

---

**ԱՐՔԵՏԻՊԱՅԻՆ ՏԱՐՐԵՐԸ ԷՌՆԵՍ ՇԵՄԻՆԳՈՒՅՑԻ  
ՎԵՊԵՐԻ ԵՆԹԱՏԵՔՍԵՐՈՒՄ**

**ՆԱՏԱԼԻԱ ԳՈՆՉԱՐ-ԽԱՆՁՅԱՆ**

20-րդ դարի գրականությունը հագեցած է հունա-հռոմեական առասպելաբանական, ինչպես նաև աստվածաշնչյան սյուժեներով և կերպարներով, որոնց նոր իմաստ ու դրսևորում է տրվում: Եթե արդեն իսկ դասական դարձած մի շարք ստեղծագործությունների մեջ այդ սյուժեներն ու կերպարները, որոշակիորեն կերպարանափոխված, հանդես են գալիս «**բաց տեքստով**» (Թ. Մանն, Ֆ. Դյուրենմատ, Մ. Յվետանա, Ժ. Անույ և այլք), ապա այլոց դեպքում առասպելաբանական արքետիպերն ու ակնարկները հարուստ նյութ են տալիս **ենթատեքստին** և **համատեքստին** (Ջ. Ջոյս, Թ. Վուլֆ, Վ. Ֆոլկներ, Վ. Մարոյան): Այս երևույթը նկատվում է նաև ենթատեքստի ճանաչված վարպետ Էռնեստ Հեմինգուեյի արձակում, ի մասնավորի «Ֆիեստա» և «Հրաժեշտ զենքին» վեպերում:

Սույն հոդվածում կփորձենք ուրվագծել մեծ գրողի «այսբերգային» (ենթատեքստային) բանարվեստի մի հատկանիշ, որն ի հայտ է գալիս Հեմինգուեյի այդ վեպերում, կդիտարկենք վերոնշյալ արքետիպային տարրերի ընդելուզումը և գործողությունը վեպի կոնցեպտուալ կառուցվածքում, կերպարային համակարգում:

Այսպես, «Ֆիեստա» վեպի սյուժեն, կոնցեպտը, կերպարային համակարգը զարգանում են առաջին հերթին դիոնիսյան խրախճանքների հղումը ներկայացնող «գինարբուքի», «հարբեցողության» (որի կենտրոնում բաժակակիցներով շրջապատված լեդի Բրետն է), ապա իսպանական ցլամարտի արյունարբու խնջույքի խորապատկերին, որի արմատները կրկին կապվում են դիոնիսյան վաղնջական ծեսերի հետ և ի վերջո հանդես են գալիս տեղափոխության, ճանապարհորդությունների, հերոսների յուրօրինակ «ոդիսականի» հետ զուգահեռ:

Գարնանը գինեգործության աստված Դիոնիսոսի պատվին կազմակերպվում էին անսանձ տոնախմբություններ, որոնք ուղեկցվում էին երգ ու պարով: Ցանկանալով խուսափել Մինոսի դուստրերի դաժան ճակատագրից (որը վեպում, ի դեպ, հատկացված է Ռոբերտ Կոնին)՝ Դիոնիսոսի պաշտամունքին ծառայող քրմուհիները գինովցած ու անկաշկանդ նշում էին Բաքոսի ուրախ, աղմկոտ տոնը, որն առանց արյունահեղության չէր անցնում (Օրփեոսի մահը): Վաղնջական ծեսերի արմատական համակարգն ի հայտ է գալիս մինչև մեր օրերը հա-

սած «արյունոտ» խնջույքներում, ինչպիսին է հենց Հեմինգուեյի գեղարվեստականացրած իսպանական ցլամարտը: Համաձայն Բախտինի ձևակերպման՝ այդ արքետիպային գործողությունները հանգեցնում են «կառնավալային ազատագրման», որը թույլ է տալիս թոթափել պատասխանատվությունն արարքների համար (հոգեբանության մեջ՝ **ապասանհատականացում**, որը խթանում է դաժան և բռնկուն վարքագիծը) և «վերածնվել նոր, զուտ մարդկային հարաբերությունների համար»<sup>1</sup>: Կյանքում գործող կարգի ճշմարտությանը հակադրված է **զինու ճշմարտությունը**, իսկ *վերահսկման ներքին լոկուսին* (սկզբնակետին), որը սոցիալական ընդունված արժեք է, փոխարինում է *արտաքին լոկուսը*՝ բարոյական հենքից զուրկ և պատասխանատվությունից ազատ սկզբնակետը:

