

գնացող գութանի պես, կեսգիշերին տեղ հասնող ճանապարհի նման, որպես գյուղի ամռան երեկո» /414/:

Մաթևոսյանի Գոմեշը բնության աչքն է, որ զգում, հայտնաբերում, նկատում է մարդկային կյանքի կեղծիքը, այն անհարմարությունները, որ առաջացել են մարդու ներկայությամբ: «Կովի կապելա ո՞րն է», - մտածում է Գոմեշը, և դրա մեջ արտահայտված է մարդկային կեցության ողջ անհեթեթությունը:

Այլ կերպ սա մարդու ողբերգությունն է՝ կենդանու հայացքով դիտված:

РАССКАЗ ГРАНТА МАТЕВОСЯНА „БУЙВОЛ”

В. Р. ГРИГОРЯН

В статье детально анализируется повесть великого писателя Гранта Матевосяна „Буйвол”. Раскрываются новые структурные особенности и содержание, тесно связанные с мировоззрением писателя.

THE STORY “BUFFALO” BY HRANT MATEVOSYAN

V. R. GRIGORYAN

The novelette “Buffalo” by Hrant Matevosyan - The novelette of the distinguished writer is thoroughly analysed in the article. The content and structural peculiarities of the novelette are revealed which deal with the perception and world outlook of the writer.

ԹՈՄԱՍ ՄԱՆԸ՝ ԳԵՂԱԳԵՏ

Ա. Յ. ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԳՊՀ պրոֆեսոր

Թոմաս Մանի գրական-փիլիսոփայական եռաշերտ /բյուրգերը, փիլիսոփան և գեղագետը/ հայեցակարգի ամենաազդեցիկ գիծն անկասկած վերջինն է, այսինքն՝ գեղագետը, ինչը նշանակում է, որ Թ. Մանի ստեղծագործության մեջ ամեն ինչ, ի վերջո, հանգում է գեղեցիկին և ծառայում նրան՝ Յյուլիեռլինի հայտնի բանաստեղծության հանգույն.

Եվ հակվում են իմաստունները հաճախ

Վերջում գեղեցիկին:

«Սուրատես և Ալքիբիադես»

Անկասկած է նաև, որ գրողի անհատականությունը բաղադրող այդ հիմնագծերը խստորեն պայմանավորված են միմյանցով, բխում են միմյանցից, փոխլ-

րացնում են միմյանց, սակայն գեղագետն առանձնանում է նրանով, որ միայն նրան է վերապահվում խոսքի (գեղեցիկի) շնորհիվ միմյանց շաղկապել և ի մի բերել մյուս երկուսի՝ բյուրգերի (սոցիումի, ոգու արտիստականության) լայնությունը և մտածողի (ինտելեկտի, մտքի) խորությունը: Թոմաս Մանի փիլիսոփայական-գրական հայեցակարգում գեղագետի առանձնահատուկ կարգավիճակը պայմանավորված է նաև նրանով, որ նա է, ի վերջո, պատասխանատուն այն ֆեոմենի համար, ինչը անվանվում է Թ. Մանի ստեղծագործություն (ոչ բյուրգերը և ոչ էլ մտածող Թ. Մանը այդ պատասխանատվությունը չեն կրում): Այս հանգամանքը ակնհայտ առավելություններ է տալիս գեղագետ Թ. Մանին մտածողի նկատմամբ և հնարավորություն տալիս ինտելեկտուալ և գեղարվեստական ռեսուրսները գործածելու ըստ նրա հայեցողության: Այդ նկատի ունի Թ. Մանը, երբ «Շոպենհաուեր» ակնարկում գրում է. «Ահա այսպես են գրողները վերաբերվում փիլիսոփաներին. նրանք «հասկանում են» այն իրենց ձևով, իրենց էնոցիաների չափով, քանի որ էնոցիաների, կրքերի արծագանքների վրա պետք է հենվի արվեստը, այլ ոչ թե բարոյականության, ինչի նկատմամբ բոլոր ժամանակներում իր հակումն է դրսևորել փիլիսոփայությունը»¹: Խնդրո առարկայի քննության տեսանկյունից մեզ համար կարևոր է Թոմաս Մանի հստակ դիրքորոշումը, որը գեղագետի դիրքորոշում է: Այս առումով որոշակի հակասություն է առկա Նիկոլայ Վիլմոնտի այն նկատառման մեջ, թե «Թոմաս Մանը առավելապես մտածող է այնտեղ, որտեղ առավելապես գեղագետ է»²: Նուրբ նկատառում, որտեղ, սակայն, առկա է գեղագետի նկատմամբ մտածողի գերազանցության որոշակի ակնարկ, ինչը Թոմաս Մանի պարագայում իրականությանը չի համապատասխանում: Ճիշտ կլիներ այն ձևակերպել այսպես. «Թոմաս Մանը առավելապես գեղագետ է այնտեղ, որտեղ առավելապես մտածող է»:

