
**ՄՊԱՌՈՂԱԿԱՆ ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՅԵՐԸ
ՅԵՐՄԱՆ ՀԵՍՍԵԻ «ՀԱՆԳՍՏԱՑՈՂԸ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ**

ՏԻԳՐԱՆ ՍԻՄՅԱՆ

Վերնագրում արտացոլված խնդիրները Վայմարյան Հանրապետության (1918-1933) ժամանակաշրջանում տարբեր խոսույթներում (գրական, հրապարակախոսական, սոցիոլոգիական և այլն) հաճախ հանդիպող թեմաներից էր: Հայտնի է, որ Վայմարյան Հանրապետության գոյության ընթացքում խնորվում էին և հակադրության մեջ էին գտնվում ազգայնական-լիբերալ արժեքները. ազգայնական պետություն կառուցելու կողմնակիցներ էին սոցիալ-դեմոկրատներն ու նացիստները, որոնց հակառակ՝ այլ մոդելի պետություն էին ուզում կառուցել կոմունիստները:

Արժեքաբանական ու քաղաքական ուժերի պայքարի այդ «արանքում» էր բազմահազարավոր բյուրգերականությունը: Ժամանակաշրջանի նուրբ «սեյսմոգրաֆները» (Հ. Հեսսեն, Թ. Մանը, Է. Քեստները, Ալ. Դյոբլինը և ուրիշներ) իրենց գրական երկերում ուղղակի և անուղղակի քննադատում էին մի կողմից՝ ապաքաղաքականացած բյուրգերականությանը, որին Օրտեգա-ի-Գասետը անվանում էր «ապստամբած զանգվածներ», մյուս կողմից՝ դեռևս Առաջին աշխարհամարտից հետո գերմանական հասարակությունում առկա ռևանշիստական տրամադրությունները¹:

Վայմարյան Հանրապետության տարիներն աչքի էին ընկնում զանգվածային մշակույթի զարթոնքով, որը «բուժում է» ժամանակի զարկերակը բաց թողած բազմահազար մարդկանց: Այս ժամանակաշրջանը Հերման Հեսսեն (1877-1962) իր «Ուլունքախաղ» վեպում անվանում է «ֆելիետոնիստական»²:

Սույն հոդվածում կփորձենք Հ. Հեսսեի «Հանգստացողը» ("Kurgast", 1926) ստեղծագործության և Թ. Մանի «Կախարդական լեռը» ("Zauberberg", 1925) վեպի օրինակների հիման վրա ներկայացնել սպառողական հոգեբանություն ունեցող մարդուն, նրա միջավայրն ու «քիտչային» աշխարհը, քանի որ նշյալ երկու տեքստերը շատ լավ հնարավորություն են տալիս տեսնելու վերոհիշյալ ծառայած խնդիրները:

«Հանգստացողը» վիպակի կառուցման առանձնահատկության մասին նկատենք. «Ես իմ իշիասը մասնագիտություն էի սարքել, իշիասով հիվանդի, հանգստացողի՝ բյուրգերական միջավայրին համապատասխանող դեր էի խաղում, փոխանակ մնայի ինքզինքս»³: Այս արտահայտությունը

¹ Տե՛ս **Տիգրան Սիմյան**, Գերմանիայում պատերազմական-հակապատերազմական դիսկուրսը. Առաջին համաշխարհային պատերազմի արժևորումը // Հայկական բանակ, 2011, № 3 (69), էջ 107-117:

² Տե՛ս **Hermann Hesse**, Das Glasperlenspiel, Tübingen, Suhrkamp Verlag, 2003, S. 16-23:

³ **Hermann Hesse**, Gesammelte Schriften, Vierter Band, Suhrkamp Verlag, Fr. am Main, 1987, S. 103 (այս գրքից հետագա բոլոր մեջբերումների հղումները տրվում են տեքստում, փակագծերի մեջ):

ամբողջ «Չանգստացողը» ստեղծագործության նկատմամբ մետադատողություն է: Չեսսեն «դիմակի» ու իսկական Ես-ի արանքում կերտում է այս հրաշալի ստեղծագործությունը:

ա. Չանգվածային մարդու հոգեմտավոր աշխարհը և խնդրի «Ելքի» հեստեական մոդելը

Պատումը վարողի համար սարսափելի է, երբ ինքն «ամբողջությանը դառնում է ամբոխի մասը, միջին հանգստացող, ձանձրալի, հոգնած ֆիլիստեր» (Kurgast, S. 76): «Ամբոխ» (Menge), «միջին հանգստացող» (Durchschnittskurgast), «Ֆիլիստեր» (Philister) հասկացությունները դառնում են Չանգվածային մարդու ցուցիչներ: Չանգվածային մարդը տեքստում ներկայացվում է իբրև տափակ երկխոսություններ վարող: Օրինակ՝ «համեղ ուտեստներով փորը լցրած» պատումը վարողը «հաճույքով համաձայնում է» իր գրուցակցի հետ այն բանի շուրջ, որ «երիտասարդները կարիք ունեն հեղինակությունների» (Kurgast, S. 77) զանազան դժվարություններ հանդիպելիս և դրանք հաղթահարելիս: Ինչպես նկատում ենք, այս հատվածը կառուցված է հեզնաբար, բայց միաժամանակ պարունակում է Չանգվածային մարդու վարքագծի, կարծրատիպային մտածողության կարևորագույն տարրեր: Չեզնանքը երևում է «կուշտ փորով» դիմացինի սովորական մտքերին *համաձայնելու* փաստով: «Չամաձայնելու» գաղափարը բնութագրական է Չանգվածային մարդու հոգեմտավոր աշխարհը մեկնաբանելու առումով՝ նա ոչ մի դեպքում չի ուզում տարբերվել մյուսներից, այդ իսկ պատճառով էլ նրան մնում է *համաձայնել*: Չամաձայնությունը ուրիշներից չտարբերվելու ցուցիչ է: Չանգվածային մարդկանց երկխոսությունը տեղի է ունենում *նույնատիպ մտքեր արտահայտելու* (օրինակ՝ «քաղաքական իրավիճակների, բորսայի, եղանակի ու բուժման, ինչպես նաև կենսափիլիսոփայության ու ընտանեկան հոգսերի») (Kurgast, S. 77) և *համաձայնելու* հիման վրա: Այսպիսի Չանգվածային մարդու մոդելը հակադրվում է նաև լուսավորության մարդուն, որը պետք է «խիզախություն ունենա օգտվելու սեփական բանականությունից»⁴:

Ինչպես Թ. Մանի «Կախարդական լեռը» վեպում է նկարագրվում «վերևի» (Բերգհոֆի բնակիչներ) հիվանդների մեծ մասի Չանգվածային մտածողությունը, նույն կերպ Չ. Չեսսեն իր «Չանգստացողը» ստեղծագործության մեջ պատումը վարողի անունից գրում է. «Դժվարությամբ եմ տանում հոտային և հյուրանոցային կյանքը» (Herden- und Hotelleben tief zuwider ist) (Kurgast, S. 16): Այս «հոտային» միջավայրում պատմողն առանձնացնում է պարոն Քեսելրինգին, որը «պետք է որ հիդալգո կամ ինչ-որ նման մի բան լիներ»: Գեղեցիկ տեսք ուներ՝ «երազկոտ ու հիացնող բաց կապույտ մանկական աչքեր, ոտքից գլուխ վարդագույն, կարծես Ռենուարի աղջիկը» (Kurgast, S. 41-42): Այսպիսի արտաքին ունեցող «քերովբեն» հիասթափեցնում է պատմողին, երբ մի օր մթնշաղին ծխարանում ցույց է տալիս «անպարկեշտ բացիկներ» ("unanständige Bilder") (Kurgast, S. 41-42):

⁴ Immanuel Kant, Was ist Aufklärung / Berlinische Monatsschrift. 5. Dezember, 1784 // <http://www.prometheusonline.de/heureka/philosophie/klassiker/kant/aufklaerung.htm>- 12.06.2012.

* Խոսքը, հավանաբար, Ռենուարի «Ժամանա Սամարիի դիմանկարը» (1877) կտավի մասին է (<http://www.art-drawing.ru/gallery/710-renoir-pierre-auguste/detail/5427-renoir-pierre-auguste41-23.03.2013>)

Նկատենք, որ Քեսելրինգը պատկերված է հեզոնաբար, արտաքինի ու ներքինի հակասության՝ կալոկագաթիայի բացակայության սկզբունքով: Այս հակասությունն էլ ավելի շոշափելի է դառնում, երբ վերծանում ենք Քեսելրինգի ազգանունը՝ "Kessel" (չուգուն, թուջ) և "Ring" (կլոր, օղակ): Ինչպես նկատում ենք, Չեսսեի հոգեկան ու մտավոր աշխարհը չի համակերպվում, «թուջյա» զանգվածային մարդկանց արժեքաբանական համակարգի հետ:

Չանգվածային նման մարդու մի տիպ էլ նկարագրվում է «Յուլանդացին» գլխում: Յուլանդացին իր կնոջ հետ ամբողջ օրը «գրուցում է, ծիծաղում, հյուրեր ընդունում» (Kurgast, S. 56): Յուլանդացիների 65-րդ սենյակում «չէին մտորում, չէին կարդում, մեղիտացիա չէին անում, չէին լռում» (Kurgast, S. 56): Այսպիսի կենսուրախ կենցաղը, անշուշտ, կխանգարեր 64-րդ սենյակում «գրասեղանի մոտ տքնաջան աշխատող, մտորող», հաճախ գիշերով ստեղծագործական գործընթացի մեջ գտնվող Չեսսեին (Kurgast, S. 57): Չետաքրքրական է, որ պատումի ընթացքում Չեսսեն ինքն իրեն բնութագրում է իբրև «աուտսայդեր» (Kurgast, S. 58), որը շատ դիպուկ ընդգծում է նրա հոգեմտավոր էության ու կենսաձևի տարբերությունը կենսուրախ այս հուլանդացիներից:

Այստեղ պատումը ծավալվում է ծայրահեղությունների համատեքստում: «Յուլանդացիները» գլխում տեսնում ենք, որ Չեսսեն սկսում է ատել հուլանդացիներին իրենց աղմուկի, զրույցների, ծիծաղի համար, ինչպես «անհաջողակ քրիստոնյա մի խանութպան՝ հրեաներին, կամ կոմունիստը՝ կապիտալիստին»⁵ (Kurgast, S. 62): Նկատելի է, որ 64-րդ համարի սենյակում ապրող ինտելեկտուալն արդեն սկսում է մտածել իբրև մի քաղքենի, զանգվածային մարդ⁶: Չամենատության եզրերն իրենց հերթին անուղղակի քննադատություն են ուղղված նաև 1920-ականների մտայնության, գերմանական հասարակության դեմ:

Նույն այս գլխում Չեսսեն վերանայում է իր իսկ հոգեվիճակը, այս միայնակի թերությունները՝ մասնավորապես նշելով, որ «ամբողջ չարիքի պատճառն այն է, որ մենք՝ անհատներս, մեզ չենք դիտում իբրև ամբողջի անբաժանելի մասը. Ես-ը իրեն շատ կարևոր է համարում» (Kurgast, S. 63): Ասվածից ստացվում է, որ Ես-ի անկարևորությունն ինքնին կարող է միջոց դառնալ ծառացած խնդիրները լուծելու համար⁷: Այս խնդիրը լավագույնս արտացոլված է Կլեմենս Բրենտանոյի «Յրաշագեղ Կասպերլի և նրբագեղ Աներլի պատմությունը» (1817) նովելատիպ պատումում, որտեղ ականատես ենք լինում, թե ինչպես Կասպերլի Ես-ի գերազնահատման փաստը դառնում է այս ստեղծագործության կայացման հիմնական շարժիչ ուժը: Այս երկն արդեն իսկ ցույց է տալիս, թե մարդու անհատականացումն ինչպիսի՞ ծայրահեղությունների կարող է հանգեցնել: Կասպերլը կործանվում