Ասացվածքի վերածված «ճշմարտությունն ու զինին» արտացոլված են դեռևս հին Հույն բանաստեղծ Ալքայոսի գործերում (Ք. ա. V դար): Իսկ «Ընկերներ ու թշնամիներ» շարքը սկսելով տոնական հայտնի «Ֆալերնի հին զինի մատուցող» բանաստեղծությամբ՝ հռոմեացի բանաստեղծ Կատուլլուսը (Ք. ա. I դար) **դիֆերամբ** է ուղղում Բաքոս-Դիոնիսոսին:

Հաստատելով Պրոտագորասի միտքը, որ մարդն «ամենայնի չափանիշն է», Վերածննդի շրջանում արդեն մարդն առավել ևս ազատվում է պատասխանատվության խիստ հսկողությունից. Ռաբլեի հերոս Պանուրգը իր հեթանոս նախնիների նմանությամբ պատասխան է փնտրում ոչ թե իր մեջ, այլ ակնկալում է դա Աստվածային շշի պատգամախոսից, որից դուրս է գալիս «Տրինկ» խրատը: Հարյուրամյակներ անց ռուս գրող Իվան Պանսևը գրում է. «Դուք ճշմարտություն եք որոնում գրքերում ու մոռանում եք այն իմաստուն խոսքը, որ ճշմարտությունը զինու մեջ է»<sup>2</sup>: «Իմաստուն խոսքը» չի մոռանում նաև Ալեքսանդր Բլոկը իր պոեզիայի գլուխգործոցներից մեկում («Գիտեմ. ճշմարտությունը զինու մեջ է»):

1926 թ. լույս է տեսնում Էռնեստ Հեմինգուեյի «Ֆիեստա» վեպը, որտեղ, դարձյալ Բլոկի խոսքերով ասած, «զինու ճշմարտությունը ... հայտնված է աշխարհին. ամեն բան միասնական է, միասնությունն աշխարհ է»<sup>3</sup>:

Ինչպես նկատում է ամերիկացի քննադատ Կառլոս Բեյքերը, վեպի գաղափարը, ըստ Հեմինգուեյի, «երկրագնդի հավերժական գոյությունն է»<sup>4</sup>: Հերոսը՝ Ջեյքոբ Բարնսը, պատերազմում ծանր վիրավորված ու դրա հետևանքով ինչ-որ իմաստով ճգնակեցության դատապարտված մարդ է, որը փորձում է ուժ և ապաքինում գտնել բնության և դրան

<sup>1</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1966, с. 3.

<sup>2</sup> «Словарь латинских крылатых слов». М., 1982, с. 382.

<sup>3</sup> Блок А. СС в 8 томах. Т.5. М.-Л., 1962, с. 346.

<sup>4</sup> Carlos W. Baker. Hemingway: the Writer as Artist. Princeton, 1963, p. 81.

ամնչվող մարդկանց հետ շփման մեջ: Բնության հետ մերձեցումը հեղինակը ներկայացնում է իբրև Բարնսի առավելությունը Բրետ Էշլիի և նրա ընկերախմբի նկատմամբ, որոնք անբարոյական ու անմիտ կյանք են վարում՝ տարված տարրական բնագոյների բավարարմամբ: Բայց Բեյքերն արդարացիորեն նկատում է նաև, որ «ճակատագրի հեզնանքով Բրետն ու իր բաժակակիցների խմբակն այնքան գրավիչ են, որ ստվերում են **գրքի իսկական հերոսի դերում** հանդես եկող հավերժ գոյություն ունեցող երկրագնդի գաղափարը»<sup>5</sup>: Դրա պատճառն այն է, որ Բարնսը չի կարողանում գտնել գոյությունն արդարացնող իմաստը («Բարնսը ողբերգականորեն ծարավի է սիրո, բայց ի վիճակի չէ այն կիսելու իրեն հարազատ Բրետ Էշլիի հետ»<sup>6</sup>): Ավելին. գլխավոր հերոսը հեղինակի alter ego-ն, ինքն էլ հմայվում է լեդի Բրետով ու պատրաստ է ծառայել այդ «չքնաղ տիկնոջ», այդ Կիրկե կախարդուհու պաշտամունքին, որը իր հավատարիմ երկրպագուներին վերածում է... **խոզերի**: Բրետին Կիրկե է կնքում Ռոբերտ Կոնր: «Նրան Կիրկե է անվանում, – ասաց Մայքլը: – Հավատացնում է, որ նա տղամարդկանց վերածում է **խոզերի**: Հրաշալի է ասված: Ափսո՛ս, որ ես գրող չեմ»: Հեմինգուեյը մեկ անգամ չէ, որ վեպի տեքստում զետեղում է դրա ենթատեքստը հարըստացնող «խոզային» տարրեր: Բիլը **«խոզ»** է անվանում Մայքլի պարտատերերին: Հաճույքով հետևելով Ռոբերտ Կոնրի անհանգստությանը Ջեյքն ինքն իրեն «խոզ» է անվանում («**Խոզություն** էր դրանից բավականություն ստանալը, բայց ես ինձ հենց **խոզ** էի զգում»): Ջեյքն անվանարկում է իրեն՝ գաղտնի հույս ունենալով **խոզության** միջոցով հաղորդակից լինել «դիոնիսյան» խրախճանքին, որի մասնակիցներն են լեդի Բրետի բոլոր սիրեցյալները. նա այդ կերպ ձգտում է մտովի կերպարանափոխվել և Սան Սեբաստյանում իրեն զգալ Բրետի կողքին Կոնրի փոխարեն: Նկատենք նաև, որ նույնիսկ կոմս Միպպիպոպուլոն, որը երկրորդական դեր ունի, Բրետին անպարկեշտ առաջարկ անելուն պես (թեև բավական բարձր գնահատելով նրան) ներառվում է «խոզության» արատավոր շրջանի մեջ՝ **խոզի** կաշվից իր հաստ գլանակատուփով:

«Ֆիեստան», ինչպես Հեմինգուեյի մյուս վեպերը, օժտված է մեկ ընդհանուր, լավ մտածված ու վերապրված կոնցեպտով, որի զեղարվեստական մարմնավորման մեջ կարևորագույն դեր է խաղում ենթատեքստը: Վերջինս կառուցվում է «հուշումների» մի ամբողջ համակարգի հիման վրա, որոնք ընթերցողի մեջ արթնացնում են որոշակի գուգորդություններ, զգացումներ, տրամադրություններ: Այստեղ դրսևորվում է Ջեյմս Ջոյսի գեղարվեստական «դպրոցը», որի ազդեցությունը Հեմինգուեյի վրա նշել են բազմաթիվ քննադատներ: Ինչպես և «Ուլիսեսի» հեղինակը, որը հերոսներին ստիպում է երկարատև «ողիսական» սկսել Դուրլինում, Հեմինգուեյն իր կերպարներին տեղաշարժում է Փա-

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 82:

<sup>6</sup> «Зарубежная литература XX века». М., 2003, с. 284.

րիզ – Բայունա – Պամպլոնա – Մադրիդ երթուղով ու բացի դրանից՝ անուղղակի հղում է տալիս Հոմերոսի «Ոդիսականին» Կիրկե կղզու դրվագով: Եթե Ջոյսի դեպքում Ոդիսևսի (Ուլիսեսի) դերը հատկացված է Լեոպոլդ Բլումին, ապա Հեմինգուեյի վեպում հնադարի թափառական հերոսի հետ համեմատվում է Ջեյք Բարնար: Մյուս կողմից՝ անարդար կլիներ Լեոի Բրետին համարել իմպրեսարիոյի հետ ամուսնուն դավաճանող Մերիոն Բլումի (նորոյա Պենելոպեի) կերպարանափոխությունը: Բրետը վեպում միանշանակ ներկայացված է իբրև ողբերգական հերոսուհի: Ջեյքի հանդեպ նրա սերը դատապարտված է. ֆիզիկական մտերմությունն անհնար է, իսկ առանց դրա Բրետը չի պատկերացնում հարաբերությունը սիրեցյալի հետ: Հեմինգուեյն ասում է. «Եթե երկուսը սիրում են միմյանց, դա չի կարող երջանիկ ավարտ ունենալ»: Եվ սիրահարված Բարնար, որը քնելուց առաջ անընդհատ մտածում է Բրետի մասին ու միշտ ուղարկում նրան գրողի ծոցը («Գրողը տանի Բրետին: Գրողը Ձեզ տանի, լեդի Էշլի»), նման է **Տանտալոսին**, որը, կողքին՝ աչքերի առաջ ունենալով պտղատու ծառն ու ջուրը, անգոր է հագեցնելու քաղցն ու ծարավը: **Քարիբդիսի** պես շուրջբոլորն ամեն ինչ կլանող կրքի հորձանուտի մեջ չխորտակվելու համար անհրաժեշտ է պաշտպանական միջոց ունենալ, հակաթույն: Ջեյք-Ոդիսևսի հակաթույնը Բրետ-Կիրկեի հմայքների դեմ, որը, սակայն, հասել է նրան ոչ թե Հերմեսից, այլ Մարսից, հաշմությունն է: Հուսահատության գիրկը չընկնելու համար Ջեյքը փորձում է խստագույնս զսպել իր հույզերը: Հակառուստիկի նրա մանրակրկիտ ու խստապահ ստոյիկությանը հակադրված է կեղծ ռոմանտիկ Կոնի դիրքորոշումը: Ու. Ալլենը Ջեյմս Ջոյսի վերաբերյալ նշում է. «Դիմելով Հոմերոսին՝ Ջոյսը ձգտում է մասնավորի մեջ ընդգրկել համընդհանուրը»՝ հերոսներին դարձնելով «իրենց արքետիպի ժամանակակից տարբերակը»<sup>7</sup>, և Ջոյսի Բլումը ոչ միայն **Ուլիսես** է, այլև **Թափառական հրեա**: Հեմինգուեյի վեպում ջոյսյան կերպարը գտնում է իր նմանակներին՝ *Ոդիսևս*-Բարնսին և *Հրեա*-Կոնին:

Ամբողջ տեքստում նկատելի և դրա համատեքստը հագեցնող «հուշումների» (ենթատեքստային տարրերի) տեսանկյունից հատկապես զգալի է առասպելաբանական արքետիպերի և ակնարկների ներհյուսումը վեպի հերոսուհու կերպարին: Բրետը իբրև **հավերժ կանացիության** մարմնացում, ներառում ու «արդիականացնում է» մի քանի արքետիպ: Մի կողմից՝ նա, ինչպես վերը նշեցինք, կախարդուհի Կիրկեն է, որը գայթակղում է տղամարդկանց և վերածում խոզերի: Մյուս կողմից՝ նա հավերժ հարբած բաքոսուհի է, Դիոնիսոս աստծո ուղեկիցը, «միակ կինը...», որը հարբած ժամանակ նույնքան հմայիչ է, որքան սթափ»: Միրային վերջին պատմության մեջ (երիտասարդ ցլամարտիկ Պեդրո Ռոմերոյի հետ) նա Հին Կտակարանի Եվան է, որը

<sup>7</sup> Аллен У. Традиция и мечта. М., 1970, с. 45.

տենչում է ճաշակել արգելված պտուղը: «Կարծում եմ,– ասում է մեզ Ջեյքը,– նա պարզապես ուզում է անհնարինը»: Ի վերջո, նա առասպելական Հեդինե Գեդեցիկն է, որը լքում է իր իսկ ընտրյալ Մենելաոսին (Մայքլ) ու փախչում չքնաղ երիտասարդ Պարիսի հետ (Պեդրո), ընդ որում՝ ուշագրավ է անունների երկու գույգի հնչյունական նմանությունը: Լուիզ Կոլեին ուղղված նամակներից մեկում Ֆլոբերը ներկայացնում է իր պատկերացրած կատարյալ վեպը. «Արձակին բանաստեղծության ռիթմ հաղորդել (թողնելով, որ այն արձակ մնա) և նկարագրել հանապազօրյա կյանքը, ինչպես պատմություն են գրում կամ էպիկական պոեմ»<sup>8</sup>: Գրականագետ Տ. Դենիսովան իր հերթին Հեմինգուեյի այս վեպն անվանել է «արձակ գրված պոեզիա»<sup>9</sup>:

Հենց հերոսուհու՝ լեդի Բրետ Էշլիի կերպարը, որն իր ժամանակի ծնունդն է, լիովին ու օրգանապես (հոգեբանորեն, վարքագծով, արարքներով, խոսքով) համապատասխան է իր ժամանակի ոգուն, բայց և միաժամանակ համեմված բազմազան նրբահյուս արքետիպերով, ապահովում է Հեմինգուեյի վեպի թե՛ բանաստեղծականությունը, թե՛ էպիկականությունը:

Վեպի ավարտին հերոսները՝ Բրետն ու Ջեյքը, առճակատվում են հետևյալ հարցին. **ինչպե՞ս շարունակել կյանքը:**

Պատանի Ռոմերոյին խնայած Բրետը չի կարողանում հրաժարվել հեթանոսական զոհաբերությանը համարժեք իր արարքով պարծենալուց, և վերջին երկխոսության մեջ գրողի և իր հերոսների «Ֆիեստա» վեպի համար կարևորագույն՝ բարոյական ընտրության և «կառնավալային ազատագրման» մոտիվները, ինչ-որ առումով միախառնվում են, մեկտեղվում:

«– Բայց գիտե՞ս, հաճելի է, երբ որոշում ես տակնք չլինել:

– Հա՛ :

– Դա մասամբ փոխարինում է Աստծուն:

– Ոմանք Աստված ունեն,– ասացի ես:

– Նույնիսկ շատերը:

– Ես նրանից երբեք օգուտ չեմ ունեցել:

– Էլի մարտինի խմե՞նք»,–

փոխզիջում է առաջարկում Հեմինգուեյի հերոսը՝ ևս մեկ անգամ հաստատելով դարերի բովով անցած «In Vino Veritas»-ը:

Է. Հեմինգուեյի ստեղծագործություններին նվիրված հատուկ գրականությունն առանձնացրել է թե՛ «Հրաժեշտ գենքին» վեպի սյուժեում, կերպարային համակարգում, որոշակի տարրերում արտացոլված ինքնակենսագրական հիմքը, թե՛ դրանում գրողի մշակված «այսբերգի» կամ ենթատեքստի պոետիկայի տարբեր դրսևորումները: Գեղարվեստական

<sup>8</sup> Նույն տեղում, էջ 49:

<sup>9</sup> **Денисова Т.** Секрет айсберга. О художественных особенностях прозы Эрнеста Хемингуэя // «Литературная учеба», 1980, №5, с. 205.

ընդհանրացման այն մակարդակը, ընթերցողի գիտակցության և հուզականության վրա ներգործության այն աստիճանը, որոնց հասնում է Հեմինգուեյը «Հրաժեշտ զենքին» (1929) վեպում, պայմանավորված են մասնավորապես ենթատեքստում մի շարք արքետիպերի ներգրավմամբ:

«Հրաժեշտ զենքին» վեպի տեքստում ենթատեքստի խորության և հարստության մասին վկայում է արդեն դրա վերնագիրը՝ «A Farewell to Arms», որի առնչությամբ Ի. Լ. Ֆինկելշտեյնը նկատում է. «Ինչպես և Տոլստոյի էպիկական շարքի վերնագրի «խաղաղություն» («աշխարհ») բառը, այնպես էլ Հեմինգուեյի վեպի վերնագրի «arms» բառը միանշանակ են: Վերընթերցման ժամանակ, ամբողջ ստեղծագործությանը ծանոթ լինելուց հետո այն կարելի է մեկնաբանել որպես հերոսի հրաժեշտը զենքին, պատերազմին, բայց և իրեն գրկող թևերին, սիրած կնոջը, որին խլում է մահը»<sup>10</sup>:

Երկու գիծը՝ զարհուրելի պատերազմի և անձնական սիրո, դրա դատապարտվածության թեմաները բարդ փոխազդեցության մեջ են մտնում Հեմինգուեյի ողբերգական վեպում: Այդ փոխկապակցված թեմաների գեղարվեստական մարմնավորման մեջ ենթատեքստը (այսբերգը) հասնում է արտակարգ խորության: Դրա օրինակը, կարծում ենք, կարող է համարվել վեպի սյուժետային կառուցվածքում գործող «ճակատագրի ողբերգության» արքետիպը:

Ամերիկացի ճարտարապետ Ֆրեդերիկ Հենրին հայտնվում է օտար երկրում՝ Առաջին աշխարհամարտի իտալական ճակատում: Ծանր վիրավոր լեյտենանտ Հենրին հիվանդանոց է ընկնում, որտեղ հանդիպում է գթության քույր Քեթրին Բարկլիին: Սկզբնապես մակերեսային տարվածությունը վերաճում է խոր զգացմունքի: Վերադառնալով ռազմաճակատ՝ Հենրին մի շարք հանգամանքների ու տպավորությունների ազդեցության տակ սկսում է ավելի ու ավելի պարզ գիտակցել կատարվող իրադարձությունների անհեթեթությունը, անողորմությունը, վայրագությունը: Առանց էական հիմքերի՝ դեռ վերջերս նրան մեղավ էին շնորհել, որն ինքը բնավ չէր ակնկալում, իսկ այսօր, կրկին առանց որևէ պատճառի, նրան ուզում են գնդակահարել: Նա փախչում է՝ գնդակահարությունից փրկվելու համար, որոշ ժամանակ թաքնվում: Ապա, վտանգելով կյանքը, Քեթրինի հետ մեկնում է չեզոք երկիր՝ Շվեյցարիա: Կարճատև երջանկությունից հետո Քեթրինը ծննդաբերության ժամանակ մահանում է, երեխան մահացած է ծնվում: Հենրին տենդագին մտածում է. «Ահա թե որն է ամեն ինչի ավարտը: Մահն է: Նույնիսկ չգիտես՝ որն է այս ամենի իմաստը...»<sup>11</sup>: Ականատես ենք լինում հերոսի ապրումներին, իսկ նրա հետագա ճակատագիրը մեզ անհայտ է:

<sup>10</sup> Финкельштейн И. Л. Хемингуэй-романист. Горький, 1974, с. 48.

<sup>11</sup> Хемингуэй Э. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. М., 1959, с. 407: Այս գրքից հղումներն այսուհետ շարադրանքում՝ փակագծերում միայն էջը:

Սակայն ողբերգական վերջաբանից դեռ շատ առաջ զգում ենք այդպիսի վերջաբանի նախասահմանվածությունը: Այդ զգացումն առաջանում է մասնավորապես հավատի ու մեղքի հարցերին գլխավոր հերոսների մշտական անդրադարձների շնորհիվ: Հեմինգուեյը, ամերիկյան գրաքննադատ Մաքսուել Գայսմարի խոսքով, «այն քչերից է, որոնք ուսումնասիրել են մարդկային «խորությունները», մեղքի, ոչնչացման և մահվան թաքուն ուժերը, մեր տարրական բնագոյները. նա ամերիկյան ավանդույթից ծնունդ առած այդ բնույթի սակավաթիվ գրողներից է»:<sup>12</sup>

Քեթրինը Հենրիին սուրբ Անտոնիոսի պատկերը տալիս է ոչ այն պատճառով, որ *հավատում է* («Գիտե՛ս, սիրելի՛ս, սա ինձ համար շատ կարևոր կլինեք, եթե ես հավատացյալ լինեի: Բայց ես հավատացյալ չեմ»), այլ պարզապես «հաջողության համար» (265): Ուրանալով Աստծուն՝ նա ասում է սիրեցյալին. «Դու ես իմ կրոնը» (265): Հավատի մոտիվի հետ է կապված նաև տաճարի խորհրդանիշը, ուր նախորդ վեպի հերոսուհի լեդի Բրեյտի պես Քեթրինը հրաժարվում է մտնել: Հավատից հրաժարվողի համար մեկ ճանապարհ է մնում՝ մեղսագործությունը: «Ես կուզեի իսկապես մեղանչել» (291),– ասում է Քեթրինը՝ խղճի վրա վերցնելով մի մեղք, որը ողբերգություն է առաջ բերում: Ողբերգությունը հիմնված է մեղքի գաղափարի վրա, իսկ մեղքի գաղափարը դեռ հնուց կապված է եղել հավատի հետ:

«Հնում ողբերգական մեղքը բխեցնում էին երեք միատիկ արմատից: Այն երբեմն ճակատագրի անհիմանալի կամքի դրսևորում էր. մարդը՝ որպես ճակատագրի գործիք, որևէ արարք էր գործում, որը նրա վրա մեղք էր բարդում: Հեկտորը պետք է սպաներ Պատրոկլեսին, որպեսզի, ըստ վրեժխնդրության օրենքի, զոհվեր Աքիլլեսի ձեռքից. Աքիլլեսը պետք է սպաներ Հեկտորին, որպեսզի զոհվեր իր հերթին... Էդիպը պետք է ամուսնանար իր չճանաչած մոր հետ, որպեսզի կուրանար ու նրա հետ զավակներ ունենար, որոնք սպանելու էին միմյանց»<sup>13</sup>: Ճակատագրի այդպիսի գործիք է դառնում նուրբ, չքնաղ Քեթրինի մահվան պատճառ դարձած լեյտենանտ Հենրին, որին անդադար մեղադրում է բարի ու հավատարիմ բուժքույր Էլլեն Ֆերգյուսոնը. «Նա կործանել է Ձեզ իր իտալական խորամանկություններով: Ամերիկացիները իտալացիներից էլ վատն են», «Դուք նենգից էլ վատն եք: Դուք իսկական օձ եք», «Ամբողջ ամառ սեր խաղացիք ու աղջկան հղի թողեցիք, իսկ հիմա հավանաբար մտադիր եք ծլկել» (353): Հավատարիմ Ֆերջին մտահոգվում է, որ Քեթրինն ու Հենրին չեն օրինականացրել իրենց հարաբերությունները, իսկ նրանց ամուսնությունն «անվավեր» է աստվածային տեսանկյունից: «Ֆերգյուսոնը նորից լաց եղավ: –Ես չեմ ուզում, որ դուք

<sup>12</sup> **Гайсмар М.** Американские современники. М., 1976, с. 210.

<sup>13</sup> **Иванов Вяч.** Достоевский и роман-трагедия // «Творчество Достоевского в русской религиозной мысли 1881-1931 годов». М., 1990, с. 184.

այս ձևով լինեք երջանիկ: Ինչո՞ւ չեք ամուսնանում» (354): Արդեն Շվեյցարիայում նրանք որոշում են ամուսնանալ, բայց միայն երեխայի ծննդից հետո, երբ Քեթրինը, իր խոսքերով ասած, այլևս նման չի լինի «գարեջրի տակառի»: Բայց օրինական, այլ կերպ ասած՝ օրինված ամուսնությունը նրանց վիճակված չէ: Ողբերգական վերջաբանը երեխայի մահն է, Քեթրինի մահը:

«Անտիկ ողբերգության մեջ մեղքի հաջորդ հիմնավորումը մեկ աստվածության գերադասությունն է մյուսից, հոգու մեջ բոլոր աստվածությունների, աստվածային բոլոր կամքերի ու աշխարհի էներգիաների ներդաշնակ ու բարեպաշտ համատեղման դժկամությունն ու անկարողությունը»<sup>14</sup>: Այդպես լեյտենանտ Հենրին, որի հանդեպ «բարեհաճ» է պատերազմի աստված Մարսը, դավաճանում է նրան ու դասալքում բանակը: «Ես չեմ ուզում մտածել պատերազմի մասին: Ես հրաժարվել եմ դրանից» (388): Միևնույն ժամանակ Քեթրինը, որը զոհաբերել է վերին աստվածային սերը՝ *ազապին*, հանուն մտերիմ մարդու հանդեպ սիրո՝ *ֆիլոսի*, սուկ ցանկանում է միաձուլվել սիրեցյալի հետ, բառացիորեն նա դառնալ. «Ես կուզեի ամեն ինչում քեզ նման լինել» (388): Նրա նվիրական ցանկությունն այն է, «որ առհասարակ հնարավոր չլինի տարբերել՝ որն ես դու, որը՝ ես» (389): Նա այնպես է պաշտում սիրեցյալին, որ չի պատկերացնում կյանքը առանց նրա. «Միրելի՛ս, ախր ես ընդհանրապես չեմ ապրում, երբ քեզ հետ չեմ» (389): Նա աստվածացնում է սիրած մարդուն, պատրաստ է «ճանաչել նրա բոլոր կանանց», վարակվել վեներական հիվանդությամբ, որով նա տառապել է ժամանակին... «Թանկագի՛նս, ես քեզ այնքան եմ սիրում, որ ուզում եմ դու լինել» (389):

Ի վերջո, «մեղքի երրորդ արմատը, ըստ էության, ինքնին աշխարհ գալու մեջ է. այս միտքը հատուկ է արդեն այն դարաշրջանին, երբ Անաքսիմանդորսը հռչակում է, որ անհատները զոհվում են՝ հատուցելով իրենց ծագման մեղքը»<sup>15</sup>: Այդպես է վախճանվում Քեթրինը՝ համոզված, որ «մեր արածն անմեղության աստիճանի պարզ է: Ես չեմ հավատում, որ մենք որևէ վատ բան ենք անում» (389), զոհվում է նաև զույգի չճնված երեխան, որն «անաստված» սիրո ծնունդ էր:

Հավատի հարցը ծառանում է Հենրիի առաջ մահացած երեխայի ծննդյան ժամանակ: «Ես հավատացյալ չեի, բայց գիտեի, որ նրան պետք է մկրտել: Իսկ եթե նա երբեք շունչ չէր քաշել: Չէ՞ որ այդպես էր: Նա ընդհանրապես չէր ապրել: Միայն Քեթրինի մեջ» (406): Ճակատագրի ողբերգությունը հասնում է տրամաբանական ավարտին, և լեյտենանտ Հենրին, որը զոհաբերել էր ռազմական փառք խոստացող Մարսի պաշտամունքը հանուն Ափրոդիտե-Վեներայի պաշտամունքի, վերջապես հասկանում է, որ ինքը մյուսների պես ընդամենը խաղալիք է

<sup>14</sup> Նույն տեղում:

<sup>15</sup> Նույն տեղում, էջ 184-185:



ճակատագրի ձեռքերում: «Այժմ Քեթրինը կմահանա: Ահա թե որն է ամեն ինչի ավարտը: Մահն է: Նույնիսկ չգիտես՝ որն է այս ամենի իմաստը: Չես հասցնում իմանալ: Քեզ պարզապես շարտում են կյանք ու ատամ կանոնները, ու առաջին իսկ զանցանքի դեպքում քեզ կսպանեն: Կամ կսպանեն առանց պատճառի, ինչպես Այմոյին: Կամ կվարակեն սիֆիլիսով, ինչպես Ռինալդիին: Բայց վաղ թե ուշ քեզ կսպանեն: Դրանում կարող ես վստահ լինել» (407):