Թոմաս Ման-գեղագետի կարևոր առանձնահատկություններից է այն, որ նրա քննությունը պահանջում է Թոմաս Մանի գրական ողջ ժառանգության ուսումնասիրությունը՝ գեղարվեստական արձակից և հրապարակախոսությունից զատ նաև օրագրերը և հարուստ նամականին: Հայտնի է, որ Թոմաս Մանը իբրև արվեստագետ արտակարգ արգասավոր հեղինակ է: Նա հաջողությամբ գրականության նյութ է դարձնում իր կենսագրությունը, իր ժամանակի ու աշխարհայացքի մեծ ու փոքր խնդիրների մասին նկատառումները: Այս տեսանկյունից Մանի գրական ժառանգությունը ուսումնասիրող գրականագետը նյութի և փաստերի պակաս սկզբունքորեն չունի, քանի որ նյութերն ու փաստերը իր գրականության մասին ամենից առաջ տրամադրում է հենց ինքը՝ Թոմաս Մանը: Ավելին, գերմանական գրականության պատմության մեջ Թոմաս Մանի հետ քչերը կարող են համեմատվել սեփական վեպերի և վիպակների ստեղծագործական պատմությունը, առհասարակ իր հոգեմտավոր զարգացման ճանապարհը մանրամասնորեն ներկայացնելու խնդրում: Նման մեթոդի արդյունքում, որը բացառապես պատկանում է Մանին, գրողը ստեղծում է ոչ միայն «Բուդենբրոոքներ», «Նորին արքայական մեծություն» կամ «Դոկտոր Ֆաուստուս» վեպերը, այլև այդ վեպերի ստեղծման մանրամասն պատմությունը և գրականագիտական արժևորման առաջին օրինակները:

¹ **Thomas Mann**, Leiden und Grosse der Meister, Frankfurt am Main, 1982, 698.

² **Вильмонт И.**, Художник как критик, в кн: Т. Манн, Собр. соч. в 10-ти томах, том 10, 621.

Թոմաս Ման-գեղագետի մյուս կարևոր առանձնահատկությունն այն է, որ այն իբրև ֆենոմեն առավել ամբողջականությամբ ցուցադրում է Մանի հոգեմտավոր զարգացումն ու փոփոխությունների դինամիկան, իր իսկ խոստովանությամբ, «բյուրգերականությունից հեռացման պատմությունը, բայց ոչ նրա համար, որ դառնա բուրժուա կամ մարքսիստ, այլ հանուն գեղագետի կոչման, հանուն հեզնանքի և արվեստի ազատության, որ կարող է թռչել-հեռանալ իրականությունից կամ թևածել նրա վերևում»³:

Թոմաս Ման-գեղագետը, թեև իր ներքին, հոգևոր կենտրոնով միասնական երևույթ է, այդուհանդերձ այն առավել մոտիկից տեսնելու համար կարելի է դիտարկել նրա երեք կարևոր բաղադրիչները:

Արվեստի տեսությունը

Նշենք նախապես, որ արվեստի մասին Թ. Մանի պատկերացումները հիմնավորապես կապված են Ա. Շոպենհաուերի, Ռ. Վագների և Ֆ. Նիցշեի հայացքների հետ:

Արվեստ ասելով Թոմաս Մանը հիմնականում հասկանում է գրականություն, թեև անդրադարձներ ունի արվեստի այլ տեսակներին և՛ դրամային և թատրոնին, գեղանկարչությանը և հատկապես երաժշտությանը: Երաժշտությունը (մելոս) իբրև էքստատիկ տառապանքի բարձրագույն ձև (Լոսև, Ադոռնո), գեղարվեստական կառուցվածքի պարտադիր տարր է դառնում ոչ միայն Թոմաս Մանի, այլև 20-րդ դարի բազմաթիվ գրողների (Ռ. Ռոլան, Յ. Յեսսե, Ջ. Ջոյս, Ռ. Օլդինգտոն...) համար, սակայն գերմանագիր գրողների համար երաժշտությունն ունի նաև ազգային մտածողությունը ընկալելու յուրահատուկ կարևորություն:

Եթե արվեստի մասին Թ. Մանի ընդհանուր կարգի մի շարք դատողություններ, օրինակ, «Արվեստում տաժամակիր աշխատանքը քեզ մոտեցնում է Աստծուն», «Արվեստը ռացիոնալ, սակայն հզոր իշխանություն է», «Արվեստը չպետք է լինի դպրոցական տաղտկալի դաս... Նա ուզում է և մարդկանց պետք է բերի ուրախություն» և այլն, արվեստի մասին Թ. Մանի դատողությունները գլխավորապես հանգում են երեք գաղափարի:

ա. Ելնելով շոպենհաուերյան այն թեզից, որ արվեստը ծնվում է բռնակալ կամքի կապանքներից մարդու ազատագրվող ինտելեկտի շնորհիվ, թեև ինտելեկտը ինքը նույնպես հանդիսանում է կամքի «արտահայտություն, գործիք և լուսատու», Թ. Մանը արվեստի համար սահմանում է միջակայության, միջնորդավորության, երկիմաստության բնույթ: Ծնվելով կամքի և պատկերացման հակասական միջավայրում, արվեստը, այսպիսով, իր վրա կրում է այդ անլուծելի հակադրության կնիքը՝ վերածվելով հավիտենական հակադրությունների ոլորտի: Դրանք մի կողմից սուբստանցիոնալ (կամքի և պատկերացման, կյանքի և մահվան, իդեալի և իրականության, ազատության և անհրաժեշտության) հակադրություններն են, որ կազմում են արվեստի նյութը, մյուս կողմից խոսքային երկիմաստություններ (Zweideutigkeit), որոնք առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում Թ. Մանի գրական - փիլիսոփայական հայեցակարգում: Թ. Մանը կարծում է, որ արվեստը լուսնի նման միջակա էություն է: «Այդպես է առաջ գալիս արվեստագե-

³ *Т. Манн*, Собр. соч., т. 9, 92.

