

**ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՎԵՊԻ ՏԻՊԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ,
ԻՐԱՎԱՆԻ ՈՒ ԵՐԵՎԱՆԱՅԱԿԱՆԻ ՀԱՐԱԲԵՐԱԿՅՈՒԹՅԱՆ
ԽՆԴԻՐԸ ԵՎ ԳՈՐԾԱՌՈՒՅԹԸ**

(Լիոն Ֆոյխտվանգերի «Պատմական վեպի իմաստի և անիմաստության մասին» հոդվածի, «Դեզդեմոնայի տունը կամ պատմական վեպի հզորությունը և սահմանները» էսսեի հիման վրա)

1.0 Լիոն Ֆոյխտվանգերի՝ պատմական վեպի մասին դատողությունները հիմնականում արտահայտվել են նրա երկու աշխատանքներում՝ «Պատմական վեպի իմաստի և անիմաստության մասին» (1935) հոդվածում¹ և անավարտ՝ «Դեզդեմոնայի տունը կամ պատմական վեպի հզորությունը և սահմանները» (1961) էսսեում²։ Մեր վերլուծությունները հիմնվելու են այս երկու տեքստերի վրա։

Մեր հոդվածի հիմնական նպատակն է՝ ցույց տալ պատմական և կիտչային վեպերի գործառույթային, իմաստաբանական և գործաբանական տարբերությունները, ինչպես նաև փաստ// երևակայություն փոխհարաբերությունը։

Հոդվածի հիմնական դրույթն է՝ պատմական և կիտչային վեպերի տարբերակումը բազմազան է։ Լ. Ֆոյխտվանգերի սահմանազատումը պայմանավորված է փաստ// երևակայություն երևույթների փոխհարաբերության խնդրով և նշանագիտական երեք չափումների՝ իմաստաբանական, շարակարգային և գործաբանական տարբերություններով։

1.1 Կիտչային պատմական և ֆոյխտվանգերյան պատմական տիպի վեպերի տարբերության ու գործառնական առանձնահատկությունները

1.1.1 Կիտչային վեպերի առանձնահատկությունները

Լ. Ֆոյխտվանգերի՝ պատմական վեպի մասին եղած դատողությունները հնարավորություն են տալիս առանձնացնելու նշված վեպի երկու տեսակներ՝

ա. պատմական վեպ՝ հասցեագրված զանգվածներին, ինչը Լ. Ֆոյխտվանգերը «Դեզդեմոնայի տունը» ուսումնասիրության մեջ անվանում է կիտչ, բ. պատմական վեպ, որը հասցեագրված է վերլուծական մտածողություն

1 Առաջին անգամ գիրքը տպագրվել է Moskau Internationale Literatur. 1935, September, N. 9.

2 Տեքստի ստեղծման պատմության մասին տե՛ս մանրամասն Zschech, Fritz. Vorwort des Herausgebers, S. 5-22 // Feuchtwanger, L. Das Haus der Desdemona oder Grösse und Grenzen der historischen Dichtung. Greifenverlag, Rudolfstadt, 1961. Այսուհետև նշելու ենք փակագծերում ուսումնասիրության վերնագիրը և էջը։

ունեցող ընթերցողին¹: Այսպիսի վնասը մենք պայմանականորեն կանվանենք ֆոյխտվանգերյան տիպ²:

ա. <Ներմանն իր «Պատմական վնասի իմաստի և անիմաստության մասին» հոդվածում առանձնացնում է վնասերի մի տեսակ, որը «կոչված է զբաղեցնելու ընթերցողին, հեռու պահելու առօրյա հոգսերից և լավ, հարուստ, զուսավոր հին ժամանակների զովքն անել»³: Պատմական վնասերի այսպիսի տեսակը «Դեզդեմոնայի տունը» ուսումնասիրության մեջ L. Ֆոյխտվանգերն արդեն անվանում է կիտչ⁴:

- 1 Մեր այս դատողությունը կփորձենք հիմնավորել հետագա շարադրանքում:
- 2 Feuchtwanger, Lion. Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans, S. 494 // Feuchtwanger, Lion. Ein Buch nur für meine Freunde. Այսուհետև նշելու ենք փակագծերում հոդվածի վերնագիրը և էջը:
- 3 Ընդհանրապես «կիտչ» բառը ծագել է անգլ. «Sketch» (էսքիզ, փնթի նկար) բառից, երբ աներիկացի գրոսաշրջիկները 19-րդ դարի երկրորդ կեսին Մյունխենում ցածր գնով նկար էին ուզում գնել: Ըստ Ում. Էկոյի՝ այս հասկացությունը կապվեց ամառոճեք իրերի, որոնք արված էին մակերեսային հմտությամբ (Eco, Umberto. Die Geschichte der Häßlichkeit. Carl Hanser Verlag München 2007, S. 394. - 453): Բացի այդ, մեկնաբնություն բարբառում (Platt՝ ցածր գերմանական բարբառներ) kitschen բայը նշանակում է «կեղտը, մնացուկը կպցնել իրար, ներկել» («Schlamm zusammenstreichen»), այլ կերպ ասած՝ խալտուրա անել, ստեղծել ցածրաճաշակ ստեղծագործություններ: Այս եզրույթը քիչ անց նշավակում էր նաև անտիկ ոճով սարքված կահույքին (Լույն տեղում, էջ 394): Գերմաներենում «Kitch» բառին կից գոյություն ունի նաև verkitschen բայը՝ 1. էժան վաճառել, 2. խալտուրա, անփույթ-անբարեխիղճ աշխատանք): Բացի այդ, մի վարկած էլ կա, որ ցածրաճաշակ արվեստի նմուշները բնութագրվում էին անգլերեն «for the kitchen» (խոհանոցի համար) արտահայտությամբ, այսինքն՝ այդ արվեստի նմուշներն այնքան ցածրաճաշակ են, որ կարող են օգտագործվել միայն խոհանոցում, քանի որ չի կարող կիրառվել այլ ոլորտում (Эстетика: Словари (Под общ. ред. А. А. Беляева), М., 1989, стр. 147-447 с): Արահան Մոլն իր «Կիտչի հոգեբանությունը» գրքում փորձում է հիմնավորել, որ kitsch-ը ծագել է հիդիշից, որտեղ «verkitschen» բառը նշանակում է ինչ-որ մեկի «վզին պաթաթել մի բան, ինչի կարիքը չունի»:

Ժան Բոդրիարն իր «Սպառողական հասարակություն» գրքում գրում է, որ կիտչը «բնութագրվում է հիմնականում իբրև կեղծ օբյեկտ, այսինքն՝ իբրև կեղծագործում (սիմուլյացիա), պատճեն, արհեստական օբյեկտ, ստերեոտիպ..., կիտչը երբեք ոչ մի նոր բան չի բացահայտում. այն բնութագրվում է իր անանցյալ ու աննշան արժեքով» (Бодрийяр, Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. М., изд. "Культурная революция", "Республика", 2006, стр. 44, 46 - 269 с.):

Պուպարտի համատեքստում այս երևույթը նկարագրվում է «քեմփ» (Camp) հասկացության միջոցով (Сьюзен Зонтаг, Заметки о Кэмпе, стр. 48-63// Сьюзен Зонтаг. Мысль как страсть. Избранные эссе 1960-70-х годов. М., 1997 /http://labyrinth.livejournal.com/655542.html - 28.06.2010): Պոստմոդեռնիզմի գեղագիտու-

Լ. Ֆոյխտվանգերը կիտչ է համարում պատմական վեպի այն տեսակը, որի հիմնական նպատակն է «թեթևակի զբաղեցնել ընթերցողին և հեղինակին տալ հնարավորություն՝ վաստակել իր հացը» (Das Haus der Desdemona, S. 42): Այսինքն՝ նման վեպերը կրում են կոմերցիոն բնույթ և ընդամենը նպաստում են ընթերցողի ժամանցին: Այդպիսի վեպերում «բացակայում են կենդանի մարդիկ, գաղափարներ՝ բացի ուշագրավ կերպով վերապատմված ֆաբուլայից՝ ներմուծված համաշխարհային պատմությունից» (Das Haus der Desdemona, S. 42): Սովորաբար կիտչային տեքստերում հիմնական թեմաներից են կյանքը, մահը, ծանապարհորդությունը, սպանությունը, կռիվը, բայց խնդիրն այն է, որ կիտչի գեղարվեստական աշխարհը մոդելավորվում է «սև // սպիտակ», չար // բարի սկզբունքով: Տեքստի «սկզբում» միշտ առկա է աններդաշնակություն. հերոսին ինչ-որ բան պակասում է, կամ խախտվում է գեղարվեստական աշխարհի հավասարակշռությունը, ինչը միշտ տեքստի «վերջում» վերականգնվում է:

Եթե գործաբանական տեսանկյունից դիտարկելու լինենք, ապա նման տեքստերն ընթերցողի գիտելիքը իմաստաբանական, արժեքաբանական իմաստով ոչնչով չեն ավելացնում¹: Սա է պատճառը, որ Լ. Ֆոյխտվանգերը համոզես է գալիս նման տեքստերի քննադատությամբ: Ուշագրավ է, որ նույն քննադատությունը կարող ենք տեսնել նաև Հ. Հեսսեի «Ուլունքախաղ» (1943) վեպում, որտեղ 1930-ական թվականների գերմանական կիտչային գրականությունն ու արվեստն անվանվում է «ֆելիտոնիստական»:

Կիտչային պատմական վեպերում գերիշխում է ծշգրիտ վերարտադրված փաստը, և որպեսզի այդ ամենը իրականացվի, հեղինակն ստիպված է ծշգրտորեն վերարտադրել արտացոլվող իրադարձության դետալները, ինչը և «ընդգծում է ամբողջի անկենսունակությունը» (“die Leblosigkeit des Ganzen”) (Das Haus der Desdemona, S. 47): Ստացվում է՝ դետալը «սպանում» է ընդհանուրը, գեղարվեստական ստեղծագործությունը, ինչի պատճառով էլ կիտչային պատմական վեպերում բացակայում է պոեզիան (լայն իմաստով): Այն միշտ մնում է փաստերի, պատմական սկզբնաղբյուրների ուսումնասիրման սահմաններում: Օրինակ, ըստ Լ. Ֆոյխտվանգերի, «Լևիս Վելլեսի «Բեն Գուր» և Հենրիկ Սենկկիչի «Յո՞ երթաս» կրոնական երկու հայտնի վեպերն ի զորու են հետաքրքրել սովորական ընթերցողին և հաղորդել նրան սենսացիոն բազմաթիվ մանրամասներ: Դրանցում պոեզիա փնտրելն անիմաստ է» (Das Haus

թյան մեջ կիտչը փոխարինվում է անգլերեն «Trash» բառով, որը նշանակում է աղբ, թափոն: Այսպես են կոչում այն արտեֆակտերը, արվեստի նմուշները, որոնք հոգևոր արժեքների հետ ոչ մի կապ չունեն և ճաշակից զուրկ են:

- 1 ճիշտ նույն մոդելով են կառուցված հոլիվուդյան և բոլիվուդյան (Հոլիվուդում հնդկական ֆիլմեր հանված) բազմաթիվ ֆիլմեր:

der Desdemona, S. 47): L. Ֆոյստվանգերը գտնում է, որ կիտչային են նաև Ալեքսանդր Դյումայի («Երեք հրացանակիրներ»), Ժյուլ Միշլեի («Ֆրանսիայի պատմությունը», «Ֆրանսիական հեղափոխության պատմությունը») վեպերը:

Ըստ L. Ֆոյստվանգերի՝ կիտչային պատմական վեպի համար անհրաժեշտ է «պինդ, դինամիկ, ծանրակշիռ ֆարսլա» (Das Haus der Desdemona, S. 56): Հեղինակի դատողությունները մեզ հնարավորություն են տալիս եզրակացնելու, որ այդպիսի վեպերի «գաղտնիքը» հետաքրքրաշարժ շարակարգ ստեղծելու մեջ է: Եվ փաստորեն բաց է մնում իմաստաբանական՝ գաղափարական, արժեքաբանական պլանը: Քանի որ հեղինակից չի պահանջվում «ստեղծագործական ուժ, այլ միայն որոշակի համակցման շնորհք, նրան բավական է պատմականության դետալների ճշգրիտ արտացոլման հետևում ընթերցողին հաղորդել «գույն, ճշմարտամասնություն ու կյանքի պատրանք» (Das Haus der Desdemona, S. 42):

Կիտչային վեպում հեղինակի տեսիլքը, «ճայնը» մնում են ստվերում: Իսկ ինչ վերաբերում է գործաբանական պլանին, ապա տեքստ // ընթերցող հաղորդակցման միակ կապող օղակը դառնում է ֆարսլան: Բնական է, որ միայն հետաքրքրաշարժ շարակարգի վրա հենված հաղորդակցությունը չի կարող գրավել վերլուծական ընդունակություններ ունեցող ընթերցողին: Պատահական չէ, որ L. Ֆոյստվանգերը կիտչային պատմավեպերը քննարկելիս գրում է, որ տասներկու, տասներեք տարեկան հասակում մարգագետնի վրա պառկած, կլանված կարդում էր Եկատերինա Երկրորդին նվիրված՝ «Կայսրուհու համհարզը» վեպը (Das Haus der Desdemona, S. 41-42): Բնական է՝ կիտչային պատմական վեպերն աճող սերնդի համար կարող են ունենալ դրական նշանակություն կրթել նրանց, վեպերի միջոցով ծանոթացնել պատմական տարբեր ժամանակաշրջաններին, բայց դա բավարար չէ իսկական արվեստի նուշ ստեղծելու համար:

1.1.2 Վերապրումը իբրև կիտչային և ֆոյստվանգերյան տիպի վեպերի տարբերակման անհրաժեշտ միավոր

Ըստ L. Ֆոյստվանգերի՝ պատմական վեպը կոչված է «ոչ թե մեկնաբանելու պատմությունը, այլ նա (հեղինակը. - Ս. Ս.) ուզում է ընթերցողին կամ լսողին վերապրել տալ հեղինակի վերապրած պատմությունը»: ...Բավարար չէ, երբ նա (վիպագիրը. -Ս. Ս.) անցյալում ապրած մարդկանց խնդիրն իբրև իր սեփականն է համարում: Բավարար չէ, երբ հեղինակը վերապրած պատմական իրավիճակն ընկալում է իբրև իր սեփական իրավիճակ: Բավարար

1 "...sie will den Leser oder Hörer vom Autor erlebte Geschichte erleben machen" (Das Haus der Desdemona, S. 158) Բնագրում հստակ երևում է, որ «erleben» բառի շեշտադրված (երկու անգամ) կիսառությունը վկայում է վերապրելու՝ գաղափարը ընդգծելու փաստի մասին:

չէ ներկայացված մարդկանց դիտարկումները իր ապրած ժամանակի հետ մարդկանց հետ համեմատելը. նա պիտի վերապրի իբրև ներքին իրողություն: Գրողն իր ժամանակի մեջ պետք է վերապրի անցյալը, անցյալում՝ սեփականը, ժամանակակիցը: Միայն այս դեպքում նա կարող է իր ընթերցողին ստիպել ընդունել «Այդ ես եմ» սկզբունքը: ...Պատմական ծշմարիտ երկն օգնում է ընթերցողին՝ վերապրելու իր սեփական փորձը, ստիպում նորից ձանաչելու սեփական անձը: Արտացոլված վերապրումը, որում ներքաշված են ընթերցողը կամ լսողը, օգնում է նրան սեփական փորձը արտադիրքավորված («aus der Distanz») դիտարկել և իմաստավորել» (Das Haus der Desdemona, S. 159-160)

Մեջբերված տեքստից կարող ենք եզրակացնել, որ վիպագիրն իր վերապրումով պիտի կամուրջ նետի իր ժամանակի ու անցյալի միջև, ինչի արդյունքում էլ «ծնվում» է տեքստը, վեպը: Միայն անկեղծ ու խորապես վերապրած նյութը կարող է ընթերցողին ստիպել վերապրելու հեղինակի մտացածը, զգացածը: Աղյուսքում ստացվում է հետևյալ գծապատկերը՝

հեղինակ → տեքստ ← ընթերցող

 (սեփական փորձի վերապրում, իմաստավորում, ինքնաձանաչում)