Աշխարհը, ուր «շարտվել են» վեպի հերոսները, մարդասպան աշխարհամարտն է՝ իր կանոններով, որտեղ նրանք ապրում են սեփական, ժամանակակից, XX դարի «ճակատագրի ողբերգությունը»:

Եվս մեկ արքետիպ է թաքնված ենթատեքստի խորքերում:

Եթե վեպի անձնական թեման, այսինքն՝ նրա հերոսների դրաման, «ճակատագրի ողբերգության» գծեր ստանալով, զարգանում է, կարելի է ասել, աշխարհում եռացող պատերազմի «պատմական» խորապատկերին, ապա հարկ է նկատել, որ վեպի ամբողջ կտավը նաև սեփական «բնական» խորապատկերն ունի. դա **անձրևն** է: Դրա վրա է ուշադրություն հրավիրում Մ. Մենդելսոնը՝ խոսելով Հեմինգուեյի գործերում ենթատեքստի դերի մասին: Անձրևը հերոսների գրույցների լեյտամոտիվն է («Լսո՞ւմ ես. անձրև է», «Ուժեղ անձրև է»: «Ոչի՞նչ, որ անձրև է գալիս»: «Ուղղակի ես վախենում եմ անձրևից» (4, 6) և այլն, և այլն), հերոսուհուն հանկարծ սկսում է թվալ, որ ինքը կմեռնի անձրևի ժամանակ, իսկ երբ խափանիչ ջոկատը գնդակահարում է նահանջող սպաներին, կարդում ենք. «Անձրևը գնալով ուժեղանում էր»: Մ. Մենդելսոնը նկատում է, որ «ոչ միայն հերոսների անձնական կյանքի, այլև *պատերազմի ընթացքի* յուրաքանչյուր ողբերգական իրադարձություն ծավալվում է անձրևի ժամանակ»<sup>16</sup>:

Ի լրումն վերը ասվածի՝ Հեմինգուեյի ենթատեքստում առկա ևս մեկ արքետիպի ներառվածության մասին կցանկանայի հավելել հետևյալ ենթադրությունը. արդյո՞ք ամբողջ վեպում անվերջ տեղացող, չդադարող, անընդհատ հորդացող անձրևը **«համաշխարհային ջրհեղեղի»** արքետիպի դրսևորումը չէ՝ ենթատեքստով կապված **«համաշխարհային պատերազմի»** գաղափարին՝ դրա իմաստային ամբողջ ծավալով:

Կարծում ենք՝ ներկայացված դիտարկումները կարող են հաստատել, թե որքան խորն է ենթատեքստի «այսբերգը» XX դարի մեծագույն գրողներից մեկի արձակում:

**Բանալի բառեր** – *Հեմինգուեյ, վեպ, ենթատեքստի պոետիկա, արքետիպ, դիցաբանություն, Աստվածաշունչ, համատեքստ*

<sup>16</sup> Мендельсон М. О романе Хемингуэя «Прощай, оружие!» // Ernest Hemingway. A Farewell to Arms. М., 1976, с. 4, 6.

**НАТАЛИЯ ГОНЧАР-ХАНДЖЯН – Архетипы в подтекстах романов Эрнеста Хемингуэя.** – Литература XX века вобрала в себя многие греко-римские мифологические, а также библейские сюжеты и образы, наполняя их современными смыслами. В целом ряде уже вошедших в классику произведений эти сюжеты и образы, в тех или иных современных превращениях, являют себя «открытым текстом», во многих же случаях мифологические архетипы, аллюзии служат обогащению подтекста и контекста (Джойс, Т. Вулф, Фолкнер, Сароян и др.). Именно это мы наблюдаем и в прозе признанного мастера подтекста Эрнеста Хемингуэя, в частности в его романах «Фиеста» и «Прощай, оружие».

**Ключевые слова:** *Хемингуэй, романы, поэтика подтекста, архетипы, мифология, библия, контекст*

**NATALYA GONCHAR-KHANJYAN – The Archetypes in the Undercurrent of Ernest Hemingway's Novels.** – The literature of the XX century has involved numerous Greek-Roman mythological, as well as biblical topics and characters, imparting modern meanings to them. These topics and characters, in different modern metamorphoses, are manifested as an “open text” in a series of already classical works; meanwhile, in many other cases, the mythological archetypes, allusions enrich the undercurrent and context (Joyce, T. Wolf, Faulkner, Saroyan, etc.). This is what we observe in the prose of the eminent master of undercurrent Ernest Hemingway, in particular: in his novels “Fiesta” and “Farewell to Arms”.

**Key words:** *Hemingway, novels, poetics of undercurrent, archetypes, mythology, Bible, context*