <https://scholarworks.calstate.edu/downloads/df65v881s> (01.09.21)

23. **Astvatsaturov A.**, Kak geroi Apdajka peremeshchayutsya ot gordyni k smireniyu i obratno [How Updike's Characters Move From Pride to Humility and Back Again] // <https://arzamas.academy/materials/1592?fbclid=IwAR3iTNbmNKyxHnKkmyBbx4Jnlvv9jrhzcDISWAuGf2j2G6Mc03hb93qK-yg> (04.04.22)