տի միջնորդական (ընդգծումը Թ. Մանինն է՝ Ա.Ա.) առաքելությունը, - գրում է Թ. Մանը, - միջնորդի նրա սրբազան, մոգական նշանակությունը երկու՝ բարձր և ցածր աշխարհների, գաղափարի և նրա մարմնավորման, ոգու և զգայականության միջև... նրա անսովոր դրությունը աշխարհում և բոլոր ջանքերի ապարդյուն լինելը այլ կերպ չես մեկնաբանի: Լուսնի խորհրդանիշը՝ միջնորդության տիեզերական այլաբանությունը, ավելի քան բնորոշ է արվեստին»⁴: Արվեստի միջնորդական գործառույթը, երկու աշխարհների միջակայքում գտնվելու և երկիմաստության հատկանիշը, Թ. Մանի կարծիքով, պայմանավորում է արվեստի հեզնական, իրոնիկ բնույթը: «Մահը Վենետիկում» նովելում արվեստը ներկայացնում է իբրև հակադրությունները կարգավորող ուժ, իսկ «Դոկտոր Ֆաուստուսում» արվեստի երկիմաստությունը վերածվում է համակարգի: Իբրև միջնորդ արվեստագետը գնչու է, կարծում է Թ. Մանը («Բայազզա», «Տոնիո Կրյուզեր»): Միաժամանակ, գտնվելով «երկու աշխարհների» միջակայքում, արվեստը և արվեստագետը կոչված են հաղթահարելու այդ հակադրությունը և հասնել մարդու փրկության: Թ. Մանը ստեղծում է արվեստագետ-հերոսների հավաքական կերպարներ, որոնցում առկա են շոպենհաուերյան և Գիցշեական «սրբի» և խենթի գծեր: «Ո՞վ է գրողը, - էսսեներից մեկում («Նորին արքայական մեծության» առիթով) հարցնում է Թ. Մանը և պատասխանում, - նա, ում կյանքը խորհրդանիշ է»⁵:

բ. Շիլլերի հոգևոր կերպարը ներկայացնող «Ծանր ժամ» պատմվածքում (1905) Թ. Մանը գրում է, որ բանաստեղծությունը ծնվում է պոեզիայի հոգում «ինչպես երաժշտություն, ինչպես կեցության մաքուր նախապատկեր շատ ավելի վաղ այն բանից, երբ երևույթների աշխարհում այն գտնում է իր համար արտաքին ձևեր»⁶: Կեցության նախահիմքերի հետ արվեստի առնչության խնդիրը դիտարկել է դեռևս Պլատոնը, որին այս դեպքում կրկնում է Թ. Մանը: Նույն պլատոնյան ոգով 1932-ին Թ. Մանը գրում է Բ. Ֆուչիկին. «Ես արվեստը համարում եմ նախասկզբնական երևույթ, որը ոչ մի դեպքում չի կարող գոյություն չունենալ, իսկ արվեստագետին՝ անմահ»⁷:

գ. Կրկնելով Պլատոնին և Շիլլերին, ովքեր մարդու անհատական և հասարակական գործունեության մեջ պարտադիր էին համարում խաղը, Թ. Մանը այն տարածում է արվեստի վրա: «Կար ժամանակ, - կարդում ենք Թ. Մանի նամակներից մեկում, - երբ մի հսկա՝ Շիլլերը, կարող էր ասել. մարդը միմիայն այն ժամանակ է ամբողջությամբ մարդ, երբ խաղում է: Այնպիսի բարդ ու դժվարին ժամանակներում, ինչպիսին մերն է, դա հնչում է անլուրջ, և այդուամենայնիվ ես համոզված եմ, որ ազատագրող և սրբազան այն խաղը, որ անվանում են արվեստ, մշտապես անհրաժեշտ կլինի մարդուն, որպեսզի նա իրեն զգա մարդ»⁸:

Արվեստի խաղային առանձնահատկությունից բխում է Թ. Մանի էսթետիզմը: Վիթխարի ուշադրություն հատկացնելով արվեստի բարոյական ասպեկտներին, այդուհանդերձ Թ. Մանը մնում է իբրև ճանաչված էսթետ, որի կարծիքով արվես-

⁴ Թ. Ման, Аристократия духа, М., 2009, 195.

⁵ Թ. Ման, Собр. соч., т. 9, 35.

⁶ Թ. Ման, Собр. соч., т. 7, 418.

⁷ Թ. Ման, Письма, М., 1975, 49.