ներկա+անցյալ

Այս ամենին հասնելու համար L. Ֆոյխտվանգերը գտնում է, որ մեկնակետը պիտի լինի հեղինակի «ներքին սեփական վերապրումը» («eigene innere Erlebnis» (Das Haus der Desdemona, S. 163), իսկ որպեսզի հեղինակը կարողանա ընթերցողին փոխանցել «ներքին սեփական վերապրումը», պետք է օժտված լինի «էլ ավելի սուր տեսողությամբ և վերապրելու շնորհով, քան հասցեատերը: Նա պատմական վիթխարի նյութից պիտի ընտրի միայն այն իրավիճակները, որոնք հետաքրքիր են կամ հնարավորություն են տալիս էֆեկտով պատմելուն («effektiv voll zu erzählen»): Նա ավելի շուտ ժամանակային պատկանելի առատությունից կարող է ընտրել վերապրած իրավիճակներ, մարդկանց, ովքեր որոշ չափով համընկնում են նրա էության հետ: Թեմայի ընտրությունն ու պատումի դասավորությունը ընտրվում են ոչ թե հեղինակի մակերեսային ընկալմամբ կամ թեմայի հետաքրքրությամբ ու արհեստական վերածշակման ենթարկվելու հեշտությամբ, այլ հեղինակի ներքին էության» (Das Haus der Desdemona, S.160-161): Մեկ այլ տեղ էլ կարդում ենք. «...հեղինակի համար կարևոր են վերապրումը և վերապրումի կերտումը: Գրողը նյութը՝ հաճախ դիտարկում է իբրև հում նյութ: Նյութը նրա համար անկարևոր է, նրան հետաքրքրում է միայն այնքանով, որ այն դառնում է միջոց՝ սեփական վերապրումը, մարդկանց, գաղա-

1 Նկատենք, որ ռուսերեն թարգմանության մեջ «Stoff» (նյութը) բառը թարգմանվել է սյուժե: Մինչդեռ գեղարվեստական երկի «նյութը» միայն սյուժեն չէ: (Стів Фейхтвангер, Лион. Собр. Соч. в шести томах, Т. 6. Книга первая, стр. 654).

փարներ կերտելու և կռելու համար, իսկ գործողությունները նրա համար միայն միջոց են նպատակին հասնելու համար» (Das Haus der Desdemona, S.179):

Ինչպես նկատում ենք, Լ. Ֆոյխտվանգերը պահանջում է, որ գեղարվեստական տեքստի իմաստաբանական (թեմատիկ), շարակարգային չափումները կառուցվեն իբրև ներքին վերապրած իրողություն: Այս ամենը ենթադրում է, որ Ֆոյխտվանգերյան վեպը պիտի կառուցվի հեղինակի բարոյական պատասխանատվության գիտակցությամբ: Պատահական չէ, որ Հերման Բրոխսն իր «Կիտչ» (1933) հոդված-էսսեում գրում է. «Բարոյաէթիկա կատեգորիայի փոփոխումը գեղագիտականով կազմում է կիտչի էությունը»: Ակներև է, որ Լ. Ֆոյխտվանգերի մոտ ևս առկա է այս չափանիշը, ինչը նրա համար հիմնային է կիտչայինը խորապես վերապրած ինտելեկտուալ վեպի համար. օրինակ՝ «Հաշտություն», «Կեղծ Ներոնը» վեպերում նացիզմի քննադատությունը: Վերապրումի մասին ուշագրավ միտք է հանդիպում Լ. Ֆոյխտվանգերի «Հրեշը Ֆրանսիայում» հուշերում. «... ինչ-որ մի իրադարձությունից արթնացած վերապրումի ուժը նականորեն ազդում է ինքնին իրադարձության զնահատականի վրա: Այո, ես խորապես համոզված եմ, որ սեփական վերապրումը մեկ ուրիշին փոխանցելու ժամանակ անհատն ունի ավելի մեծ նշանակություն, քան ինքնին իրադարձությունը, որն արթնացրել է այդ վերապրումը»²: Ասվածից եզրակացնում ենք, որ իրադարձությունները զնահատելու, արժևորելու գործում մեկնակետը անհատն է, այսինքն՝ հեղինակը կարևորում է հեղինակի, մտածող անհատի ակտիվ մասնակցությունը ստեղծագործական, գիտական գործունեության ժամանակ:

1.2. Վ. Սկոտի վեպը իբրև Ֆոյխտվանգերյան վեպի «միջանկյալ» փուլը

Լ. Ֆոյխտվանգերը «Դեզդեմոնայի տունը» էսսեում առանձնակի ուշադրություն է դարձնում պատմական վեպերի այն տեսակին, որոնցում տեղ է գտնում միայն պատմական թեմատիկան («Das Haus der Desdemona», S.79, Erster Teil, kapitel 2, Untertitel 7)³: Այսպիսի վեպերում ներկայացվում է ոչ թե տվյալ ժամանակաշրջանը՝ իր բոլոր դրսևորումներով, այլ տվյալ պատմական «սուուսի» մեջ ներթափանցում են հեղինակին հետաքրքրող մարդիկ, իրադարձություններ, գաղափարներ. «Այսպիսի ստեղծագործություններում, գրում է Լ. Ֆոյխտվանգերը, միայն թեմատիկան է պատմական, իսկ բառիս բուն իմաստով այն վեպերն են պատմական, որոնցում մարդիկ և գործողությունները պայմանավորված են ժամանակաշրջանով» (Das Haus der Desdemona,

1 Eco, Umberto. Die Geschichte der Häßlichkeit, S. 403.

2 Фейхтвангер, Лион. Черт во Франции. Пережитое, стр. 375 // Фейхтвангер, Лион. Собр. Соч. в шести томах, Т. 6. Книга первая.

3 Ըստ Լ.Ֆոյխտվանգերի՝ այս վեպի տեսակի վերլուծությանը առաջին անգամ անդրադարձել է Գ. Լուկաչը:

S.95): Ինչպես նկատում ենք, այսպիսի վեպերն իրենց պոետիկայով շատ մոտ են ֆոյխտվանգերյան մոտեցմանը, քանի որ մեծան չափանիշով գրված վեպերը շատ ավելի ազատ հնարավորություն են տալիս հեղինակին՝ իր մտքերը, ապրումները, ասելիքն արտահայտելու համար: Ըստ Լ. Ֆոյխտվանգերի՝ այսպիսի վեպերը չեն կորցնի իրենց արժեքը, եթե գրողը կարողանա տալ ոչ թե կոնկրետ մարդու, այլ մեծ ժամանակաշրջանի «մարդկային ու կենսական դրսևորումները: Դա հաջողվում է այն գրողներին, ովքեր կարողանում են հաղթահարել ներկայացվող ժամանակաշրջանի մանր դետալները, մանրամասներ («kleine Äußerlichkeit»), ինչի արդյունքում վեպերի կերպարները ձեռք են բերում մոր իրականություն» (Das Haus der Desdemona, S.96): Ըստ Լ. Ֆոյխտվանգերի՝ Վ. Աբդոլը դա շատ լավ զգաց ու կարողացավ իրագործել, բացել աշխարհին այդ ժշմարտությունը: Դրանով էլ դարձավ ժամանակակից պատմական վեպի ստեղծողը (Das Haus der Desdemona, S.96)

1.3 Ֆոյխտվանգերյան վեպի առանձնահատկությունները

Լ. Ֆոյխտվանգերը կիտչին հակառակ ստեղծում է պատմական վեպի բուլրովին այլ տեսակ: Այդպիսի վեպեր կերտելու համար հեղինակը հանգում է հետևյալ եզրակացության, այն է՝ «արվեստագետը պետք է ձգտի արտահայտելու իր սեփական (ժամանակակից) աշխարհգագոցողությունը, կենսագագոցողությունը (Lebensgefühl), իր սուբյեկտիվ (ոչ մի դեպքում պատմականացնող) աշխարհի պատկերը... Եթե անգամ ընտրվում է պատմական հազուստը, ապա միայն՝ ներկայացվելիք մյուսը անձնականի, մասնավորի ոլորտից, որովհետև մեծ ուզում է հարուցել խնդիրը, բայց մեծապես արտադիրքավորված վիճակում» (Vom Sinn und Unsinn, S. 495):