⁵ Այս վերջին համեմատությունը հասկանալի պատճառներով բացակայում է խորհրդային տարիներին կատարված ռուսերեն թարգմանության մեջ:

⁶ Ինչպես նկատում ենք, այս հատվածում Չեսսե-հանգստացողի և պատումը վարողի տեսանկյունները բաժանվում են:

⁷ Այս խնդիրն արդիական է նաև մեր ժամանակներում: Գերմանական մի բացիկի վրա բազկաթռներում նստած ամուսիններ են պատկերված: Կինը խաչքառ լուծելիս ամուսնուն հարցնում է՝ «Աշխարհի տիրակալ՝ երեք տառով»: Ամուսինը ծիծաղելով պատասխանում է՝ «Ես» (=Ich):

է այն ժամանակ, երբ Ես-ը (= պատիվը) վեր է դասվում ամեն ինչից (մարդկային հանրության, բարեկամներից...): Մինչդեռ պատմվածքում մի քանի անգամ լսվում է տարիքն առած գեղջկուհու ձայնը. «Փառքը տուր միայն Աստծուն» (Gib Gott allein die Ehre!)⁸: Ինչպես նկատում ենք, բրենտանյական մոդելը ենթադրում է փառքի ու պատվի բարձրաձայնման *ուղղահայաց* մոդել, ոչ թե հորիզոնական:

XIX դարում ի հայտ եկած այս խնդիրն էլ ավելի է խորանում հաջորդ դարում. «Ժամանակակից մարդու ամենատարածված պրակտիկ կրոնը հիմնված է Ես-ի փառաբանման և նրա պայքարի վրա» (Kurgast, S. 64): Այս դիրքորոշման կողմնակիցներից են, ըստ Հեսսեի, «բնության պրիմիտիվ, ուժեղ, գիտելիքին, իմացությանը անհաղորդ էակաները» (Kurgast, S. 64): Այս ժամանակակից «կրոնից» հեսսեական տեքստը առաջարկում է ձերբազատվել «Ես-ի մոռացության, ամբողջականության վերապրման» միջոցով (Kurgast, S. 64):

Այսպիսի «մութ» հաղթահարման միջոցը հետագա պատումի մեջ որոշակիանում է, այն է՝ **սերը** դիմացինի նկատմամբ: Ուրիշ խոսքով՝ Հեսսեն հորիզոնական «թշնամանքը» առաջակում է հաղթահարել «սիրի՛ր քո թշնամուն» պատվիրանով, որը նա համարում է «հոգին բուժելու խորապես մտածված տեխնիկա» ("...die Bedeutung einer seelischen Technik von größter Durchdachtheit habe") (Kurgast, S. 67): Ստացվում է, որ դիմացինին, թշնամուն սիրելով՝ հաղթահարում ես բախումը. սիրել նշանակում է դիմացինին, «թշնամուն» («նա», «նրանք») մոցնել սեփական «Ես»-ի, «մենք»-ի տարածք:

«Ապաքինում» գլխի վերջում Հեսսեն ևս մեկ անգամ անդրադառնում է «ամենափմաստուն խոսքերին, կենսափմաստության ու երջանկության ուսմունքի բարձրագույն դրսևորմանը»՝ «Սիրի՛ր դիմացինին, ինչպես քո անձը» (Kurgast, S. 107): Այս հատվածում քննության նյութ է դառնում այս հրաշալի արտահայտության արդեն երկրորդ մասը («ինչպես քո անձը»):

Հեսսեն այս հատվածը «խաղարկում»-վերլուծում է արիստոտելյան տրամաբանությամբ⁹: Եթե մարդ **քիչ** է սիրում դիմացինին, ապա նա «եսասեր է, հարստահարիչ, կապիտալիստ, բուրժուա, կարող է կուտակել փող և իշխանություն, բայց չունենալ ուրախ սիրտ, հոգու լավագույն ու ամենահամեղ ուրախությունը հասու չի լինի դիմացինին» (Kurgast, S. 107): Այստեղ հետաքրքրականն այն է, թե ում է Հեսսեն տեղավորում դիմացինին քիչ սիրողների շարքում (եսամուլներ, հարստահարիչներ, կապիտալիստներ, բուրժուաներ): Այս թեման շոշափվում է նաև «Տափաստանի գայլը» վեպում: Հալլեր/Հերմինա երկխոսություն-քննարկման ժամանակ Հերմինան մի առիթով ասում է. «Ժամանակն ու աշխարհը, փողը և աշխարհը փոքր մարդկանց ու տափակներին են պատկանում, իսկ այլոց՝ իսկական մարդկանց՝ ոչինչ»¹⁰: Ինչպես նկատում ենք, ասվածի իմաստաբանական

⁸ [Brentano: Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl, S. 13. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, S. 15797 (vgl. Brentano-W Bd. 2, S. 781)]

⁹ Հմմտ. Արիստոտելի «Նիկոմախի բարոյագիտությունը» աշխատության հետ, որտեղ քննվում են բարոյական արարքները՝ ըստ առավել կամ նվազ լինելու հատկանիշի (օր.՝ արիություն, վախկոտություն, թվացյալ արիություն):

¹⁰ Hermann Hesse. Der Steppenwolf, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1999, S. 172 (այս գրքից հետագա բոլոր մեջբերումների հղումները տրվում են տեքստում, փակագծերի մեջ):

դաշտի մեջ անուղղակի կերպով հանգիստ տեղավորվում են և՛ եսասերները, և՛ կապիտալիստները, և՛ հարստահարիչները, և՛ բուրժուաները (հեսսեսական իմաստով), որոնք նյութական աշխարհի սիրահարներն են՝ ի հակադրություն ոչ տափակ՝ աննյութական աշխարհը սիրողների:

Անդրադառնանք դիմացինին քիչ սիրող «բուրժուաներին» ("der Bourgeois") և տեսնենք, թե «բուրժուա» արվեստագետն ինչպես է հաղթահարում իր սխալը. «Ինչ-որ բան սիրել բանաստեղծի համար նշանակում է ներառել երևակայության մեջ, ջերմացնելով, գուրգուրելով շուռումուռ տալ, խաղալ, սեփական հոգին ներդնել, շունչ տալ: Այդպես վարվեցի իմ թշնամու հետ (խոսքը հարևան հուլանդացու մասին է. - S. U.), մինչև նա իմը դարձավ, իմ մեջ հայտնվեց» (Kurgast, S. 68): Այլ խոսքով ասած՝ հեսսեսական արվեստագետի մոդելը ենթադրում է դիմացինի ներայնացում, օբյեկտ-սուբյեկտ հակադրության բացակայություն: Այսպիսի մոտեցումը վերացնում է ինտելեկտուալ- մարզինալ // ուրախ ապրող քաղաքացի հակադրությունը: Հակադրության եզրերի համադրումն ըստ էության ենթադրում է բուժում, բախման հաղթահարում:

Եսասիրության լավագույն օրինակ են հանգստացողի ընկերները, որոնք չեն այցելում նրան: «Բնական է՝ չէին էլ գալու,- գրում է Հեսսեն,- ես ինձ հույս էի տալիս և ուրախանում: Այս ամենը դարձյալ իմ անհաղթահարելի երեխայության արդյունքն էր: Ո՛չ, նրանք, բնականաբար, չէին էլ գալու, ես գիտեմ, թե ինչքան են նրանք զբաղված: Բոլորը խեղճ ու զբաղված մարդիկ են. ինչքան հաճախ են շուտ քնում թատրոնից, ռեստորանից և հրավերքներից հետո» (Kurgast, S. 68): Նկատելի է, թե այս հատվածն ինչքան լի է հեզմանքով, որը կառուցվում է անհամաչափ հակադրությունների միջոցով (շուտ քնելը, հոգնածությունը – ռեստորաններից, թատրոններից): Հեսսեն այս տիպի մարդկանց իր «Դեմիան» վեպում անվանում է «ֆիլիստերներ»¹¹:

Հեսսեի «ընկերների» մոդելը հակադրվում է նաև վերը նկարագրված «Սիրիոյի քո թշնամուն» սկզբունքին: Անիմաստ է անգամ խոսելը վերոնշյալ սկզբունքի մասին, սակայն ընթերցող-տեքստ համատեքստում հեսսեսական տեքստն արդեն գործում է դիդակտիկ հարթության վրա, որը ներկայացված է անուղղակիորեն:

Շարունակելով արիստոտելյան տրամաբանությամբ մտածել՝ Հեսսեն գրում է, որ «կարելի է նաև սիրել դիմացինին առավել, քան սեփական անձը, այս դեպքում ողորմելի արարած ես դառնում՝ լի անլիարժեքության զգացողությամբ, պատրաստ ամեն ինչ և ամենքին սիրելու, դրան հակառակ՝ լքվում ես սեփական անձի նկատմամբ ատելությամբ ու տանջելու ցանկությամբ. կյանքը վերածվում է դժոխքի, որտեղ ամեն օր ինքդ քեզ այրում ես» (Kurgast, S. 107):

Հեսսեի տված հոգեբանական այս նկարագրությունն ըստ էության չի կորցնում իր նշանակությունը ցայսօր, ուստի պրագմատիկ հարթության

¹¹ «Ես (Դեմիան - S. U.) կարծում եմ՝ շատ մարդիկ, ովքեր շատ են գնում պանդոկներ, կորցնում են ուրախությունը: Ինձ թվում է՝ պանդոկներում շրջելը իսկապես քաղքենիություն է» // "Aber ich finde, bei den meisten Leuten, die viel im Wirthaus sitzen, ist das (=Lustigste. - T. S.) ganz verlorengegangen. Mir kommt es so vor, als sei gerade das Wirthauslaufen etwas richtig Philisterhaftes" (**Hermann Hesse**, Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend (Annotation), P. Suhrkamp, Fr. am Main, 1974, S. 8):

վրա այն սեփական կյանքը (նաև իրեն շրջապատողների) արագ դժբախտացնելու հրաշալի օրինակ կարող է դառնալ¹²:

Հոգեբանական հավասարակշռությունը պահելու միակ միջոցն այն է, երբ դիմացինին սիրում ես հավասարակշռված, համաչափ: Այս պարագայում ի վիճակի ես լինում և սիրել ("Liebenkönnen"), և սեփական ես-ը չի լինում «ճնշված ու բռնաբարված» (Kurgast, S. 108): Ստացվում է, որ դիմացինին սիրել կարողանալու համար մարդը պետք է ի վիճակի լինի սիրելու նախ սեփական անձը (բայց ոչ դիմացինի հաշվին), այնուհետև՝ դիմացինին:

Հավասարակշռված այսպիսի սիրո օրինակ ենք տեսնում «Ապաքինում» ("Besserung") գլխում: Հետաքրքրական է, որ Հեսսեն նորից անդրադառնում է Քեսելրինգի «տարօրինակությանը»՝ «գաղտնի նկարների շարքին»: Այստեղ արդեն Հեսսե-հանգստացողի վերաբերմունքը Քեսելրինգի նկատմամբ փոխվում է. «Բարոյագետ դատավոր էի: Չունեի՞ ես իմ սեփական տարօրինակությունները, որոնք կարող էին ոչ բոլորն ընդունել» (Kurgast, S. 106): Հատվածը վկայում է, որ Հեսսե-բարոյախոսը արդեն փոխարինվում է հանդուրժող, այժմ «առողջացած» էակով, որն ի վիճակի է դիմացինին *ընկալել, ընդունել* իր թերություններով հանդերձ: Այս իրողությունը՝ հոգեկան հմտությունը, ձեռք է բերում նաև Հարրի Հալլերը իր «բուժումից» հետո, երբ մի պառավից մեխակներ է գնում ու *նվիրում* «Պողպատե սաղավարտ» պանդոկի աշխատակցուհուն (Steppenwolf, S. 178): «Նվիրելը» ("schenken") այս պարագայում դառնում է ուրիշին հաճույք, ուրախություն, անակնկալ մատուցելու ցուցիչ: Սևամաղձության մեջ գտնվող մարդը ի վիճակի չէ նման արարքի:

Հեսսեի հանդուրժողական վերաբերմունքին ականատես ենք լինում «Ապաքինում» գլխում¹³, մինչդեռ Քեսելրինգի «տարօրինակության» մասին առաջին անգամ հաղորդվում է իմաստաբանորեն չճանաբեռնված «Օրվա ընթացքը» գլխում: Ակնհայտ է դառնում, որ «Ապաքինում» գլուխը ստանում է հարիմաստային (կոնոտատիվ) նրբերանգ, խոսքը արդեն հանգստացողի մտահոգևոր բուժման մասին է: Հանգստացողի մեջ արդեն ձևավորվում է հանդուրժողականություն, վերանում է սեփական տեսանկյան անբեկանելի, անսխալական լինելը: Այսպիսի դիրքորոշումը «առողջ» է և ենթադրում է փոխզիջում:

¹² Այս առումով հետաքրքրական է Պաուլ Վացլավիկի՝ երգիծանքով գրված «Ինչպես դառնալ ապերջանիկ՝ առանց կողմնակի մարդու օգնության» գործը (Տե՛ս **Вацлавик П.** Как стать несчастным без посторонней помощи. М., 2003 // http://lib.aldebaran.ru/author/vaclavik_pavel/vaclavik_pavel_kak_stat_neschastnym_bez_postoronnei_pomoshi/- 31.05.2012)

¹³ Նկատենք, որ այս ինքնակենսագրական ստեղծագործության մեջ իմաստաբանորեն ծանրաբեռնված են գլուխների վերնագրերը՝ «Հանգստացողը» ("Kurgast"), «Օրվա ընթացքը» ("Tageslauf"), «Հոլանդացին» ("Der Holländer"), «Հիասթափություն» ("Mißmut"), «Ապաքինում» ("Besserung"), «Հետադարձ հայացք» ("Rückblick"): Կառուցվածքային առումով այս գլուխների վերնագրերը հետաքրքրական են այնքանով, որ կարելի է տեսնել, թե ինչպես են պատումը վարողի «դիմակները» փոխվում: Եթե առաջին գլուխներում դեռ չեն տարանջատվել պատումը վարողը և Հեսսե-հանգստացողը (տեսանկյունները դեռ միախառնված են ներկայացվում), ապա «Ապաքինում» ենթագլխում պատումը վարողը Հեսսե-հանգստացողի մասին խոսում է արդեն շեշտակիորեն արտադիրքավորված, կարծես «դրսից», «կողքից»: Իսկ արդեն «Հետադարձ հայացքում» Հեսսե-հանգստացողը դիտարկվում է տարածական և ժամանակային՝ քսանհինգ տարվա հեռավորությունից: Հեսսեի «Գրառումներ Բադենում բուժվելիս» ("Aufzeichnung bei einer Kur in Baden") պատմվածք-մտորման մեջ դիտակետը ունի քսանհինգ տարվա «հնություն»:

Յեսսեն մարդու հոգեկան աշխարհի առողջ լինելու ցուցիչ է համարում նաև հնդկական "tat twam asi" («դա դու ես») իմաստությունը, որը նա թարգմանում է հետևյալ կերպ՝ «սիրի՛ր դիմացինին, քանի որ դիմացինը դու ես»:

Յեսսեական պատվիրանը էլ ավելի է մոտեցնում, սերտացնում երկու անհատների փոխհարաբերությունը, որը հնարավոր է միայն այն դեպքում, երբ հաղորդակցվող ես-երը ամբողջական են, և դա առողջ լինելու ցուցիչ է:

Սակայն պետք է նկատել, որ հորիզոնական սիրո կոնցեպցիան որոշ ժամանակ հետո քանդվում է: Քանդողը, ըստ Յեսսեի, «մոդեռն» մարդն է, որն ընծեմված հնարավորությունը բաց չի թողնի փոխելու իր ավտոմեքենան նորով: «Այս ժամանակակից մարդը, գրում է Յեսսեն, - ճարպիկ է, գործունյա, առողջ, սառը, ձգված» (Steppenwolf, S. 178): Նկատենք, որ այս համատեքստում հեզմանքով անվանված «մոդեռն» մարդը հակադրված է զգայական մարդուն, որին «մոդեռն» մարդը անվանում է «սենտիմենտալ»:

Ինչպես նկատելի է, «մոդեռն» մարդուն Յեսսեն բնութագրում է իբրև *սպառող մարդ*, որին տրված բնորոշումները (ճարպիկ, գործունյա, առողջ, սառը, ձգված լինելը) տիպաբանորեն մոտենում են «Յանգստացողը» վիպակում նկարագրված այն մարդկանց, որոնք կարող են տեղավորվել է-գոիստ, կապիտալիստ, հարստահարիչ, բուրժուա (հեսսեական իմաստով) ցուցիչների միջոցով ձևավորված իմաստային դաշտի մեջ:

Յետաքրքրականն այն է, որ Յեսսեն կանխագույն է՝ այս «մոդեռն» մարդն է «իրեն հրաշալի կերպով դրսևորելու հաջորդ պատերազմում» ("er wird sich im nächsten Krieg fabelhaft bewähren") (Steppenwolf, S. 180): Ստացվում է, որ Յեսսեն երկրորդ համաշխարհային պատերազմի մեղավոր է համարում սպառողի այս հոգեբանությունն ունեցող ոչ սենտիմենտալ մարդուն, որն իր ուշադրությունից բաց է թողնում հորիզոնական սիրո մոդելը:

բ. Քիտչային¹⁴ աշխարհը (իրեր, ինտերիեր, երաժշտություն)

«Յանգստացողը» վիպակում քննադատության թիրախ են դառնում ոչ միայն բյուրգերական աշխարհը, այլ նաև քիտչային ապրանքներն ու դրանց արտադրողները: Քիտչային ապրանքների անհեթեթությունը պատումը վարողը լավագույնս տալիս է փակագծերում¹⁵ արված մի դիտարկումով. «Բացիկները՝ կարագույն առյուծների և մոդեսների տեսքով, մոխրամաններ՝ տարբեր հանրահայտ մարդկանց դեմքերով (այնպես, որ գնորդը, օրինակ, կարող է իրեն հաճույք պատճառել՝ ամեն օր Ռիխարդ Վագների աչքերի մեջ մտցնելով իր վառվող ծխախոտը) և բազում այլ ապրանքներ, որոնց մասին ես չեմ համարձակվում արտահայտվել, քանի որ մանրամասն դիտարկումից հետո չկարողացա բացահայտել նրանց բնույթն ու կիրառական նշանակությունը» (Kurgast, S. 47): Ստացվում է, որ քիտչային ապրանքները չունեն կոնկրետ նպատակային կիրառություն, զուրկ են գործառնությունից: Բացի այդ՝ քիտչային խորհրդանիշները դուրս

¹⁴ Քիտչի մասին տես **Տիգրան Սիմյան**, Պատմագիտական ու պատմագրության մեթոդաբանական մի քանի խնդիրների շուրջ (Լ. Ֆոյխտվանգերի հոդվածների օրինակով) // Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 2012, № 2-3, էջ 100-113):

¹⁵ Սովորաբար փակագծերում տրվող դիտարկումներ-տեղեկությունները տեքստային հյուսվածքում առաջին հայացքից կարծես թե այնքան էլ կարևոր չեն, բայց հեսսեական տեքստում նման ավելացումը շատ կարևոր ու դիպուկ է:

են մղված իրենց կիրառության դաշտից. «Ինձ համար միշտ եղել է ու կլինի անհասկանալի, օտար և տհաճ, անգամ ահավոր, Բուդդային կամ չինական որևէ մի աստվածության քանդակված տեսնել կանանց մոդայիկ անձրևանոցի բռնակի վրա» (Kurgast, S. 48): Հետաքրքրական է, որ պատմողի համար քիտչային աշխարհից փրկվելու միջոցներից է դառնում բնությունը (կզաքիս): Երբ պատումը վարողը հյուրանոցում տեսնում է վանդակի մեջ նստած կզաքիսներին, «հանգիստ շնչում է, ... վերանում է մղձավանջը (Kurgast, S. 48)՝ առաջացած անճաշակ բացիկներից, որոնց վրա պատկերված էին կաղամբազլուխ սիրահար զույգեր, ճակնդեղազլուխ մեծամարտողներ, ճակնդեղազլուխ կոնգրեսականներ, ինչպես նաև էրոտիկ բովանդակությամբ նկարներ» (Kurgast, S. 51):

Կզաքիս // անճաշակ բացիկներ անհամաչափ հակադրությունը ակնհայտ է դարձնում «երկրորդ բնության»՝ հոգևորից զուրկ մարդկային արտադրանքի անմրցունակությունը «առաջին բնության» հետ:

Ոչ միայն քիտչային իրերի աշխարհն է անհասկանալի պատումը վարողի համար, այլ նաև «էկլեկտիկ ինտերիերով, անճաշակ կահավորանքով սրճարանները՝ շրջապատված ծանր, չափից դուրս ճոխ մարմարով, արծաթով, գորգերով, հայելիներով» (Kurgast, S. 48-49): Այսպիսի «ծանր» ինտերիերին միանում է նաև «քաղցրակաչուն երաժշտությունը, որը հնարավորություն չի տալիս մտածելու, զրուցելու, անգամ շնչելու» (Kurgast, S. 48): Եթե դիտարկենք ինտերիերն իբրև նշանային համակարգ¹⁶, ապա նման «տեքստը»՝ ինտերիերը, հանգստացողին մտածելու հնարավորություն չի տալիս հավանաբար այն պատճառով, որ սրճարանի տարածքում իրերը դասավորված են առանց *պատմական, իմաստային, հուզական* բեռնվածության. այնտեղ բացակայում են մտահղացումը, կոմպոզիցիան: Այս ամենին զուգարկում է «քաղցրակաչուն երաժշտությունը»: Այսպիսի էկլեկտիկ «տեքստը» «հանգստացող»-հետևի գիտակցության մեջ առաջացնում է «աղմուկ», որն էլ հնարավորություն չի տալիս սրճարանի տարածքում ներքին խոսքի կամ զրույցի համար:

Պատումը վարողը սրճարանի ճոխ միջավայրին հակադրում է նաև սոցիալական անհավասարությունը, տվյալ ժամանակաշրջանում եղած անհանգիստ իրավիճակը. «Այս պարոնները թերթերում բազմաթիվ տեղեկություններ չէ՞ն կարդում սովի, ապստամբությունների, փոխհրաձգությունների, գլխատումների մասին: Արդյոք այս սրճարանների մեծ ապակիներից անդին չի՞ գտնվում մի աշխարհ՝ ծայրահեղ աղքատությամբ ու հիասթափությամբ լեցուն, լի խելագարությամբ ու ինքնասպանությամբ, վախով և սարսափով» (Kurgast, S. 49): Այս խնդիրը արտացոլված է ռեժիսոր Բոբ Ֆոսսի «Կաբարե» ֆիլմում, որը նկարահանվել է Քրիստոֆոր Իշերվուդի (1904-1986) «Հրաժեշտ Բեռլինին» (անգլերեն՝ "Goodbye to Berlin", (1931) գերմաներեն՝ "Leb wohl, Berlin", 1939) վեպի հիման վրա, որտեղ լավագույնս ներկայացվում է նուրբ անցումը լիբերալ Վայմարյան Հանրապետությունից Երրորդ Ռայխին: Անցումը տրված է ֆիլմի «սկզբում» և «վերջում»: Ուշարժանն այն է, որ իրականությունը ներկայացվում է անուղղակի՝ խեղ-

¹⁶ Տե՛ս **Махлин С.** Семиотика культуры повседневности. М., էջ 68-69:

ված հայելու միջոցով: Կոնոտատիվ մակարդակում կարելի է մեկնաբանել, որ և՛ լիբերալ Վայմարյան Հանրապետության բարբերը («սկիզբ»), և՛ իրենց արժեքաբանությամբ նացիստները («վերջ») հասարակության «շեղված», «խեղաթյուրված» լինելու մասին են խոսում:

գ. Քիտչային կինոյի քննադատությունը («Կախարդական լեռը» վեպի և «Հանգստացողը» վիպակի օրինակով)

Պատումը վարողը հայտնվում է զանգվածային մարդկանց ժամանցի համատեքստում (կինո և խաղատներ):

Հանգստացող-Հեսսեն մի քանի անգամ գնում է կինոդիտման, որ ստիպված չլինի լսել ձանձրալի զրույցներ: Բայց ֆիլմը նույնպես աչքի չի ընկնում իր խորքայնությամբ: Այն «սարսափելի ու անսեր», անտաղանդ ու կեղծ դրամատիզմով կառուցված մի իսկական «արվեստի փոխարինող էր» (Kunstersatz), որը միահյուսված էր զգվելի երաժշտությամբ: Հետաքրքրական են ֆիլմին տրված բնութագրությունները՝ «հիմարություն» (Schmarren), տարբեր տեսարաններով (անտիկ կայսրուհի, թատրոն, կրկես՝ գլադիատորներով ու առյուծներով, սրբերով ու ներքինիներով լի) հագեցած «ծիծաղելի նպատակ ունեցող», «անվերջ ու հիմար տեքստով»: այս ստեղծագործությունն իր «կեղծ դրամատիզմով» (Pseudodramatik) վերածվում է մի տոնավաճառի (Jahrmart) ժամանակ ներկայացված խեղկատակության: Այս ամենն իրականացվում է նաև «անսիրտ ու անզուխ» հասցեատեր-հանդիսատեսի միջոցով: («Ես նույնպես,- գրում է Հեսսեն,- նրանց էի պատկանում» (Kurgast, S. 78)): Տրված բնութագրումներից հստակ երևում է, որ ունենք քիտչային մի արտադրանք, որը ոչ մի կապ չունի իսկական արվեստի հետ: Նման ֆիլմը կոչված է պարզապես զանգվածային մարդու առօրյան «լցնելու» կեղծ կատարսիսի միջոցով:

Հետաքրքրական է, որ նման միջադեպ նկարագրվում է նաև «Կախարդական լեռը» վեպում, որը գրվել էր «Հանգստացողը» վիպակից մեկ տարի առաջ: Եթե Հեսսեի մոտ շեշտադրվում է միայն ֆիլմի քիտչային բնույթը, ապա Թ. Մանի պարագայում ավելացվում է մի կարևոր մանրամաս: «Կարճ ասած,- գրում է Թ. Մանը,- արտադրված է սիմպաթետիկ գիտակցությամբ, զաղտնի ցանկությամբ նացիոնալ քաղաքակրթության հանդիսատեսի համար» ("kurz, hergestellt aus sympathetischer Vertrautheit mit den geheimen Wünschen der zuschauenden internationalen Zivilisation")¹⁷: Իմաստաբանորեն ծանրաբեռնված է «նացիոնալ քաղաքակրթության հանդիսատես» բառակապակցությունը, որը ենթադրում է անդեն մի հասցեատեր: Իսկ ինքնին ֆիլմը թաքնված կերպով (այդ մասին վկայում են «սիմպաթետիկ գիտակցությամբ, զաղտնի ցանկությամբ» արտահայտությունները) ուղղված է միջին, զանգվածային, ապագային մի հասցեատիրոջ¹⁸: Պետք է հաշվի առնել նաև, որ ազգային ու անհատական կնիք չունեցող այս «անդեն» ֆիլմերը **ծնավորում են** անդեն հանդիսատես, որն այլևս ի

¹⁷ **Thomas Mann**, Der Zauberberg. Fisher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1967, S. 335 (այս գրքից հետագա բոլոր մեջբերումների հղումները տրվում են տեքստում, փակագծերի մեջ):

¹⁸ Նկատենք, որ այսպիսի ֆիլմերի կառուցման միտումը հոլիվուդյան ֆիլմարտադրության համար շարունակում է կենտրոնական մնալ, քանի որ «անդեն» հանդիսատեսն է ապահովում բազմահազար գումարներ աշխատելու հնարավորություն:

վիճակի չի լինի ինտելեկտուալ արտադրանք՝ կինոֆիլմ, գրական տեքստ և այլն սպառելու համար: Այսպիսի հաղորդակցությունը մարքեթինգի տեսանկյունից արդարացված է՝ անդեմ սպառողների բանակներ բուծելու համար: Հետաքրքրական է նաև Թ. Մանից մեջբերված տեքստի շարունակությունը. «Ձեռներդինին՝ իբրև քննադատ, հիմնովին կդատափետեր հակահումանիստական այս երևույթը և ուղիղ ու դասական հեզնանքով կմտրակեր տեխնիկայի չարաշահումը՝ հակահումանիստական արժեքներ, պատկերացումներ ներկայացնելու համար» (Der Zauberberg, S. 335): Ինչպես նկատում ենք, Թ. Մանը՝ իբրև Հանս Կաստորպի ենթադրություն (քանի որ ենթադրական եղանակով է ձևակերպված) մատնանշում է տեղեկատվական միջոցի, ալիքի անպատասխանատու օգտագործումը¹⁹, ինչպես նաև տեղեկատվական ալիքով տարածվող այն արժեքաբանությունը, որը մարդուն դարձնում է անդեմ:

Ինչպես Հեսսեն, այնպես էլ Թ. Մանը անդրադառնում է զանգվածային մարդու բնութագրմանը: Պատումը վարողն ավելացնում է, որ այս ֆիլմը դիտում էր նաև ֆրաու Շտյորը՝ «առանց բարոյական խորքի» (Der Zauberberg, S. 337), որի «կարմիր, անկիրթ դեմքը հաճույքից այլայլվել էր, խեղաթյուրվել» (Der Zauberberg, S. 335): Այս մասնավոր դիտարկումից հետո հանդիպում ենք մեկ այլ ընդհանրական դատողության: Ֆիլմի դիտումից հետո, որը պատմողը համարում է պատրանք (Illusion), «ամբողջի լռության մեջ նկատվում է կամազրկություն, ինչ-որ տհաճություն²⁰: Նրանց ձեռքերը թուլացած դրված էին ոչնչի առաջ» (Der Zauberberg, S. 335): Այսպիսի դետալները («կարմիր, այլայլված դեմք», «կամազրկություն», «թուլացած ձեռքեր») վկայում են քիտչային տեքստից առաջացած «կատարսիսի» մասին, իսկ ֆրաու Շտյորի «անկիրթ դեմք», ամբոխին տրված «ինչ-որ տհաճություն», «ոչնչի առաջ թուլացած ձեռքեր» բնութագրությունները գնահատականներ են, որոնք տրվում են արդեն ինտելեկտուալ, ոչ զանգվածային մարդու տեսանկյունից:

Ինչպես նկատում ենք, քիտչային արտադրանքը չի կարող նպաստել անհատի կայացմանը: Այս առումով հետաքրքիր է «Հանգստացողը» վիպակում կինո/ազարտ խաղեր ընդհանրության մասին արտահայտված այն դատողությունը, որ կազինոյում խաղալիս ոգեշնչումը «դրսից է գալիս»: Այս նույն սկզբունքը, ըստ Հեսսեի, կարելի է տեսնել նաև ֆիլմ դիտելիս. «Այն սեփական ստեղծագործական աչքը, գեղեցիկի և հետաքրքիրի բացահայտումը, ընտրությունը և ամրակայումը փոխարինում է մաքուր նյութական տեսողական կերով...» (Kurgast, S. 86): Անշուշտ, լավ ինտելեկտուալ կինոն կարող է իր «աչքով»՝ տեսախցիկով, ամրակայել և՛ գեղեցիկը, և՛ հետաքրքիրը: Այլ կերպ ասած՝ տաղանդավոր ռեժիսորի տեսախցիկը կարող է դառնալ «ինտելեկտուալ աչք», որն իրերի միջև կապը տեսնում է նորովի (օր.՝ Ֆ. Ֆելինիի, Ի. Բերգմանի, Ա. Տարկովսկու և այլոց ֆիլմերը): Հեսսեի արտահայտած այս խնդիրն էլ ավելի է խորացել հատկա-

¹⁹ Ցանկալի կլիներ, որ այս խնդիրը միշտ լիներ հանրային վերահսկողության տակ, դառնար հանրային քննարկումների առարկա, որի առանցքային հարցերից մեկը լիներ, թե ՁԼՄ-ներն ինչպես են օգտագործվում:

²⁰ "Das Schweigen der Menge nach der Illusion hatte etwas Nervloses und Widerwärtiges" (Der Zauberberg, S. 335)

պես մեր օրերում, երբ ոչ վերլուծական հաղորդումները, զանազան շուկաները դառնում են մարդու համար «տեսողական կեր» ("Augenfütterung"), որոնք ուռեցնում են հասցեատիրոջ «փորը»՝ գլուխը: Մինչդեռ զանգվածային մարդ չդառնալու համար հարկավոր է մտքի մարզում: «Բացի մերսունից,- գրում է Յեսսեն,- մարդ կարիք ունի մարզվելու, ճիշտ նույն կերպ կարիք ունի նաև հոգին: ... Կազինոյի հաջող խաղից հարյուր անգամ ավելի լավ է հոգու ակտիվ վարժությունը, մտքի և հիշողության լարված ու կանոնակարգված վարժանքը» (Kurgast, S. 86):

Այսպիսով, կարող ենք եզրակացնել, որ «Յանգստացողը» պատմվածքում նկարագրվում է Յեսսեն-հանգստացողի միայնակ, լքված, հիվանդ լինելը, բայց միաժամանակ անուղղակի տրվում են անհատական ճգնաժամի «ելքի» հեսսեական ձևերը: Բացի այդ՝ այս ստեղծագործությունը մի յուրօրինակ գրական «հայելի» է դառնում, որում արտացոլվում են Վայմարյան Յանրապետության մշակութային կյանքը, ժամանցը:

ТИГРАН СИМЯН – Вопросы потребительской психологии в повести Германа Гессе «Курортник». – В статье анализируется проблема «массового» человека и созданный им китчевый мир вещей, а также китчевое кино. В повести «Курортник» писатель показал аксиологическую разницу между человеком толпы и творческой натурой. Особое внимание уделяется китчевым товарам, их потребителю и самой сфере потребления. На материале повести аура кафе ("липучесладкая" музыка) и его интерьер анализируются в статье как семиотическая система. Кроме того, описываются и разбираются некоторые принципы преодоления психологического кризиса.

TIGRAN SIMYAN – Problems of Consumer Psychology in the Story "Kurgast" by Hermann Hesse. – In the article the problem of the mass person and the kitsch world of goods and the kitsch films created by him, is analyzed both in Hesse's and Mann's stories. In the story "Kurgast" Hesse tries to express the axiological difference of mass person and a person of creative nature, such as a writer. A special consideration is given to the issue of kitsch goods, its owners and the area of its use and consumption. The story investigates the aura of café-house, the sticky sweet music, and the interior, as a semiotical system. In the article there is also a description and analysis on some principles of overcoming the psychological crisis.