⁸ Նույն տեղում:

տագետը (գրողը) ոչ այնքան բարոյական էություն է, որքան գեղագիտական: «Թոմաս Մանը գեղապաշտ է, - գրում է Հերման Կուրցկեն, - օժտված առ բարոյականը կամքով»: Նրա հիմնական նպատակը խաղն է, և ոչ թե առաքինությունը: «Նկատումներում» Թ. Մանը բերում է գրական էսթետիզմի հինգ օրինակ՝ Շիլլեր, Ֆլորբեր, Շոպենհաուեր, Տոլստոյ, Ստրինդբերգ, որոնց հետ ինքը ունի ստեղծագործական ընդհանուր հայացքներ:

Գրական մեթոդի հիմնահարցը

Գրական ո՞ր ուղղության հետևորդ է Թ. Մանը: Այս հարցը, անկասկած, մանագիտության կարևորագույն պրոբլեմներից է, որի մեկնությանն ու բացահայտմանը նվիրված են ոչ քիչ քանակությամբ հետազոտական աշխատանքներ: Այդ կապակցությամբ ծնավորված կարծիքների բազմազանությունը և հավանականությունը վկայում է գրողի ոճի և մեթոդի ոչ միատարրության մասին: Կարծիքները գլխավորապես երեքն են՝ Թ. Մանը ռեալիստ է, Թ. Մանը մոդեռնիստ է, Թ. Մանի ստեղծագործության մեջ առկա են ինչպես ռեալիզմի, այնպես էլ մոդեռնիզմի, մասնավորապես նատուրալիզմի, սիմվոլիզմի և 20-րդ դարասկզբի դեկադենտական էսթետիզմի տարրեր:

Առաջին կարծիքը տարածված էր գլխավորապես սոց. ռեալիստական կողմնորոշման գրականագետների միջավայրում (Գ. Լուկաչ, Ի. Դիրզեն, Բ. Սուչկով, Ա. Ֆյոդորով, Դ. Ջատոնսկի, Ն. Վիլմոնտ, Թ. Ռիմար, Լ. Անդրեև):

Թոմաս Մանի գրելաոճի և մեթոդի մասին շատ ավելի գիտական ու համակողմանի հայացք է դրսևորում արևմտագերմանական և ժամանակակից գերմանական գրականագիտությունը: Ժամանակների հետ իր բնականոն զարգացման և դինամիկայի մեջ տեսնելով Թ. Մանի ստեղծագործությունը, այն երևան է հանում գրողի ստեղծագործության մեթոդի և ոճի տարրեր, որոնց բոլորովին էլ բնորոշ է միմիայն ռեալիզմը:

Թ. Մանի ստեղծագործական ճանապարհի համար շրջադարձային համարելով 20-ական թվականները (ի դեպ, այդ խնդրի առնչությամբ միակարծիք է արևմտյան գրականագիտությունը), երբ գրողը հաղթահարում է էսթետիզմը և դեկադանսը և ապրում կտրուկ նորացում, որի արտահայտությունը «Կախարդական լեռը» վեպն է: Ելնելով այն հանգամանքից, որ մոդեռնի գրականության համար հիմնարար հասկացություն է կարգի (Ordnung) և անկարգի (Chaos) հակադրությունը, Մ. Դիրկսը կարծում է, որ «Թ. Մանի մոտ ձևի (Form) ու անձևի (Unform) հակադրությունը համապատասխանում է մոդեռնիզմի կարգի և անկարգության հակադրությանը»⁹:

«Ժամանակակից գերմանական մոդեռնիզմի վեպը» աշխատության մեջ Յու. Պետերսենը Թ. Մանի «Կախարդական լեռը», «Հովսեփը և նրա եղբայրները» վեպերը քննում է մոդեռնիզմի այնպիսի հանրահայտ ստեղծագործությունների հետ միասին, ինչպիսիք են Ռ. Մուզիլի «Մարդը առանց հատկությունների», Հ. Բրոխի «Լուսնոտները», Ֆ. Կաֆկայի «Դատավարությունը», Մ. Ֆրիշի «Անվանիր ինձ Գանտենբայն»:

«Բիլզեն և ես» էսսեում, որը բացառիկ նշանակություն ունի հեղինակի գեղագիտական հայացքների բացահայտման տեսանկյունից, խոսելով գրական երկի

⁹ *Thomas Mann*, Ein Klassiker der Moderne, Halle, 2001, 15.