Ինչպես նկատում ենք, Լ. Ֆոյխտվանգերի համար պատմական վեպը դառնում է ինքնարտահայտման, սեփական տեսիլքի ներկայացման միջոց: Հատկանշական է, որ հեղինակի համար խիստ կարևոր է վեպի մակարդակում խոսել իր ժամանակաշրջանում հուզող հարցերի մասին, որ ներկան բացվի անցյալի շղարշի տակ: Լ. Ֆոյխտվանգերն ունի մեծ այս մոտեցման բացատրությունը. «...լուրջ վիպագիրը, որն աշխատում է պատմական մյուսի հետ, պատմական փաստերում պետք է տեսնի ոչ այլ ինչ, եթե ոչ արտադիրքավորման միջոց (Distanzierungsmittel), այլաբանություն (das Gleichnis) (ընդգծումը մերն է.- Ս. Ս.), որոնց շնորհիվ կարելի է հնարավորինս հավաստիորեն արտացոլել սեփական կենսագագոցողությունը, սեփական ժամանակաշրջանը, սեփական աշխարհի պատկերը» (Vom Sinn und Unsinn, S. 496): Մեջբերված հատվածում մեզ համար առանձնահատուկ հետաքրքիր է, թե ինչու է Լ. Ֆոյխտվանգերն ինտելեկտուալ վեպը կառուցում արտադիրքավորվածությամբ միջոցով, կապում այլաբանության (Gleichnis, притча)՝ էպիկական փոքրածավալ ժանրի հետ:

1.3.1 Հեղինակի՝ պատմական նյութի նկատմամբ արտադիրքավորվածությունը նրան հնարավորություն է տալիս ներկայի մասին արվող դատողությունները, ներկայի արտացոլումը ներկայացնել իբրև կառուցվածք՝ զերծ պատմական-փաստագրական զանազան մանրամասներից: «Իսկ այնպիսի մանրամասնությունները, ինչպիսիք են՝ զգեստները, պատմական շղարշը, գրում է Լ. Ֆոյխտվանգերը, - միայն ոճավորման միջոց էին, պարզագույն ձև՝ իրականության պատրանք ստեղծելու համար» (Vom Sinn und Unsinn, S. 496): Ինչպես տեսնում ենք, պատմականություն ապահովող մանրամասնությունները կատարում են միայն ոճավորման դեր և ոչ ավելին: Իսկ կիտչային պատմական վեպերում հեղինակները կենտրոնանում են տվյալ ժամանակաշրջանը կառուցող դետալների հնարավորինս ժշգրիտ վերարտադրման վրա:

Պատմավիպասանի արտադիրքավորվածությունը պայմանավորված է մի հանգամանքով ևս. նրան «ներկայում պատկերներ կերտելիս շատ հաճախ չի հաջողվում պատումի առանձին մասերը ոճավորել իր ուզածով» (Vom Sinn und Unsinn, S. 496): Երբ հեղինակը մնում է «ժամանակակից հագուստի մեջ», ապա հեղինակային «դատողությունները, ասելիքը, ըմբռումը, մտքերը մնում են հում և չեն վերածվում պատկերների» (Vom Sinn und Unsinn, S. 496): Այս դատողությունները վկայում են Լ. Ֆոյխտվանգերի այն գիտակցման մասին, որ երբ պատմական փաստը, տեղեկությո՜ւն չի վերածվում պատկերի, ապա վտանգ կա, որ վեպը կարող է վերածվել դատարկ հոետորականության: Լ. Ֆոյխտվանգերը հստակ գիտակցում է, որ վեպերը «խոսում» են պատկերներով, իսկ գիտական ուսումնասիրությունները, տրակտատները՝ փաստերով, հիմնավորված, կշռադատված դատողություններով:

Քանի որ, ըստ Լ. Ֆոյխտվանգերի, ներկան ու անցյալը հստակ սահմանազատված չեն, ինքն ստիպված է վեպ գրել արտադիրքավորված: Հեղինակի մեկնաբանմամբ՝ ներկան գտնվում է հարահոսային ընթացքի մեջ ("die Dinge sind noch im Fluß"), ուստի ներկայի մասին դատողությունները կրում են «կամայական բնույթ», իսկ «յուրաքանչյուր դատողություն կարող է լինել պատահական» (Vom Sinn und Unsinn, S. 497): Ուստի այս ամենից խուսափելու համար՝ հեղինակը ժամանակակից նյութն իմաստավորելիս մնում է արտադիրքավորված: Նման մոտեցումը պայմանավորված է նրանով, որ, ինչպես գրում է Լ. Ֆոյխտվանգերը, «մեր բոլոր ժամանաշրջանում յուրաքանչյուր ներկա շատ արագ վերածվում է պատմության» (Vom Sinn und Unsinn, S. 497): Ժամանակի այսպիսի ընկալումն ստիպում է ներկայի խնդիրները ներկայացնել անցյալի, պատմական նյութի «սոուսի» մեջ:

Անշուշտ, նյութի նկատմամբ Լ. Ֆոյխտվանգերի արտադիրքավորվածության սկզբունքի վրա իր ազդեցությունն է թողել Բ. Բրեխտի «օտարացման» (Verfremdungseffekt) տեսությունը: Ըստ վերջինիս՝ օտարացման էֆեկ-

տը հնարավորություն է տալիս իրերին ճայել «դոսից», ինչը նպաստում է իրողությունների էլ ավելի խոր ըմբռնմանը: Մատիաս-Յոհաննես Ֆիշերը Լ. Ֆոյխտվանգերի պատմության մասին եղած հայացքները վերլուծելիս գրում է. «Օտարացման տեխնիկան հնարավորում է պատմությունն ընկալել իբրև ժանաչման միջոց՝ առանց ներկան վերակառուցելու պարտականության: Այն նախադրյալ է հեռանկարի փոփոխման առումով՝ առանց պարտավորված լինելու վերականգնել պատմական մանրամասները, իրավիճակը»¹: Նման սկզբունքով անցյալի (իրողություններ, առարկաներ) արտացոլումը ենթադրում է արտաժամանակյա դիտարկում, ինչն արտահայտության պլանում կարող է դրսևորվել իբրև այլաբանություն²: Լ. Ֆոյխտվանգերը ևս խոսում է ինտելեկտուալ պատմական վեպի այլաբանության մասին:

1.3.2 Իսկ ինչու՞ է նա Լ. Ֆոյխտվանգերը պատմական վեպը կերտում իբրև այլաբանություն (Gleichnis, որмѣя): Կարծում ենք՝ խնդիրն այն է, որ սովորաբար այլաբանության մեջ իրականությունը նեկայացվում է վերացականորեն. բացակայում կամ հստակ չեն նշվում ժամանակային ու տարածական մանրամասներ, և պատմական նյութի նկատմամբ արտադիր քավորվածության արդյունքում էլ ձևավորվում է այլաբանական- պատմական վեպը:

Այլաբանություն ժանրի առանձնահատկությունը շատ մոտ է Լ. Ֆոյխտվանգերի՝ պատմական վեպի մասին ունեցած պատկերացումներին, քանի որ այս ժանրային տարրերն էլ ավելի լավ հնարավորություն են տալիս երևակայությանն ազատություն շնորհելու և իրեն հուզող խնդիրների վրա կենտրոնանալու առումով: Անգամ, եթե, օրինակ, «Կեղծ Ներոնը» վեպում հանդիպում են տեղանուններ, երկրանուններ նշող բառեր (Հռոմ, Անտիոք, Սիրիա, Պարթևստան, Ասորիք և այլն), ապա դրանք ընդամենը պատմականությունն ապահովող միավորներ են: Երրորդ ռայխի փլուզումը (ժամանակային պլան) տրվում է մետաֆորիկ ձևով (բարձրացում (Anstieg), գագաթ (Höhe), իջեցում (Abstieg), անկում (Sturz)): Ինչ վերաբերում է կերպարային համակարգին, ապա առանձին կերպարների «տակ» կողավորված են պատմական իրական դեմքեր (Տերենցիուս // Հիտլեր, Կոպս // Գյոթե, Տրեբուն // Գյորինգ):

Շատ հաճախ ծածկագրված իմաստներն էլ ավելի թափանցիկ դարձնելու համար՝ հեղինակները այլաբանության ժանրում «խոսում» են ալեգորիանե-