և իրականության բարդ առնչությունների շուրջ, Թ. Մանը գործածում է «Դիմակ» հասկացությունը: «Ողջ օբյեկտիվը, - գրում է Թ. Մանը, - ողջ յուրացվածը և արտաքուստ հետաքրքրականը վերաբերում է սոսկ պատկերավոր սկզբին, դիմակին, դիմախաղին, արտաքին նշաններին... Մնացյալ ամեն ինչը (իսկ մնացյալը՝ գրեթե բոլորն էլ սուբյեկտիվ է, այն ինտուիցիա է, քնարերգություն և պատկանում է ... գրողի հոգուն)»¹⁰: Հետագայում «Թ. Մանի դիմանկարի շուրջ» էսսեում «Դիմակ» հասկացությունը գործածում է նաև Թ. Ադոռնոն՝ մատնանշելու համար առանձին գրողների (մասնավորապես Գյոթեին) ու ոճեր նմանակելու Թ. Մանի նախասիրությունը (Ադոռնոն գործածում է «հանճարի դիմակ» արտահայտությունը): Անկասկած այս «Դիմակներից» է ծագում Բյորգ Կրիստիանսենի «Դիմակավոր ռեալիզմը» (maskenhather realismus), որ գրականագետը գործածում է Թ. Մանի ստեղծագործության կապակցությամբ: «Պոետոլոգիական այն ըմբռնումը, - արդարացիորեն գրում է Բ. Կրիստիանսենը, - որ «Բիլզեն և ես» էսսեում զարգացնում է Թ. Մանը, իր հիմքում միայն քիչ կապ ունի պոետական ռեալիզմի հետ»¹¹: Թ. Մանի նախասիրած, այսինքն՝ «իրականության սուբյեկտիվ խորացման» մաներան, որի հետևանքով արտաքին իրականությունը գեղարվեստական երկի մեջ կարող է լիովին շրջվել գլխիվայր և դառնալ իր նախնական իրականության համար միանգամայն «օտար», Բյորգ Կրիստիանսենի կարծիքով կապված է Շոպենհաուերի փիլիսոփայության, մասնավորապես նրա մետաֆիզիկական ազատության հետ: Բ. Կրիստիանսենը կարծում է, որ Թոմաս Մանը ստեղծագործական կյանքի ողջ ճանապարհին, «Բուդենբրոոկներից» մինչև «Դոկտոր Ֆաուստուս» վեպը «աշխատել է ռեալիստական վեպի միջոցներով»¹², սակայն այդ միջոցները իրենց սպառում են մանրամասների մեջ՝ կազմելով միայն վեպի կամ պատմվածքի սոսկ «վերին բարակ շերտը»¹³: Այդ թվացյալ և դիմակավոր ռեալիզմը իր ներսում բացում է պատումի նոր դաշտ՝ ստեղծված միֆական կառույցների և էլյտմոտիվների շնորհիվ¹⁴:

Թոմաս Մանի արձակի ոճական երկակիությունը, մասնավորապես ավանդույթի և մոդեռնի միջակայքում գտնվելը, մատնանշում են մի շարք գրականագետներ (Վիկտոր Ժնեգաչը, Հերբերտ Օհլը, Հելմուտ Կոոպմանը), մատնանշում է և ինքը՝ Թ. Մանը:

Մի կողմից մերժելով ռեալիզմի մարքսիստական պատկերացումները, որոնց համաձայն «ռեալիստականն այլ բան չի նշանակում, քան «կապված» լինելը հասարակության հետ» և հաստատելով ռեալիզմի առավել լայն պատկերացումներ, մյուս կողմից Թ. Մանը իր «Կախարդական լեռը» վեպը համարում է շեղում ռեալիզմից: «Անշուշտ, պատումը հմտորեն օգտվում է ռեալիստական վեպի միջոցներից, - գրում է Թ. Մանը, - բայց նա ռեալիստական վեպ չէ, նա անընդհատ դուրս է գալիս ռեալիստական վեպի սահմաններից»¹⁵:

¹⁰ **Т. Манн**, Собр. соч., т. 9, 13.

¹¹ **Т. Mann**, Handbuch, 824.

¹² Ն. տ., 827:

¹³ Ն. տ., 828:

¹⁴ Ն. տ., 828-829:

¹⁵ **Т. Манн**, Собр. соч., т. 9, 166.

«Ավանդույթի մեջ, իբրև իր արձակի էական տարածք, խոր արմատներ ունեցալով հանդերձ, - գրում է Յոբերտ Օհլը, - Թոմաս Մանի ստեղծագործությունը նաև մեծապես ազդված է 20-րդ դարի գրական մոդեռնիզմից»¹⁶: Նշելով Թ. Մանի արձակի հակվածությունը դեպի մոդեռնի գրականությանը բնորոշ էսսեիզմը, գրականագետը միաժամանակ ընդգծում է. «Նրա (Թ. Մանի՝ Ա.Ա.) վեպերին և պատմվածքներին անժամանակ է ինչպես բազմիմաստ-բաց (եթե ոչ սկզբունքորեն անհասկանալի) կաֆկայական աշխարհը, այնպես էլ մուգիլյան այլաբանական լեզվի լույսի պես միստիկան»¹⁷:

Ռեալիստականի և մոդեռնիզմի միջակայքում գտնվելը՝ իբրև Թ. Մանի ստեղծագործությունների էական հատկանիշ, ընդգծում է նաև Յելմուտ Կոոպմանը¹⁸: Յ. Կոոպմանի կարծիքով Թ. Մանի ստեղծագործությունը բացահայտում է արժեքներ, որոնց 19-րդ դարի գերմանական վեպը չէր ճանաչում կամ ճանաչում էր նախանշաններից: Այսինքն, Յ. Կոոպմանը Թ. Մանի վեպերի քննությունը տանում է գլխավորապես մոդեռնիզմի գեղագիտությանը նրանց կապվածության համատեքստում:

Թոմաս Մանի ստեղծագործության իմաստային և ոճական սահմանները նկատելիորեն ընդարձակվում են՝ կապված դրանցում նաև ռոմանտիկական, ապա նատուրալիստական և սիմվոլիստական գծերի դիտարկման հետ:

Վեպի տեսությունը

Վեպի տեսության և հարակից խնդիրների մասին Թ. Մանը խոսում է գլխավորապես երեք էսսեներում՝ «Փորձ թատրոնի մասին» (1908), «Շոպենհաուերի ուսմունքի մասին» (1924) և «Վեպի արվեստը» (1939): Իսկ, առհասարակ, վեպի (էպոսի կամ էպիկական արվեստի) մասին նա խոսում է իր էսսեներում և ակնարկներում ամենուրեք, ամենից առաջ իր վեպերի, ապա այլ գրողների, մասնավորապես Ֆոնտանեի, Տոլստոյի, Բելլերի, Սերվանտեսի մասին էսսեներում, երբեմն գործածելով նաև այլաբանության գեղարվեստական լեզուն: Այսպես, «Ամեն Կարենինա» վեպի մասին խոսելուց առաջ նա նկարագրում է ծովը, կամ «Դոն Կիխոտ» վեպն ընթերցելն ուղեկցվում է Ատլանտյան օվկիանոսը կտրելանցնելու իրական ճանապարհորդությամբ, որ տվյալ դեպքում ձեռք է բերում նաև այլաբանական իմաստ («ճանապարհորդություն ծովով Դոն Կիխոտի հետ»): Դրանց պետք է հավելել նաև վեպի մասին նրա բազմաթիվ դիտողություններն ու գաղափարները, որոնք սփռված են սեփական վեպերի մասին ակնարկներում:

Ըստ էության, խնդրի մեջ պետք է տեսնել երկու կողմ, երկու հարցադրում: Մեկը վերաբերում է առհասարակ վեպին, իբրև ժանր, մյուսը՝ նրա ժանրային ենթատեսակներից մեկին՝ ինտելեկտուալ կամ փիլիսոփայական վեպին:

Թեև Բրունո Յելբերանդի դիտարկմամբ Թ. Մանի տեսական պատկերացումները, արդիականության տեսանկյունից, այն բարձրության վրա չեն, ինչը առկա էր Յ. Բրոխի կամ Ռ. Մուզիլի գրական-փիլիսոփայական հայեցակարգերում, այ-

¹⁶ Handbuch der deutschen Romens, 1983, 468.

¹⁷ Ն. տ., 469:

¹⁸ **H. Koopmann**, Die Entwicklung des intellektuellen Romans bei T. Mann, Bonn.

դուհանդերձ, Թ. Մանի վիպաբանության, 20-րդ դարի առաջին կեսի գերմանական վեպի գեղագիտությունը կլինեն որոշակիորեն աղքատ:

20-րդ դարասկզբին գերմանացի գրողների բևեռում ուշադրությունը վեպին ունի իր արդարացումը: Դա կապված էր արձակի անսովոր ծաղկման հետ (Ռ. Վալզեր, Ս. Ցվայգ, Զ. Զեսսե, Զ. Մանն, Թ. Ման, Յ. Վասերման, Ա. Դյուբլին, Լ. Ֆրանկ, Ֆ. Կաֆկա, Զ. Բրոխ, Ռ. Մուզիլ)¹⁹: Այդ զարթոնքի ինքնատիպ արձագանքն էր Գեորգ Լուկաչի «Վեպի տեսություն. պատմափիլիսոփայական փորձ մեծ արձակի ձևերի մասին» աշխատությունը /1916/, որը Զեգելի «Էսթետիկայից» (1835-38) հետո եվրոպական վեպի մասին հիմնարար մեկնաբանություններին հետևել է, որի գիտական արժեքը պահպանվում է և այսօր: Գրական այս սերունդը ոչ միայն փորձում է ստեղծել առաջնակարգ, եվրոպական չափանիշներին պատշաճ արձակ, այլև խոսել այդ արձակի ձևերի և սկզբունքների մասին:

Թ. Մանը բացառություն չէ: Տեսական մտածողությունը և էսսեիզմը դառնում են նրա մտածողության կարևոր կողմերից մեկը: Առաջին և լավագույն օրինակներից մեկը «Բիլզեն և ես» ակնարկն է (1906): Հատկանշականն այն է, որ վեպի մասին իր հայացքներում, ի տարբերություն ժանրի մահացման մասին խոսող սերնդակից շատ գրողների, Թ. Մանը խոսում է վեպի վերելքի, վերածննդի և զարգացման հաստատուն քայլերի մասին՝ պահպանելով բյուրգեր-գեղագետի աշխարհայացքային դիրքորոշումը:

«Փորձ թատրոնի մասին» էսսեում, պահպանելով հարգանք դրամայի և թատրոնի հանդեպ, այդուհանդերձ Թ. Մանը «նիզակներ է ջարդում հանուն եվրոպական վեպի»՝ պնդելով, որ կյանքի ճշմարտությունը «վեպում ավելի խորն է... Վեպը դրամայից առավել ճշգրիտ է, առավել ամբողջական, իմաստուն, բարեխիղճ, խոր ամեն ինչում, ինչը վերաբերում է մարդու ճանաչմանը՝ իբրև մարմնավոր էակի և իբրև բնավորություն...»²⁰: Ավելի ուշ, 1939թ. Պրինստոնի համալսարանի ուսանողների համար կարդացված դասախոսության մեջ Թ. Մանը, ըստ էության, կատարում է երկու շեշտադրում:

Սուաշինը՝ խոսում է հավերժական-հոմերական սկզբունքի՝ «... անցյալի մարգարեական ոգու» մասին ..., որին հասկանալի է ողջ աշխարհը: Այս առիթով Թ. Մանը իրեն տեսնում է Զոմերոսից Գյոթե և Տոլստոյ ձգվող շղթայի մեջ: Իսկ էպոսի (այսինքն՝ վեպի) արվեստը նա տեսնում է մարմնավորված Ապոլլոնի մեջ. «Էպոսի արվեստը՝ «ապոլլոնյան» արվեստն է... քանզի Ապոլլոնը հեռատես է, հեռավորության Աստվածն է, տարածության, օբյեկտիվության աստվածն է, հեզնանքի աստվածը»²¹: Բայց որքան էլ փորձում է օբյեկտիվ գտնվել, միևնույն է, Թ. Մանը իսկական ներքող է կարդում էպիկական արվեստին՝ նրա համար հատկապես առանձնացնելով Շոպենհաուերի կարևոր դիտարկումը «Parerga und

¹⁹ Հարկ եմ համարում ընդգծել, որ վեպի մասին իրենց տեսություններն ունեին նաև ժամանակակից մյուս գրողները՝ Գ. Բենը, Զ. Մանը, Ա. Դյուբլինը և մյուսները, սակայն ոչ Կաֆկան, որը չունի կամ չհասցրեց ունենալ վեպի իր տեսությունը: Կարելի է նույնիսկ ենթադրել, որ նրան բնորոշ չէ տեսական մտածողությունը: Գուստավ Յանոուխի հետ զրույցներում նա ասում է. «Պատմողը չի կարող խոսել պատմելու մասին: Նա պետք է կամ պատմի, կամ լռի: Սա է բոլորը» (Janouch, 1968, 206):

²⁰ **Т. Манн**, Собр. соч., т. 9, 386.

²¹ **Т. Манн**, т. 10, 277.

Paralipomena» աշխատությունից՝ «Իբրև արվեստի ձև վեպը առավել բարձր, մեծ է այնքանով, որքանով ավելի շատ է թափանցում կյանքի ներսը ու ավելի քիչ է ներկայացնում արտաքինը»²²: Ըստ էության շոպենհաուերյան այս դիտարկումը վերաբերում է 19-ի վերջի և 20-րդ դարի առաջին կեսի եվրոպական հատկապես հոգաբանական արձակին՝ Պրուստից մինչև Ջոյս և Ֆոլկներ:

Ժամանականից վեպի մեջ առանձնացնելով քննադատական տարրը՝ Թ. Մանը ընդգծում է այն հանգամանքը, որ արդի վիպասանը իր մեջ միավորում է գեղագետին ու գիտնականին և այդ առիթով օրինակ է բերում Նիցշեին:

Եվ երկրորդ՝ Թ. Մանը խոսում է արևմտյան վեպի պատմության մեջ գերմանական վեպի տեղի ու կշռի մասին, ընդունում, որ այդ կշիռը մեծ չէ: Եվրոպային Գերմանիան ներկայանում է ոչ իր գրականությամբ, կարծում է Թ. Մանը, այլ երաժշտությամբ:

Միմյանց հակադրելով ֆրանսիական գրականության՝ դեպի սոցիալական հակավածությունը և գերմանականի միֆական, իսկապես պոետական ոգին, Թ. Մանը գրում է. «... Եվրոպական տիպի վեպը, առհասարակ, օտար է գերմանական ազգային բնավորությանը», այնուհանդերձ նա առանձնացնում է Գյոթեի, գերմանական ռոմանտիկների, իսկ ժամանակակից գրողներից՝ Ֆրանց Կաֆկայի վեպերը՝ վերջինիս արվեստը, մասնավորապես, համարելով «երազների և սարսափների կրոնա-երգիծական պոեզիա»²³: Եվրոպական գրականության պատմության մեջ սա Ֆրանց Կաֆկային տրված, թերևս, առաջին գնահատականներից մեկն է:

Թ. Մանի անունը առավելապես կապված է ինտելեկտուալ վեպ հասկացության առաջադրման հետ: Այդ մասին նա խոսում է «Շոպենհաուերի ուսմունքի մասին» էսսեում: Օգտվելով եվրոպական ամենահայտնի ինտելեկտուալներից մեկի՝ Օսվալդ Շպենգլերի փիլիսոփայական կարևորագույն աշխատության մասին խոսելու առիթից, Թ. Մանը ընդգծում է ժամանակակից կյանքի քաոսում նոր տիպի՝ ինտելեկտուալ արձակի կարգավորող նշանակության մասին: Ճշմարտություն որոնող հասարակության մեջ ավանդական վիպասանությունը այլևս կորցնում է իր կարևորությունը՝ տեղը զիջելով քննական-փիլիսոփայական գրականությանը: «Առավել ճշգրիտ ասած, - գրում է Թ. Մանը, - իրականացել է փիլիսոփայական և պոետական ոլորտների միաձուլումը, որը սկսել են մեր ռոմանտիկները և մեծապես խթանել է Նիցշեի փիլիսոփայական լիրիկան»²⁴: Ժանրային նոր տեսակի մեջ ներառելով Հերման Կայզերլինգի, Էռնստ Բերտրամի, Ֆրիդրիխ Գունդֆոլդի, բնականաբար նաև Օ. Շպենգլերի ստեղծագործությունները, Թ. Մանը այն անվանում է «ինտելեկտուալ վեպ»: Բայց «ինտելեկտուալ վեպ» հասկացությունը, որ ներկայացնում է Թ. Մանը, քիչ ընդհանուր բան ունի դրա ժամանակակից ըմբռնման հետ: «Ինտելեկտուալ վեպի» այն օրինակները, որոնք բերում է Թ. Մանը, բնավ ինտելեկտուալ վեպեր չեն: Դրանց թիվը, ըստ էության, կարելի էր մեծացնել, ներառելով նաև Ջ. Ֆրոյդի, Ա. Բերգսոնի, Մ. Շելերի, Մ. Հայդեգգերի, Կ. Յասպերսի, Մ. Բուբերի և 20-րդ դարի բազմաթիվ այլ

²² *Т. Манн*, Э.п., 281.

²³ *Т. Манн*, Э.п., 286-287.

²⁴ *Т. Манн*, т. 9, 611-612.

մտածողների փիլիսոփայական մենագրությունները: Անցյալ դարի նմանատիպ ստեղծագործություններից թ. Մանը մատնանշում է Ֆր. Նիցշեի աշխատությունները, թեև նրա կողքին կարող էր ավելացնել նաև Ա. Շոպենհաուերի, Ս. Կյերկեգորի և այլոց գործերը, որոնք բոլորն էլ յուրովի համադրում են գիտականը (փիլիսոփայականը) պոետականի (արվեստի) հետ: Մի առիթով թ. Մանը Շոպենհաուերի « Աշխարհն իբրև կամք և պատկերացում» փիլիսոփայական երկը նմանեցնում է գաղափարի, ոգու վեպի, ինչը գրեթե համարժեք է ինտելեկտուալ կամ փիլիսոփայական վեպ հասկացությանը: Դրան հակառակ, թ. Մանը ինտելեկտուալ վեպ հասկացության տակ չի դիտարկում գերմանական փիլիսոփայական, օրինակ, Վիլհելմի, Նովալիսի, Գյոթեի վեպերը՝ «Աղաթոնը», «Յներիխ ֆոն Օֆտերդինգենը», կամ «Ընտրովի ազդեցությունները» իբրև բուն ինտելեկտուալ վեպի օրինակներ, որոնք նույնպես միմյանց են համադրում փիլիսոփայությունը և պոեզիան: Ամենայն հավանականությամբ, թ. Մանի «Ինտելեկտուալ վեպ» հասկացությունը ամենից առաջ ուղղված է աստիճանաբար մեռնող ավանդական արձակի պատկերացումների մեջ ցնցում առաջ բերելու, դրանք ժամանակի շարժմանը համապատասխան դարձնելու նպատակին: Այս պայմաններում, կարծում է թ. Մանը, մեկուսանալը և սոսկ գեղագետ լինելով՝ մաքուր արվեստի մասին մտածելը, աններելի է: Ուստի արվեստների և գիտության ներթափանցումներն անխուսափելի են:

Բացառություն չէ և գեղարվեստական գրականությունը, մասնավորապես վեպը: 1924թ. թ. Մանի ստեղծագործական կյանքում կարևոր է ոչ միայն «Շոպենհաուերի ուսմունքի մասին» էսսեի, այլև «Կախարդական լեռը» վեպի հրատարակումով, որով մեծ գրողը հիմք է դնում իր իսկապես ինտելեկտուալ վեպերի շարքին: Եթե էսսեում հստակություն չկա «Ինտելեկտուալ վեպ» հասկացության և նրա պատկերացման մասին, ապա «Կախարդական լեռը» և նրանից հետո լույս տեսած բոլոր մեծ վեպերը լույս են սփռում թ. Մանի՝ վիպական այդ տարատեսակի տեսության և պատկերացումների վրա:

TOMAS MANN - ЭСТЕТ

A. Г. АРАКЕЛЯН

В статье рассматриваются эстетические взгляды крупнейшего немецкого писателя 20-ого века Томаса Манна, в частности: теория искусства, проблемы метода и теория романа.

THOMAS MANN AS ANAESTHETE

A. H. ARAKELYAN

In the present article the esthetic views of the 20-th century author Thomas Mann are studied with a particular reference to the theory of art, his literary method and theory of Novel.