1 Fischer, Matthias-Johannes. In der Küche des Koch? Aspekte einer fragmentarischen Theorie des historischen Romans bei Feuchtwanger. In: Text+Kritik (Hersg. Von Heinz Ludwig Arnold). Lion Feuchtwanger, Heft 79//80, S. 25. Բ. Բրեխտի և Լ. Ֆոյխտվանգերի պատմության նկատմամբ այսպիսի մոտեցումը պայմանավորված է Ֆր. Նիցշեի ազդեցությամբ: Այս խնդիրը կքննարկվի առանձին հոդվածում:

2 Պատահական չէ, որ Բ. Բրեխտի պիեսները շատ հաճախ դառնում են այլաբանություն-պիեսներ (օր.՝ «Բարի մարդը Սիչուանից», 1940-1941):

րով, որպեսզի ընդհանուր պատկերները մասնավորվեն անուղղակի կերպով: Օրինակ՝ Լ. Ֆոյխտվանգերը Տերենցիոս-Հիտլեր կերպարի հասարակության համար չարիք հանդիսանալու և նրա հոգու «մուգ» կողմը ներկայացնելու նպատակով դիմում է լաբիրինթոսի խորհրդանշին¹: Նման կերպարակերտումը հնարավորություն է տալիս հեղինակին սքողված ներկայացնելու Տերենցիոս-Հիտլեր կերպարի հեզմական, սատիրական կողմերը:

Եթե այս ժանրը դիտարկում ենք գործաբանական տեսանկյունից, ապա տեսանելի է դառնում, որ այլաբանությունն ունի թաքցված *դիդակտիկ* բնույթ, այսինքն՝ տեքստում կոդավորվածը ներկայանում է անուղղակիորեն: Եվ որպեսզի թաքցված տեղեկատվությունն ընթերցողի կողմից *ընկալվի, արժևորվի*, ապա նրան հարկավոր է ճիգ գործադրել՝ սքողված իմաստը, նշանակյալը բացահայտելու համար: Ընթերցողին հարկավոր է արտատեքստային գիտելիք, որպեսզի Լ. Ֆոյխտվանգերի ծածկագրած Տերենցիոս-Հիտլեր // լաբիրինթոս կապը կարողանա գաղտնագրել, հակառակ դեպքում վեպում հանդիպող հատվածներն ընթերցողի համար կմնան փակ: Իսկ ինչ վերաբերում է վեպ // օրյեկտիվ իրականության // ընթերցող կապին, ապա վեպի՝ ընթերցողի կողմից գաղտնագրված արժեքները հնարավորություն կտան տեսնելու հետևյալ կապը՝ ընթերցող → փպական աշխարհ → մացիստական իրականություն, բայց այդ ամենը՝ *անուղղակի*, ոչ պարտավորեցնող խոսքային ակտերի միջոցով:

Ստացվում է, որ, օրինակ, Լ. Ֆոյխտվանգերը «Կեղծ Ներոնը» վեպը կառուցում է ժամանակային և տարածական կոնկրետությունից անկախ:

1.4 Երևակայականի և փաստականի փոխհարաբերության հարցը «Կեղծ Ներոնը» վեպի օրինակի հիման վրա

Այս ենթագլուխն ավելի կմանրամասնի վերը անդրադարձված երևակայականի և փաստականի փոխհարաբերության խնդիրը և կոնկրետ օրինակի վրա կփորձենք դիտարկել Լ. Ֆոյխտվանգերի տեսական դրույթների գործնական դրսևորումը:

Ըստ երևակայականի և փաստականի փոխհարաբերության՝ կարելի է որոշել կիտչային և ինտելեկտուալ պատմական վեպի միջև առկա էական տարբերությունները: Եթե փաստականն սկսում է գերակայել պատմական վեպում, և այն դառնում է հեղինակի հիմնական նպատակը, ապա այդ ստեղծագործությունը դառնում է կիտչային: Իսկ այն վեպերում, որտեղ պատմական որևէ ժամանակաշրջան հեղինակի համար ուղղակի ֆոն է, ուր կարող է արտադիրքավորված վիճակում ներկայացնել իր ապրած ժամանակաշրջանի վերաբերյալ սեփական տեսիլքը, դատողությունները, դրանք կարող են

¹ Այս խնդրին անդրադառնալու ենք առանձին, ուստի այստեղ սահմանափակվում ենք միայն երևույթը նշելով:

չվերածվել կիտչային վեպերի, քանի որ առաջին դեպքում վեպն ստանում է դիդակտիկ ուղղվածություն, իսկ երկրորդ դեպքում՝ հեղինակային տեսիլքը արտահայտելու միջոց, քանի որ գրողը վեպի ֆորմատում փորձում է արտահայտել սեփական մտորումներն իր իսկ ժամանակաշրջանի վերաբերյալ:

Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Լ. Ֆոյխտվանգերը, վիպասանը պատմաբան չէ. «Ո՛վ է պատմաբանը: Այն մարդն է, ով փաստերի միջոցով մարդկության զարգացման օրենքներն է նկարագրում» (Vom Sinn und Unsinn, S. 498): Պատմավեպերի հեղինակը պատմության օրինաչափությունները բացահայտելու և նկարագրելու նպատակ չունի: Պատմաբանը նկարագրում է եղածը փաստերի հիման վրա, իսկ վիպասանն իր դատողությունները կառուցում է «հորինվածի, ստի» (երևակայականի) հիման վրա:

Այս խնդիրը լավագույնս պարզաբանվել է դեռևս Արիստոտելի «Պոետիկա» աշխատության մեջ, որտեղ հստակ սահմանազատվում են պատմությունն (=ժշմարտություն) ու գրականությունը (սուտ): Գրականության գոյաբանությունը հիմնված է *հավանականի վրա* («կարող է լինել»), իսկ պատմությունը՝ «եղածի»¹ (Արիստոտել, 9): Նմանատիպ միտք է արտահայտել Մարկ Տվենը իր «Արքայազնը և աղքատը» վեպի նախաբանում. «Կարող է եղել է այդպես, կարող է՝ ոչ, բայց այն կարող էր այդպես լինել»²: Ստացվում է՝ այն, ինչ չի եղել, բայց կարող է լինել, կազմում է գրականության գոյաբանության հիմքը, իսկ պատմությունը կառուցվում է օբյեկտիվ աշխարհում տեղի ունեցածի, եղածի վրա³: Արիստոտելի այս տրամաբանությունը կիրառական է նաև գրականության // գիտություն հակադրության մեջ հստակություն մտցնելու առումով:

Իսկ ինչպե՞ս է պատկերացնում Լ. Ֆոյխտվանգերը ոչ կիտչային պատմական վեպի կայացման գործընթացը: «Հեղինակը,- գրում է նա, - մեծ կամ նվազ հետաքրքրությամբ կարդում է ինչ-որ ժամանակագրություն, պատմական երկասիրություն կամ կենսագրություն, և հանկարծ նրան սաստիկ զարմացնում է ինչ-որ փաստ, իրադարձություն՝ հաճախ շատ մանր, որը կարող է վերածվել այլաբանականի, այլաբանության (gleichnishaft): Չնչին փաստի կամ հին դիմանկարի, անեկդոտի կամ արտասովոր արտահայտության ազդեցությամբ կենդանանում է հնում վերապրած իրադարձությունների մի ամբողջ շղթա, որն իր զարգացումն է ապրում: Հանկարծ պարզվում է, որ այդ փաստը կամ դիմանկարը, թեպետև կրում է անցյալի անկրկնելի հետքը, կարող է կրկնվել ցանկացած ժամանակաշրջանում: Նույն հատկանիշով մարդը,

1 Аристотель, Поэтика (пер. М. Л. Гаспарова), 9, 1451b.

2 Մեքսերումը ըստ Լ.Ֆոյխտվանգերի (Das Haus der Desdemona, S. 119)

3 Ըստ Արիստոտելի՝ պատմության և գրականության միջև առկա է ևս մի տարբերություն, այն է՝ պոեզիան խոսում է ընդհանուրի, իսկ պատմությունը՝ մասնավորի մասին, Аристотель, Поэтика (пер. М. Л. Гаспарова), 9, 1451b:

որը հանդիպում է նրան գրքում կամ նկարի վրա, ցանկացած ժամանակաշրջանում համապատասխան իրավիճակում կարձագանքեր միևնույն կերպով» (Das Haus der Desdemona, S. 159):

Մեքենոված հատվածից կարող ենք անել երկու հետևություն.

ա. Լ. Ֆոյխտվանգերը պատմությունը չի ընկալում իբրև *անկրկնելի ու ներփակ* ժամանակաշրջան, այլ իբրև կրկնվող իրողություն¹,

բ. պատմական փաստն ուղղակի հեղինակային երևակայությունը գրգռելու ափի է դառնում, ինչի արդյունքում ծնվում է գեղարվեստական երկը: Հենց այս սկզբունքով էլ կառուցված է «Կեղծ Ներոնը» վեպը:

Լ. Ֆոյխտվանգերը «Կեղծ Ներոնը» վեպում փաստական նյութի մասին տեքստի «վերջում» գրում է. «Տեղեկություններ և հղումներ կեղծ Ներոնի մասին կարելի է գտնել Տակիտոսի, Սվետոնիոսի, Դիա Կասիոսի, Չոնարասի և Քսիֆիլինի, ինչպես նաև Հովհաննու Հայտնությունում և Սիբիլլայի չորրորդ գրքում» (Der falsche Nero, S. 410): Պատումը վարողը, փաստորեն, իր երևակայականի, ներքին տեսիլքի նկարագրությունից հետո ընթերցողին հղում է պատմական աղբյուրների վրա՝ ստեղծելով ինտերտեքստուալ կապ, խաղ.

ա. Տակիտոսը (մոտ. 58 - մոտ. 117) իր «Պատմություն» աշխատության մեջ գրում է, որ «անգամ պարթևները, հետևելով Ներոնի դիմակը հագած մի խեղկատակի, պատրաստ են զենք վերցնել մեր դեմ»²: Տակիտոսն իր աշխատության II մասում Հռոմեական կայսրությունում քաղաքացիական պատերազմների (Օտոնի և Վետելի, Վիտելլի և Վեսպասիանի միջև) որոշ դրվագներ և մանրամասներ ներկայացնելուց հետո (Tacit., История, Книга II, 3-7) շարունակում է. «Աքայոսուն և Ասիայում տարածվում են կեղծ լուրեր Ներոնի հայտնության մասին, ինչը պրովինցիաներում առաջացնում է սարսափ: Ինչքան շատ լուրեր էին պատվում Ներոնի մահվան հանգամանքների մասին, այնքան ավելի շատ մարդիկ էին հանդիպում, ովքեր պնդում էին, թե նա ողջ է, և մարդիկ, որ դրան հավատում էին: Հետագայում պատումի ընթացքում ես կպատմեմ ինքնակոչների ճակատագրերի մասին, ովքեր իրենց ներկայացնում էին իբրև Ներոն: Այս մեկը, որի մասին խոսվում է, ստրուկ էր Պոնտոսից կամ, ինչպես ուրիշները ասում են, ազատ արձակված ստրուկ էր: Նա լավ կիֆար³ էր նվագում, և դա նրան վստահություն ներշնչեց, որ իրեն կհաջողվի ներկայանալ իբրև Ներոն,

1 Այս խնդրին անդրադառնալու ենք առանձին հոդվածով, ուստի այստեղ սահմանափակվում ենք միայն երևույթը նշելով:

2 Tacit., Корнелий. История (Пер. Г. Кнабе), Книга I, 2 // <http://ancientrome.ru/antlit/tacit/hist/kn02f.htm> - 10.07.2010:

3 Բնարի տիպի երաժշտական գործիք: Ավելի մանրամասն տե՛ս Музыка. Большой энциклопедический словарь. Гл. ред. В.Г. Келдыш. 2-ое (репринтное) издание 1990 года. М., 1998, стр. 251-252. -672).

որին դեմքով շատ մեծ էր: ...Ներոնի հռչակավոր անունը գրավում էր շատերին՝ փոփոխությունների սիրահարներին, դժգոհներին: Խռովարարների հաջողությունը օրեցօր տարածվում էր, մինչև մի դիպված վերջ չդրեց այս ամենին» (Тацит, История, Книга II, 8): Տակիտոսից մեջբերված հատվածը, ինչպես նկատում ենք, կցկտուր տեղեկություն է հաղորդում: Դժբախտաբար, հետագա շարադրանքում չի պատմվում մնացած կեղծ ներոնների մասին, որոնք «ակտիվացան» Ներոնի ինքնասպանությունից հետո (Զ.Ն. 68 թ.):

բ. Դիոն Կասիոսն իր «Հռոմեական պատմություն» աշխատության մեջ համառոտ հաղորդում է, որ հայտնվում է ինչ-որ մեկը՝ Տերանցիոս Մաքսիմ անունով, ով ներկայանում էր որպես Ներոն, և ում բռնում, խոշտանգում ու սպանում են¹:

գ. Դիոն Կասիոսը նույն տեղում մեջբերում է Ջոնարասի հաղորդագրությունը կեղծ ներոններից մեկի մասին, ով «շատ մեծ էր կայսերը, կաթվածահար էր արել համարյա ամբողջ Հունաստանը և քրեական խմբավորումները միավորելուց հետո հարձակվում է սիրիական լեգեոնների վրա, բայց Տիտոս անցնելիս Բալպուրնիոսը ձերբակալում է նրան և սպանում»²: Այս կեղծ Ներոնը հայտնվել է 70 թվականին:

դ. Սվետոնիոսը (մոտ. 70 - մոտ. 140) «Տասներկու կեսարների կյանքը» աշխատության մեջ Ներոնին նվիրված գլխում գրում է. «...Եվ անգամ քսան տարի հետո... հայտնվում է անհայտ անունով մի մարդ, ով իրեն հռչակում էր Ներոն, և նրա անունը պարթևների մեջ այնպիսի հաջողություն ուներ, որ նրանք եռանդով նեցուկ էին կանգնում ու մեծ դժվարությամբ համաձայնեցին հանձնել» (Светоний, Нерон, 57)³: Այս կեղծ Ներոնը, հավանաբար 88 թվականին, հռոմեական զորքերից խուսափելու համար տեղ է գտնում պարթևների թագավորի՝ Արքատանի մոտ⁴: Վերջինս զայրացած էր Տիտոս կայսեր վրա, այդ իսկ պատճառով ընդունում է կեղծ Ներոնին, սակայն վերջիվերջո ստիպված է լինում նրան հանձնել Հռոմին:

Ինչպես տեսնում ենք, փաստացի աղբյուրները բավական կցկտուր են, ամբողջական տեղեկություն չեն հաղորդում կեղծ ներոնների գործունեության

1 Dio, Roman history, 69, 19 // Dio's Roman History (trans. Ernest Cary), Vol. 8. London William Heinemann. MCMXXV, pp. 209-211 / <http://www.archive.org/stream/diosromanhistory08cassuoft#page/208/mode/2up> - 06.07.2010.

2 Նույն տեղում, էջ 211:

3 Светоний, Гай Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей (Пер. М. Л. Гаспарова), М., изд. "Наука", 1993 / <http://psylib.org.ua/books/svetoni/txt06.htm> - 12.06.2010.

4 Кнабе Г.С. Примечание 19 (Тацит, История, Книга I, 2) // Тацит, Корнелий. Сочинения в двух томах. Том второй: Наука; Санкт-Петербург; 1993 / http://lib.aldebaran.ru/author/tacit_publii/tacit_publii_istoriya/ - 08.07.2010.

յան, հայտնվելու շարժառիթների մասին, ինչը և լայն հնարավորություն է տալիս գրողներին՝ փաստական «բացը» երևակայականի միջոցով իմաստավորելու, յուրովի մեկնաբանելու և հեղինակի ապրած ժամանակաշրջանի հետ հարմարեցնելու համար:

1.5 Ֆոյխտվանգերյան վեպի միջազգային բնույթը և թեմատիկան (Լ. Ֆոյխտվանգեր, Հ. Մանն)

Վերը արված վերլուծությունները ցույց են տալիս, Ֆոյխտվանգերյան վեպի տեսակը ընթերցողին մեկնաբանելու ավելի մեծ հնարավորություն է տալիս, քան կիտգայինը, ինչի արդյունքում Ֆոյխտվանգերյան տիպի վեպերը կարող են գործառնել, իրենց տեղը գտնել տարբեր մշակույթների համատեքստերում: Իսկ քանի որ «Կեդ Ներոն»-ում արծարծվող թեման՝ ամբողջատիրության քննադատությունը, արդիական է նաև զարգացող և «երրորդ աշխարհի» շատ երկրներում, որտեղ, անտարակույս, վեպը գտնում է իր ընթերցողին:

Եվ որպեսզի տեքստերը լինեն «բաց» մեկնաբանման առումով, նրանցում ծածկագրված արժեքանությունը պետք է լինի վերազգային: Այս խնդիրը լավագույնս լուսաբանվում է 1932 թվականին գրված «Ժամանակակից վեպը միջազգային է» նշանավոր հոդվածում¹:

«Տնտեսական սահմանների չհամընկնումը լեզվականի հետ, - գրում է Լ. Ֆոյխտվանգերը, - մարդու հայրենիքի ընդլայնումը, որը չի համընկնում քաղաքական տարածքների հետ, անգամ երկիր մոլորակի վերածումը մարդկության հայրենիքի», ըստ նրա, կազմում են «միջազգային» վեպի առանցքը: Սոցիալ-մշակութային այդպիսի իրադարձությունները Լ. Ֆոյխտվանգերին հիմք են տալիս պնդելու, որ վեպը դարձել է միջազգային. «Հայրենական գրականությունը (Heimatlichtung), միայն ազգային գրականությունը (nationale Dichtung) հայտնվում է դժվարին իրավիճակում (Der Roman von heute ist international, S. 424) ...Չհամապատասխանելով կյանքի պահանջներին՝ այսպիսի ստեղծագործությունները դառնում են անհեթեթ իրողություններ, թանգարանային իր: Երկաթգծի ու ինքնաթիռի հայտնագործումն անիմաստ է դարձնում տնտեսական-քաղաքական ազգայնականությունը» (Նույն տեղում, էջ 424):

Ինչպես նկատում ենք, Լ. Ֆոյխտվանգերը քննադատում է նացիստական-ազգայնական գրականությունը, քանի որ այնտեղ չափից դուրս էր կարևորվում և քարոզվում «մենք»-ը, «մենք»-ի գիտակցումը («քննադատներից շատ քչերն են կարծում, որ նացիոնալիստական գրականությունն ունի ավելի քան վերտեղային արժեք» (Նույն տեղում, էջ 424)): Իսկ այդպիսի վեպը երբեք չի կարող

1 Այս հոդվածում տեղ գտած Ֆոյխտվանգերի դատողությունները վերաբերում են ոչ միայն պատմական վեպին, այլ նաև սոցիալական վեպերին: Սոցիալական ասելով նկատի ունենք այն վեպերը, որտեղ տեղ են գտել հասարակական տարբեր խնդիրներ:

մրցունակ լինել համամարդկային արժեքներ կրող, ուղղակի և անուղղակի ձևով տարածվող միջազգային վեպի նկատմամբ: Բացի այդ, գերմանացի արձակագիրը հատուկ ընդգծում է, որ միջազգայնացումը դարձել է վեպի զարգացման կարևոր միտումներից մեկը: Խնդիրն այն է, որ միայն «մենք»-ը, «մենք»-ի մասին պատմվող նյութը չեն կարող հետաքրքրել «նրանք»-ին՝ այլ ազգերին:

Այդպիսի իրավիճակից դուրս գալու համար Լ. Ֆոյխտվանգերն առաջարկում է սեփական մոդելը: «Ժամանակակից տաղանդավոր վիպասանը նախընտրում է իր ստեղծագործության թեմա, օբյեկտ (Gegenstand) ընտրել սեփական հայրենիքը,- գրում է վիպասանը,- սակայն դրան պիտի նայի ոչ միայն իր երկրի հայրենասերի աչքերով, այլ՝ աշխարհաքաղաքացու: Այդպես վարվեցին Թոմաս և Հայնրիխ Մանները իրենց հայրենի քաղաքը՝ Լյուբեկը նկարագրելիս, Գոլստորսին՝ Լոնդոնը, Դյոբլինը՝ Բեռլինը..., Չեխովը՝ Ռուսաստանը» (Նույն տեղում, էջ 424)¹: Ինչպես նկատում ենք, Լ. Ֆոյխտվանգերը չի քննարկում լեզվի խնդիրը, բայց նրա ասածներից կարելի է բխեցնել, որ հեղինակը, լեզուն օգտագործելով իբրև արտահայտչաձև, գործիք, ստեղծում է վերազգային արժեքներ:

1930-ականներին Գերմանիայում և նրա տարածքից դուրս (Exil Literatur) գրական պայքարը պատմական վեպերում կարելի է նկարագրել միջազգային // ազգային, ազգայնական², ռացիոնալ // իռացիոնալ հակադրությունների համատեքստում, քանի որ շատ արվեստագետներ (Լ. Ֆոյխտվանգեր, Հ. Մանն...), գիտնականներ (Թ. Ադորնո, Մ. Հորքհայմեր...) սկսում են պատմությունն ընկալել իբրև ռացիոնալի ու իռացիոնալի, դեմոկրատական, մարդասիրական ու նացիստական արժեքների պայքար: Պատմության նմանատիպ ընկալման և նկարագրության հիմք կարող ենք համարել Գերմանիայում տիրող իրավիճակը՝ անցումը Վայմարյան Հանրապետությունից Երրորդ ռայխին: Պատմական այս անցումից հետո Լ. Ֆոյխտվանգերի գրած «Պատմական վեպի իմաստի և անիմաստության մասին» հոդված-զեկուցման մեջ հստակ ձևակերպված է պատմական վեպն իբրև «զենք» (Waffe) արժևորելու փաստը. «...պատմական վեպերը գրում են ի պաշտպանություն բանականության, հիմարության ու բռնության դեմ, այն բանի, ինչը Մարքսն անվանում

1 Այս մասին տես Լ. Ֆոյխտվանգերի «Բալենու այգին» (Kirschgarten, 1916) հոդվածը (Фейхтвангер, Лион. Вишневый сад, с. 694 // Фейхтвангер, Лион. Собр. Соч. в шести томах. Т. 6. Книга первая. М., изд. "Художественная литература", 1991).

2 Այս հակադրության խնդիրը հուզել է Լ. Ֆոյխտվանգերին. նա իր «Հրեական պատերազմ» (1932) վեպում անհատին դիտարկում է հայրենասիրություն // կոսմոպոլիտիզմ հակադրության համատեքստում:

3 Horkheimer, Max; Adorno, Theodor. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1969.

է ընկճմովում անպատմականության մեջ» (Vom Sinn und Unsinn, S. 501): «Հիմարություն» ("Dummheit"), «բռնություն» ("Gewalt") բառերը մատնանշում են նացիստական վարչակարգը:

Հ. Մաննը ռացիոնալը հիմնավորելու և նացիստական-ազգայնականը քննադատելու համար դիմում է ֆրանսիական նյութին: Հայնրիխ Չորրորդի կերպարով փորձում է ներկայացնել ռացիոնալ քաղաքական գործի մոդելը, որը հակադրվում է օբյեկտիվ իրականության մեջ իռացիոնալ կերպով իշխող նացիստական ֆյուրերի կերպարին:

Լ. Ֆոյխտվանգերի «Կեղծ Ներոնը» վեպում ռացիոնալ // իռացիոնալ խնդիրը հնարավոր է նկարագրել վեպում տեղ գտած Արևելք // Արևմուտք հակադրության ծիրում, որտեղ Արևմուտքը հանդես է գալիս անհագության իմաստաբանական դաշտում, իսկ Արևելքը՝ զսպվածության: Գրողը փորձում է հիմնավորել արևելյան արժեքների կարևորությունը, ինչը կօգնի Արևմուտքում հաստատել բանական, ոչ իռացիոնալ (նացիստական) սկզբունքներ¹:

Վերն ասվածից կարող ենք եզրակացնել, որ վտարանդիների գրականության խոշոր վիպագիրները (Լ. Ֆոյխտվանգերը, Հ. Մաննը) քննադատում են «մենք»՝ ազգայնականը ոչ թե գերմանական «մենք»-ի, այլ «Նրանք»-ի՝ «հռոմեական», «ֆրանսիական» մշակույթների դաշտից («Կեղծ Ներոնը», «Հայնրիխ Չորրորդ»):

Գեորգ Լուկաչն իր «Պատմական վեպը» աշխատության (1937) մեջ նացիստական // վտարանդիների գրականությունն պայքարը մեկնաբանում է մարքսիստական տեսանկյունից. «Հակաֆաշիստական էմիգրացիայի գրականությունն արձագանք է Գերմանիայի միլիոնավոր աշխատավորների ազատագրական պայքարին: Իսկ այս պայքարի համար գերմանական պատմության ժշմարիտ հեղափոխության արտոգոլումն ունի առաջնային նշանակություն: Տիրապետելով գերմանական պատմությանը՝ գերմանական հեղափոխական ժողովրդավարությունը ձեռք է բերում ազգային-կոնկրետ բնույթ՝ հեշտացնելով ժամանակակից Գերմանիայի ազգային պատմության կայացման գործը: Սա ակնհայտ է: Շատ կարևոր է հասկանալ նաև այն, որ բավարար չէ ֆաշիստական հերյուրանքն ու կեղծիքը մերժելը, դրան կից կարևոր է տալ գերմանական անցյալի առաջադիմական և հեղափոխական տարրերի

1 Այս խնդրին մենք անդրադառնալու ենք առանձին, դրա համար այստեղ սահմանափակվում ենք ընդհանուր բնույթի դատողություններով: Նշենք միայն, որ այս թեման նոր չէր «Կեղծ Ներոնը» վեպում, քանի որ «Հրեա Չլուս» (1920-1922) վեպում հեղինակը նկարագրում է անցումը «գործից հայեցման, գործողություններից մտահայեցությանը, եվրոպականից հնդկական աշխարհայացքին» (Vom Sinn und Unsinn, S. 497): Մտահայեցման թեման գրեթե նույն ժամանակ շոշափվում է նաև Ա. Դյուբլինի «Վալլենշթայն» (1922) վեպում:

դրական արտացոլումը»¹: Ինչպես նկատում ենք, Գ. Լուկաչը ցանկանում է, որ գրողները պատմական իրադարձությունները մեկնաբանեն հեղափոխությունների տեսանկյունից, քանի որ մարքսիստական պատմությունը կառուցվում էր հեղափոխությունների պատմության և այդ պատմության մեջ ժողովրդական լայն զանգվածների՝ լուսպեն-պրոլետարիատի եռանդագին մասնակցության նկարագրության հիման վրա²: Այսպիսի մոտեցումը Գ. Լուկաչին թույլ չի տալիս պատմական իրադարձությունները դիտարկել մարքսիստական մեթոդաբանությունից դուրս: Այս մոտեցումը դառնում է դոգմատիկ, վերլուծությունները՝ «սարքված», կատարված դատողությունները՝ չհիմնավորված, որոնք հաճախ վերիֆիկացվելի չեն, այսինքն՝ արված դատողություններն ու եզրահանգումները զուրկ են պատմական փաստական նյութից:

Գ. Լուկաչի հիմնական հակափաստարկը՝ ուղղված վտարանդիների գրականության ներկայացուցիչներին, այն է՝ նրանք պատմությունն ընկալում են *աբստրակտ*, ինչը նրանց խանգարում է պատմությունը ներկայացնել կոնկրետ, որտեղ պիտի արտացոլվեն ժողովրդական զանգվածները՝ «ներքևը»՝ իբրև պատմության իրական կերտողներ³:

1. Лукач, Георг. Исторический роман (гл. Современный буржуазно-демократический гуманизм и исторический роман (начало)), стр. 168 // Литературный критик, 1938, N 8 / <http://mesotes.narod.ru/lukacs/hist-roman/histroman-sod.htm> - 05.07.2010.
2. Այս չափորոշիչներին մոտ է Վ.Սքոթը, ով իր վեպերում արտացոլում է նաև «ներքևը», բայց մինուս մարքսիստական քարոզչություն նշանով: Լ. Ֆոյխտվանգերը բավական բարձր է գնահատում Սքոթի երկերը՝ նշելով, որ վերջինս «ամբողջովին փոխում է պատմական ստեղծագործության բնույթը, ... ընթերցողին ստիպում է սիրել ոչ թե հռչակավոր, այլ սովորական մարդկանց՝ ժողովրդի ծոցից դուրս եկած, ինչպես նաև զգալ սեփական ժողովրդի պատմությունը և ընդհանրապես պատմությունը: Սքոթը փոխեց աշխարհի պատմական գիտակցությունը: Նա սովորեցրեց աշխարհին զգալ և ըմբռնել, որ պատմությունը բաղկացած է ոչ միայն թվերից, ձևակազմարտերից, պետական գործողություններից, այլ նաև կենդանի մարդկանց ձևակազմերից, կենդանի ժողովուրդներից» (Das Haus der Desdemona, S. 75) Այս իրողության գիտակցումը մենք կարող ենք տեսնել արդեն «պատմագրության հոր»՝ Բ. ա. 5-րդ դարում ապրած Հերոդոտի «Պատմություն» աշխատության մեջ, քանի որ նրա պատմության մեջ տեղ են գտել նաև «ներքևի» մարդիկ (օր.՝ արհեստավորներ, զինվորներ), ինչն արդեն իսկ վկայում է, որ պատմությունը հին հույների մոտ բաղկացած էր միաժամանակ և՛ «վերևից», և՛ «ներքևից», իսկ Արևելքում պատմագրության մեջ տեղ ուներ միայն «վերևը» (թագավորական և մախարաբական տների պատմություն): Ասվածը կարող ենք փաստարկել նաև 5-րդ դարի հայ պատմագրության օրինակով:
3. Лукач, Георг. Исторический роман (гл. Современный буржуазно-демократический гуманизм и исторический роман (начало)), стр. 168 // Литературный критик, 1938, N 8 / <http://mesotes.narod.ru/lukacs/hist-roman/histroman-sod.htm> - 05.07.2010.

Լ. Ֆոյխտվանգերը քննադատում է պատմություն // արվեստ մարքսիստական մոտեցումը երկու հակափաստարկումով.

ա. արվեստի ստեղծագործությունը գոյանում է «բազում աղբյուրներից՝ հեղինակային խառնվածքից, տաղանդից», ինչը Գ. Լուկաչը հաշվի չի առնում (Das Haus der Desdemona, S. 88): Այլ կերպ ասած՝ Լ. Ֆոյխտվանգերը մերժում է, որ գրողը վեպ գրելիս պետք է ռեալագործի որոշակի մոտեցում, չափանիշ: Տվյալ դեպքում հեղինակը կկորցնի իր անհատական մասնակցությունը նյութի մշակման և ստեղծագործական գործընթացի ժամանակ:

բ. Լ. Ֆոյխտվանգերը մերժում է Գ. Լուկաչի այն վարկածը, թե պատմական իրադարձությունները միշտ ծնում են գրական խոշոր երկեր: Եթե Արևմուտքում «պատմական մեծ տեղաշարժերից» (*“große gesellschaftliche Umwälzungen”*) հետո գրվեցին խոշոր ստեղծագործություններ (Վերգիլիոսի «Էնեական», Լուպե դե Վեգայի և Կալդերոնի ստեղծագործությունները և այլն), ապա Ալեքսանդր Մակեդոնացու արշավանքներից հետո գրական խոշոր երկեր չստեղծվեցին (Das Haus der Desdemona, S. 88):

գ. Եվ երրորդ հակաթեզը կապված է երկրորդի հետ՝ այն առումով, որ Գ. Լուկաչի վարկածը չի կարող լինել համընդհանուր, քանի որ խառնում է «պատմական ու ազգային շարժումները, պատմական գիտակցումը և հայրենասիրությունը», ինչից էլ բխում է, որ «պատմական գիտակցությունը միշտ չէ, որ կարող է լինել պատմական ստեղծագործության աղբյուր, այդ նույն կերպ էլ հայրենասիրությունը՝ պատմական գիտակցության համար» (Das Haus der Desdemona, S. 89):

Այսպիսով, կարող ենք եզրակացնել, որ, եթե Հ. Մաննը, Լ. Ֆոյխտվանգերը հետևելու լինեին Գ. Լուկաչի քննադատություններին, ապա կստեղծեին պատմական կիտչեր, որտեղ պիտի հստակ արտացոլվեին օբյեկտիվ իրականությունը, ժողովրդական զանգվածները և ուրիշ ոչինչ: