

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱՎԱԴԵՄԻԱ
ՄԱՆՈՒԿ ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԳԱԼՍՏՅԱՆ ԱՆԻ ՐԱՖՖԻԻ

**ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԸ ԵՎ ՆՈՐԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԷԴԳԱՐ ԱԼԼԱՆ ՊՈՅԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ**

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Ժ. 01.07 - «Արտասահմանյան գրականություն» մասնագիտությամբ

բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի համար

Գիտական ղեկավար՝ բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր

ԿԱՌԼԵՆ ՌԱՖԱՅԵԼԻ ՄԱՏԻՆՅԱՆ

ԵՐԵՎԱՆ – 2017

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	3
ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ	
«ԳՈՐԹԱԿԱՆ ՎԵՊԻ» ՓՈԽԱՁԵՎՈՒՄԸ ԷԴԳԱՐ ՊՈՅԻ ՆՈՎԵԼՆԵՐՈՒՄ	18
ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ	
ՖԱՆՏԱՍՏԻԿԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԷԴԳԱՐ ՊՈՅԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ	55
ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ	
«ՃՇԳՐԻՏ» ԵՐԵՎԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ԷԴԳԱՐ ՊՈՅԻ «ՏՐԱՄԱԲԱՆԱԿԱՆ» ՆՈՎԵԼԸ	92
ԵԶՐԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	131
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ	136

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

19-րդ դարի գրողներից քչերն են այսօր այնքան արդիական, որքան Էդգար Պոն՝ այդ հանճարեղ նորարարը, ում՝ համաշխարհային գրականության վրա թողած ազդեցության մասշտաբները, թերևս, համեմատելի են Ֆյոդոր Դոստոևսկու կամ Ֆրանց Կաֆկայի թողած ազդեցության հետ. ըստ որում նույն Դոստոևսկին ու Կաֆկան քիչ չեն սովորել նրանից (Ուիսթըն Հյու Օդենը նկատում է, որ Դոստոևսկին անոմալ հոգեվիճակների պատկերումը ընդօրինակել է հենց Պոյից¹, թեև այս նկատումը, մեր կարծիքով, փոքր-ինչ չափազանցված է): Իրավամբ, Պոյին 20-րդ դարի գրականության դիմագիծը փոխած եզակի հանճարներից մեկը պիտի համարել, թեև անարդարացիորեն ամերիկացի հեղինակներից շատերը վերապահումով են մոտեցել նրա գրականությանը: Այսպես. 19-րդ դարի ամերիկացի մեկ այլ խոշոր արձակագիր և բանաստեղծ Ֆրենսիս Բրեթ Հարթը, Պոյին պատմվածքի անգերազանցելի վարպետ համարելով հանդերձ, շեշտում էր, որ նրա պատմվածքները չեն պատկանում ամերիկյան գրականությանը: Այդ տեսակետի մեջ անշուշտ կանխակալ մոտեցում կա, քանզի Բրեթ Հարթը պատմվածքի ժանրն ընդհանրապես «ամերիկյան գրականության ազգային ժանր» էր համարում²: Շատերի կողմից նկատված ազդեցությունն իր գրականության վրա չէր ընդունում ամերիկյան մեկ ուրիշ դասական Հենրի Ջեյմսը, թեև նա չէր ընդունում ո՛չ Ամերիկան, ո՛չ ամերիկյան հեղինակների (Նաթանիել Հոթորնից բացի) ազդեցությունն իր արձակի վրա: Ավելին, նա Պոյին գրական շառլատան էր համարում³: Ամերիկյան գրականության մեջ այս հանճարի մերժված լինելու մի պերճախոս փաստ կա. նրա մոռացված գերեզմանին մահից քսանվեց տարի անց կանգնեցված շիրմաքարի տեղադրմանն ամերիկացի գրողներից ներկա է եղել միայն Ուոլթ Ուիթմենը⁴: Նրան վերապահումով են մոտեցել նաև քսաներորդ դարի ամերիկյան գրականության երկու հսկաները՝ Ֆոլքներն ու Հեմինգուեյը. ըստ վերջինիս կարծիքի՝ Պոն «հիանալի վար-

¹ Оден У. Чтение, Письмо, Эссе о литературе. М. Изд-во Независимая Газета. 1998. С. 150.

² Исаков А. Американская новелла XIX века. М. Художественная литература. 1946. С. 3.

³ Steu՝ James W. Gargano, Henry James and the Question of Poe՝s Maturity. // Poe and His Times: The Artist and His Milieu. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society. 1990. P. 247-255.

կամ <http://www.eapoe.org/papers/psbbooks/pb19901x.htm>

⁴ Оден У. Чтение, Письмо, Эссе о литературе. М. Изд-во “Независимая Газета”. 1998. С. 145.

պետ է: Նրա պատմվածքները փայլուն են, անթերի կառուցված, բայց անկենդան»⁵: Ֆոլքները հերքում էր նրա ազդեցությունն իր արձակի վրա⁶ և բավական համեստ արտահայտվելով Պոյի վերաբերյալ իրեն ուղղված հարցերին՝ պատասխանում էր, թե նա պատկանում է «ամերիկյան այն գրողներին, որոնք առավելապես եվրոպացի են մնում»⁷: Ֆոլքներն իրավացի էր այն առումով, որ Պոն հենց եվրոպական գրականության ավանդույթներն էր շարունակում, և նրա ազդեցությունն առավել նշանակալից է եվրոպական գրականության վրա: Այսպես. նրա ազդեցությունն իրենց վրա կրել ու այդ մասին խոստովանել են 19-20-րդ դարերի հատկապես ֆրանսիական և զգալի չափով եվրոպական գրականության ազդեցությունը կրած լատինաամերիկյան գրականության այնպիսի հսկաներ, ինչպիսիք են, օրինակ, Շարլ Բոդլերը, Արթյուր Ռեմբոն, Պոլ Վալերին, Լեոպոլդո Լուգոնեսը, Խորխե Լուիս Բորխեսը կամ Խուլիո Կորտասարը, թեև հազիվ թե գտնվի որևէ խոշոր երկրի գրականություն, որ չունենա Պոյի ազդեցությունը այս կամ այն չափով կրած որևէ հեղինակ:

Պոն ինքը գրականության ազգային բնույթի վերաբերյալ «Մարգինալիաներում» գրում է. «Վերջին ժամանակներս շատ են խոսում այն մասին, որ ամերիկյան գրականությունը պետք է լինի ազգային. հարց է, սակայն, թե ինչ է իրենից ներկայացնում ազգայինը գրականության մեջ, և ինչ կշահենք մենք դրանից: Որ ամերիկացին պետք է սահմանափակվի կամ էլ նախապատվությունը տա ամերիկյան թեմաներին, ավելի շատ քաղաքական, քան գրական և առնվազն վիճելի պահանջ է»⁸:

19-րդ դարի ամերիկյան ռոմանտիզմի (Վաշինգթոն Իրվինգ, Հենրի Լոնգֆելլո, Ֆենիմոր Կուպեր, Ֆրենսիս Բրեթ Հարթ, Նաթանիել Հոթորն, Հերման Մելվիլ) հեղինակներից մեկը համարվող այս գրողը, հիրավի, հաղթահարել է ոչ միայն ազգային, այլև գրական ուղղության ձգողության ուժը՝ դառնալով ռոմանտիզմը սիմվոլիզմին կամրջող, ըստ որոշ տեսաբանների՝ նույնիսկ սյուրռեալիզմը կանխած հեղինակներից մեկը⁹, որ հավասարապես և՛ մեծ բանաստեղծ է, և՛ մեծ արձակագիր, թեև շատերը,

⁵ Hemingway E. Green hills of Africa. London. Johnatan Cape LTD. 2013. P. 27.

⁶ Պոյի և Ֆոլքների որոշ պատմվածքների «գոթական ոճի» նմանությունների մասին տես <https://brightkite.com/essay-on/comparison-and-contrast-faulkner-and-poe>

⁷ Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М. Радуга. 1985. С. 149.

⁸ <http://books.eserver.org/fiction/poe/marginalia.html>

⁹ Mooney S. Poe's Gothic Waste Land. The Sewance Review. 1962. Spring. Vol. 70. № 2. P. 271-272.

ինչպես նույն Ֆոլքները, հակված չեն նրան մեծ բանաստեղծ համարելու¹⁰: Նրա բանաստեղծական գլուխգործոցը թերևս «Էվրիկա» վերնագրով արձակ պոեմն է (Eureka. A prose poem, 1848. Օդենն այն համարում էր Պոյի գլուխգործոցը¹¹): Բանաստեղծություններից բացի կյանքի օրոք Պոն հրատարակել է պատմվածքների ընդամենը երկու ժողովածու՝ «Գրոտեսկներ ու արաբեսկներ» (Tales of the Grotesque and Arabesque, 1840) և «Պատմվածքներ» (Tales, 1845) վերնագրերով: Նրա գրչին է պատկանում նաև «Նանթաքեթի Արթուր Գորդոն Պիմի պատմությունը» (The narrative Arthur Gordon Pym of Nantucket, 1838) վիպակը և բազմաթիվ էսսեներ ու նամակներ:

Մեր ատենախոսության **առարկան** Պոյի պատմվածքներն ու նովելներն են: Գրականագիտության մեջ դրանք փորձել են դասակարգել ըստ բովանդակության այս կամ այն շերտի, ըստ թեմատիկայի կամ ըստ կոմպոզիցիոն առանձնահատկության, օրինակ՝ սարսափի և տրամաբանական պատմվածքներ (սկզբունքորեն տարբեր), կամ էլ ըստ ժանրերի՝ Պոյին համարելով «երեք ժանրերի՝ դեդեկտիվ, գիտաֆանտաստիկ և սարսափների գրականության հիմնադիր»¹²: Ժանրային դասակարգումը, որը և մենք հիմք ենք ընդունել մեր ատենախոսության կառուցվածքի համար, մեր կարծիքով, առավել գիտական դասակարգումն է, թեև այն խիստ պայմանական է, քանի որ ժանրային տարրերը նրա նովելների մեծ մասում, բացառությամբ դեդեկտիվ նովելների, փոխներթափանցված են, այնպես որ հաճախ պարզապես անհնար է տարբերակել ըստ ժանրային հատկանիշների. այս կամ այն նովելը, օրինակ, սարսափի՞, թե՞ ֆանտաստիկ գրականության ժանրին է պատկանում: Այդ նովելներն իրենց հերթին կարող են ենթադասակարգվել ըստ թեմաների. ֆանտաստիկ նովելները կարող են դասակարգվել միստիկ-կրոնական ուսմունքների (մեսմերիզմ, մետամփսիխոզ) կամ ապոկալիպսիսի թեմաներով գրված նովելների, մյուս կողմից՝ միևնույն թեման Պոն հաճախ արժարժել է ինչպես սարսափի, այնպես էլ ֆանտաստիկ նովելներում, ինչպես նույն՝ ապոկալիպսիսի թեման՝ «սարսափի» ժանրին պատկանող «Մետցենգերշտայն» կամ գիտաֆանտաստիկ ժանրին պատկանող «Էրմիոսի և Քարմիոնի զրույցը» նովելներում: Պարզ է, որ այս կամ այն թեման առավել լիարժեք արտահայտե-

¹⁰ Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М. Радуга. 1985. С. 463.

¹¹ Оден У. Чтение, Письмо, Эссе о литературе. М. Изд-во “Независимая Газета”. 1998. С. 145.

¹² XIX դարի արտասահմանյան գրականության պատմություն, Եր., ԵՊՀ, 1989, էջ 321:

լուն հետամուտ գրողը փորձել է օգտագործել տարբեր ժանրերի ընձեռած հնարավորությունները, ինչը գրականության մեջ այնքան էլ հազվադեպ հանդիպող իրողություն չէ: Մյուս կողմից՝ այս դասակարգման մեջ չեն մտնում արկածային («Նանթաքեթցի Արթուր Գորդոն Պիմի պատմությունը», «Գահավիժում Մալթերեմ», «Հուլիոս Ռոդմենի օրագիրը», «Շշի մեջ գտնված ձեռագիրը»), հոգեբանական և երգիծական նովելները, այնպես որ նովելների դասակարգման ոչ մի փորձ դրանց տարրերի, այս կամ այն հատկանիշների ու շերտերի ներթափանցումների պատճառով չի կարող չլինել պայմանական կամ լինել բավարար չափով սպառիչ ու վերջնական:

Ինչ վերաբերում է վերը նշված ժանրերի հիմնադիր համարվելու համբավին, իրականում Պոն, ինչպես կփորձենք ապացուցել մեր ատենախոսությամբ, ո՛չ սարսափի, ո՛չ գիտաֆանտաստիկ գրականության լիիրավ հիմնադիր չի կարող համարվել, իսկ դեղեկտիվ գրականության հիմնադիր նրան կարելի է համարել վերապահումներով միայն, այնպես որ երեք ժանրերի հիմնադիր լինելու նրա համարումը պարզապես լուրջ հիմնավորումներ չունի, քանի որ Պոյի այդ ժանրի նովելներին, հատկապես սարսափի և ֆանտաստիկ գրականության, հարուստ ավանդույթ է նախորդել: Ինչ վերաբերում է դեղեկտիվ գրականությանը, ապա այն արդեն որոշակիորեն ձևավորված և որոշակի պատմություն անցած ժանր էր. պարզապես Պոն իր մի քանի նովելներում հայտնագործեց ու կիրառեց այնպիսի հնարքներ, որոնք հետագայում ժանրի համար դարձան կանոնիկ: Անվիճելի է, սակայն, որ նշված ժանրերը նա հասցրեց մի բարձրագույն, կանոնիկ, ճշգրիտ և կատարելությանը գրեթե մոտ այնպիսի մակարդակի, որից հետո դրանք չէին կարող զարգանալ նախկին ավանդույթների հունով: Նա նշված երեք ժանրերի զարգացման առջև բազմաթիվ նորանոր հնարավորություններ բացեց: Պոյից հետո «սարսափի» գրականությունն իր ուրվականներով պարզապես ծիծաղաշարժ, ֆանտաստիկան գիտության ձեռքբերումներից հեռու լինելու պատճառով անհիմն, դեղեկտիվն իր խոստովանությունների միջոցով բացահայտվող սպանություններով պարզունակ պիտի թվար: Անցյալի գրականության ավանդույթների զարգացման մեջ նրա մեծագույն նորարարությունը մաթեմատիկական ճշգրտության կիրառումն էր այդ ժանրերում:

Նրան նախորդած գրական ավանդույթին գրականագիտական անդրադարձներ, իհարկե, եղել են, քանզի Պոն այն հեղինակներից չէ, որին վերաբերող որևէ խնդիր վրիպեր գրականագիտության ուշադրությունից: Ժամանակին Պոն մեղադրվել է հատկապես Հոֆմանին ու Մեթյուրինին նմանակելու մեջ: Նրան նախորդած գրական ավանդույթի մասին հիմնականում գրվել է անցյալի այս կամ այն հեղինակի համեմատության կամ էլ ժանրի և ուղղության կոնտեքստում. մենք, անշուշտ, օգտվել ենք այդ դիտարկումներից և ոչ առանց անհրաժեշտ հղումների: Մեր ատենախոսության **նպատակը**, սակայն, Պոյի արձակում ավանդույթի քննությունն է ամենատարբեր շերտերում՝ անկախ ազդեցություններից (ավանդույթն ավելի լայն հասկացություն է, քան ազդեցությունը): Այդպես մենք **խնդիր** ենք դրել քննել ավանդույթը ոչ միայն թեմատիկ, այլև պատկերային, լեզվական և ոճական հնարքներում, կատարել այնպիսի համապարփակ և ամբողջական ուսումնասիրություն, որտեղ հետազոտված լինի Պոյի արձակի բոլոր ժանրերի հիմքում ընկած ավանդույթը, իսկ այդպիսի ամփոփ և ամբողջական ուսումնասիրություն գրականագիտության մեջ տակավին մեզ չի հանդիպել: Քանի որ վերոհիշյալ ժանրերը սերտորեն կապված են մեկը մյուսի հետ, ձևավորվել են մեկը մյուսի հետ սերտ առնչություններում. ավելին, ըստ որոշ տեսաբանների՝ գոթական, այսինքն՝ «սարսափի գրականությունից» են սկիզբ առել հենց գիտաֆանտաստիկ և դեդեկտիվ ժանրերը¹³, ուստի մեր ատենախոսության **նպատակը** Պոյի արձակին նախորդած գրական ավանդույթների ամբողջական համապատկերն ստեղծելն է եղել: Սակայն մեր **խնդիրներից** է ոչ թե Պոյի առանձին ժանրերի նովելներում առանձին ավանդույթների քննության մեխանիկական համադրման ուղիով ընթանալը, այլ ընդհանրապես ֆանտաստիկ և դեդեկտիվ գրականության մեջ գոթական գրականության ավանդույթի քննությունը, ատենախոսության **կառուցվածքի** գլուխների հաջորդականությամբ ավանդույթի զարգացումը ցույց տալը, քանի որ մենք գործ ունենք ոչ միայն Պոյի նովելների դասակարգման, այլև «գոթական վեպի» զարգացման երևույթի, այսինքն՝ վերջինիս ֆանտաստիկայի ու դեդեկտիվի փոխակերպման բարդ ընթացքի հետ, և զարգացման ընթացքի այդ համապատկերում Պոյի արձակի ավանդույթների քննությունն էլ հենց կազմում է մեր ատենախոսության կառուցվածքի և դրանից բխող քննու-

¹³Տե՛ս՝ Английская готическая проза. М. Правда. 1991. С. 13.

թյան գլխավոր **նորույթներից** մեկը: Նշենք նաև, որ հայ գրականագիտության մեջ քիչ է խոսվել «սարսափի», ֆանտաստիկ և դեդեկտիվ գրականության մասին: Մեր ատենախոսությունը կարող է ունենալ **գործնական նշանակություն**. այն կարող է օգտագործվել այդ ժանրերի ուսումնասիրման նպատակով:

Մյուս կողմից՝ մեր նպատակը ավանդույթի համապատկերի վրա Պոյի բերած նորարարության և ապագայի գրականության համար նրա նախանշած ուղիների քննությունն է, իսկ սա ենթադրում է նաև հետագա ազդեցությունների քննություն: Այս իմաստով մեր խնդիրներից մեկը ոչ միայն ինչպես Պոյի կրած, այնպես էլ թողած ազդեցությունների և նրա հիմնած ավանդույթների զարգացման դիտարկումն է ազդեցություններից անկախ: Եվ Պոյից ազդեցություն կրած կամ նրա բերած նորարարական հնարքները կիրառած այս կամ այն հեղինակը կարող է նոր ընթերցում հուշել, ինչպես մենք կփորձենք ցույց տալ Կաֆկայի և ուրիշների օրինակով: Պոն արդիական հեղինակ է նաև մեր օրերում, իսկ արդիականությունը ոչ միայն ժամանակաշրջանին, այլև տարածաշրջանին վերաբերող հասկացություն է, և այս իմաստով Պոն, նրա գրականությունը և հատկապես նրա գրականության որոշ խնդիրների ուսումնասիրությունը արդիական են հատկապես խորհրդային տարածքի երկրներում, որտեղ նա քիչ ուսումնասիրված հեղինակ է: Մեզանում Պոյի արդիականության լավագույն վկայությունը հայ գրականագետների հոդվածների «Էդգար Ալլան Պոն և արդիականությունը» վերնագրով բոլորովին վերջերս լույս տեսած ժողովածուն է¹⁴, որտեղ բազմաթիվ խնդիրների թվում նաև ժամանակակից մշակութաբանական ֆենոմենների և Պոյի առնչության քննության փորձեր են արվել: Ինչ վերաբերում է հայ գրականագիտության մեջ Պոյի գրականության ուսումնասիրման փորձերին, մեր ատենախոսությունը «Էդգար Ալլան Պոն Շարլ Բոդլերի ընկալմամբ» ատենախոսության հետ գալիս է լրացնելու, եթե կարելի է ասել, հայ պոյագիտության չափազանց համեստ ուսումնասիրությունների թիվը, և այդ առումով հայ իրականության համար կարևոր գործնական քայլ է այս հեղինակին ինչ-որ չափով «յուրացնելու» հարցում: Ընդհանրապես խորհրդային տարիներին մեզանում Պոյի արձակով քիչ են զբաղվել, նրա որոշ պատմվածքների հայերեն թարգմանություններ լույս են տեսել 20-րդ դարասկզբին Թիֆլիսում և Վենետիկում:

¹⁴ Տե՛ս «Էդգար Ալլան Պոն և արդիականությունը», Գիտաժողովի նյութեր, Եր., ԵՊՀ, 2010, 150 էջ:

Պատմվածքների մի ընտրանի Արտաշես Էմինի թարգմանությամբ «Անուրջներ և մղձավանջներ» վերնագրով, 1984 թ.-ին լույս է տեսել Հայաստանում, առանձին գրքով լույս են տեսել «Ոսկե բզեզը» և «Սպանություններ Մորգ փողոցում» պատմվածքները, որոշ պատմվածքներ զետեղված են «XIX դարի ամերիկյան պատմվածք» ժողովածուի մեջ, իսկ որոշ գործեր էլ՝ «Գարուն» ամսագրի տարբեր համարներում (1977, 8; 1983, 7; 1990, 11-12; 1991, 7; 1992, 5; 1993, 10), և «Արտասահմանյան գրականություն» հանդեսի (2014 թվականի թիվ 1 և 2 համատեղ համարում զետեղված են «Ագռավը» բանաստեղծության տարբեր թարգմանություններ. այս բանաստեղծությունը թարգմանել են Աբրահամ Ալիքյանը, Սամվել Մկրտչյանը, Խորեն Գասպարյանը, Վիգեն Բաբայանը) համարներում: Որքան էլ տարօրինակ է, ոչ այնքան մեծ գրական ժառանգություն թողած այս հանճարի ո՛չ արձակ և ո՛չ էլ բանաստեղծական ստեղծագործությունների ամբողջական հայերեն թարգմանություն առայսօր չկա: Այնինչ համաշխարհային գրականության հավերժական դասականների շարքը վաղուց համալրած այս հեղինակը մինչ այժմ շարունակում է ազդեցություն գործել համաշխարհային գրականության վրա, ինչը նշանակում է, որ նրա գրականությունն ու նրա գրականության ուսումնասիրությունը մշտապես **արդիական** են և երբեք չեն կարող ժամանակավրեպ համարվել, ինչպես Վալտեր Բենիամինն է նկատել: Նրա բերած նորարարական հնարքները դեռ արդիական և ուսանելի են ժամանակակից արձակի տեսանկյունից և մասամբ, օրինակ, քննվել են Լևոն-Ջավեն Սյուրմելյանի՝ երկար ժամանակ ամերիկյան համալսարանների համար ուղեցույց ծառայած «Արձակի տեխնիկա. չափ և խենթություն» գրքում, քանի որ Պոն մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում առաջին հերթին հենց գրական տեխնիկայի տեսանկյունից, ահա թե ինչու մենք առավելապես ընթացել ենք **սպորուկտուրալ** վերլուծության ուղով և, անշուշտ, ավանդույթի քննությունը վերլուծության **տրիպարանական մեթոդի** կիրառում է ենթադրում նաև:

Այսպիսով, մենք փորձել ենք նյութից տեսական ընդհանրացումներ կատարել ընդհանրապես ավանդույթի և նորարարության օրինաչափությունների վերաբերյալ, և այդ տեսական դիտարկումները նույնպես մեր ատենախոսության **նորույթն** են կազմում: Մենք զարգացրել ենք նաև տարբեր գրականագետների ստեղծագործություններում մեր կողմից նկատված բազմաթիվ դրույթներ: Կարդացել ենք մեծ թվով

գեղարվեստական գրականություն և մեծապես օգտվել ենք «գոթական», ֆանտաստիկ և դեդեկտիվ գրականության մասին հատկապես նորագույն տեսական գրականությունից: Պոյի ստեղծագործության վերաբերյալ մեզ հետաքրքրել են ոչ միայն գրականագետների, այլև գրողների՝ Դոստոևսկու, Բոդլերի, Բորխեսի, Կորտասարի, Լավկրաֆթի, Օդենի, Էկոյի, Չեսթերթոնի և ուրիշների վերլուծությունները, որոնցից առանձնակի կարևորություն ենք տվել հատկապես նրա ազդեցությունը կրած հեղինակների դիտարկումներին: Մյուս կողմից՝ մեր աշխատանքի արդիականությանը հետամուտ՝ տեսական գրականության ընտրության հարցում կարևորել ենք քսաներորդ դարի խոշոր մշակութաբան-փիլիսոփաների՝ Ժակ Լականի, Ժակ Դերիդայի, Վալտեր Բենիամինի և Ռոժե Կայուայի նկատումները: Օգտվել ենք Պոյի վերաբերյալ ոչ միայն անգլալեզու, այլև ռուսական գրականագիտությունից: Այլ հեղինակների դիտարկումները առանձնակի կարևորելիս փորձել ենք մեջբերել դրանք, հատկապես եթե դրանք հնարավոր է եղել զարգացնել մեր կողմից, իսկ առհասարակ ատենախոսության շարադրանքը փորձել ենք կառուցել սեփական դիտարկումների վրա՝ կատարելով ինքնուրույն եզրահանգումներ:

Մեր համոզմամբ ավանդույթի դիտարկումը առանձին որևէ ժանրատեսակի շրջանակներում՝ տարանջատված գրողի ողջ ստեղծագործությունից, լիարժեք և ճշգրիտ դիտարկումներ կատարելու հնարավորություն չի կարող ընձեռել և շատ հաճախ կարող է թյուրիմացությունների տեղիք տալ: Անցյալի ավանդույթի փոքր-ինչ թերի իմացությունն արդեն կարող է նորարարության գերազնահատումների տանել, ինչն էլ հաճախ կատարվել է Պոյի դեպքում: Նրա արձակի նորարարությունը հաճախ գերազնահատվել է: Եվ, հակառակը, գրողին հաջորդած ժամանակաշրջանի գրականության թերի իմացությունն իր հերթին կարող է թերազնահատումների տեղիք տալ: Այդպես քսաներորդ դարի «սարսափի», գիտաֆանտաստիկ և դեդեկտիվ գրականության ուսումնասիրությունն իր հերթին ցույց է տալիս Պոյի իրական նորարարությունները, այն, ինչ չի նկատվել և արժևորվել ժամանակին: Մենք մեր ատենախոսությամբ փորձել ենք շտկել նմանօրինակ թերացումները, ինչը նույնպես մեր ատենախոսության նորույթը պիտի համարել:

Ահա այս ամենի հանրագումարը մեր համոզմամբ համեստ, բայց կարևոր ներդրում է ոչ միայն հայկական, այլև ընդհանրապես պոյագիտության մեջ:

Ներածությունից և եզրակացությունից բացի մեր ատենախոսությունը բաղկացած է երեք գլուխներից, որոնցում համապատասխանաբար քննվել են գոթական, ֆանտաստիկ և դեդեկտիվ գրականության ավանդույթն ու Պոյի բերած նորարարությունն այդ ավանդույթի շրջանակներում: Այդ քննության նպատակով մենք կարդացել և ուսումնասիրել ենք գոթական վեպի բազմաթիվ նմուշներ, իսկ քանի որ այն հիմնականում անգլալեզու գրականության երևույթ է, շեշտը դրել ենք «գոթական վեպի» անգլագիր Հորաս Ուոլփոլի, Էնն Ռադքլիֆի, Մեթյու Գրեգորի Լյուիսի, Կլարա Ռիվի, Չարլզ Բրոքդեն Բրաունի և այլ հեղինակների վեպերի վրա: Համեմատական քննությամբ մենք նպատակ ենք ունեցել հետազոտել Պոյի բերած նորարարությունը «սարսափի գրականության» մեջ: Պոյի նամակներն ու ստեղծագործության անուղղակի հղումները վկայում են, որ նա «սարսափի գրականության» բացառիկ գիտակ է եղել՝ քաջատեղյակ «գոթական վեպի» նշանավոր բոլոր հեղինակներին: Այսպես, Ուիլյամ Գոդվինի «Մանդևիլ»-ից նա թաքնված մեջբերում է կատարում իր «Անշունչը» պատմվածքում, «Քալեբ Ուիլյամսից»՝ «Հորինման փիլիսոփայության» մեջ, Մեթյուրինի «Աստանդական Մելմոթի» մասին խոսում է «Ք. Բ»-ին հասցեագրված նամակում, Էնն Ռադքլիֆի անունը հիշատակում է «Աշրի տան անկումը» պատմվածքում, մի քանի անգամ հիշատակում է «գոթական արձակի» օրիենտալիստական ուղղության հիմնադիր Ուիլյամ Բեքֆորդի անունը, և այլն: Ընդհանրապես Պոյին ժամանակին հաճախ էին մեղադրում սարսափի գրականության նմանակման մեջ¹⁵ չկռահելով անգամ, որ հարյուրամյակ անց սարսափի գրականության նշված հեղինակների ստեղծագործություններից շատերը գրականության պատմության փաստ են դառնալու սոսկ, իսկ Պոյի գրականությունն իր ազդեցությամբ շարունակելու է կենդանի գրական ընթացքին մասնակից երևույթ մնալ: Ընդհանրապես, Սոֆոկլեսից սկսած, «սարսափի» տարրերով հարուստ գրականությունն առանձին ժանրատեսակի մեջ ամփոփած, «սարսափի» դարավոր գրականությանը 18-րդ դարում վերջապես, եթե կարելի է ասել, ժանրի իրավասություն շնորհած «գոթական վեպի» ավանդույթները շարունակող

¹⁵ Krutch J. W. Edgar Allan Poe. A Study in Genius. New York. 1926. P. 116.

գրեթե բոլոր հեղինակները՝ թե՛ Էդգար Պոն, թե՛ Հովարդ Լաֆքրաֆթը, թե՛ Ռոբերտ Հովարդը, թե՛ ժամանակակից Սթիվեն Քինգը, ընթերցող լայն շրջանակներին հայտնի են նաև որպես սարսափի գրականության բացառիկ գիտականեր և նույնիսկ առաջարկել են իրենց «կանոնը»՝ սարսափի գրականության անհայտ և լավագույն ստեղծագործությունների հեղինակավոր ցանկը, կազմել սարսափի գրականության անթուղափաներ. սա «սարսափի գրականության» հեղինակների համար ընդունված ավանդույթ է կարծես: Անշուշտ, բոլոր այս հեղինակները ուսումնասիրել են անցյալի «սարսափի գրականությունը»՝ «սեփական հոգու սարսափներին» համապատասխան պատկերներն այնտեղ փնտրելու նպատակով. այնպես որ, ազդեցությունն անխուսափելի է, իսկ ավանդույթների մեխանիկական վերարտադրության մասին խոսելը՝ անիմաստ, քանի որ ցանկացած գրականություն բարձրանում է ավանդույթի վրա, և «իսկական արվեստը դատարկ տեղում չի ծնվում: Արվեստի անմահությունը պայմանավորված է այն բանով, որ նա հենվում է մշակույթի և կյանքի դարավոր ավանդույթների վրա»¹⁶: «Եվ դասական ավանդույթի էությունն այն է, որ գրողն իր մեջ աճեցնի այդ հատկությունները և ոչ թե փորձի մեխանիկորեն վերարտադրել անցյալի այս կամ այն հեղինակի թեմատիկ և ոճական առանձնահատկությունները»¹⁷:

Պոն իրեն ուղղված էպիգոնության մեղադրանքներից, օրինակ, պաշտպանվում էր՝ նշելով, թե իր սարսափները «դուրս են հորդել սեփական հոգուց»¹⁸: Սա խորհմաստ դիտարկում է, որ մեկ հարվածով մեկընդմիշտ լուծում է գրական ազդեցության խնդիրը: «Շատ ուսումնասիրություններում,- գրում է ռուս տեսաբան Վադիմ Կոժինովը,- ավանդույթը հանդես է գալիս վերջին հաշվով իբրև չարաբաստիկ «ուսումնառություն դասականներից»: Գրողը կարդում է, յուրացնում է, ուսումնասիրում է իր նախորդների գրքերը և ի վերջո դառնում է նրանց ժառանգորդն ու շարունակողը: Ես համոզված եմ, որ այդ ուղին **ինքնին** իր «մաքուր» տեսքով չի կարող հանգեցնել այլ բանի, քան էպիգոնության ու գրքայնության: Գրական ավանդույթը կենդանանում է միայն այն ժամանակ, երբ շարունակողը նրա ենթահիմքը, նրա խորքային բազան գտնում է նույն

¹⁶ Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը, Գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր., Գրականության ինստիտուտ, 1976, էջ 56:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 57:

¹⁸ Krutch J. W. Edgar Allan Poe. A Study in Genius. New York. 1926. P. 116.

այն կյանքում, որն ինքը գեղարվեստորեն յուրացնում է»¹⁹: Իհարկե, այստեղ այլ խնդիր է առաջանում՝ «կյանքի» և «սեփական հոգու սարսափների» հարաբերման խնդիրը: Անշուշտ, Հեմինգուեյի այն դիտարկումը, թե Պոյի պատմվածքները որքան էլ անթերի, այնուամենայնիվ անկենդան են: Ֆոլքների այն նկատումը, թե Պոն ամերիկյան գրականության հեղինակ չէ, վերաբերում է հենց վերոհիշյալ խնդրին: Պոն հիանալի կերպով յուրացրել է արևմտաեվրոպական, հատկապես անգլիական «գոթական վեպի» ավանդույթը, բայց մի կողմից՝ գոթական մշակույթը ամերիկյան իրականությանը բնորոշ իրողություն չէ, իսկ մյուս կողմից՝ նա այդ ավանդույթին դիմել է. սա չափազանց կարևոր դիտարկում է, ոչ թե ամերիկյան իրականությունն ու կյանքը պատկերելու, այլ «սեփական հոգու սարսափներն» արտահայտելու միտումով, ուստի նրա պատմվածքներն ու նովելներն ավելի շուտ հետաքրքրություն են ներկայացնում ոչ թե ամերիկյան իրականության ճանաչողության, այլ ժանրի ավանդական հնարքների զարգացման ու կատարելագործման տեսանկյունից: Եվ այդուհանդերձ Պոն դուրս է նաև ոչ միայն «սարսափի գրականության» մասնակի դրսևորման՝ «գոթական վեպի» ավանդույթի մեխանիկական վերարտադրությունից, այլև «սարսափի գրականության» նեղ սահմաններից, որովհետև գոթական վեպի ավանդույթներին միահյուսվել են նաև գրական այլ ավանդույթներ՝ ձևավորելով բոլորովին նոր որակ: Պոյի գրեթե բոլոր պատմվածքներում բացի տրամաբանական նովելներից, որ հետագայում ստացել են դեդեկտիվ ժանրանվանումը, առկա են կա՛մ երգիծանքի, կամ սարսափի տարրեր, կա՛մ էլ այդ երկուսի համադրումը միաժամանակ: Այս իմաստով նրա նովելների դասակարգումը սարսափի և ֆանտաստիկ ժանրերի պայմանական է, և մեզ այդ տեսանկյունից հետաքրքրում է ոչ այնքան հեղինակի սարսափի նովելների ընդհանուր քննությունը, որքան գոթական ավանդույթների դրսևորումը նրա ստեղծագործություններում ընդհանրապես, այդ ավանդույթների հետ կատարված փոխակերպումները մասնավորապես: Այդ նպատակով մենք ուսումնասիրել ենք ոչ միայն Պոյին, այլև գոթական արձակի ամենատարբեր հեղինակներին նվիրված գիտական ուսումնասիրություններ, որոնցում ևս տարբեր հղումներ և համեմատություններ ենք գտել Պոյի արձակի և «գոթական վեպերի» միջև, և սա նույնպես կազմում է մեր առենախոսության

¹⁹ Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը, Գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր., Գրականության ինստիտուտ, 1976, էջ 57:

նորոյթներից մեկը: Եթե նախորդ տասնամյակների տեսական հետազոտություններում ընդունված էր «գոթական վեպը» դիտարկել 1760-1820-ական թթ. սահմաններում, ապա նորագույն հետազոտությունների հեղինակները հակված են ընդլայնել ֆենոմենի ընդգրկման սահմանները՝ ներառելով հետագա և ժամանակակից գրական ու մշակութային ամբողջ կոնտեքստը²⁰: Այս իմաստով **արդիական** է դառնում նաև գոթական վեպի ավանդույթի քննությունը Պոյի արձակում: Բայց նրա «սարսափի» նովելների ակունքը ինչպես նախորդ դարերի սարսափի գրականության և «գոթական վեպի» ազդեցությունն է, այնպես էլ, ինչպես նրա ուշագրավ կենսագրության հեղինակ և իր վաղ շրջանում Պոյի շեշտված ազդեցությունը կրած, նրա բոլոր պատմվածքներն անգլերենից իսպաներեն թարգմանած Կորտասարն է նշում, ամերիկյան հարավի որոշ առանձնահատկություններ. «Հարավի կյանքին բնորոշ մի քանի յուրահատկություն՝ սևամորթ ստնտունները, տնային ստրուկները, բանահյուսությունն իր ուրվականներով, գերեզմանոցների և անտառում շրջող հանգուցյալների մասին պատմություններով, չէին կարող իրենց ազդեցությունը չունենալ նրա երևակայության վրա: Նա ազահորեն ներծծում էր այդ ֆանտաստիկ պատմությունները, և դրա վկայությունները շատ են»²¹:

Ինչպես վերը նշվեց, Պոն հաճախ նաև գիտաֆանտաստիկ պատմվածքի հիմնադիր է համարվում: Նույնիսկ իր ժամանակի խոշորագույն ֆանտաստները՝ «ժանրի երկու ականավորները՝ Ժյուլ Վեռնը և Հերբերթ Ուելսը, որոնց ստեղծագործություններում գիտական ֆանտաստիկայի երկու հիմնական ուղղությունները՝ տեխնոլոգիական և սոցիոլոգիական ֆանտաստիկան, վերջնական ձևավորում են ստացել, Պոյին իրենց ուսուցիչն ու նախակարապետն են համարել: Ժյուլ Վեռնը նույնիսկ նրա հիշատակին է նվիրել իր վեպերից մեկը: Դա, սակայն, ամերիկացի գրողին «ժանրի հիմնադիր» համարելու բավարար հիմք չի տալիս մեզ: Պոյի փորձերն ավելին չէին, քան փորձեր: Դրանք ընդամենը ցույց են տալիս գիտական ֆանտաստիկայի գոյության հնարավորությունը՝ իբրև գրականության առանձին տեսակի: Այդ հնարավորության իրացումն արդեն ավելի ուշ շրջանի է վերաբերում: Պոյի վաստակը գիտաֆանտաստիկ

²⁰St' u The Cambridge Companion to Gothic Fiction New York. Cambridge University Press. 2002.; Punter D., Byron G. The Gothic. Malden (MA): Oxford. Carlton: Blackwell publishing. 2004.; Teaching the Gothic. / Ed. By Anna Powel and Andrew Smith. Basingstoke. New York. Palgrave Macmilan. 2006.; The routledge Companion to Gothic. New York. Routledge. 2007.; Smith A. Gothic Literature. Edinburgh University Press. 2007.

²¹ Кортасар Х. Жизнь Эдгара По. // Иностранная литература. 1999. №3. С. 139.

գրականության պոետիկայի մեջ մտած և մինչև օրս գործածվող որոշ հնարքների մշակման մեջ է: Այդ հնարքները հիմնականում հորինվածքի և փաստի հարաբերությանը, անհավանականի՝ ճշմարտանմանի փոխակերպմանն են վերաբերում և իրենց գործածությունն են գտնում հիմնականում տեխնոլոգիական ֆանտաստիկայի մեջ»²²: Հիմնականում Պոյի ֆանտաստիկայի մեջ ունեցած ներդրման նորարարությունը հորինվածքի և փաստի հարաբերությանը վերաբերող հնարքների մշակումն են համարել: Մեր ատենախոսության խնդիրը նաև այս ուղղության որոշակի սահմանափակությունը ցույց տալն է: Ժամանակակից գիտաֆանտաստիկ գրականությունն այսօր միայն այդ հնարքներից չէ, որ օգտվում է: Այսօր ժամանակակից գիտաֆանտաստիկայի բազմաթիվ, համեմատաբար նոր՝ քսաներորդ դարի երկրորդ կեսին ձևավորված ենթաժանրերի հիմքը մենք նկատել ենք, որ Պոյի նովելներն են: Գրականագիտությունը հաճախ երկու ծայրահեղ դիրքորոշում է ընդունում՝ մի կողմից՝ նրան համարելով գիտաֆանտաստիկ գրականության հիմնադիր, ինչն ամենևին էլ այդպես չէ, մյուս կողմից՝ չտեսնելով, որ անընդհատ զարգացող և նորանոր ենթաժանրերով հարստացող այս ուղղության հիմքում հենց Պոյի ստեղծագործություններն են ընկած: Մեր խնդիրներից մեկն է եղել քննել ֆանտաստիկ գրականության՝ Լուկիանոսից սկսած ավանդույթը Պոյի արձակումն ցույց տալ, թե ինչպես է նա, զարգացնելով դրանք, դարձել քսաներորդ դարի ֆանտաստիկ գրականության նոր ժանրերի, օրինակ՝ երգիծական ֆանտաստիկայի հիմնադիրը: Ընդհանրապես ֆանտաստիկ գրականության ավանդույթը, ըստ ֆանտաստիկայի ենթաժանրերի ժամանակակից տարբերակման, Պոյի գրականության մեջ քննված չէ, ինչն էլ նաև մեր ատենախոսության **խնդիրներից** է եղել:

Պոն ավելի ուշ շրջանում է գրում իր դեդեկտիվ նովելները: Ինչ վերաբերում է նրա դեդեկտիվ ստեղծագործություններին, այստեղ ավանդույթ հայտնաբերելն ու քննելն այնքան էլ դյուրին չէ՝ պայմանավորված ժանրի նոր ձևավորմամբ: Թեև դեդեկտիվի կոմպոզիցիան արդեն կարելի է տեսնել, ինչպես նկատել ենք, դեռ «էդիպոս արքայում». չէ՞ որ Սոֆոկլեսի ողբերգության մեջ ևս սպանություն է կատարված լինում, որը հետագայում բացահայտվում է և բացահայտվում է աստիճանաբար,

²² Ковалев Ю. Эдгар По.// История всемирной литературы. М. 1989. Т. 6. С. 571.

բայց հիմնականում գործ ունենք դեղեկտիվին բնորոշ «անցյալի ռեկոնստրուկցիայի հետ»:

Այսպիսով, մենք փորձել ենք ցույց տալ, որ Պոլի ստեղծագործության հիմքում թաքնված, թերևս, ամենախորքային շերտը հենց անտիկ գրականության ավանդույթն է, գրականություն, որից հեղինակն իր ստեղծագործության վաղ շրջանում առատորեն թաքնված մեջբերումներ էր կատարում: Իհարկե, այդ ավանդույթի վրա «նստած» են հետագա դարերի գրական ավանդույթի բազմաթիվ այլ շերտեր, սակայն ամենատարբեր առումներով Պոն անտիկ գրականության ավանդույթների հետևորդն ու շարունակողն է: «Գոթական» մշակույթը, օրինակ, սովորաբար անտիկ մշակույթի համաչափության իդեալի խախտում է համարվել, իսկ Պոլի բոլոր ստեղծագործությունների նորարարության առանձնահատկություններից մեկը հենց համաչափության կիրառումն է իր բոլոր, նույնիսկ «գոթական» վեպի ավանդույթները շարունակող նովելներում: Նրա բոլոր նովելները կառուցված են կոմպոզիցիայի մաթեմատիկական ճշգրտության և պատկերի երկրաչափական համաչափության ներքին պահանջով: Շնորհիվ անցյալի՝ ասպետականից «գոթական վեպին» անցած որոշ տարրերի, մասնավորապես առեղծվածի, գաղտնիքի և սպանության բացահայտման հանգույցի, ուստիկանական քրոնիկների և մաթեմատիկական գրականության մեջ կիրառելու փորձի Պոն կատարելագործում կամ «հայտնագործում» է «նոր»՝ դեղեկտիվ նովելի ժանրը, որը նա անվանում էր «տրամաբանական նովել», և եթե ժամանակին հենց Պոլին էին համարում դեղեկտիվի հիմնադիր, ապա տեսաբաններից շատերն այսօր հակված են որպես դեղեկտիվի առաջին նմուշներ նշելու բոլորովին այլ ստեղծագործություններ: Այդ ստեղծագործություններից որոշակի նկատառումով, իհարկե, մենք առանձնացրել ենք Ուիլյամ Գոդվինի «Քալեբ Ուիլյամսը», Բրոքդեն Բրաունի «Էդգար Հանթին» և Հոֆմանի «Մադոնազել Սկյուդերին»։ Պոլի ազդեցությունների թվում առանձնանում են հատկապես այս երկու հեղինակներից կրած ազդեցությունները, և մենք մեր ատենախոսության մեջ քիչ ծավալ չենք հատկացրել այս հեղինակներից կրած ազդեցությունների և ազդեցության հաղթահարման շնորհիվ նորարարության խնդրին, քանզի նորարարությունն ընդհանրապես հնարավոր է միայն ազդեցության հաղթահարման շնորհիվ:

Վ.Կոժինովն իր «Ավանդույթը և գեղարվեստական զարգացման պրոբլեմը» հոդվածում նորարարությունը ոչ թե ավանդույթին հակադրվելու, այլ «վերադարձի», «վերածննդի» (ավանդույթների), հին գրականության «պատկերավորությանն ու ոճին» գիտակցաբար «հարություն տալու» միտումի մեջ է տեսնում: «Եվ այդ իմաստով ասում է նա, դժվար է տարանջատել ավանդույթը նորարարությունից, և հնության ու նորամուծության միավորումը, ըստ նրա, «արվեստի միակ, իսկապես արդյունավետ **զարգացման** ուղին է»: «Անկարելի է կերտել իսկական գեղարվեստական արժեք ունեցող նորարարական ստեղծագործություն՝ չհենվելով մշակույթի ողջ պատմության, արվեստի դարավոր ավանդույթների վրա: Արվեստի բեկումնային դարաշրջանները միաժամանակ և ավանդույթների վերածննդի ամենաակտիվ դարաշրջաններն են: Այդ պատճառով էլ գրականության և արվեստի մեջ ըստ էության չեն լինում «նորարարության» «հատուկ» շրջաններ, և ավելի ճիշտ կլիներ խոսել բուն **զարգացման** շրջանների մասին, որ նշանակում է ոչ միայն սկզբունքային նոր իմաստի և ոճի որոնում, այլև հավասարապես ավանդույթների աշխուժացում և ակտիվ վերածնունդ: «Մերկ» նորարարությունը ի վիճակի չէ ստեղծել ոչ մի, իրոք, արժեքավոր և հարատև բան»²³:

Այսպես. մենք Պոյի արձակը փորձել ենք քննել ոչ միայն անտիկ գրականության «վերածննդի», ոչ միայն նշված ժանրերի ավանդույթի զարգացման, այլև 19-րդ դարի տիրապետող՝ նախառոմանտիզմի և ռոմանտիզմի ուղղությունների համատեքստում, քանի որ ռոմանտիզմի գրականությունն իր հերթին շարունակում է նախառոմանտիզմի ավանդույթները, իսկ գոթական վեպը ձևավորվում է հենց նախառոմանտիզմի գրականության մեջ. ռոմանտիզմը բուն հետաքրքրություն է ցուցաբերում նախառոմանտիզմի մեջ ձևավորված որոշ ժանրերի նկատմամբ: Այսպես. Պոն ֆանտաստիկ գրականության առավել վաղ՝ ուտոպիայի ավանդույթը համադրեց անտիկ և վերածննդի գրականության որոշ ավանդույթների հետ և «ստացավ» բոլորովին նոր, գեղեցիկ և հուզիչ մի ուտոպիա՝ «Արնհեյմի կալվածքը», որ տարբերվում է սոցիալական ուտոպիաներից:

Այս և այլ դիտարկումներով մենք փորձել ենք ցույց տալ, որ տարբեր ավանդույթների համադրումը նորարարության կարևորագույն ուղիներից մեկն է:

²³ Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը, Գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր., Գրականության ինստիտուտ, 1976, էջ 64:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

«ԳՈԹԱԿԱՆ ՎԵՊԻ» ՓՈԽԱՁԵՎՈՒՄԸ ԷԴԳԱՐ ՊՈՅԻ ՆՈՎԵԼՆԵՐՈՒՄ

«Մարդկության հնագույն և ամենից ուժեղ արտահայտված զգացողություններից մեկը վախն է, իսկ դրա ամենից ուժեղ դրսևորումը՝ վախը անհայտից», «գրում է Հովարդ Ֆիլիպս Լավքրաֆթը՝ նկատելով, որ «սարսափ պատմությունները, սերտորեն առնչվելով մարդու նախնական աշխարհընկալման հետ, հին են նույնքան, որքան մարդկային միտքը և խոսքը»²⁴: «Սարսափի գրականության» պատմության համար արդեն քրեստոմատիկ դարձած «Գերբնականի սարսափը գրականության մեջ» ուսումնասիրության հեղինակը «սարսափի գրականության» ակունքները գտնում է հնագույն պատումներում՝ հիշատակելով էպոսները, Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունը», Թոմաս Մելլորիի «Արթուրի մահը», Գյոթեի «Ֆաուստը», Շեքսպիրի «Մակբեթը»՝ հասնելով մինչև տասնութերորդ դար՝ Հորաս Ուոլփոլի «Օթրանթո ամրոցը», որից էլ ըստ էության սկիզբ է առնում, այսպես կոչված, «գոթական» վեպը (gothic fiction):

Տարբեր տեսաբաններ տարբեր կերպ են հիմնավորում 11-12-րդ դարերում ձևավորված և իր մռայլ վեհությամբ²⁵ հատկանշվող ճարտարապետական ոճի եզրանունը «սարսափի գրականության» որոշակի տեսակի վերագրելու պատճառները:

Ճարտարապետության՝ ռոմանականին փոխարինած և 15-16-րդ դարերում իր մայրամուտն ապրած գոթական ոճը Լուսավորության դարաշրջանում արդեն վատ ճաշակի դրսևորում էր համարվում: Լորդ Շեֆթսբերրին այն բնորոշում էր իբրև «կեղծ ու հրեշավոր», «ամեն ինչի մեջ Բնության ուղուց շեղված», «թափառող ասպետների ժամանակների խղճուկ մնացուկ», «միջնադարի անհեթեթ ոգի»²⁶: Որքան էլ համամասնությունների խախտումը, որ բնորոշ էր գոթական ոճին, գեղեցկության անտիկ իդեալի

²⁴ Lovecraft H. Supernatural Horror in Literature. // <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>

²⁵ Վեհի կատեգորիան հարաբերվում է ահռելի չափերի, անորոշության, հավերժության և անվերջության, դատարկության «բացասական կողմերի», մթության, անհայտության, մենության և լռության դրսևորումների հետ: Տե՛ս Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного. // Новое литературное обозрение. 2009. № 1 (95). С. 18.

²⁶ Шефтсбери. Моралисты. Философская рапсодия, состоящая в рассказе о некоторых беседах на темы природы и морали // Шефтсбери. Эстетические опыты. М. Искусство. 1975. С. 87-88.

աղավաղում համարվեր, այդ շրջանի գրականությունն արդեն սկսել էր կիրառել դրա տարրերը. Ալեքսանդր Փոուփի հայտնի «Էլիզան Աբեյարին» (1717) պոեմի պատկերակառույցը՝ «խոնավ նկուղների բորբոսահոտը», «վանականների մամռոտ խցերի մռայլ սարսափը», «սառնությունը հնամենի որմերի», «մռայլ քարանձավները», «գերեզմաններն ու թափուր կղզիները»²⁷, արդեն իսկ կանխում է «գոթական» վեպի անտուրաժը (entourage):

18-րդ դարի կեսերին գոթական ոճի այս ընկալումը աստիճանաբար փոխվում է: Այդ վերաիմաստավորման մեջ զգալի դեր են խաղում սենտիմենտալիզմի բանաստեղծ և արվեստի տեսաբան Թոմաս Գրեյի տեսական ուսումնասիրությունը²⁸, Բեթի Լենգլիի «կանոնների և համամասնությունների շնորհիվ գոթական ճարտարապետության կատարելագործման» և «այգիների ու շինությունների» զարդարման մասին գրքերն (1742, 1747) ու ճարտարապետ Սենդերսոն Միլերի՝ արհեստական ավերակները անգլիական այգիների «բնական» անտուրաժի հետ համադրելու փորձերը, որ, ըստ Քեննեթ Քլարքի, նպաստում են «գոթական» ոճի փոքր ձևերի տարածմանը²⁹:

Ճարտարապետական այս փորձարկումներն ու տեսական ուսումնասիրությունները համահունչ էին ժամանակի բանաստեղծական ոգուն՝ սենտիմենտալիզմի գրականության «գերեզմանային» քնարերգությանը, որի պատկերակառույցի անբաժանելի մասն են կազմում գերեզմանները, տապանաքարերն ու հինավուրց մենաստանների նկարագեղ ավերակները: «Նամակներ ասպետության և միջնադարյան վեպերի մասին» (1762) ուսումնասիրության հեղինակ Ռիչարդ Հըրդը գեղարվեստական ստեղծագործության երկու սկզբունքորեն հակադիր ոճ է տարբերակում՝ «հերոսական» և «գոթական». Վերջինս նա ոչ թե գեղեցկության անտիկ սկզբունքների աղճատում, այլ ինքնատիպ ճարտարապետական և գրական ոճ է համարում: «Եթե գոթական ճարտարապետության մասին,- գրում է նա,- դատենք հունական կանոնի համաձայն, ապա այնտեղ աղավաղումներ կարելի է գտնել միայն, բայց եթե այն դիտարկենք իր իսկ օրինաչափությունների շրջանակներում, ապա բոլորովին այլ արդյունք

²⁷ <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/44892>

²⁸ «Գոթական վերածննդի» մեջ ունեցած ներդրման մասին հանգամանորեն տե՛ս Clark K. The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste (1928). New York, Chicago, San Francisco. Holt, Rinehart&Winston. 1962. P. 33-39.

²⁹ Նույն տեղում, P. 48-53.

կունենանք»: Գոթականի դրսևորումը Լյուդովիկո Արիոստոյի, Տորքվատո Տասսոյի, Էդմունդ Սփենսերի, Ուիլյամ Շեքսպիրի և Ջոն Միլթոնի ստեղծագործություններում նա տեսնում էր մռայլ, ողբերգական կոլորիտի, արտասովոր և ֆանտաստիկ պատկերամտածողության ու համաչափության խախտումների մեջ:³⁰

Այս ամենը զգալի հող է նախապատրաստում վիպասան Հորաս Ուոլփոլի անվան հետ կապվող «գոթական» ոճի իսկական վերածննդի համար: Ուոլփոլը, որի՝ «գոթական» ոճի հանդեպ ունեցած հետաքրքրությունների վրա որոշակի ազդեցություն է գործել մտերմությունը Թոմաս Գրեյի հետ, իր ժամանակներում հայտնի էր ոչ այնքան իր վիպակներով, պատմվածքներով, միակ դրամայով կամ գրականության մեջ արքայի առաջին դրսևորումները բերող «պատկերագիր հեքիաթներով», որքան իր «կյանքի հիմնական կրքի» պերճախոս արդյունքով՝ «Սթրոբերի Հիլում» կառուցած «փոքրիկ գոթական ամրոցով», որն առանձնանում էր իր աշտարակներով ու պարուրածն սանդուղքներով, գրադարանով ու բուխարիներով, հնաոճ կահույքով ու զինատեսակներով հարդարված պատերով: Պատմավիպասան Վալտեր Սքոթը, որ առանձնակի հետաքրքրություն ուներ գոթական արձակի հանդեպ, և որի ոճի վրա այդ ազդեցությունը գրականագիտության մեջ արդեն ուսումնասիրված է, նկատել է, որ գոթական վեպի առաջին նմուշը համարվող «Օթրանթո ամրոցը» (The castle of Otranto. A Gothic Story, 1764) Ուոլփոլի կողմից գոթական ոճը ճարտարապետությունից հետո գրականության մեջ կիրառելու փորձ էր³¹: Մարգրիթ Դրեբլի կարծիքով, Ուոլփոլն իր վեպը բնորոշելու համար գոթական բառը գործածել է հենց միջնադարի իմաստով³²: Այսպես. վեպի առաջին հրատարակության առաջաբանում հեղինակը, հանդես գալով իբրև գոթական տառատեսակով գրադարանում գտնված ձեռագրի հրատարակիչ, իբրև «կեղծ» հեղինակ (այս հնարքի մասին՝ Պոյի «Արթուր Գորդըն Պիմի պատմությունը» վիպակի կապակցությամբ խոսում է Ումբերտո Էկոն իր «Վեց զբոսանք գրական անտառներում» գրքում) կիրառելով սեփական ստեղծագործության մասին խոսելու հնարավորություն ընձեռող գրական միստիֆիկացիայի հնարքը, ավստանք է

³⁰ St' u Hurd R. Letters on Chivalry and Romance, with the Third Elizabethan Dialogue / Ed. With Introduction by Edith J. Morley. L.: Henry Frowde, 1911. P. 119, 122. // https://archive.org/stream/hurdslettersonch00hurduoft/hurdslettersonch00hurduoft_djvu.txt

³¹ Sir Walter Scott's Introduction. // St'u: Horace Walpole, The Castle of Otranto. New York. Dover Publications. 1966. P. 6.

³² The Oxford Companion to English Literature. Oxford. 2000. P. 201.

հայտնում, որ իր ժամանակաշրջանում «հրաշքները, ուրվականները, կախարդանքները, ապագա գուշակող երագներն ու այլ գերբնական երևույթները զրկվել են նախկին նշանակությունից և անհետացել նույնիսկ վեպերից»³³: Ինչևէ, գոթական վեպի ուսումնասիրողներից մեկը՝ Դևենդրա Վարման այսպես է նկատել. «Իր վեպն անվանելով գոթական պատմություն՝ հեղինակը չէր էլ կարող ենթադրել, թե գրական մի ամբողջ ուղղության հիմք է դնում»³⁴:

Ուոլփոլը սահմանում է «գոթական վեպի»՝ հետագայում սխեմատիզմի վերածված կանոնիկ գրեթե բոլոր գծերը: Նախ նա անդրադառնում է ոճի պարզության խնդրին՝ պահանջելով ուռճացված համեմատությունների ու դարձվածների բացակայություն: «Ստեղծագործությունը,- գրում է նա՝ բնորոշելով իր վեպը,- զուրկ է հազեցվածությունից» (հետագայում Պոնգոթական վեպի այս ավանդույթին պիտի հավելի բարոկկոյի ոճական հազեցվածությունը, իսկ նրանից հետո ստեղծագործած հեղինակներից շատերը, այդ թվում Պոյի ազդեցությունը ժխտող Հենրի Ջեյմսը հենց նրանից են յուրացնելու գոթականի և խրթին ոճի այդ համադրումը): Ապա նաև կարևորում է ֆաբուլային միասնությունը՝ նկարագրությունների սեղմություն՝ առանց ավելորդ շեղումների, հանգուցալուծմանը միտված սյուժե. «Յուրաքանչյուր դրվագ պատումը մղում է դեպի հանգուցալուծում: Ընթերցողի ուշադրությունն անընդհատ լարված է: Գործողությունը պատմության ողջ ընթացքում դրամայի օրենքների համաձայն է զարգանում: Հաջողված է կերպարների նկարագրությունը, և, որ ավելի կարևոր է, նրանց խառնվածքները սկզբից մինչև վերջ մնում են անփոփոխ: Սարսափը, որ հեղինակի գլխավոր զենքն է, չի թողնում, որ պատմությունը վայրկյան իսկ թուլանա. ըստ որում, սարսափը հաճախ է հակադրվում կարեկցանքին. այնպես որ, ընթերցողի հոգին համակվում է այդ զորեղ զգացմունքներից մերթ մեկով, մերթ մյուսով»: Ֆաբուլային միասնության և սարսափի ու կարեկցանքի այս պայմանը, որ գալիս է դեռ Արիստոտելի «Պոետիկայի»՝ ողբերգությանը ներկայացվող պահանջներից³⁵, դառնում է գոթական վեպի հիմնական կատեգորիաներ: Բոլոր այն տարրերը, որոնց մասին խոսում է Ուոլփոլը, վերածնում են հին հունական

³³ Walpole H. The Castle of Otranto. New York. Dover Publications. 1966. P. 18.

³⁴ Varma D. The Gothic Flame. London. 1976. P. 10.

³⁵ Տե՛ս Արիստոտել, Պոետիկա, Եր., Հայպետհրատ, 1955, էջ 162-167:

ողբերգության տարրերը (Սոֆոկլեսի ողբերգությունները, օրինակ, լի են սարսափ պատմություններով, և սարսափի գրականության շատ հեղինակներ Սոֆոկլեսին իրավացիորեն համարում են ժանրի նախակարապետներից մեկը): Ուոլփոլը գոթական արձակի համար առաջնային է համարում նաև հայրերի մեղքերի համար զավակների («մինչև երրորդ և չորրորդ սերունդ») հատուցման թեման: Երկրորդ հրատարակության առաջաբանում նա խոսում է գոթական վեպի՝ միջնադարյան և ժամանակակից վեպերի գծերը համադրելու միտումի մասին: «Միջնադարյան վեպը,- ասում է նա,- ֆանտաստիկ և անճշմարտանման է, այնինչ ժամանակակիցը «Բնության հավատարիմ վերարտադրությունն» է»³⁶ (Արիստոտելի եզրով՝ միմեսիսը): Ուոլփոլը խոսում է այս նոր՝ հին հունական ողբերգության և ասպետական վեպի տարրերը համադրող ժանրի «պատումի մոայլության» և «ողբերգական հանգուցալուծման» պայմանի մասին, իսկ ողբերգականը կապվում է ճակատագրի ընկալման հետ. վերահաս իրադարձությունը հանգուցի՝ մոայլ կանխատեսման անդառնալի, ողբերգական լուծումն է: Դուքս Մանֆրեդի (ենթադրվում է, որ այս կերպարի նախատիպը 13-րդ դարի Սիցիլիայի արքա Մանֆրեդ Սիցիլացին է) պապը՝ Ռիկարդոն, Օթրանթո ամրոցին (այն Իտալիայի հարավում գտնվող իրական ամրոց է. իտալական միջավայրի հանդեպ այս սերը Ուոլփոլից անցնում է «գոթական վեպի թագուհուն»՝ Էնն Ռադքլիֆին. նրա «Ուոլփոլի առեղծվածները» և «Իտալացին» վեպերի գործողությունները ևս ծավալվում են Իտալիայում) տիրացել է՝ թունավորելով օրինական տիրոջը՝ իշխան Ալֆոնսոյին: Մանֆրեդը, որ տեղյակ է գուշակությանը, համաձայն որի ամրոցը պիտի վերադարձվի իրական տիրոջը, փորձում է կանխել վերահաս ողբերգությունը, որդուն՝ Քոնրադին, պսակելով Ալֆոնսոյի հեռավոր ժառանգներից մեկի՝ Իզաբելլայի հետ՝ հուսալով, թե այդ կերպ կարող է խուսափել վերահաս ճակատագրից: Ըստ ողբերգության կանոնի՝ ճակատագիրն իրականանում է հենց նրանից խույս տալու փորձի արդյունքում. այդպես է հաստատվում ճակատագրական անխուսափելիությունը: Ի տարբերություն ողբերգության, որտեղ «պերիպատիանները» տեղի են ունենում՝ «ըստ հավանականության կամ անիրաժեշտության», և որտեղ հեղինակը ներկայացնում է կա՛մ իրապես

³⁶ Walpole H. The Castle of Otranto. New York. Dover Publications. 1966. P. 21.

եղածը, կա՛մ այն, «ինչ հնարավոր է և հավանական»,³⁷ Ուոլփոլի վեպում զարգացումներն իրականանում են ֆանտաստիկ լուծումների միջոցով: Քոնրադի ամուսնության օրն ամրոցի մոտակայքում գտնվող եկեղեցու առջև տեղակայված իշխան Ալֆոնսոյի արձանից անհետացած վիթխարի սաղավարտը, որ հնարավոր է ասպետի պատվի խորհրդանիշն է, երկնքից ընկնելով, իր ծանրությամբ ճգնում է փեսացուին: Վեպը լի է այսօրինակ ֆանտաստիկ տեսարաններով ու հիպերբոլիկ պատկերներով, որոնց ճշմարտանմանության մասին հեղինակը բնավ հոգ չի տանում (ինչը չես ասի Ռադքլիֆի վեպերի մասին, որոնցում տեսարանները ճշմարտանմանության տեսանկյունից չափազանց կշռադատված են, հետևապես ավելի սարսափազդու, իսկ ճշմարտանմանության բացակայությունը հետագայում պիտի դառնա «գոթական» վեպի պարոդիայի ստեղծման հիմնական խթաններից մեկը): Ալֆոնսոյի նկարը, որ կարող է շարժվել՝ զգուշացնելու համար իր թոռնուհուն, որ հետապնդման մեջ է (որդու մահից անմիջապես հետո Մանֆրեդը հետապնդում է նրա հարսնացու Իզաբելլային՝ փորձելով ինքը պսակվել նրա հետ. հետագայում բռնակալի կողմից անպաշտպան կնոջ հետապնդման մոտիվը, որ կրկնվում է նաև Ուոլփոլի «Մադլեն կամ ֆլորենտացիների ճակատագիրը» պատմվածքում, անցնում է նաև Ռադքլիֆին և ընդհանրապես դառնում գոթական վեպի տիրապետող թեմաներից մեկը), նրա արձանի քթից կաթող արյունն ու վիթխարի սուրը, որ հարյուր զինակիր հազիվ են տեղափոխում՝ (հատուցման չափերի այլաբանությունը) և վերջապես ճգնավորի վեղարի տակ քողարկված կենդանի կմախքը: Արդարությունն ի վերջո վերահաստատվում է. ամրոցի իրական ժառանգի՝ Թեոդորի կողմից Իզաբելլան փրկվում է, Օթրանթոն վերադարձվում է օրինական ժառանգներին, կատարվում է սոսկալի գուշակությունը. Մանֆրեդը, իր դստերը՝ Մաթիլդային, շփոթելով Իզաբելլայի հետ, սպանում է:

Վրեժի, հատուցման ու պատժի թեման գոթական գրականության առանցքային թեմաներից էր, որ կարմիր թելի պես անցնում է նաև Պոյի սարսափի նովելներից շատերի («Խերեսի տակառը», «Մատնիչ սիրտը», «Ճոճանակն ու հորը», «Hop-Frog») միջով: Այն գոթական գրականությունից անցել է նաև դեդեկտիվ վեպին, իսկ Պոյի

³⁷ Արիստոտել, Պոետիկա, Եր., Հայպետհրատ, 1955, էջ 167:

«Հափշտակված նամակը», որտեղ կա բացահայտում, բայց չկա դեդեկտիվի համար «պարտադիր» սպանություն, ուսումնասիրողներից ոմանք, օրինակ, հակված են դասելու հեղինակի «վրեժի» նովելների շարքը³⁸:

Եվ այսպես, Ուոլփոլը հիմք է դնում գոթական վեպի ավանդույթին. նրա վեպում արդեն առկա են ժանրի բոլոր թեմատիկ գծերն ու սյուժետային հնարքները: Գոթական վեպի բոլոր հեղինակների ստեղծագործություններին հատուկ է անբացատրելի տազնապ ու սարսափ ներշնչող խորհրդավորության և առեղծվածի լարված սպասման մթնոլորտը: «Օթթանթոյին» հաջորդածժակ Կազուտի, Ուիլյամ Բեքֆորդի, Սոֆիա Լիի, Շարլոտա Սմիթի, Էնն Ռադքլիֆի, Մեթյու Գրեգորի Լյուիսի, Թոմաս Լավ Փիքոքի, Ուիլյամ Գոդվինի (Մերի Շելլիի հոր), Չարլզ Ռոբերթ Մեթյուրինի, Կլարա Ռիվի³⁹ և այլոց վեպերում պատումի մռայլությունն ապահովելու համար գործողությունների կատարման հիմնական վայրը կա՛մ խավար ու մռայլ, լքված ու մեկուսի տոհմական ամրոցներն են, որոնք անպայման պիտի ունենան իրենց ուրվականներով բնակեցված և սուկալի գաղտնիք թաքցնող սենյակները, կա՛մ (ինչպես Մեթյու Գրեգորի Լյուիսի «Վանականը» վեպում) մենաստաններն իրենց խոնավ ու մթին նկուղներով ու մռայլ դամբարաններով (դրանցում ողջ թաղվածներով ու կենդանություն առած հանգուցյալներով. Պոյի «Խերեսի տակառը» պատմվածքի հերոսը ևս ողջ-ողջ թաղվում է Մոնթբետոնների տոհմական դամբարանում, իսկ նրա «Վաղաժամ հուղարկավորություն» պատմվածքում պատմվում է դամբարանում հարություն առած կենդանի մեռյալի մասին, որը երկար ժամանակ փորձել էր դուրս պրծնել այնտեղից և այդպես էլ վերածվել էր կմախքի):

Գոթական գրականության հերոսները հիմնականում ասպետներ ու վանականներ են, իսկ ասպետի և մահվան հանդիպումը (Դյուրերի գծանկարների ու Բերգմանի «Յոթերորդ օրը» ֆիլմի թեման) գոթական գրականության թեմաներից է հենց: Գոթական վեպերում, սակայն, գործողությունների կատարման վայրը, անտուրաժը՝ շրջապատող իրականության իրերի ամբողջությունն ու մթնոլորտը

³⁸ Poe E.A. The Short Fiction of Edgar Allan Poe. An Annotated Edition by St. and S. Levine. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company. 1976. P. 154. / Պոյի պատմվածքներում վրեժի մոտիվի մասին տես՝ Венедиктова Т. Разговор по-американски: дискурс торга в литературной традиции США. М. // Новое литературное обозрение. 2003. С.175-190. գրքի “Обаяние странного сыщика” и “Месть в составе творческого процесса” վերնագրով գլուխներում:

(պասիվ տարր), ավելի առաջնային են, քան հերոսները (ակտիվ տարր)⁴⁰. նախապատվությունը տրվում է մեկուսի ամրոցների, մութ միջանցքների, խճողված լաբիրինթոսների, խոնավ ու բորբոսահոտ նկուղների, մատուռների նկարագրությանը, իսկ հերոսների հոգեբանական ապրումների պատկերումը մղվում է հետին պլան, ուստի «կերպարի հաջող նկարագրությունն» անպայմանորեն հաշվի պիտի առնել ժամանակի կերպարաստեղծման չափանիշների համատեքստում: Մի կողմից՝ 18-րդ դարի արձակից հոգեբանական ներսուզումների և ապրումների խորքային նկարագրություն ակնկալելը, ինչ խոսք, այնքան էլ ողջամիտ չէ, մյուս կողմից՝ հոգեբանության պատկերումն այստեղ դրսևորվում է անգիտակցական խորհրդակարգի տեսքով: Այսպես. մենաստանի մռայլ նկուղները Լյուիսի վեպում կարող են համարվել մարդկային անգիտակցականի խորհրդանիշ, քանի որ երիտասարդ կուսակրոնն իր հոգևոր ուղուց անկում է ապրում և իր մարմինը մատնում մեղքի հենց մենաստանի մութ նկուղներում՝ գիտակցության լույսի փոխարեն ընտրելով անգիտակցականը խորհրդանշող խավարը, կամ, ինչպես Ուոլփոլը կասեր իր պատմվածքներից մեկում («Մադլենա կամ ֆլորենտացիների ճակատագիրը»), «խավարի մեջ ընկղմված գիտակցությունը»⁴¹:

Գոթական վեպին նվիրված երկու կարևորագույն՝ «Այնկողմնային օմնիբուս» (The Supernatural omnibus, 1967) և «Գոթական որոնում» (The Gothic Quest, 1969) ուսումնասիրությունների հեղինակ Մոնթեգյու Սամմերսը, դասական վեպը համեմատելով գոթականի հետ, ցույց է տալիս, թե դրա այս կամ այն պատկերը ինչով է փոխարինված դասական վեպում, ինչպես է ամրոցը փոխարինվում տնով կամ առանձնատնով, մոմը՝ լամպով, հառաչանքը՝ հոգոցով, սրի հարվածը՝ շեշտակի հայացքով, արյան կաթիլներով ներծծված մոգական գիրքը՝ արցունքներով թրջված նամակով, ասպետը՝ ջենթլմենով և այլն⁴²: Այս ամենը վերածվում է սխեմատիկ կարծրատիպերի և ուղղության առաջին ստեղծագործություններին հաջորդում են նաև բազմաթիվ միջակ նմանակումներ: Ուոլփոլի վեպի հիմնական արժանիքը Լավքրաֆթը համարում էր այն, որ նրանում ներկայացված էր միջավայրի, սյուժեի, խառնվածքների

⁴⁰Տե՛ս «Բրիտանիկա» հանրագիտարանի «գոթական վեպին» նվիրված հոդվածի էլեկտրոնային էջը:// <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/239776/Gothic-novel>

⁴¹ Haining P. Great British Tales of Terror. Penguin books Ltd. London. P. 21.1973.

⁴² Տե՛ս Summers M. The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel. London. 1969.

սկզբունքորեն նոր տեսակ, և «այդ տեսակը, որ խելքահան էր արել գերբնականի առավել սուր հոտառություն ունեցող հեղինակների, գրականությունը հեղեղեց գոթական դպրոցի բուռն ծաղկմանը հաջորդող բազմաթիվ նմանակումներով, բայց որն էլ իր հերթին ներշնչեց տիեզերական սարսափի իրական վարպետներին, փայլուն գրողների իսկական մի աստղաբույլի, որոնց գլուխ կանգնած էր Էդգար Պոն»⁴³:

Այսպես. գոթական արձակի ծագման օրրանը, անշուշտ, Անգլիան է, սակայն այն որոշակի տարածում գտավ նաև ֆրանսիական և իռլանդական (խոշորագույն ներկայացուցիչը Ջոզեֆ Շերիդան Լե Ֆանյուն է) գրականության մեջ: Այն իր զգալի ազդեցությունն ունեցավ նաև «արծաթե դարի» ռուսական գրականության վրա: Ամերիկյան գրականության մեջ «գոթական վեպը» զգալի ազդեցություն է ունեցել ամերիկյան վեպի հիմնադրի՝ Նախառոմանտիզմի խոշորագույն հեղինակներից մեկի՝ Չարլզ Բրոքդեն Բրաունի արձակի վրա, թեև վերջինիս նշանակությունն ավելի մեծ է, քան «գոթական վեպի» տեղայնացման իրողությունը ամերիկյան գրականության մեջ: Ինչ-որ չափով «գոթական վեպը» միջնորդավորված կերպով Բրաունի միջոցով զգալի ազդեցություն է ունենում նաև Պոլից առաջ ամերիկյան գրականության մեջ գոթական արձակի հնարքներ կիրառող Վաշինգթոն Իրվինգի և Նաթանիել Հոթորնի ստեղծագործությունների վրա. վերջինս Բրաունին համարում էր ամերիկյան գրականության միակ անվիճելի դասականը և իր «Փառքի սրահը» պատմվածքում նրա կիսանդրին զետեղել է երևակայության աստվածների՝ Վերգիլիուսի, Դանտեի, Արիոստոյի կիսանդրիների կողքին:

Այսպես. նախառոմանտիզմի գրականության մեջ ձևավորված գոթական վեպի ավանդույթներն իսկական վերածնունդ են ապրում տասնիններորդ դարի ռոմանտիզմի գրականության մեջ: Այն չափազանց գրավիչ էր 19-րդ դարի թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ կեսի, թե՛ բանաստեղծների և թե՛ արձակագիրների համար: Գոթական գրականությունն իր ազդեցության զգալի հետքը թողեց ոչ միայն եվրոպական ռոմանտիզմի (Պերսի Բիշի Շելլի, Ջորջ Բայրոն, Ռոբերտ Լուիս Ստիվենսոն, Վալտեր Սքոթ (գրականագիտության մեջ գոթական գրականության ազդեցությանը Սքոթի պատմավիպասանության վրա նվիրված աշխատության հեղինակ Ուոլթեր Ֆրեյը,

⁴³ Lovecraft H. Supernatural Horror in Literature. // <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>

օրինակ, գոթական վեպերի ազդեցությունը գտնում է հեղինակի «Ուեվլըրլի» վեպից հետո գրված բոլոր ստեղծագործություններում⁴⁴։ գոթական գրականության՝ պատմական վեպի վրա ունեցած ազդեցությունը՝ նկատի առնելով նաև այլ, այդ թվում նաև Ուիլյամ Էյնսվորտի պատմավեպերը, որոնք նույնպես լի են սարսափի տեսարաններով, առանձին ուսումնասիրության նյութ են), Վիկտոր Հյուգո, Թեոֆիլ Գոթիե), այլև ռեալիզմի վրա (Չարլզ Դիկենս, Օնորե դը Բալզակ («Շագրենի կաշին», «Սերաֆիտա»), Գի դը Մոպասան)։

Մշակութային հորիզոնից առժամանակ անհետանալուց հետո «գոթական» գրականությունը կրկին վերածնվեց 20-րդ դարում և հանդես եկավ տարբեր անուններով (horror fiction, ghost story, «գաղտնիքի և առեղծվածի» գրականություն, նեոգոթիկա և այլն), հարստացավ տեքստային նորանոր իմաստներով, միահյուսվեց նաև այլ ժանրերի, մասնավորապես դեդեկտիվ և գիտաֆանտաստիկ գրականության հետ, ունեցավ իր ոճավորումները, նմանակումները, և այլևս չանհետացավ մշակութային հորիզոնից։ Այս ոճին հարել են 20-րդ դարի գրականության այնպիսի հեղինակներ, ինչպիսիք են Ջոն Ռոալդ Թոլքինը, Ռեյ Բրեդբերին (առաջին ժողովածուն ամբողջությամբ այդ ոճին է հարում), Գուստավ Մայրինկը, Հանս Հեյնց Էվերսը, Ժան Ռեյը, Մերվին Պիկը, Գաբրիել Վիտկոպը, Ժյուլիեն Գրաքը, Շիրլի Ջեքսոնը, ամերիկյան այսպես կոչված «հարավային գոթիկայի» դպրոցի (Թրումեն Բլիոուֆ, Քարսոն Մաքքալերս, Ֆլանների Օ'Քոննըր) հեղինակների շարքը։ ըստ որում, շատերը հենց կրել են Պոյի ազդեցությունը։ Այս դպրոցին է հարել նաև Ուիլյամ Ֆոլքները։ Ի տարբերություն դասական «գոթական» վեպի՝ ավանդույթները շարունակող նեոգոթիկայի, Ֆոլքները և «հարավային գոթիկայի» մյուս հեղինակները գոթական վեպին բնորոշ անտուրաժ ու սարսափի մթնոլորտ էին ստեղծում՝ ոչ թե լարված սպասում և տագնապ առաջացնելու, այլ ամերիկյան հարավի սոցիալական կյանքը պատկերելու միտումով, մինչդեռ Պոն հեռու էր սոցիալական իրականությունից։ Նրա ստեղծագործությունները գոթական վեպերի նման կամերային են և սոցիալական իրականությունից ու պատմական կոնտեքստից վերացարկված։ Դիպուկ է Օդենի այն դիտարկումը, թե Պոյի բոլոր պատմվածքները ընդհանուր մի թերություն ունեն.

⁴⁴ Freye W. The Influence of Gothic Literature on Walter Scott. Rostock. 1902. P. 62. կամ <https://archive.org/stream/cu31924013546043#page/n67/mode/2up>

դրանցում բացակայում է իրական, տարածության և ժամանակի մեջ կոնկրետ գոյություն ունեցող մարդը, բնության կենդանի արարածը՝ այդ թվում իր կոկրետ պատմական գոյությամբ⁴⁵: Գոթական ավանդույթի զարգացումը Պոյի կողմից հիմնականում վերաբերում է գոթական վեպի հնարքների զարգացմանն ու կատարելագործմանը: Եվ գոթական արձակն այնպիսին, ինչպիսին որ կար Պոյից առաջ, լուրջ փոխակերպումների է ենթարկվում հենց նրա պատմվածքների շնորհիվ: «Գոթական վեպի» ավանդույթների փոխակերպումը պարզապես վաղուց հասունացած խնդիր էր, և դրա լավագույն վկայությունը 19-րդ դարասկզբին հայտնված «գոթական վեպերի» առաջին ծաղրանմանակումներն են: Դա նշանակում էր, որ ժանրն արդեն զգալի չափով սպառել էր իր նախկին բովանդակությունն ու ձևը: Շատ կողմերով գոթական վեպը շարունակում էր ասպետականի ավանդույթները, և դժվար չէ տեսնել ասպետական վեպի անմիջական «փոխակերպումը» «գոթականի»: Ի վերջո գոթական վեպի հետ կատարվում է նույնը, ինչ ասպետականի հետ: Պարոդիան գալիս է «ոչնչացնելու» գոթական վեպը (թեև քսաներորդ դարում էլ գրվել են ոչ չափաբերված, բայց, այնուամենայնիվ, «ավանդական» «ասպետական», ինչպես, օրինակ, Տոնկե Դրախտի «Նամակ թագավորին» կամ Մարիտ Լաուրինի «Պարսիֆալ» և «գոթական» վեպեր՝ Անտոնեն Արտոյի «Վանականը» (Լյուիսի վեպի վերապատմությունը սյուրռեալիզմի տեխնիկայով): Ժյուլիեն Գրակքի «Արգոլ ամրոցը». այդ վեպերը, իհարկե, շարադրված են մոդեռնիզմի տեխնիկայով. Գրակքը այս վեպի առաջաբանում խոստովանում է Ռադքլիֆի «Ուդոլֆի գաղտնիքները» վեպից և Պոյի «Աշրի տան անկումը» պատմվածքից կրած ազդեցությունը⁴⁶, բացի այդ, Գրակքը բազմաթիվ փոխառություններ ունի Պոյի նաև այլ գործերից, ինչպես, օրինակ, ամրոցի ժամացույցը՝ որպես մահվան կանխազգացում «Կարմիր մահվան դիմակը» պատմվածքից): Ինչպես միշտ սխեմատիզմը՝ կրկնվող մոտիվները, միակողմանի կերպարներն ու կանխատեսելի սյուժեն, «գոթական վեպի» պարագայում նաև անհավանական պատմություններն ուրվականների մասին, հրաշքները, կանխատեսող երազները, կախարհանքները, ոչ ճշմարտանմանը ճշմարտանմանության ջատագովների կողմից ծնունդ են տալիս «գոթական վեպի» պարոդիայի ժանրին, որի հեղինակները դիմում են

⁴⁵Оден У. Чтение, Письмо, Эссе о литературе. М. Изд-во “Независимая Газета”. 1998. С. 146.

⁴⁶ <http://flibusta.is/b/249616/read>

միտումնավոր հիպերբոլայի՝ լիովին աղճատելու, արսուրդի հասցնելու համար «գոթական վեպի» բնորոշ գծերը: Այստեղ տիրապետողը ոչ այնքան գերբնականի սարսափն է, որքան սարսափ ազդող երևույթների ծաղրանմանակումը: Գոթական վեպի պարոդիաներից կարելի է առանձնացնել միևնույն ժամանակ հրատարակված Թոմաս Փիքոքի «Մղձավանջների արբայությունը» («Nightmare abbey», 1818) ու Ջեյն Օսթինի «Նորթենգերյան արբայությունը» («Northanger abbey», 1818):

Ի տարբերություն ուշ շրջանի երգիծական գործերի («Ինչու է վիրակապված ֆրանսիացու ձեռքը», «Խաբեությունն իբրև ճշգրիտ գիտություն», «Երեք կիրակի մեկ շաբաթվա մեջ», «Ակնոցը»), որոնցում սարսափի տարրն իսպառ բացակայում է, Պոյի վաղ շրջանի երգիծական պատմվածքները գրված են «սև հումորի» և «գոթական վեպի» պարոդիաներին բնորոշ գրոտեսկի, արսուրդի և հումորի միախառնումով: Իհարկե, «սև» հումորի տարրեր կարելի է գտնել դեռ անտիկ գրականության մեջ, մասնավորապես Ապուլեուսի «Ոսկե էջը» վեպում, իսկ 19-րդ դարի «սև» հումորի քրեստոմատիկ օրինակ կարելի է համարել Ուիլյամ Թեքերեյի «Սատանայի գրազը» («Devil's Wager», 1833) պատմվածքը, որը պատմում է թափառող ասպետի մասին (Մեթյուրինի աստանդական Մելմոթի սյուժեն), որի հոգին կարող է փրկվել, եթե ինչ-որ մեկն աղոթի նրա համար. բոլորը, սակայն, երես են շրջում ասպետից, իսկ սատանան շահում է գրազը: Պոյի վաղ շրջանի «սև» հումորի պատմվածքների մեծ մասի հերոսը ևս ռոմանտիզմի գրականության մեջ տարածված կերպարն է. անկյալ հրեշտակը նրա պատմվածքներում նույնպես սիրում է բանավիճել ու գրազ գալ մահկանացուների հետ: Հերցոգ դե լ'Օմելթըն (համանուն պատմվածքում) մահից անմիջապես հետո աչքերը բացում է տարօրինակ ապարանքում, հմայվում կահավորման ու հարդարանքի պերճությամբ ու նրբագեղությամբ, ապա փորձում չենթարկվել տիրոջ՝ սատանայի հրամաններին, քանի որ ինքն ազնվական է, փորձում է սրամարտի բռնվել, և քանի որ սատանան սրամարտ չի սիրում, թղթախաղ է խաղում ու տանուլ տալիս: Մեկ այլ՝ «Բոն-Բոն» պատմվածքում սատանան, հայտնվելով մետաֆիզիկ փիլիսոփայի գրասեղանի առջև այն պահին, երբ վերջինս կլանված է սեփական տրակտատի ընթերցանությամբ, ծաղրում, հողին է հավասարեցնում նրա երկրպագած բոլոր հեղինակություններին՝ Պլատոնին, Արիստոտելին, Վերգիլիուսին, Հորացիուսին ու Վոլտերին, և քանի դեռ

Բոն-Բոնը չի ճանաչել իր «անվանի» հյուրին, փորձում է յուրացնել նրա հանճարեղ գաղափարներն ու հեղինակել սեփական անվամբ՝ բնավ չմտահոգվելով, որ վերջինս հավերժական իմացության դիմաց հոգու փոխանակման գործարք է առաջարկելու: Բայց փոքրոգի միջակությունը պատրաստ չէ Ֆաուստի պես վճարել իմացության գինը՝ հրաժարվել սեփական հոգուց, և այդպես էլ մեռնում է՝ մնալով առաստաղից «հանկարծակի» ընկած ջահի տակ: «Երբեք չվստահես գլուխդ սատանային» պատմվածքում երկու ընկեր գրագ են գալիս: Նրանցից մեկը հայտարարում է, թե կարող է և անպայման պիտի թռչի մի բարձր ցանկապատի վրայով, «թեկուզ և սատանան տանի իր գլուխը»: Այդ խոսքը նրա համար ճակատագրական նշանակություն է ստանում. չգիտես որտեղից հայտնված տարօրինակ և կաղ (հիշենք բանահյուսական պատումներն ու լեգենդները, որտեղ սատանան կաղ է պատկերվում կամ, օրինակ, Լըսաժի «Կաղ սատանան») և տարեց պարոնն առաջարկում է միասին ցատկել: Իսկ հետո ընկերը մոտենում ու տեսնում է, որ երկաթգծի վրա փռված ընկերոջ գլուխը չկա, իսկ տարեց պարոնը, գլուխը թևի տակ առած, վազում է երկաթուղով: Զարմանալի է, թե Պոյի վաղ շրջանի այս նովելներն իրենց պատկերներով ու երգիծանքի բնույթով որքան են հիշեցնում Միխայիլ Բուլգակովի «Վարպետը և Մարգարիտան», որի ազդեցությունների թվում բազմաթիվ ստեղծագործություններ են հիշատակվում, այդ թվում և Հերման Մելվիլի «Դիմակահանդեսը» վեպը: Ուսումնասիրողներից մեկը նկատում է, որ համանման հանգամանքներում է գլուխը կորցնում նաև Բուլգակովի հերոսը ըստ որում, Սատանան այդ գործում նույն մասնակցությունն է ունենում: «Անկասկած Բուլգակովը,- գրում է Է. Օսիպովան,- շարունակում է Պոյի ֆանտաստիկ ռեալիզմի ավանդույթները, որի օրինակը մենք տեսնում ենք քննվող պատմվածքներում»⁴⁷: Եվ, իրոք, Պոյին, թեև ոչ այս շարքի պատմվածքներով, պետք է համարել հենց «ֆանտաստիկ ռեալիզմի» հիմնադիր, և ռեալիզմի ու ֆանտաստիկայի համադրումը գուցե նրա մեծագույն նորարարությունն է ֆանտաստիկայի մեջ:

Պոյի «դիվապատումներում» կարելի է նկատել նաև պիկարոյական վեպերի, Հոֆմանի «Սատանայի էլեքսիրի», Մեթյուրինի «անմահ գլուխգործոցի», Ֆրեդերիկ

⁴⁷ Осипова Э. Загадки Эдгара По. СПб. Филологический факультет СПбГУ. 2004. С. 141.

Սուլիեի «Սատանայի հուշերի», Հանս Յակոբ Քրիստոֆ Ֆոն Գրիմելսհաուզենի «Սիմպլիցիսմուս»-ի, Վաշինթոն Իրվինգի «Ճանապարհորդի պատմությունների» («Սատանան և Թոմ Վոլքերը» օրինակ) ազդեցությունները: Սատանան, որ, ինչպես նկատեցինք, ռոմանտիզմի նախասիրած կերպարներից է և գրականություն է մտել բանահյուսության տարածանր պատումներից, հետաքրքրել է սարսափի գրականության շատ ու շատ հեղինակների, նրանցից շատերը նույնիսկ, ինչպես Կլոդ Սենյոլը կամ «արծաթե դարի» արծակագիր Միխայիլ Ամֆիտեատրովը, նույնիսկ սատանայի վերաբերյալ բանահյուսական պատումներ են ժողովել ու հրատարակել: Այդ կերպարը, ըստ որում, հիմնականում երգիծանքով հանդիպում է նաև 19-րդ դարի ամերիկյան Հարավի բանահյուսական պատումներում, ինչպես, օրինակ, »Սատանան ու պառավը» բալլադում:⁴⁸ Եվ ահա Պոն իր ոճով, իրեն բնորոշ երգիծանքով ու անցյալի գրականության մեջբերումներով շարունակում է այդ ավանդույթը: «Սև հումորի» այլ պատմվածքներում նա փորձում է երգիծել ժամանակի գրականությաննորաձև ժանրերից մեկը՝ սարսափի պատմվածքը: «Ինչպես գրել «Բլեքվուդի» համար» պատմվածքում, օրինակ, ծաղրում է գրական այդ ամսագրում հրատարակվող պատմվածքների ոճը: «Բլեքվուդի» ուղղվածությունը սարսափի գրականությունն է եղել հենց: Ամսագրի խմբագիրն իբր իր հեղինակներից մեկին՝ ոմն միսս Ջենոբիային, որի կերպարի տակ ենթադրվում է ժամանակի ամերիկյան գրականության անվանի դեմքերից մեկը՝ Մարգրեթ Ֆուլլերը (1810-1850)), բացատրում է սարսափի պատմվածք գրելու կանոնները: Եվ նա գրում է «Կենդանի մեռյալը» վերնագրով մի պատմվածք, որն ամբողջությամբ համապատասխանում է «Բլեքվուդի» պահանջներին, բայց որում իհարկե ծաղրի են ենթարկվում սարսափի գրականության պարզունակ ու նույնանման հնարքները: Հետաքրքիր է, որ «կենդանի մեռյալի» թեման Պոյին լրջորեն հետաքրքրող թեմաներից է եղել, և այն, ինչ սկզբում երգիծական, հետագայում մաքուր սարսափի ոճով է գրվել: Սա Պոյի աշխարհայացքի ամենահակասական կողմերից է: Նրա վաղ շրջանի ստեղծագործություններից շատերը «սարսափի» սեփական ստեղծագործությունների նմանակումներ են հիշեցնում. մահն ու մահվան սարսափն այդ ստեղծագործություններում գրոտեսկային բնույթ ունեն

⁴⁸ Народ, Да! // Из американского фольклора. М. Правда. 1983. С. 289.

արդեն: Եվ, իրոք, «որոշ պահից սկսած, Պոն կարծես խախտում է խաղի՝ իր իսկ սահմանած կանոնները, և արդեն անհնար է որոշել՝ ինչն է ասված երգիծանքով, ինչը՝ միանգամայն լուրջ»,⁴⁹ գրում է «Վախ ու սարսափի նշանագիտությունը Է. Ա. Պոյի «Ճոճանակն ու հորը» պատմվածքում» հոդվածի հեղինակ Ա. Ահարոնյանը՝ մեջբերելով Ֆ.Օ.Մաթթիսենի խոսքերը, թե «իր հումորին Պոն վերաբերվում էր ամենայն լրջությամբ. վտանգավոր մի հակում, որն ակնհայտորեն երբեք էլ առանձնակի հիացմունք չէր առաջացնում շրջապատում»։ Թեև վերոհիշյալ պատմվածքներում նա օգտագործում է ամերիկյան երգիծաբանության մեջ լայնորեն տարածված հնարներից շատերը, սակայն դրանց մեծ մասը զուրկ է այն «փրկող ջերմությունից, որ պարզևուրեք է լիաթոք ծիծաղը»⁴⁹։ Մաթթիսենի բնորոշումը հենց «սև հումորի» առանձնահատկությանն է վերաբերում⁵⁰։

«Սև հումորով» գրված մեկ այլ ստեղծագործության՝ «Անշունչը» նովելի երգիծական բնույթը էապես պայմանավորված է պատումի առաջին դեմքով, քանի որ պատմողը շունչը կորցրած անձնավորություն է՝ մարդ, որ միաժամանակ «ողջ, բայց հանգուցյալին բնորոշ բոլոր հատկանիշներով՝ հանգուցյալ», հանգուցյալ, «բայց ողջերին բնորոշ բոլոր հակումներով», «ինչ-որ անբնական երևույթ մարդկանց աշխարհում, չափազանց հանգիստ, բայց շնչից զուրկ»։ Նովելը շունչը կորցրած մարդու (տեղին է գուցե հիշել Ադալբեր Ֆոն Շամիստյի ստվերը կորցրած մարդու մասին պատմող «Պետեր Շլեմիլի զարմանալի պատմությունը» (1813)) զարմանհրաշարկածների մասին է, որին հանգուցյալի տեղ դնելով՝ փորձում են դիտարկել, նույնիսկ կախաղան են հանում, և ոչ մի կերպ նա չի մահանում։ Ավելի ուշ ստեղծագործություններում կյանքի ու մահվան այս համատեղումը՝ Պոյի թերևս ամենամեծ սևեռումներից մեկը, իսկական մղձավանջի երանգ է ստանում, ինչպես, օրինակ, «Պարոն Վալդեմարի պատմությանիրական հանգամանքները» նովելում, իսկ Պոյից հետո քչերին է հաջողվել և այդ քչերի թվում, անշուշտ, Բրեմ Սթրեբերին իր «Դրակուլայով», որ կենդանի մեռյալի կերպարն է հաղորդում։ Իսկ «Անշունչը»

⁴⁹ Տե՛ս «Էդգար Ալան Պոն և արդիականությունը», Գիտաժողովի նյութեր, Եր., ԵՊՀ, 2010, էջ 92։

⁵⁰ Պոյի նովելների «սև հումորի» առանձնահատկությունների վերաբերյալ հետաքրքրական դիտարկումներ ունեն նաև գրականագետներ Վան Վիք Բրուքսն ու Կոնստանս Ռուրկը։ // Տե՛ս Brooks V. W. Poe in the South. The World of Washington Irving. Kingsport. 1944. P. 279.; Пурк К. Американский юмор. Исследование национального характера. Краснодар. 1994. С. 151.

պատմվածքում Պոն պարզապես անցնում է աբսուրդի սահմանները. երևույթը, որը սարսափ պիտի ազդեր, իրականում ծիծաղ է առաջացնում: Հետագայում սյուր-ռեալիստները յուրացրին «սև հումորի» այս առանձնահատկությունը: Նամակներից մեկում իր «սև հումորի» պատմվածքների վերաբերյալ Պոն այսպիսի միգրառում ունի. «Դուք ինձ հարցնում եք, թե որն է նրանց բնորոշ առանձնահատկությունը: Գրոտեսկի հասցված աբսուրդը, սուկումի հասցրած վախը, բուրլեսկի հասցրած սրամտությունը, տարօրինակության և խորհրդավորության հասցրած անսովորը»⁵¹: Միևնույն ժամանակ այս պատմվածքները թաքնված մեջբերումների և գրական այլուզիաների իրենց մշակույթով հիշեցնում են գոթական վեպի փիքոքյան պարոդիան: Փիքոքի վեպում գոթական ամրոցում հավաքված մի խումբ մտավորականներ բանավիճում, երկխոսում են կեցության հավերժական հարցերի շուրջ՝ անընդհատ մեջբերելով անցյալի փիլիսոփաներին ու գրողներին: Պոն վաղ շրջանի, հատկապես ֆրանսերեն և լատիներեն հղումներով գերհագեցած պատմվածքներում դեռ չի խզել կապը նախորդ դարերի անտիկ մշակույթի, փիլիսոփայության և գրականության հետ. անընդհատ դիմում է մեջբերումների՝ հաճախ տեքստը ծանրաբեռնելով ինտելեկտուալ անհարկի հղումներով: Փիքոքը նույնպես կիրառում էր այդ հնարքները: Նրա հերոսները, որ դիմում են մեջբերումների լեզվին, փորձում են պսակազերծել ժամանակի ճանաչված գրական հեղինակությունների՝ Քոլրիջի, Բայրոնի և Շելլիի ինտելեկտուալ հետաքրքրությունները: «Մղձավանջների արբայության» «սատիրայի առարկան Քոլրիջի գերմանական ծագման տրանսցենդենտալիզմն է, Բայրոնի սեփական տառապանքների դրամատիզացումը և Շելլիի էզոթերիզմը»⁵²: Եվ հետաքրքիր է, որ Պոն վաղ շրջանի սարսափն ու երգիծանքը միահյուսող մի քանի պատմվածքներում ևս իր ժամանակի գրողների ծաղրական դիմանկարներն է կերտում՝ Փիքոքի նման ծաղրելով հենց Քոլրիջին (թեև, մեր կարծիքով, վերջինիս հետ բազմաթիվ ընդհանրություններ ուներ) և Բայրոնին: Նամակներից մեկում⁵³ և տարբեր պատմվածքներում Պոն հեզնում է Քոլրիջի տրանսցենդենտալիզմը, իսկ վաղ շրջանի

⁵¹ Poe E.A. The Letters. / Ed. By J. W.Ostrom. Cambridge (Mass.). Harvard University Press. 1948. Vol. I. P.57-58. **Այս և մնացած բնագրային թարգմանությունները մերն են**

⁵² Birch D., Hooper K. Concise companion to English literature. Oxford University Press. 4 edition. 2012. P. 504.

⁵³ Эстетика Американского романтизма. М. Искусство. 1977. С. 87-93:

«Հանդիպում» պատմվածքում Բայրոնին ներկայացնումսեփական արտաքին բարեմասնությունների ու գեղագատիկան վեհճաշակի հետ նույնացած սնապարծ ազնվականի ու ինքնակոչ փրկչի կերպար: Վենետիկի ջրանցքներից մեկի մեջ խեղդվող մանկան՝ սև թիկնոցով փաթաթված ամենահաս փրկչի գեղեցկությամբ ապշած մայրը՝ չքնաղ մարկիզուհին, իսկույն մոռանում է ջրահեղձ մանկանը՝ ապշած իր առջև կանգնած տղամարդու անսովոր գեղեցկությունից: Ռիալտոյի կամրջի մոտ գտնվող ապարանքում բանաստեղծին (հասկանալի է, որ Բայրոնն իր անունով հանդես չի գալիս) հյուրընկալած հերոսը գեղանկարչության և քանդակագործության բազմաթիվ հայտնի գլուխգործոցների բնօրինակների թվում տեսնում է նաև մարկիզուհու դիմանկարը, իսկ քիչ անց լուր են բերում, թե մարկիզուհին թունավորվել է (երկրային կյանքի վաղանցության և արվեստի հավերժության այս թեման կրկնվում է նաև Պոյի «Ձվածն դիմանկարը» պատմվածքում): Այսպես. Պոյի ոչ միայն վաղ, այլև ուշ շրջանի շատ պատմվածքների հերոսը մռայլ ու պերճաշուք ապարանքներում փակված ազնվականն է, նույն գոթական վեպերի հերոսը:

Վաղ շրջանի ստեղծագործություններում Փիքոքի նման Պոն ծաղրում է իր ժամանակի մտավորականներին՝ փիլիսոփաներին ու գրողներին, մերկացնում ազնվականության ինտելեկտուալ հավակնությունների վերամբարձ անհեթեթությունը: Այնուհետև սև հումորի և գոթական ոճի ծաղրանմանակումից Պոն անցնում է սարսափի գրականության լուրջ ստեղծագործությունների, որոնցում հստակ ուրվանշվում է «գոթական վեպի» ուղղակի ազդեցությունը: Գոթական վեպի յուրաքանչյուր խոշոր հեղինակից Պոն, անշուշտ, ինչ-որ բան է վերցրել՝ թեմաներ, մոտիվներ, սյուժետային հնարքներ, թեև իր «սարսափի» նովելներից շատերի նյութը մամուլից քաղված իրական պատմություններն են: Այդպիսով, նա այդ պատմությունները վերափոխում էր ըստ իր սիրած «գոթական վեպի» ժանրի հնարքների:

Պոյի սարսափի առաջին «լուրջ» ստեղծագործությունը «Մետոցենգերշտայն» պատմվածքն է՝ գոթական վեպի մի իսկական նմանակում, որում ժանրի ազդեցությունները դեռ լիովին հաղթահարված չեն, հեղինակը դեռ չի կատարելագործել սեփական հնարքները: «Մետոցենգերշտայնը», հիրավի, հեղինակի՝ «գոթական վեպերին» ամենից մոտ պատմվածքն է, որի շատ պատկերներ, ինչպես, օրինակ, տոհմական ամրոցում

շարժվող նախնիների նկարը, ուղղակիորեն հիշեցնում են Ուոլֆոլի «Օթրանթոն», Ռադքլիֆի «Ուոլֆոլի առեղծվածները» ու Մեթյուրիսի «Աստանդական Մելմոթը», թեև «գերբնականի առավել սուր զգացումի» շնորհիվ դիմանկարի անձնավորման հնարքը Պոյի պատմվածքում առավել համոզիչ է, հետևապես ավելի սարսափազդու է, քան Ուոլֆոլի վեպում, որտեղանհամոզիչ ու նայիվ էր երկնքից ընկած վիթխարի սաղավարտը, որ դառնում էր վեպի հերոսի մահվան պատճառ: «Մետցենգերշտայնի» հեղինակը ևս իբրև պատկերաստեղծման հիմնական հնարք կիրառել է նույն հիպերբոլան՝ պատկերի չափերի անհավանական խոշորացումը Մետցենգերշտայնի մահվան պատճառը ամրոցի առջև հայտնված վիթխարի չափերի ձին է, որին հեծած՝ իշխանը նետվում է հրդեհվող ամրոցի կրակների մեջ: Հսկա ձին Ուոլֆոլի վեպի վիթխարի սաղավարտի ուսրի հետ կարծես մի խճապատկեր է կազմում: Մի կողմից՝ այն հնարքները, որ փոխ են առնված Ուոլֆոլից կամ Մեթյուրիսից, Պոյի նովելում առավել ճշմարտանման ու համոզիչ են և առավել նպատակային կերպով են օժանդակում սարսափի միտումին, մյուս կողմից՝ «գոթական վեպերի» պատկերավորման հնարքների նմանակման շնորհիվ Պոյի վաղ շրջանի նովելներում արդեն տեսնում ենք «գոթական վեպերի» անգիտակցական սիմվոլների (սիմվոլի և անգիտակցականի հարաբերության խնդիրը հանգամանորեն ուսումնասիրվել է Կարլ Յունգի և նրա հետևորդների կողմից, հատկապես Յունգի խմբագրած «Մարդը և իր սիմվոլները» ուսումնասիրության մեջ⁵⁴) փոխակերպումը գիտակցված մետաֆորների: Այսպես, կրակի մեջ սուրացող վիթխարի ձին և նրան հեծնած ձիավոր Մետցենգերշտայնը Պոյի պատմվածքում ակնհայտորեն Հայտնության փոխաբերությունն են:

Վաղ շրջանի գոթական վեպերը, հատկապես Ուոլֆոլի պարզունակ շարադրանքը հեռու են նման փոխաբերություններից (իսկ եթե դրանցում կա սիմվոլիկա, ապա կոլեկտիվ անգիտակցական) և միջտեքստային հղումներից:

Այս իմաստով հետաքրքիր է դիտարկել, թե գոթական վեպերի առանցքային անգիտակցական սիմվոլը՝ ամրոցը, ինչ իմաստավորում է ստանում Պոյի նովելներում և ինչպես է կիրառվում իբրև փոխաբերություն: Անդրադառնալով նրա նովելներում նկա-

⁵⁴ Ст'ю Юнг К. Человек и его символы. СПб. Б. С. К. 1996.

րագրված մեկուսի ու լքված տոհմական ապարանքներին, մութ նկուղներին, որ միջնադարում զնդաններ են եղել, գոթական ավերակներին, պետք է շեշտել, որ ընդհանրապես գոթական անտուրաժը հավասարաչափ կարևոր է Պոյի նովելներում, ինչպես գոթական վեպերում: Սա մաքուր գրական ավանդույթ է, քանի որ գոթական ոճի տոհմական լքված ամրոցներն ու մենակյաց ազնվականները Պոյի ժամանակաշրջանի և հատկապես ամերիկյան իրականության երևույթներ չէին: Ընդհանրապես դժվար չէ նկատել նրա կողմից նկարագրված շինությունների ճարտարապետությունը գոթական ոճին նմանեցնելու ընդգծված միտումը: Ահա երկու փոքրիկ հատված Աշըրի տոհմական ապարանքի նկարագրությունից. «Ոտք դրի կամարակապ *գոթական* մի դահլիճ» կամ «անհասանելի բարձրության վրա փորված էին երկար ու նեղ *գոթական* լուսամուտներ»⁵⁵: «Լիգեյա» պատմվածքում նկարագրվում է մի «ամրոցատիպ վանատուն», որի «կես *գոթական*, կես դրուիդյան ոճի ցնորական խորաքանդակներով»⁵⁶ զարդարված սենյակում մահանում է Լիգեյան: «Ձվաձև դիմանկարը» պատմվածքում նկարագրված ամրոցն ուղղակիորեն համեմատվում է Ռադքլիֆի ամրոցների հետ. «Այն դղյակը, որտեղ իր վիրավոր տիրոջն անօթևան չթողնելու համար, ներխուժեց իմ սպասյակը, ճոխության ու մաղձի այն *կուտակումներից մեկն էր, որոնք դարերով խոժոռվում են* (ընդգծումը մերն է) Ապենինյան լեռներում ոչ միայն տիկին Ռադքլիֆի երևակայության մեջ, այլև իրականում: Ըստ իս՝ այն լքել էին բոլորովին վերջերս և միայն ժամանակավորապես, այնպես որ մենք որոշեցինք հանգրվանել ամենից փոքր ու անշուք սենյակում, որը գտնվում է դղյակի հեռավոր աշտարակներից մեկում»⁵⁷: Պոն հանգամանորեն նկարագրում է այդ ամրոցների ու վանատների ճարտարապետական տեսքը, հարդարանքն ու կահկարասին և, ի տարբերություն գոթական վեպի հեղինակների, շեշտված ուշադրություն է դարձնում մարդու հոգեբանության վրա ճարտարապետության թողած ազդեցությանը: Մի կողմից՝ հերոսն այդ հարդարանքն ընտրում է ըստ իր մոայլ ներաշխարհի, ինչպես «Լիգեյա» պատմվածքում. «Շինության մոայլ տեսքը, շրջապատի վայրի տեսարանը և այդ ամենի հետ կապված հինավուրց ու

⁵⁵ Պո Է. Անուրջներ և մղձավանջներ, Եր., Սովետական գրող, 1983, էջ 98: **Այս գրքի բոլոր թարգմանությունները՝ Արտաշես Էմինի:**

⁵⁶ Նույն տեղում, էջ 144:

⁵⁷ Պո Է. Անուրջներ և մղձավանջներ, Եր., Սովետական գրող, 1983, էջ 41:

տխուր ավանդությունները համահնչուն էին այն հուսակտուր տրամադրությանը, որն ինձ դրդել էր հանգրվանել հեռավոր ու անմարդաբնակ այդ վայրում: Ու թեև վանատան արտաքին մամռակալած տեսքը մնացել էր անփոփոխ, բայց ներսը երեխայի հատուկ ներհակությամբ կամ թերևս անամոք վիշտու սփոփելու անմիտ հույսեր տաժելով՝ ես կահավորել էի ավելի քան արքայական շուքով»⁵⁸: Մյուս կողմից՝ ճարտարապետությունն ինքն է գործուն ազդեցություն ունենում մարդու ներաշխարհի վրա: Այդպես. Աշըրի տունը «մռայլ մի շինություն» է, որ առաջին իսկ հայացքից «անդարմանելի թախիժ է ներարկում» հերոսի հոգուն: Մարդու հոգեբանության և ճարտարապետության այս փոխադարձ կապն ու ազդեցությունը Պոյի կարևոր ներմուծումներից մեկն է գոթական վեպի ավանդույթին: Ի տարբերություն գոթական վեպերի՝ գոթական ամրոցների նկարագրությունը Պոյի նովելներից յուրաքանչյուրում որոշակի գործառույթ է կատարում: «Կարմիր մահվան դիմակը» նովելում Պոն գոթական ճարտարապետությանը բնորոշ մանրամասներով նկարագրում է մի իսկական գոթական ապարանք, որի կամարակապ դահլիճներից յուրաքանչյուրի գույնը որոշակի խորհրդանշական իմաստ ունի: Առաջինը երկնագույն դահլիճն է, որը խորհրդանշում է մարդկային ծնունդը⁵⁹, իսկ վերջինը՝ սևը, որտեղ կարմիր դիմակ հագած կերպարանքը գտնում է իշխան Պրոսպերոյին:

Ապարանքների նկարագրության մեջ գոթական վեպերի հեղինակներն առանձնակի ուշադրություն էին հատկացնում գորգերի, խորաքանդակների կամ գրադարանների նկարագրությանը, բայց այդ նկարագրությունները ոչ մի կերպ չէին կապվում հերոսների ներքին աշխարհի հետ: Պոն ևս առանձնակի սիրով ու մանրամասնություններով է նկարագրում լքված դղյակները՝ «ընտանեկան դղյակի կառուցվածքում, գլխավոր ճաշասենյակի որմնանկարներում, ննջասրահների որմնագորգերում, զինագործական արհեստանոցի որոշ որմնացցերի քանդակներում, բայց առավել ևս հնադարյան նկարների պատկերասրահում, գրադարանի սրահի ձևի և ի վերջո գրադարանի պարունակության առանձնահատուկ բնույթի մեջ»⁶⁰ ամրագրելով

⁵⁸Նույն տեղում, էջ 143:

⁵⁹ Roppolo J. P. Meaning and The Masque of the Red Death. // Poe: A. Collection of Critical Essays. Edited by Robert Regan. Englewood Cliffs. New York: Prentice-Hall, Inc. 1967. P. 141.

⁶⁰ XIX դարի ամերիկյան պատմվածք, Եր., Երևանի պետական համալսարանի հրատ., 1989, էջ 64: **Թարգմանությունը՝ Արփիկ Լազարյանի:**

ասպետականության վերջն ու տոհմական ամրոցների փլուզման ժամանակաշրջանը խորհրդանշող սիմվոլները: Դժվար չէ նկատել, որ նա առանձնակի կարևորություն է տալիս «վաղուց հեռացած անցյալի սիմվոլների»՝ ամրոցներում կախված տոհմական դիմանկարների, զինատեսակների ու շիրիմների նկարագրությանը, սակայն, հետաքրքիր է դիտարկել, թե գոթական վեպերին իբրև հարգանքի տուրք մատուցված այդ նկարագրություններն ինչ բնույթի զարգացումներ և ամփոփումներ են ստանում նրա նովելներում: Ուոլփոլի վեպում տոհմական նկարը կենդանություն է առնում և խոսում: Չեխո ռեժիսոր Յան Շվանկմայերը «Օթրանթոյի» հիման վրա նկարահանված կարճամետրաժ ֆիլմում վեպի ֆանտաստիկ տեսարաններն անհիմացիոն կադրերով է պատկերում՝ գուցե ընդգծելու համար դրանց ֆանտաստիկ բնույթը: Ուոլփոլն, ի դեպ, այդ հնարքն ավելի համոզիչ է կիրառել մեկ այլ ստեղծագործության մեջ՝ «Մադլեն կամ ֆլորենտացիների ճակատագիրը» վերնագրով պատմվածքում. «Նկարը, թվում է, կենդանի էր, անորոշ անհանգստություն էր պատճառում աղջկան»⁶¹: Նկարը ոչ թե կենդանություն է առնում, այլ *թվում է* կենդանություն է առնում. սա ճշմարտանմանության համար չափազանց կարևոր նրբերանգ է, որին միանում է նաև դրա վերապրումը աղջկա անհանգստության ձևով: «Ձվաձև դիմանկարը» պատմվածքում Պոն, փոխելով պատումի տեսանկյունը առաջին դեմքի, առավել տպավորիչ ու համոզիչ է դարձնում այն. «Նկարի հմայքը նրա կատարյալ շնչավորության մեջ էր, որը սկզբում ցնցեց, ապա շփոթեցրեց, *ընկճեց ու ահաբեկեց ինձ*»⁶²:

Մեթյուրինի հերոսը՝ Ջոն Մելմորը, հորեղբոր մահվան օրը գրադարանում տեսնում է նախնիներից մեկի՝ իրենից երկու դար առաջ ծնված անվանակցի դիմանկարն ու հորեղբորից լսում, որ վերջինս դեռ կենդանի է, նշանակություն չի տալիս այդ խոսքերին՝ համարելով մահամերձի հոգեվարքի նշան, բայց մահվան օրը մահամերձի հոգեվարքից «կենդանություն առած» կերպարը հայտնվում է նրան: Նկարի հետ կապված առեղծվածի մոտիվն առկա է նաև Ռադքլիֆի «Ուդոլֆոյի առեղծվածներում»: Ամրոցի խորհրդավոր սենյակներից մեկում կախված ու սև կտորով քողարկված դիմանկարը, որի հետ սարսափելի մի պատմություն է

⁶¹ Haining P. Great British Tales of Terror. Penguin books Ltd. P. 544.

⁶² Պո Է. Անուրջներ և մղձավանջներ, Եր., Սովետական գրող, 1983, էջ 43:

կապված, Ուոլֆի գաղտնիքներից մեկն է, որ անընդհատ անցնում է վեպով: Վեպի առեղծվածային տեսարաններից մեկը հերոսուհու՝ Էմիլիայի նկարը ծածկող քողը բարձրացնելու տեսարանն է: «Նա մի ակնթարթ անշարժացավ, վարանոտ ձեռքով բարձրացրեց քողը, բայց անմիջապես բաց թողեց: Այն, ինչ տեսավ նա, ամենևին էլ նկար չէր: Խուճապահար փախավ նա սենյակից, բայց չհասած դռանը՝ անզգա փովեց հատակին»⁶³: Սակայն վեպում կա մի պատկեր, երբ սպասուհին՝ Դորոթեան, Էմիլյային խնդրում է թույլ տալ իրեն քողով ծածկել իր դեմքը: Այնպես որ հնարավոր է Էմիլյան իր դեմքն է տեսել այդ նկարի մեջ: Ի տարբերություն Ուոլֆուի կամ Մեթյուրինի՝ Ռադքլիֆը չի դիմում ֆանտաստիկ հնարքի. նկարի կենդանության մասին ակնարկվում, հաղորդվում է հերոսուհու սարսափի միջոցով: Այսպիսով, ամրոցներում կախված սարսափելի նկարը գոթական վեպի պատկերներից մեկն էր և այդ նկարին կենդանություն հաղորդելու հնարքների մեջ թերևս ամենահամոզիչը Ռադքլիֆն էր: Պոն իր «Ձվածն դիմանկարը» պատմվածքում նկարի անձնավորման հնարքը բնավ չի կիրառում սարսափի ինքնանպատակ միտումով, նրան չի հետաքրքրում անձնավորման ճշմարտանմանության առավել համոզիչ հնարքների փնտրտուքը, նրան հետաքրքրում է հնարքի իմաստավորումը: Նկարի անձնավորումը նա կիրառում է որպես անկենդան նյութի շնչավորման գաղափարը պատկերող հնարք՝ գոթական վեպի ավանդույթը փոխաձևվելով և իմաստավորելով նորովի: Ռադքլիֆի ամրոցները հիշեցնող տոհմական դղյակի հեռավոր աշտարակներից մեկի փոքր ու անշուք սենյակում հանգրվանած հերոսը ոչ թե գոյաբանորեն անապացուցելի ուրվականների է հանդիպում, ինչպես գոթական վեպերում, այլ մոմի լույսով խորանում տեսնում է մի դեռատի կնոջ դիմանկար, որ սարսափ է պատճառում իրեն: Եթե ուրվականները մահացածների հոգիներն են, ապա այստեղ հոգին նյութականացված է արվեստի ստեղծագործության մեջ. ընդ որում, սարսափելի է հենց հոգու և այն նյութի համադրությունը, որի մեջ ապրում է հոգին: Առհասարակ, Պոն «գոթական վեպի» ավանդական հնարքին չափազանց ուշագրավ իմաստավորում է հաղորդել, այն, որ նկարել նշանակում է կենդանություն հաղորդել անկենդան նյութին և Պոլից առաջ ոչ մի գոթական վեպի հեղինակի մտքով չի անցել, թե այդ անկենդան նյութը

⁶³ Radcliffe A. The Mysterries of Udolpho. Ontario. Cambridge. P. 178.

կենդանություն է առնում նրա մեջ դրված մարդկային հոգու շնորհիվ: «Ձվաձև դիմանկարը» նովելում պատմվում է նկարչի մասին, որ ժամանակին պատկերել է իր կնոջը՝ առանց նկատելու, որ «կտավին դրած իր երանգները նա խլում է դիմացը նստած էակի այտերից»⁶⁴, իսկ նկարն ավարտելուց հետո կնոջը մեռած է գտնում: Այս պատկերը Ռադքլիֆի վեպից անցնելով Պոյի նովելին և դառնալով փոխաբերություն՝ առավել բազմիմաստ ու ծավալուն դրսևորում է գտել Օսկար Ուայլդի հանրահայտ վեպում: Նովելում արծարծված արվեստի և կյանքի փոխհարաբերության խնդիրը «Դորիան Գրեյի դիմանկարը» վեպի՝ Պոյի «Ձվաձև դիմանկարը» նովելից կրած անհերքելի ազդեցության մասին է խոսում. իր հանճարեղ վեպի հրատարակությունից դեռ հինգ տարի առաջ Ուայլդը հիացմունքով է խոսել Պոյի նովելի մասին⁶⁵: Այդ ազդեցությունը, իհարկե, չի կարող նսեմացնել Ուայլդի գլուխգործոցի արժեքը. արվեստի հանճարեղ ստեղծագործությունները հենց նրանք են, որոնք մի փոքրիկ, ուրիշների կողմից նկատված գաղափար կարող են զարգացնել և հասցնել ծավալուն մետաֆորների, եզրափել ավանդույթը, դառնալ ավանդույթի զարգացման շղթայի «վերջին» օղակը:

Մեկ այլ՝ «Աշրրի տան անկումը» պատմվածքում կենդանություն առած անկենդան նյութը քարն է. ամրոցի փլուզումը դառնում է տոհմի ավարտի խորհրդանիշը: Ուոլփոլի վեպին նվիրված ուսումնասիրություններից մեկի հեղինակը⁶⁶ նկատում է այն նմանությունը, որ Օթթանթոն ունի Աշրրի տան հետ: Ամրոցը ոչ միայն Ուոլփոլի, այլև գրեթե բոլոր գոթական վեպերում և հատկապես նրանցում, որտեղ ամրոցը վերադարձվում է օրինական ժառանգներին՝ Կլարա Ռիվի «Անգլիացի ծեր բարոնը» և Ռադքլիֆի «Ուոլֆոլի առեղծվածները» վեպերում, տոհմի խորհրդանիշ է: Եթե անգամ գոթական վեպի մեջ ամրոցին պասիվ դեր է հատկացված, դժվար չէ նկատել, թե ինչպես է ազդում այնսյուժեի վրա: «Նույնը կարող ենք տեսնել նաև Պոյի ավելի ուշ գործերում: Առաջին նկատելի նմանությունը երկու ստեղծագործությունների վերնագրերն են. երկուսն էլ շինության անուն են կրում. մեկը՝ ամրոցի, մյուսը՝ տան»⁶⁷:

⁶⁴Նույն տեղում՝ էջ 44:

⁶⁵ Sova D. Edgar Allan Poe: A to Z. New York. Cooper Square Press. 2001. P. 178.

⁶⁶ Loiseau Ch. The castle of Otranto: The first gothic novel. // <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00710585/document>

⁶⁷Նույն տեղում:

Այլ կերպ ասած, ամրոցը երկու ստեղծագործություններում էլ համարժեք տարածական և գաղափարական իմաստ է կրում: Հոդվածի հեղինակը կարևոր մի նկատում ունի. «Պոյի նովելում տունը Աշըրների տոհմական խորհրդանիշն է. տան ճակատամասի ճաքերը դրա վերջին երկու անդամների սարսափելի վիճակն են խորհրդանշում: Պատմության վերջում Ռոդրիք և Մեդլայն Աշըրները մահանում են, և տունը նրանց մահով փլուզվում է: «Օթթանթո ամրոցը» վեպում ամրոցի գործառույթը ընտանիքի խորհրդանիշն է օրինական տերերի: Այստեղ շենքի անձնավորումն այնքան բացահայտ չէ, ինչպես Պոյի նովելում, ուր տունը բացահայտ կերպով համեմատվում է մարդկային էակի հետ՝ «դատարկ աչքերը պատուհանների նման»⁶⁸: Հոդվածում մատնանշվում է հենց այն հետաքրքրական իրողությունը, երբ անգիտակցական սիմվոլը գրական ավանդույթի միջոցով վերածվում է գիտակցված փոխաբերության:

Պոյի մեկնաբաններից շատերն ամրոցը դիտարկում են որպես «վաղուց հեռացած, բայց իր նկարներն ու զենքուզրահը, ի վերջո շիրիմները թողած բազում սերունդների հերթագայության անխոս վկայությամբ իր սահմաններում անցյալի պարփակման» արտահայտություն,⁶⁹ այսինքն՝ խորհրդանիշ: Կարելի է չառարկել, քանի որ սիմվոլները առնվազն երկիմաստ, հաճախ բազմիմաստ են, իսկ որոշ սիմվոլներ զերծ չեն նույնիսկ ամեն մի դարաշրջանի կողմից իրենց վերագրվող իմաստն ու նշանակությունն ընդունելու հատկությունից: Մեր կարծիքով, ամրոցի պատկերը «Աշըրի տան անկումը» նովելում ունի նաև մեկ այլ նշանակություն, որը կարծես թե դեռ չի նկատվել գրականագիտության կողմից: Ընդհանրապես ամրոցը՝ իբրև պարսպապատ տարածք, կարելի է դիտարկել նաև որպես անհատականության սիմվոլ: Հետաքրքիր է, որ Դանտեի անմահ գլուխգործոցի դժոխքում միայն պոետներն ու փիլիսոփաներն են բնակվում ամրոցում, իսկ դա նշանակում է, որ ուժեղ ինքնության տեր անհատներն ունեն միայն սեփական պարսպապատ տարածք, և դա պաշտպանված ինքնության խորհրդանիշն է: Պոն առաջինն է, որ գորթական ավանդույթի շրջանակներում դիմում է ամրոցի քայքայման թեմային: «Աշըրի տան անկումը», որը պատկերում է տոհմական ամրոցի քայքայումը, կանխատեսում է

⁶⁸ Sova D. Edgar Allan Poe: A to Z. New York. Cooper Square Press. 2001. P. 8.

⁶⁹ Ладыгин М. Предромантические тенденции в романе Х. Уолпола “Замок Отранто”. // Проблемы метода жанра в зарубежной литературе. М. МГПИ. 1977. С. 21.

մարդու ինքնության քայքայման ընթացքը, որը սկսվում է 19-րդ դարի վերջից և 20-րդ դարասկզբին Կաֆկայի «Դոյակը» վեպում (մասամբ նաև «Դատարանի դռան առջև» պատմվածքում) և վերածվում է ծավալուն փոխաբերության: Հողաչափ Կ-ի դոյակ մտնելու բոլոր փորձերը դատապարտված են ձախողման. մարդը շարունակ փորձում և չի կարողանում վերապրել սեփական ինքնությունը որպես առանցք: Կաֆկայի՝ Պոլից սկսվող այլ նմանություն կարելի է համարել «Ճոճանակն ու հորը» պատմվածքը, որի գաղափարը Պոն ըստ ամենայնի վերցրել է ամերիկյան գոթական վեպի հիմնադիր Չարլզ Բրոքդեն Բրաունի «Էդգար Հանթլից»: Վեպի XVIII գլխում հերոսը, գիտակցության կորստից հետո իրեն հայտնաբերելով սոսկալի վիժում, չի կարողանում հիշել, թե ինչպես է հայտնվել այնտեղ: Պարզ չէ նաև, թե ինչպես կամ ինչու է Պոլի «Ճոճանակն ու հորը» պատմվածքի հերոսը հայտնվել հորում: Ճիշտ այդպես անհայտ են մնում նաև Ջամգայի կերպարանափոխության («Կերպարանափոխություն») կամ Յոզեֆ Կ-ի դատավարության («Դատավարություն») պատճառները: Կաֆկային Պոլի հետ մերձեցնում է այն, որ նրանց երկուսի հերոսներն էլ արթնանում են մղձավանջ հիշեցնող սոսկալի և անբնական իրադրության մեջ: Օդենը Պոլի մի շարք այսպես կոչված «ոչ տրամաբանական» պատմվածքներում նկատում է այնպիսի մի առանձնահատկություն, որը բնորոշ է նաև Կաֆկայի ստեղծագործությանը (թեև ինքը՝ Օդենը, այդպիսի համեմատություն չի անցկացնում): Նա գրում է. «Այդ պատմվածքներում հերոսը բացարձակապես պասիվ է, ինչը լինում է միայն երազներում»⁷⁰: Նույնը կարելի է ասել նաև Կաֆկայի հերոսների և նրա ստեղծագործական մեթոդի մասին, որ դիպուկ կերպով բնորոշել են «արթնացած երազատեսություն»⁷¹: Բրաունի վեպի հերոսը ևս արթնանում է սոսկալի վիժում հովազի հետ միասին: «Ճոճանակն ու հորը» պատմվածքում ջրհորի հատակում հայտնված հերոսին փորձում են հոշոտել առնետները, և մի սոսկալի, չար հանճարի կողմից մտահղացված մեքենա փորձում է վերջ տալ կյանքին: Կաֆկայից առաջ Պոլի երկում արդեն գտնում ենք անբնական իրավիճակներում հայտնված կամ դատապարտված մարդու կերպարը: «Խերեսի տակառը» պատմվածքում գինի փորձելու պատրվակով իբրև թե մառան, բայց իրականում Մոնթբետոյների տոհմական դամբարան իջած

⁷⁰ Оден У. Чтение, Письмо, Эссе о литературе. М. Изд-во “Независимая Газета”. 1998. С. 149.

⁷¹ Տե՛ս Կաֆկա Ֆ., Դատավարություն, Եր., Ապրիլ, 1991, էջ 222:

Ֆորտունատոն տեսնում է, թե ինչպես են պատ շարում իր վրա, և ոչինչ չի կարող անել, սակայն եթե այս և այլ պատմվածքներում երևում է, թե ով է պատժողը, ապա «Ճոճանակն ու հորը» պատմվածքի հերոսը գաղափար չունի, թե ովքեր և ինչու են պատժում իրեն: Եթե Պոյի հերոսը պատժից խուսափելու հնարամտություն է բանեցնում, ապա Կաֆկայի «Պատժիչ գաղութում» պատմվածքում մարդուն ոչնչացնող սահմուկեցուցիչ մեքենան իր անհոգի դաժանությամբ կատարելության է հասցված և հույսի ոչ մի ապավեն չի թողնում մարդուն: Անշուշտ, Կաֆկան 20-րդ դարի այն հեղինակներից է, ովքեր ստիպում են Պոյին վերընթերցել նորովի: Անշուշտ, Կաֆկայի «Դոյակը» վեպի պայմանական միջավայրը, և դոյակում կախված անձանոթ տղամարդու «մութ շրջանակով մռայլ դիմանկարը»⁷², որ Կ-ն տեսնում է վեպի սկզբնամասում, ևս հեռավոր ինչ-որ կապ ունեն «գոթական վեպի» հետ: Կաֆկայի «գոթական վեպից» և Պոյից կրած ազդեցությունների և առնչությունների խնդրին անդրադարձել է նաև Մաքս Բրոդը, իսկ ավելի ուշ՝ Պատրիկ Բրիջուոթերն իր «Կաֆկա. գոթիկա և հեքիաթ» չափազանց ուշագրավ ուսումնասիրության մեջ⁷³: Այս զուգահեռումներում է, որ զարգացնելով գոթական գրականության ավանդույթը՝ Պոն դառնում է 20-րդ դարի գրականության բնույթը մարգարեացրած հեղինակներից մեկը:

Գոթական վեպի կառույցի մեկ այլ կարևոր, այսպես կոչված ակտիվ տարրը ուրվականն է: Եթե գոթական վեպերի հեղինակների համար ուրվականների գոյության հիմնավորումն անկարևոր էր, նրանք պարզապես «համարձակ կերպով, ինչպես Վալտեր Սքոթն էր ասում Ուոլփոլի վեպի մասին, հաստատում էին «ուրվականների և տեսիլքների իրական գոյությունը»⁷⁴ (և հենց դա էր, որ տեղի էր տալիս գոթական վեպի ծաղրանմանակումներին, այդպիսի գրականություն այսօր էլ է ստեղծվում), իսկ Պոյի թափառող հերոսների (իրենց ճանապարհին միջնադարյան ամրոցներում հանգրվանող հերոսների թափառումը միջնադարյան ասպետական և պիկարոյական վեպերից գոթական վեպ անցած մոտիվ է, որ առկա է նաև Պոյի նովելներում) հանդիպած «ուրվականները» ոչ թե անհամոզիչ տեսիլքներ են, այլ գերբնական իրողությունների հետ հաղորդակցված իրական մարդիկ: Եթե գոթական վեպի

⁷² Կաֆկա Ֆ. Դոյակը, Եր., Ապոլոն, 1992, էջ 9:

⁷³ Բրիջուոթերն իր ուսումնասիրության շուրջ երեք էջ հատկացրել է Պոյի ու Կաֆկայի համեմատությանը: Stéu Bridgwater P. Kafka. Gothic and fairy tale. Amsterdam-New York. 2003. P. 23-25.

⁷⁴ Walpole H. The Castle of Otranto. New York. Dover Publications. 1966. P. 12.

ուրվականները գերծ են մարմնականությունից, ապա Պոյի «ուրվականները», որ կենդանի մարդիկ են, մի ոտքով նյութական աշխարհում, մյուսով անդրաշխարհում են գտնվում. ընդ որում, մեկից մյուսն անցնելու միջանցքը մնում է բաց. նրանք կարող են ելումուտ անել անդրաշխարհից այսաշխարհ: Այսպիսով, Պոն գոթական ոճի ավանդույթը շարունակող այն հեղինակներից է, որ փորձել է ոչ թե հետևել գոթական վեպին՝ համոզիչ ուրվականներ ստեղծելով, ինչպես Հենրի Ջեյմսը՝ «Պտուտակի դարձը» վիպակում, այլ ստեղծել է այնպիսի մարդկային կերպարներ, որոնք ուրվական են հիշեցնում: Ինչպես ամրոցներն են նմանեցված գոթական ճարտարապետության ոճին, այնպես էլ Պոյի կենդանի հերոսները նմանեցված են ուրվականների: Այսպես. «Բերենիս» պատմվածքում Բերենիսի հայտնվելը գրադարանում ուրվականի մուտք է հիշեցնում: «Ես նստել էի գրադարանի ներսի սենյակում (կարծում էի, թե մենակ եմ): Բայց աչքերս բարձրացնելով՝ տեսա Բերենիսին՝ կանգնած իմ դիմաց: Արդյոք գրգռված երևակայությո՞ւնս էր, տիրող մթնոլորտի տարտամ ազդեցությո՞ւնը, սենյակի *աղոյր մթնշա՞ղը* (ընդգծումները մերն են), թե՞ նրա մարմինը պարուրող գորշ ծալազարդերը, որ ստեղծում էին այսքան անկայուն և *աղոյր ուրվագիծ*, հնարավոր չէր ասել: Նա լուռ էր, իսկ ես, աշխարհն էլ ինձ տային, չէի կարողանա գեթ մի վանկ արտաբերել»⁷⁵: Այս նկարագրության շարունակության մեջ Պոն ավելացնում է այն շտրիխները, որոնք Բերենիսին իսկական ուրվականի կերպարանք են հաղորդում: Այս լուռ հանդիպումը, որի ընթացքում ո՛չ էգեուսն է խոսում, ո՛չ Բերենիսը, թվում է տեսիլք: Եվ ընդհանրապես Բերենիսը, որի մասին պատմվում է այն ժամանակ, երբ նա արդեն մահացած է, թվում է ուրվական (այս հնարքը հետագայում Պոյի այս պատմվածքի ազդեցությամբ նույնությամբ կիրառել է Ալեքսանդր Ամֆիտեատրովը «Ջոյե» պատմվածքում⁷⁶):

«Այգաբացի մշուշի, կեսօրին անտառի ստվերների և գրադարանիս գիշերային լուռության մեջ նա ճախրել անցել էր իմ աչքի առաջ, և ես տեսել էի նրան ոչ որպես կենդանի, շնչող, այլ իբրև երազի Բերենիսի, ոչ որպես հողի էակի, հողեղենի, այլ իբրև այդպիսի էակի վերացականություն, ոչ թե հիացմունքի, այլ վերլուծության արժանի մի

⁷⁵ XIX դարի ամերիկյան պատմվածք, Եր., Երևանի պետական համալսարանի հրատ., 1989, էջ 68:

⁷⁶ Готическая проза серебряного века. М. Эксмо. 2009. С. 5.

բան, ոչ որպես սիրո առարկա, այլ իբրև ամենախորթին, թեև աննպատակ մտորման նյութ»⁷⁷:

«Կարմիր մահվան դիմակը» նովելում Պոն նկարագրում է մի իսկական գոթական ապարանք, որի կամարակապ գունավոր դահլիճներից մեկում Կարմիր Մահը գտնում է իշխան Պրոսպերոյին (այլուզիա Շեքսպիրի «Փոթորիկ» պիեսի հերոսի անվան հետ). ինչ վերաբերում է մահվանը, ապա այն գոթական վեպերի ուրվականն է, որ Պոյի նովելում մահվան կերպարանք է առել. այդպիսով նովելը ստանում է ընդգծված սիմվոլիստական երանգ: Պոն, իհարկե, հիանալի է որսացել գոթական ամրոցը՝ որպես «գոթական վեպերի»՝ «մահվան պարը» խորհրդանշող տեղանք (մակաբրիկ տարրն առկա է Պոյի նաև այլ նովելներում, ինչպես, օրինակ, «Ժանտախտ արքան»), և իր այս նովելում ուղղակի ամփոփման է բերել այդ մոտիվը՝ որպես փոխաբերություն մահը պատկերելով իբրև անձնավորված կերպար: Գաստոն Լերուի «Օպերայի ուրվականը» վեպում իր մռայլ վեհությամբ ու մեծությամբ, անմատչելի նկուղների լաբիրինթոսով գոթական ապարանք հիշեցնող օպերայում թաքնվող և շատերին մահ բերող դիմակով «ուրվականն» անկասկած Պոյի Կարմիր Մահվան ազդեցությամբ է կերտված: Սկզբում Լերուն Պոյի հայտնագործությունն է կիրառում. նրա վեպում ևս «մահը» դիմակը հանում է, բոլորը սարսափած ընկրկում են, բայց եթե Կարմիր մահվան դիմակի տակ թաքնվում է ոչինչը, ապա Լերուի վեպում դիմակի տակ կմախք է թաքնված. վեպի միջնամասում պարզվում է արդեն, որ դա ոչ թե մահվան ուրվականն է, այլ իրական մարդ, որ զուրկ է մաշկից: Այդպիսով, Լերուն դարձյալ կիրառում է Պոյի կողմից հայտնագործված ուրվականին մարդկային կերպարանքի մեջ դնելու հնարքը: Լերուն իր «Դեղին սենյակի գաղտնիքը» վեպում ևս օգտագործել է Պոյի դեղեկտիվ նովելներից մեկում կիրառված հնարքներից մեկը՝ փակ սենյակում կատարված սպանության առեղծվածը, որին կանդրադառնանք համապատասխան գլխում:

Այսպիսով, Պոն փոխաձևում է գոթական գրականության «ուրվականներին», և նրա կերտած կերպարներն արդեն սիմվոլիզմի կերպարներն են հիշեցնում: Եվ իհարկե պատահական չէ սիմվոլիզմի հեղինակներից մեկի՝ Բոդլերի անմար հետաքրքրությունը

⁷⁷ XIX դարի ամերիկյան պատմվածք, Եր., Երևանի պետական համալսարանի հրատ., 1989, էջ 68:

Պոյի գրականությամբ: Ըստ էության նրա ուրվականակերպ հերոսները միջանկյալ կերպարներ են գոթական գրականության անմարմին ուրվականների և սիմվոլիզմի գրականության (հիշենք Ժորժ Ռոդենբախի հերոսներին) միջև: Պոյի պատմվածքների ավարտը կանխատեսելի է այն առումով, որ մարդը «ուրվական» է ոչ թե մահից հետո, այլ առաջ, և մարդու ուրվականի նմանվելն արդեն կանխագուշակում է նրա մահը: «Աշրի տան անկումը» պատմվածքում այսպես է նկարագրվում հերոսի հանդիպումն իր մանկության ընկեր Ռոդրիք Աշրի քրոջ՝ լեդի Մեդլլայնի հետ. «Այդ պահին լեդի Մեդլլայնը դանդաղ անցավ սենյակի խորքով և հեռացավ՝ առանց նկատելու իմ ներկայությունը (ընդգծումը մերն է): Չեմ կարող բացատրել, թե ինչու էի ես վախեցած ու ապշահար նայում նրան: Ինչ-որ բան ճնշում էր ինձ, երբ ես փայտացած հետևում էի նրա քայլերին: Երբ դուռը վերջապես փակվեց նրա ետևից, հայացքս ականա դարձավ եղբորը, բայց նա դեմքը թաղել էր ձեռքերի մեջ, և ես տեսա միայն հյուծված մատների արանքից կաթող դառը արցունքները»⁷⁸: Պե՛տք է ուշադրություն դարձնել այն մանրամասներին, որոնք Աշրի քրոջը նմանեցնում են ուրվականի. հերոսը նրան մինչև «մահանալը» ընդամենը մեկ անգամ է հանդիպում, պե՛տք է ուշադրություն դարձնել լեդի Մեդլլայնի դանդաղ քայլվածքի վրա. նա կարծես ուրվականի պես «սահում» է: Մոնթեգյու Սամմերսը գոթական վեպին բնորոշ սխեմատիկ տարրերի թվում առանձնացնում է նաև «սահող ուրվականը»⁷⁹, և այն հանգամանքը, որ նա չի նկատում հերոսին, և ապա այն վախը, որ ապրում է հերոսը՝ այդ կնոջը թիկունքից տեսնելով: Այլևս հերոսը չի հանդիպում նրան, մինչև որ նկուղ են իջեցնում մի դագաղ, որի մեջ ամփոփված է Աշրի քույրը: Կարևոր է նաև այն հանկարծակի բացահայտումը, որ դագաղում պառկած կինը կրկնում է Աշրի դիմագծերը. նրա երկվորյակն է: Այս նույնացումը նույնպես գործում է որպես նրա իրական գոյության յուրօրինակ մերժման հնարք: Եվ վերջապես այն, որ Ռոդրիք Աշրը օրերից մի օր կռահում է, թե դրան հետևում կանգնած է իր քույրը, որին թաղել են ողջ: Անշուշտ, լեդի Մեդլլայնը ողջ է, բայց նրա վերադարձը փոխանցում է մեռյալի վերադարձի ողջ սարսուռը, ինչը չէր հաղորդվի, եթե նա իսկապես մահացած վերադառնար, հնարք, որ կիրառվում էր գոթական վեպերում. Պոյի նովելը չի տեղափոխվում ֆանտաստիկայի ոլորտ, մնում է

⁷⁸ Պո Է. Անուրջներ և մղձավանջներ, Եր., Սովետական գրող, 1983, էջ 101:

⁷⁹ Summers M. The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel. London. 1969. P. 58.

համոզիչ ու սարսափազդու: «Աշըրների տունը» փլվում է, և այդ տան հետ կործանվում են նաև Ռոդրիք Աշըրն ու նրա քույրը: ««Աշըրների տունը», - գրում է Լաֆքրաֆթը,- որ կատարելության աստիճան հղկվածությամբ և համաչափությամբ ակնհայտորեն գերազանցում է Պոյի մյուս ստեղծագործություններին, հոգեցունց ակնարկներ է պարունակում անօրգանական մատերիայի զգայնության և կենդանության վերաբերյալ՝ պատմելով գերբնական կապի մեջ գտնվող եղբոր, նրա երկվորյակ քրոջ և նրանց չափազանց հին տան մասին, որ զարմանալի երրորդություն են կազմում միասին. ընդհանուր հոգի ունեն և մեռնում են միաժամանակ»⁸⁰:

Պոն երկակի, փոխապայմանավորված արդյունքի է հասնում. մի կողմից՝ Աշըրի տունն է շնչավորվում, քանի որ Ռոդրիք Աշըրը, նրա քույրը և տունն «ընդհանուր հոգի» ունեն, մյուս կողմից՝ Ռոդրիք Աշըրն ու նրա քույրն ընկալվում են ուրվականներ: Գոթական անտուրաժի և ուրվականների այս փոխաձևումը «գոթական վեպի» ավանդույթի մեջ Պոյի մտցրած խոշոր նորույթն է. գոթական վեպի պասիվ տարրը՝ միջնադարյան տոհմական ամրոցը, նրա արձակում վերածվում է ակտիվ տարրի: Սարսափի գրականության մեջ շնչավոր տան թեման սկիզբ է առնում Պոյի հենց այս նովելից, և իր լավագույն արտահայտությունն է գտնում մեծ գոթիկայի գլուխգործոցներից մեկում՝ Շիրլի Ջեքսոնի «Բլրի վրա գտնվող տան ուրվականը» վեպում, որտեղ տունը դառնում է գործող անձ՝ խելագարության հասցնելով իր բնակիչներին:

Պոյի գլխավոր նորարարությունը գոթական արձակի մեջ, ինչպես նկատված է, հոգեբանական խառնվածքների մշակման մեջ է,⁸¹ և այս իմաստով տեղին է անդրադառնալ հերոսի առաջին դեմքով պատումի եղանակի առավելությանը: «Իր պատմվածքներում,- գրում է Սյուրմեյանը,- Պոն ձգտում է եզակի ազդեցության հասնել, և քանի որ պատմվածքների մեծ մասը տարօրինակ և արտասովոր փորձությունների մասին է, նա դրանք ավելի արտահայտիչ ու ճշմարտանման է դարձրել առաջին դեմքով: Եթե «Էլեոնորան», «Լիզեյան», «Սև կատուն», «Ճոճանակն ու հորը», «Մատնիչ սիրտը», «Ուիլյամ Ուիլսոնը», «Արթուր Գորդըն Պիմի արկածների պատմությունը», «Աշըրի տան անկումը» և Պոյի մյուս հանրածանոթ պատմվածքները

⁸⁰ Lovecraft H. Supernatural Horror in Literature. // <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>

⁸¹ Նույն տեղում:

վերաշարադրեինք երրորդ դեմքով, դրանք մասամբ կկորցնեին իրենց հուզական ուժը և կհնչեին որպես անհավանական կամ անհեթեթ պատմություններ: Դրանք ընթերցելիս մեզ կարծես պարուրում է Պոյի տաք շունչը: Ուժգին հուզական փորձառության մասին լավագույնս կարող է պատմել այն անձնավորությունը, որն անցել է դրա միջով. այդպիսով, ապրումը բարձր մակարդակի կհասնի և կընթերցվի որպես հոգուց պոկված խոստովանություն: Հուզումնալից, բանաստեղծական արձակի համար Պոյին անհրաժեշտ էր առաջին դեմք: Երրորդ դեմքով նրա պատմությունները կլինեին սառը, անհետաքրքիր նյութ: Լեզուն կերպարի մեջ է. սա է գոթական բանաստեղծի ոճը, ով շփվում է մյուս աշխարհի հետ՝ բնակվելով սեփական Արնհեյմ կալվածքում և գրոտեսկներում ու արաբեսկներում: Անհնար կլիներ նման տանջալից լարվածությամբ գրել երրորդ դեմքով»⁸²: Իհարկե, Պոյից առաջ գոթական անտուրաժն առաջին դեմքով պատումի հետ համադրել է դեռ Չարլզ Բրոքդեն Բրաունը: Բրաունից առաջ գոթական վեպերի պատումի եղանակը բացառապես երրորդ դեմքն էր, և բնական է, որ դրանցում պատկերված իրադարձությունները հաճախ ֆանտաստիկ, եթե ոչ անհավանական կամ անհեթեթ տպավորություն պիտի գործեին: Պատումի այդ եղանակը, անշուշտ, չէր կարող ցույց տալ հերոսների ապրումներն ու սոսկումներն իրենց ողջ խորությամբ: «Բրաունն առաջինն էր, որ նշանակալից ներդրում ունեցավ գոթական վեպի մեջ, - նկատում է Դոնալդ Ռինչը.- նա պարզորոշ տեսնում էր գոթական վեպի հնարավորությունները որպես հոգեբանական խնդիրների ուսումնասիրման մեխանիզմ կիրառելու հնարավորությունը»:⁸³ Բրաունից հետո այս գիծը շարունակեց Պոն, բայց նրա համեմատ վերջինս փորձում էր քննել նաև մարդու հոգեբանության վրա նրան շրջապատող աշխարհի, այդ թվում նաև ճարտարապետության թողած ազդեցության հոգեբանական մեխանիզմները: Բրաունի վեպերում գոթական ամրոցները փոխարինված են սովորական ամերիկյան առանձնատներով, և նա շատ ավելի մոտ է ամերիկյան իրականության պատկերմանը, քան Պոն:

⁸² Սյուրմեյան Լ. Արձակի տեխնիկա. չափ և խենթություն, Եր., Գիտություն, 2008, էջ 95:

⁸³ Ringe D. American Gothic. Imagination and Reason in Nineteenth-Century fiction. The University. Press of Kentucky. 1982. P. 127.

Բրաունի լավագույն վեպի՝ «Ուիլանդի» (1798) հենքը ժամանակին Ամերիկայում աղմուկ հանած մի իրադարձություն է. Նյու Յորքի նահանգում ոմն Ջեյմս Յեյթս, կրոնական մոլեռանդությամբ համակված, սպանում է իր ընտանիքի բոլոր անդամներին: «Ուիլանդի» իրադարձությունները մինչև վերջ թվում են անբացատրելի. հերոսուհին, ում անունից պատմվում է վեպը՝ Կլարա Ուիլանդն ու նրա եղբայր Թեոդոր Ուիլանդը շարունակ «վերերկրային» ձայներ են լսում, որոնք նրանց զգուշացնում են հետ կանգնել ինչ-որ արարքներից ու քայլերից: Թեոդորը գետի մոտ լսում է իր կնոջ ձայնը, մինչդեռ կինն այդ պահին տանն է: Կլարան, որ չի հավատում ուրվականների գոյությանը, փորձում է պարզել, թե ով է գիշերները թաքնվում իր սենյակին կից խորդանոցում և փորձում սպանել իրեն, և մի օր, խորդանոցի դուռը բացելով, տեսնում է իրենց տանը հաճախակի հյուրընկալվող Կարվինին: Որոշ ժամանակ անց խորդանոցում գտնում է եղբոր կնոջ՝ Քեթրինի դիակը: Նրան թվում է, թե իր փոխարեն զոհ է դարձել նա, և սպանությունը գործել է Կարվինը: Վեպի վերջում բացահայտվում է, որ Թեոդոր Ուիլանդն է սպանել իր կնոջը, ապա և փոքրիկ զավակներին, որովհետև «այնկողմնային» ձայնը, որն Աստծու անունից որպես հավատի երաշխիք պահանջել էր զոհաբերել ընտանիքի բոլոր անդամներին, և ահա հավատից կուրացած՝ մոլեռանդ Ուիլանդը դաժանաբար սպանել էր իր ընտանիքի անդամներին և ուզում էր սպանել նաև քրոջը: Վեպի վերջում բացահայտվում է նաև, որ այդ բոլոր ձայները արտաբերել է Կարվինը, որ օժտված է եղել ցանկացած ձայն նմանակելու բացառիկ ունակությամբ և թաքնվելով մթան մեջ՝ անընդհատ վախեցրել է Կլարային ու Թեոդորին: Բրաունը չափազանց շատ է ձգձգում իրադարձությունները, չափազանց շատ է տարվում հերոսների արարքների մեկնաբանություններով ու բացատրություններով: Այն, ինչ Պոյի համար կարող էր լինել նովելի նյութ, Բրաունի համար մի ամբողջ վեպի նյութ էր: Սրանում էր նաև Պոյի նորարարությունը սարսափի գրականության մեջ: «Գոթական» արձակը հիմնականում դրսևորվեց վեպի և վիպակի ժանրի մեջ, իսկ Պոն չափազանց ձգձգված վեպերի փոխարեն գրում էր խիտ նովելներ, որոնցից շատերի նյութը 18-րդ դարի գոթական արձակի հեղինակներից շատերի կողմից անշուշտ կարող էին վերածվել վեպերի: Բրոքդեն Բրաունի վերաբերյալ Լաֆրաֆթն ասում էր, թե նա իր վեպերը «փչացնում» է՝ խորհրդավոր իրադարձություններին ռացիոնալիստական

բացատրություն տալով: Բրաունի վեպերը լի են նաև հերոսների՝ Ռադքլիֆի հերոսներին հիշեցնող սենտիմենտալ գեղումներով: Պոյի արձակը զերծ է այդ ամենից, հուզական ապրումները գրեթե տեղ չունենայնտեղ, թեև նրա հերոսները մռայլ են ու մելանխոլիկ, ինչպես Բրաունի հերոսները, և Բրաունի հերոսների պես համակված են ինչ-որ սևեռուն ու տարօրինակ մոլուցքներով ու գաղափարներով, որը բնորոշ է Պոյի շատ հերոսների, ինչպիսիք են «Մատնիչ սիրտը» պատմվածքի՝ ծերունու աչքը հանելու կամ «Սև կատուն» պատմվածքում կատվին սատկեցնելու և նկուղի պատի մեջ թաղելու սևեռուն գաղափարով համակված հերոսները:

«Ուիլանդը» Բրաունի մյուս վեպերից առանձնանում է նրանով, որ այս վեպում իրադարձությունների գերակշիռ մասը կատարվում է մռայլ առանձնատանը և մշտապես մութ ժամանակ: Սակայն Բրաունի վեպերում գործողությունների կատարման հիմնական միջավայրը բնությունն է իր սարսափելի անդունդներով, լեռներով ու ժայռերով: Անշուշտ, Պոն Բրաունից է յուրացրել այդ հնարքը, թեև դեռ նախառոմանտիզմի գրականության մեջ գոթական ոճի ձևավորման վրա մեծ ազդեցություն թողած Էդմունդ Բյորքն էր «Վեհի և գեղեցիկի գաղափարների ծագման փիլիսոփայական հետազատության» (1757) մեջ ցույց տալիս՝ ինչպես են մթին անտառները, ապառաժոտ լեռները, ճարտարապետական վիթխարի կառույցները, ծովի սպառնալից ալիքները, բարձրաբերձ ջրվեժները, բնության տարերքների դրսևորումները «հիացական սարսափ», սարսափի և հիացմունքի յուրօրինակ խառնուրդ առաջացնում⁸⁴: Պոյի ստեղծագործությունները ևս առատ են ծովի վիթխարի ալիքների, ամեհի ալեկոծությունների, հորձանուտների, ապառաժոտ լեռների ու ջրվեժների («Գահավիժում Մալսթրեմ», «Շշի մեջ գտնված ձեռագիրը»)՝ սոսկում առաջացնող նկարագրություններով: Ռադքլիֆի և մյուսների վեպերում հանդիպող բնապատկերները՝ հատկապես անտառներն ու մարգագետինները, դեռ բավականաչափ հովվերգական են, այնինչ Ռադքլիֆին նմանակող և իր հերթին ամերիկյան ռոմանտիզմի գրականության և հատկապես Հոթորնի ու Պոյի վրա մեծ ազդեցություն թողած⁸⁵ Բրաունի վեպերում տիրապետում են մռայլ լեռները և

⁸⁴ St' u Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М. Искусство. 1979. С. 159.

⁸⁵ Будур Н. Неизвестный классик. Чарльз Брокден Браун. Виланд. М. Терра. 1998. С. 310.

անդունդները, որոնք հար նման են հերոսների նույնքան մռայլ ներաշխարհին: Սակայն Պոյի պատմվածքներում արդեն բնության երևույթներն իրենց անհավանական չափերով նկարագրվում են հենց սուսկում առաջացնելու շեշտված միտումով, ինչպես նորվեգական հրվանդանի նկարագրությունը «Գահավիժում Մալթերեմ» պատմվածքում, որի հերոսներն այդ սուսկումն ապրում են՝ նույնիսկ բավականաչափ ապահով հեռավորությունից պարզապես դիտելով ծովը կամ ժայռերի նկարագրությունը «Նանթաքեթցի Արթուր Գորդոն Պիմի պատմությունը» վիպակում: Այս ստեղծագործություններում բնության վեհությունը համադրվում է սուսկումի հետ, իսկ վեհի հիմնական ազդակը Բյորքը հենց սարսափն էր համարում⁸⁶: Այսպես. Պոյի պատմվածքներում հաճախ բացվում են բնության անհայտ տեղանքներ: Երբեմն այդ տեղանքը արևելյան է: Իր պատմվածքներից մեկում՝ «Պատմություն ապառաժոտ լեռների մասին», Պոն պատմում է լեռներից այն կողմ բացված արևելյան մի սքանչելի աշխարհի մասին, իսկ «Շահրեզադեի հազարերկուերորդ հեքիաթը» նովելում՝ լճի խորքերում գտնվող ստորջրյա կանաչ ու փարթամ անտառի և այլ հրաշքների մասին: Անշուշտ, նկարագրել արևելքի և սուսկումի համադրումը նա փոխ է առել Բեքֆորդից: Վերջինիս հեքիաթ-վիպակների և հատկապես գլուխգործոց «Վաթեկի» ազդեցությամբ որոշ արևելյան թեմաներ են մուտք գործում նաև Պոյի արձակ: Այսպես, «Շահրեզադեի հազարերկուերորդ հեքիաթը» նովելում նա կերտում է դաժանությամբ խալիֆ Վաթեկին հիշեցնող արևելյան տիրակալի կերպարը, որին գեղեցկուհի Շահրեզադեն գլխատումից խուսափելու համար զբաղեցնում է նաև հազարերկուերորդ հեքիաթով, բայց այդ հեքիաթը տևում է ոչ թե մեկ, այլ երեք հարյուր վաթսունհինգ գիշեր, քանզի այդ հեքիաթի միջից չինական զարդատուփի նման այլ հեքիաթներ են դուրս գալիս: Բեքֆորդն իր վիպակի նյութը վերցրել է արաբական հեքիաթների «Հազարամեկ գիշեր» գրքից, Պոյի նովելն այդ գրքի «շարունակությունն» ու վերջն է: Վաթեկի առջև հանկարծ ճեղքվում է գետինը, և նա տեսնում է, թե ինչպես է իրենից փախչող անձանոթը մարմարե աստիճաններով իջնում ցած և ցածից, վիթխարի դարպասների առջև կանգնած, խոստանում Սողոմոն թագավորի գանձերը, եթե վերջինս քառասուն մանուկ զոհաբերի: Վաթեկի զոհաբերությունից և բազմաթիվ այլ հանցանքներից ու

⁸⁶ Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М. Искусство. 1979. С. 72.

զագրելի արարքներից հետո ստորգետնյա թագավորության դարպասները կրկին բացվում են նրա առջև: «Ես հաստատում եմ, որ խոսքը գրականության իսկապես սարսափազդու առաջին դժոխքի մասին է,-գրել է Բորխեսը: Ոչ մի դժոխքայն հրապույրը չունի, ինչ Բեքֆորդի դժոխքը»⁸⁷: Այստեղ Վաթեկը հանդիպում է մարդկանց խմբերի, որոնք խուսափում են իրարից, և բոլորն անխտիր՝ իրենց ձեռքերը պահած սրտների վրա: Վաթեկը դժոխքի գեղեցիկ տիրակալին հանդիպելուց հետո գնում է Սողոմոն թագավորի մոտ, որը նրան ցույց է տալիս մի ջրվեժ, և ահա ջրվեժի վերջին կաթիլը ցամաքելուն պես միայն Սողոմոն թագավորը կարող է հուսալ, որ կարող է բարձրանալ երկինք: Վաթեկն զգում է դժոխքի ողջ անհուսությունն ու սարսափը, տեսնում, թե ինչպես են այրվում մարդկանց սրտերը, և դրա համար էլ նրանք ձեռքները սրտներին են դրել: Այս պատկերն իհարկե գոթական գրականության մեջ Բեքֆորդն իր հերթին փոխ է առել մի անանուն հեղինակի «Սարսափի վանականը» վերնագրով պատմվածքից, որ զետեղված է «գոթական վեպի» ուսումնասիրողներից մեկի՝ Փիթեր Հեյնինգի «գոթական» արձակի անթուղգիայում⁸⁸: Այսպես են ավանդույթի շրջանակներում փոխանցվում պատկերները ընդհանրապես ավանդույթ նշանակում է բնորոշ պատկերամտածողություն:

Այնուամենայնիվ, որքան էլ Պոն անընդհատ հիշատակի Բեքֆորդի անունը, որքան էլ հիացմունքով խոսի նրա մասին, որքան էլ արևելյան տարրեր, պատկերներ ներմուծի իր պատմվածքների մեջ, որ գոթական ոճի արևելյան ուղղության ազդեցությունն են, նրան ավելի հարազատ է մնում արևմտյան միջավայրը՝ արևմտյան ճարտարապետությանը բնորոշ ամրոցներն իրենց ուրվականներով լի սենյակներով: Մյուս կողմից՝ նա բերում է նաև ամերիկյան իրականության չուսումնասիրված բնության սարսափը, որ նրանից յուրացրեց և զարգացրեց Լաֆրաֆթը:

Այսպիսով, Պոյի արձակը, մասնավորապես նրա «սարսափի նովելները», անշուշտ, գոթական վեպի ավանդույթներն են շարունակում, բայց Պոն, խորապես յուրացրած լինելով այդ ավանդույթները, մեծ նորարար է, իսկ նրա նորարարությունն

⁸⁷ Բորխես Խ., Հավերժության պատմություն, Եր., Սարգիս Խաչենց, Փրինթինգտոն, Անտարես, 2016, էջ 365:

⁸⁸ St' u Haining P. Great British Tales of Terror. Penguin books Ltd. London.

առ այսօր արդիական է. նրա հայտնագործումներն ու մշակած հնարքներն արդեն պարզապես չարչրկվել են զանգվածային բելետրիստիկայի կողմից:

Եթե մինչև Պոն գոթական գրականության մեջ ակտիվ տարր էին համարվում ամրոցներն ու մենաստանները, իսկ ուրվականներն ավելի կարևոր էին, քան իրական, կենդանի մարդն ու նրա հոգեբանությունը, և պատահական չէ, որուսումնասիրողներից մեկը գոթական վեպը բնորոշել է որպես «աֆեկտացված»⁸⁹, ապա Պոյի նովելներում առաջնայինը դառնում է մարդը՝ պասսիվ տարրից վերածվելով գործուն, հաճախ էլ ճակատագրի հլու կամակատարից ուրիշի ճակատագիրը որոշող կերպարի:

Պոն, որ գրականության մեջ տրամաբանություն, ճշգրտություն և նույնիսկ մաթեմատիկա ներմուծելու խնդիր էր հետամտում, ինչն իրականացրեց իր տրամաբանական նովելներում⁹⁰, չէր կարող հանդուրժել գոթական արձակին հատուկ սարսափի այնպիսի պատկերումը, որը հոգեբանորեն անապացուցելի, անորոշ, տարտամ, անորսալի ու անբացատրելի լիներ. նա գոթական արձակ է ներմուծում հենց սարսափի հոգեբանական հիմնավորումը: Մեկնաբանությունն ուբացատրությունը, ինչպես սյուրռեալիզմի հանգանակներից մեկում նկատել է Անդրե Բրետոնը, ոչնչացնում են արվեստը⁹¹: Այդուհանդերձ, Պոյի վարպետության գաղտնիքն այն է, որ սարսափի հիմնավորման և բացատրության շնորհիվ սարսափը գերբնական բնույթ է ստանում:

Այսպիսով, Պոյի սարսափի նովելները շարունակում են գոթական գրականության թեմատիկ և պատկերային ավանդույթները: Գոթական վեպերի շատ մոտիվներ՝ վրեժի, հատուցման, արդարության վերականգնման և այլն, կրկնվում են նաև նրա նովելներում: Ավանդույթը, սակայն, Պոյի արձակում (ըստ ամենայնի և դա լավ է երևում հեղինակի հողվածներից. նա կողմնակից է եղել ենթագիտակցական նյութի հանդեպ գիտակցական մոտեցմանն ու մշակմանը. այդ խնդրին դեռ կանդրադառնանք նրա դեդեկտիվ նովելների առթիվ) դառնում է գիտակցված և

⁸⁹ Ладыгин М. Английский готический роман и проблемы предромантизма. // Автореферат на дис. канд. филол. наук. М. 1978. // տե՛ս նաև http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/4/Lukov_Suggestion-Radcliffe-Walpole/#_ftn19

⁹⁰ Այս մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ Գալստյան Ա. 'Ճշգրիտ երևակայությունը'. Էդգար Պոյի տրամաբանական նովելը, // Երիտասարդ գրականագետների գիտաժողովի նյութեր, ՀՀԳԱԱՄ. Աբեղյանի անվ. Գրականության ինստիտուտ, 2013, էջ 206-212:

⁹¹ <https://tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm>

իմաստավորված, գործական վեպերի անգիտակցական սիմվոլները, օրինակ, նրա նովելներում փոխակերպվում են որոշակի փոխաբերությունների:

Մյուս կողմից՝ գործական արձակի ավանդույթի մեջ մենք տեսնում ենք «նոր ֆանտաստիկայի» սկզբնավորումը, ինչը կատարվում է հենց Պոյի շնորհիվ:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ
ՖԱՆՏԱՍՏԻԿԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԷԴԳԱՐ ՊՈՅԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ

Բնության պատկերման սկզբունքը Պոյի ստեղծագործություններում, ինչպես վերը նշվեց, մոտ է Բյորքի գեղագիտական ընկալումներին: Սակայն վեհի, սուկումի և հաճախ դրանց միախառնված հիացումի համադրումը, ի տարբերություն «գոթական գրականության», որտեղ բնապատկերը զգալիորեն դեռ հովվերգական բնույթ ունի, Պոն հաճախ զարգացնում է ընդհուպ մինչև ֆանտասմագորիա և ֆանտաստիկա: Այդպես. նրա պատմվածքների օրինակով կարելի է դիտարկել, թե ինչպես է բնապատկերի նկարագրության գոթական ավանդույթից ձևավորվում ու տարանջատվում ֆանտաստիկ գրականությունը: «Շահրեզադեի հազարերկուերորդ գիշերը» «հեքիաթում» օրինակ, Պոն պատմում է ծաղիկների մասին, որոնք ոչ միայն տեղաշարժվում, այլև ձգտում են իշխանություն ձեռք բերել մարդկանց նկատմամբ: Այս գաղափարը քսաներորդ դարի հայտնի ֆանտաստներից մեկը՝ Ջոն Ուինդեմը, բացառված չէ, վերցնելով հենց Պոյի նովելից, իր գլուխգործոցը համարվող «Թրիֆիդների օրը» վեպում դարձրել է բնության դեմ դուրս եկած մարդուն ուղղված ծավալուն մետաֆոր-զգուշացում, քանի որ բանականությամբ օժտված բուսական աշխարհը նրա վեպում դառնում է մարդկության կործանման պատճառ:

Բնապատկերները Պոյի ստեղծագործություններում էապես տարբերվում են «գոթական վեպերի» բնակապատկերներից, որտեղ սարսափ առաջացնելու միտում էին ստեղծում խորհրդավոր մուգը, բվի չարագուշակ կոհնչը, գունատ լուսինը կամ աղճատված ստվերները: Պոյի նովելներում սարսափ կարող են հարուցել բնության պատկերների անսովոր համաչափությունը կամ երևույթների խոշոր մասշտաբները: «Արնհեյմ կալվածքը» պատմվածքում հերոսը՝ Էլիսոնը, դառնալով անսպասելի հսկայական ժառանգության տեր և լինելով հոգեպես պոետ, չի դառնում ո՛չ բանաստեղծ, ո՛չ երաժիշտ, ո՛չ էլ նկարիչ. որոշում է իր ամբողջ հսկայական կարողությունը ծախսել բնության կատարելագործման նպատակով: Ըստ նրա՝ «իրապես բանաստեղծական գործունեության միակ ոլորտը զուտ *նյութական*

գեղեցկության նոր տեսակների կերտումն է»⁹²: Դմիտրի Լիխաչովի «Այգիների պոեզիան» նշանագիտական ուսումնասիրության մեջ կարդում ենք. «Արվեստը մշտապես մարդու կողմից երջանիկ շրջակայք ստեղծելու փորձ է: Բայց եթե մյուս արվեստների մեջ այդ շրջակայքը միայն մասնակի է, ապա այգեգործության մեջ այն իրապես շրջապատում է մեզ»⁹³: Ըստ Պոյի հերոսի՝ «բնության մեջ գոյություն չունի բնապատկերի տարրերի այնպիսի համադրում, որ ի վիճակի է կերտել հանճարեղ նկարիչը»⁹⁴: Պոն գրականություն է բերում մի կարևոր թեմա՝ արվեստի և աստվածային արարչության մրցության թեման (ինչպես գրականություն էր բերել նաև արվեստի հավերժության և կյանքի վաղանցության թեման): Այս էսեսաբնույթ պատմվածքը, առավել քան հեղինակի մյուս պատմվածքները, փիլիսոփայական ու գեղագիտական բնույթի ծավալուն խորհրդածություն է (շատ կողմերով կանխորոշող Բորխեսի խորհրդածությունների ոճը): «Մտքերս այդ առարկայի վերաբերյալ սահմանափակվում էին ենթադրությամբ, թե բնությունը նախապես երկիր մոլորակի մակերևույթը հոգացել է, ստեղծել գեղեցիկի, վեհի կամ նկարագրի մարդկային հասկացություններին լիովին համապատասխան, բայց քանի որ նախնական այդ ձգտումը չի իրագործվել աշխարհագրական հայտնի խախտումների՝ ձևերի և գունային համադրումների խախտումների ձևով, արվեստի բուն իմաստը այդ խախտումների վերացումն ու հարթեցումն է: Էլիսոնն առաջ քաշեց մի ենթադրություն, թե դրանք մահ են կանխատեսում, և իր վարկածը բացատրեց հետևյալ ձևով՝ ենթադրենք, թե ի սկզբանե մարդկության համար անմահություն էր կանխորոշված: Այդ դեպքում երկրի ծածկույթի նախնական տեսքը պիտի համապատասխաներ մարդկության երանելի վիճակին: Երկրաբանական խախտումները, սակայն, նախանշեցին մահկանացությունը, որ սպասվում էին մարդուն ապագայում»⁹⁵:

Այգին, որ կառուցում է Էլիսոնը, ամֆիթատրոնի տեսք ունի: Անկասկած, ամֆիթատրոնի ձև ունեցող այգու պատկերը Պոն վերցրել է Պլինիոս Կրտսերի «Նամականուց» («Հանդիպում» պատմվածքում նա հիշատակում և մեջբերում է

⁹² Poe E. A. Selected tales. New York. Oxford University press. P. 299.

⁹³ Лихачев Д. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М. Согласие. 1998. С. 11.

⁹⁴ Poe E. A. Selected tales. New York. Oxford University press. P. 300

⁹⁵ Նույն տեղում, էջ 301.

Պլինիուսին)⁹⁶: Նամակներից մեկում իր այգին նկարագրելիս Պլինիուսը գրել է. «Հիանալի տեսարան է: Պատկերացրո՛ւ հսկայական մի ամֆիթատրոն, որպիսին միայն բնությունը կարող է ստեղծել (ընդգծումը մերն է. այսպես մենք փորձում ենք ցույց տալ, որ Պոն, ի տարբերություն Պլինիուսի՝ բնության կողմից ստեղծված այգու, այն կերտում է մարդու կողմից. անշուշտ, սա ունի իր խորհուրդը՝ անտիկ ժամանակներում մարդը դեռ ենթակա էր բնությանը, իսկ նոր ժամանակներում գերակայությունը պատկանում է մարդուն, բայց մարդը խախտում է այդ հավասարակշռությունը. Պոյի հերոսը փորձում է վերականգնել այն): Լայնատարած հարթավայրը շրջապատված է լեռներով, որոնց գագաթները ծածկված են բարձրագագաթ ծեր ծառերով...»⁹⁷:

Ընդհանրապես այգին և այգեգործության թեման գեղարվեստական գրականության մեջ նորություն չէին. այգիներ նկարագրվում և այգեգործության վերաբերյալ խորհուրդներ էին տրվում հատկապես անտիկ և Վերածննդի գրականության մեջ, քանի որ այգին, այսինքն՝ մշակված բնությունը, համաչափության գեղագիտական իդեալ էր բովանդակում իր մեջ, իսկ կատարելության և գեղեցկության իդեալը Պոն անտիկ մշակույթի մեջ էր տեսնում (այս իմաստով նա իր գրականությամբ հերքում է գոթականը անտիկ գրականության համաչափության իդեալի աղճատում համարող տեսությունները՝ համադրելով սոսկումն ու համաչությունը). ահա դրա բանաստեղծական վկայությունը.

Դեպ փառքը այն, որ Հունաստանն էր,

Եվ զորությունն այն, որի անունն էր Հռոմ:⁹⁸

Անտիկ և Վերածննդի գրականության մեջ այգիներ պատկերող և այգեգործական օգտակար խորհուրդներ տվող ստեղծագործություններից բավական է հիշատակել Հոմերոսի «Ոդիսականը» (Լատերտի այգու նկարագրությունը), Հեսիոդոսի «Աշխատանք և օրեր» պոեմը (այգեգործական խորհուրդներ), Քսենոֆոնի «Անաբասիսը» (գիրք 1, գլուխ 2), Վերգիլիուսի Հեսիոդոսի պոեմի հետևությամբ գրված

⁹⁶ https://ebooks.adelaide.edu.au/p/poe/edgar_allan/assignation/

⁹⁷ The Letters of the Younger Pliny. New York. Penguin Books. 1963. P. 139.

⁹⁸ Երկտողը (թարգմանությունը մերն է) «Հեղինեին» բանաստեղծությունից է:

To the glory that was Greece
And the grandeur that was Rome.

«Գեորգիկները», որի երկրորդ գլուխն ամբողջությամբ նվիրված է այգեգործությանը: Վերածննդի և ավելի ուշ գրականությունից բավական է հիշատակել Գիլյոմ դե Լորիսի և Ժան դե Մենի «Վարդի մասին վեպը», Ռաբլեի «Գարգանտյուան ու Պանտագրյուելը», Լյուդովիկոս 14-րդ-ի «Ինչպես ցուցադրել Վերսալի այգիները», Շարլ Պերրոյի «Վերսալի լաբիրինթոսը», ծաղիկներն ու այգիները Շեքսպիրի գրականության մեջ⁹⁹ և հատկապես Ֆրանչեսկո Կոլոննայի «Պոլիֆիլի երազը» վեպը (որի գործողություններն ամբողջությամբ հերոսի երազում են ծավալվում. «Հուլիոս Ռոդմենի օրագիրը» վիպակում Պոն գրում է. «Չարմանալի էր, թե որքան էր այդ ամենը այգիներ հիշեցնում, նույնիսկ անհամեմատ գեղեցիկ՝ նման այն հրաշալի այգիներին, որոնց մասին խոսվում է հնագույն գրքերում»¹⁰⁰: Պոյի գրառումներում Կոլոննայի գրեթե անհայտ վեպի մասին ոչ մի հիշատակություն չենք գտել, բայց քանի որ «Պոլիֆիլի երազը» եվրոպական այգեգործության հիմքում ընկած ստեղծագործություններից է, իսկ Պոն հետաքրքրված էր այգեգործությանը նվիրված գրականությամբ և այգիների նկարագրությանն է նվիրելերկու հրաշալի պատմվածք՝ «Արնհեյմ կալվածքը» և «Լանդորի հյուղը». ենթադրում ենք, թե նա ծանոթ է եղել նաև այս խոշոր ստեղծագործությանը: Այսպիսով, այն համաչափությունը, որ փորձում է ստանալ պատմվածքի հերոսը, երկիր մոլորակի վրա Կորուսյալ դրախտը վերադարձնելու մի թախծոտ փորձ է: «Ընդհանրապես այգին մարդու և բնության փոխհարաբերությունների իդեալական մոդել ստեղծելու փորձ է,- գրում է Լիխաչովը,- այդ իսկ պատճառով այգին, ինչպես քրիստոնեական, այնպես էլ մահմեդական աշխարհում համարվում է դրախտ Երկրի վրա՝ Եդեմ»¹⁰¹: Պոն իր ստեղծագործության մեջ Էլիսոնի կերտած այգին այդպես էլ անվանում է՝ Արնհեյմի Եդեմ, որի համաչափությունից ու գեղեցկությունից պարզապես մարդկային սիրտը տազնապ է թափանցում: Կորուսյալ դրախտի անհուն թախիժով ու կարոտով համակված խորհրդածող այս ստեղծագործությունը ավելի շատ բացում է թեմայի փիլիսոփայական շերտերը, քանի որ «այգին մշտապես որոշակի փիլիսոփայություն է արտահայտում՝ աշխարհի վերաբերյալ գեղագիտական

⁹⁹ Շեքսպիրի մոտ այգիների նկարագրությանը նվիրված առանձին ուսումնասիրություն կա նույնիսկ: St' u Ellacombe H. The Plant-Lore and Garden Craft of Shakespeare. London. 1896:

¹⁰⁰ Poe E. A. The journal of Julius Rodman. London. Pushkin Collection. 2008. P. 67.

¹⁰¹ Лихачев Д. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М. Согласие. 1998. С. 3.

պատկերացումներ, բնության հանդեպ մարդու հարաբերություն. այն միկրոաշխարհ է իդեալական դրսևորման մեջ»¹⁰²: Լիխաչյովի՝ այգիներին նվիրված ուսումնասիրությունից նաև այլ հատվածներ կարելի է մեջբերել՝ համեմատելու համար Պոյի գեղագիտական-փիլիսոփայական խորհրդածությունների հետ, ցույց տալու համար, որ այս հեղինակը, ինչու ոչ, 19-րդ դարում դեռ բնության մասին մտորումներով մոտ էր ժամանակակից նշանագիտության լեզվին: Պոյի հերոսը Երկրի վրա վերականգնում է դրախտը՝ այգիների նկարագրության ավանդույթը հասցնելով ուտոպիայի ժանրի: Պոյի ավանդույթների շարունակող Ռեյ Բրեդբերիի «Խատուտիկի գինին» վեպում (Բորխեսը 1974 թվականին այսպիսի մի գրառում ունի. «Անակնկալ մի հրապուրանքով վերընթերցում եմ Պոյի «Գրոտեսկներն ու արաբեսկները», որ՝ իբրև ամբողջություն, գերազանցում է շարքի առանձին պատմվածքներին,- և ավելացնում,- *Բրեդբերին ժառանգել է ուսուցչի անսպառ երևակայությունը* (ընդգծում ենք՝ ցույց տալու համար գուցե շատերի համար վիճելի այն ազդեցությունը, որ Պոն թողել է Բրեդբերիի վրա)՝ խուսափելով նրա հագեցած, որոշ հատվածներում պարզապես անտանելի ոճից, ինչը, ավաղ, չես ասի Լաֆքրաֆթի մասին»¹⁰³). բնության ֆանտաստիկ նկարագրություններն առնչվում են մանկության, այսինքն՝ կորուսյալ դրախտի թեմայի հետ:

Բնության համաչափությունը անհայտ քաղաքակրթությունների կողմից կերտված տեղանքների նկարագրություն է հիշեցնում Միսսուրիի հոսանքն ի վեր կատարած ճանապարհորդության մասին պատմող «Հուլիոս Ռոդմենի օրագիրը» վիպակը: Ի տարբերություն ժամանակի արկածային գրականության՝ շեշտն այստեղ դրված է ոչ այնքան հնդկացիների հետ բախումների ու արկածների պատկերման, որքան բնության անսովոր նկարագրությունների վրա, իսկ այդ անսովորը բնության համաչափության մեջ է: Պոն անչափ կարևոր մի միտք ունի. «Անտեսանելին,- ասում է նա,- միակ իրականությունն է»¹⁰⁴: Նրա գրեթե բոլոր պատմվածքների հանգույցը հերոսի բախումն է անտեսանելի մի իրականության հետ, նրա բոլոր պատմվածքները պատմում են տեսանելի իրականության մեջ անտեսանելի իրականության ներխուժման

¹⁰²Նույն տեղում:

¹⁰³ Борхес Х. Рэй Бредбери, Марсианские хроники. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 3. СПб. 2005. С. 372.

¹⁰⁴ Poe E. A. Loss of breath. Create Space Independent Publishing Platform. 2017. P. 28.

մասին, բայց նա ունի նաև պատմվածքներ, որոնցում այդ «անտեսանելին» այդպես էլ մնում էքողարկված: «Հուլիոս Ռոդմենի օրագիրը» վիպակում ոչ մի ֆանտաստիկ երևույթի նկարագրություն չկա. բնությունը երևակայության համար տագնապի առիթ է դառնում, ինչպես շվեյցարացի սիմվոլիստ Առնոլդ Բյոկլինի «Մեռյալների կղզին» կտավում, որում մութ ջրերի մեջ երևացող անմարդաբնակ կղզին ամբողջությամբ ծածկված է մահվան խորհրդանիշ նոճիներով ու մթան մեջ մարմարին տվող ժայռերով, որոնց մութ անձավները դագաղի ձև են հիշեցնում: Ահա այդպիսի մռայլ, անձեռակերտ, բայց անհայտ մի քաղաքակրթության լքված կացարաններ հիշեցնող քարանձավների կողքով են անցնում Հուլիոս Ռոդմենի արշավախմբի լաստանավերը: Անկասկած այս ստեղծագործությունից է ազդվել Պոյի ավանդույթները շարունակող մեկ այլ խոշոր արձակագիր՝ Լավքրաֆթը, որն իր վիպակներում շարունակ արծարծում է հնագույն քարանձավներում հայտնաբերված քաղաքակրթությունների թեման: Պոյի հերոսներն ուղևորվում են դեպի Հարավային բևեռ՝ «Ժայռակերպ լեռներից» այն կողմ, որտեղ ոչ ոք դեռ չի եղել, իսկ Լավկրաֆթի «Խելացնոր լեռներում» վիպակի հերոսները հասնում են Հարավային բևեռ և քարանձավներում հայտնաբերում անձանոթ քաղաքակրթության դեռ կենդանի հետքերը: Լավկրաֆթն անցնում է այն սահմանը, որի վրա կանգ էր առել Պոն՝ ֆանտաստիկը թողնելով ընթերցողի երևակայությանը:

Անհայտ կամ կորուսյալ քաղաքակրթությունների հայտնագործման թեման ֆանտաստիկ գրականության մեջ իհարկե նոր չէր: Պլատոնի հիշատակած Ատլանդիան դարեր շարունակ շատ հեղինակների երևակայությունն է բորբոքել, բայց այդ թեմայով գրված ստեղծագործությունները հիմնականում ուտոպիաներ են եղել, ինչպես, օրինակ, Դենի Վերասի «Սեվարամբների պատմությունն» ու Ֆրենսիս Բեկոնի «Ատլանտիդան», որոնք ոչ այնքան մաքուր ֆանտաստիկայի, որքան փիլիսոփայական ուտոպիայի ժանրին են պատկանում: Այդ թեմայով գրված իրապես առաջին գեղարվեստական ֆանտաստիկան Ռոբերթ Փելթոքի «Պետեր Ուիլկինսի կյանքը և արկածները» (1751) վեպն է, որը պատմում էհարավային բևեռում նավաբեկությունից փրկված հերոսի՝ Պետեր Ուիլքինսի մասին: Վերջինս քարանձավում անձանոթ քաղաքակրթություն է հայտնաբերում և պսակվում Թոչող աղջկա հետ ու փրկում նրան: Պոն ծանոթ է եղել Փելթոքի ուտոպիային (Փելթոքի անունը հիշատակում է «Ոմն Հանս

Փֆաալի անսովոր արկածները» պատմվածքում): Պոյի վիպակի հերոսները ևս ուղևորվում են դեպի հարավ՝ մարդկության կողմից չուսումնասիրված տեղանքներ հետազոտելու: Նրա նկարագրած բնապատկերների համաչափությունը հերոսներին հիացում ու տագնապ է պատճառում, որովհետև ճանապարհորդում են չհետազոտված տեղանքներով, իսկ բնությունը համաչափության մասին առանձնապես չի հոգում (Պոն, ինչպես տեսնում ենք, հակադրվում է Պլինիուսին): Այս ստեղծագործությունը սովորական իմաստով դեռ լիարժեք ֆանտաստիկա չէ, այն որոշակի երկիմաստություն է պարունակում: Այսպես, տեղանքի նկարագրությունը կարող է վերագրվել նաև օրագրի հեղինակի երկարատև ճամփորդությունից հոգնած երևակայությանը: «Մեզ շրջապատող ամեն ինչ ավելի իմ մանկության երազներն էր հիշեցնում, քան թե իրականություն»¹⁰⁵: Էպիստոլյար պատումը հաճախ ընդմիջարկվում է խմբագրի ծանոթագրություններով (գրական միստիֆիկացիա), որոնցից մեկում ասվում է. «Իր ակնհայտ հիացումով հանդերձ մեր ճանապարհորդը երբեք չի չափազանցնում փաստական նյութը... Ինչ վերաբերում է *տպավորություններին*, ապա պարոն Ռոդմենին խորթ չէ գույների որոշակի խտացումը: Այսպես, օրինակ, նկարագրվող քարանձավը նա անվանում է *չափազանց մռայլ*, բայց այդ գունավորումը նրա մռայլ տրամադրությունն է հաղորդում, երբ նա լողում էր մոտակայքով: Սա պետք է հիշել նրա գրառումների ընթերցման ժամանակ: Փաստերը նա երբեք չի չափազանցնում. նրա տպավորություններն այդ փաստերից կարող են թվալ չափազանցված»¹⁰⁶: Պոն ընդամենը ակնարկում է անձանոթ քաղաքակրթությունների գոյությունը. ի դեպ, վիպակի արկածային դրվագներին հետևող ընթերցողը, անուշադիր լինելով բնապատկերների նկարագրության մանրամասների հանդեպ, կարող է և բնավ չնկատել վիպակի թաքնված ֆանտաստիկ բնույթը, և չզգալ նրանից հաղորդվող տագնապը, իսկ Լաֆկրաֆթը և Պոյին հաջորդած այլ հեղինակներ՝ Էդվարդ Բուլվեր Լիթոնը, Քլարք Էշթոն Սմիթը, փորձում էին սարսափ առաջացնել՝ պատկերելով այդ քաղաքակրթություններն իրենց ոչ միայն կացարաններով, այլև մշակույթի դրսևորումներով: Պոն մերժեցնում է ֆանտաստիկայի շեմին և չի անցնում այն՝ այսպիսով հարելով մի մեթոդի, որն այժմ ընդունված է անվանել «ֆանտաստիկ

¹⁰⁵ Poe E. A. The journal of Julius Rodman. London. Pushkin Collection. 2008. P. 67.

¹⁰⁶ Նույն տեղում՝ էջ 62:

ռեալիզմ», և որի սկզբունքը հրաշալի հավանականն է: Դոստոևսկին, խոսելով Պոյե պատմվածքների մասին, ֆանտաստիկի գլխավոր օրենքը համարում էր անբացատրելիի և սովորականի մերձեցումը¹⁰⁷: Ֆանտաստիկը և՛ առկա է, և՛ թաքնված միևնույն ժամանակ: Այն, ինչ նկարագրվում է, և՛ հավանական է, և՛ անհնարին: Ըստ արվեստի և գրականության մեջ ֆանտաստիկի բնույթի և դեդեկտիվ գրականությանը նվիրված ուսումնասիրությունների հեղինակ, մշակութաբան Ռոժե Կայուայի՝ ֆանտաստիկի իրական բնույթը հենց այդպիսին է: Կայուան, օրինակ, ֆանտաստիկ չէր համարում Արչիմբոլդոյի կամ Բոսխի նկարները, նրանց կտավներում, ասում է նա, գործ ունենք համադրման ամենաբազմազան եղանակների հետ, ինչն իրական ֆանտաստիկի բնույթից հեռու է: Տեսաբանն առանձնացնում է հատկապես այն նկարները, որոնցում անսովորը թաքնված է և շատ ուշադիր հայացքի համար միայն հազիվ նկատելի: «Ֆանտաստիկը,- գրում է նա,- միայն այն ժամանակ կարող է համարվել այդպիսին, երբ բանականության կամփորձի տեսանկյունից ներկայանում է իբրև անթույլատրելի կարգ: Այնինչ, եթե որևէ հապճեպ կամ մտածված որոշում ֆանտաստիկը դարձնում է իրերի մի նոր կարգի սկզբունք, այն իսկույն ևեթ փլուզվում է և անկարող է այլևս ո՛չ վախեցնել, ո՛չ էլ զարմացնել: Խոսքն այստեղ գիտակցված կամքի հետևողական, մեթոդիկ կիրառման մասին է, որն այլևս իր նոր համակարգից պատրաստ չէ որևէ բան դուրս թողնել»¹⁰⁸: Պոն ինքը «Ամերիկյան արձակագիրներ, Ն.Ճ.Ուիլիս,- երևակայություն, ֆանտազիա» հոդվածում դեմ էր արտահայտվում Քոլրիջի այն մտքին, թե «ֆանտազիան համադրումներ է կատարում, իսկ երևակայությունն ստեղծում է»: Պոն գտնում էր, որ «մարդկային միտքը չի կարող ընդհանրապես երևակայել այնպիսի մի բան, ինչն ընդհանրապես գոյություն չունի. եթե կարողանար, Աստծու նմանությամբ կարարեր ոչ միայն ոգեղենը, այլև նյութականը: Կարող եք առարկել, որ «մենք, այնուամենայնիվ, գրիֆոն ենք երևակայում, իսկ այն գոյություն չունի: Գրիֆոնը, իհարկե, գոյություն չունի, բայց գոյություն ունեն նրա մասերը: Նա ընդամենը մարմնի հայտնի մասերի և որակների համադրություն է: Եվ սա վերաբերում է այն ամենին, ինչ նորարարություն համարվելու հավակնություն ունի, և այն, ինչը ներկայանում է իբրև մարդու մտքի կողմից ստեղծված, հեշտությամբ

¹⁰⁷ Ст'ю Достоевский Ф. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 20. М. 1980.

¹⁰⁸ Кайуа Р. Вглубь фантастического. СПб. Иван Лимбах. 2006. С. 27.

կարելի է տրոհել նախկին մասերի: Մարդկային ոգու ամենահամարձակ ստեղծագործությունն անգամ չի կարող դիմանալ այդ փորձությանը»¹⁰⁹: Այսպես. ֆանտաստիկը Պոյի մոտ երևան է գալիս մերթ համադրումների սկզբունքով, մերթ թաքնված իրականությամբ: Պատահական չէ, որ Դոստոևսկին Պոյին համարում էր «ոչ այնքան ֆանտաստ, որքան քմահաճ գրող»՝ ցույց տալով նրա քմահաճությունների համարձակությունը: Պոն, նկատում է Դոստոևսկին, «հիմնականում վերցնում է ամենաբացառիկ իրականությունը, դնում է իր հերոսին արտաքին կամ հոգեբանական բացառիկ իրադրության մեջ և թափանցումի զարմանալի ուժով, ապշեցնող հավաստիությամբ պատմում տվյալ մարդու հոգեվիճակի մասին: Եվ բացի այդ, Էդգար Պոյի մոտ կա մի գիծ, որ նրան տարբերում է մյուս գրողներից. դա երևակայության ուժն է: Խոսքն այն մասին չէ, թե Պոն երևակայությամբ գերազանցում է մյուսներին, այլ այն մասին, որ նրա երևակայության մեջ կա մի առանձնահատկություն, որ մենք չենք հանդիպել ոչ մի ուրիշ գրողի մոտ. դա մանրամասների ուժն է: Փորձեք պատկերացնել ոչ այնքան անսովոր կամ իրականության մեջ գոյություն չունեցող, բայց հնարավոր որևէ երևույթ՝ պատկերը, որ կհառնի ձեր առջև, կունենա միայն ընդհանուր գծեր կամ կկենտրոնանա ինչ-որ մասնավորության վրա: Բայց Պոյի վիպակներում այն աստիճան վառ ենք տեսնում իրադարձության և պատկերի բոլոր մանրամասները, որ վերջապես համոզվում ենք դրա հնարավոր, իրական լինելու մեջ, այն դեպքում, երբ այդ իրադարձությունը կա՛մ ընդհանրապես անհնարին է, կա՛մ էլ երբեք գոյություն չի ունեցել»¹¹⁰:

Սակայն Պոյի բոլոր պատմվածքների համապատկերում կարելի է նաև որոշակի օրինաչափություն նկատել. ֆանտաստիկի թաքնված բնույթը դրսևորվում է անձանոթ բնության տակավին անճանաչելի ուժերի և մարդու հանդիպումը պատկերող ստեղծագործություններում: Բնությունը Պոյի ստեղծագործություններում ներկայանում է մահվան պես անձանոթ ու օտար, այն իր մեջ անհայտ գաղտնիքներ ու վիթխարի ուժ է պարունակում, իսկ բնության երևույթներն իրենց ահռելի չափերով պարզապես սարսափ են հարուցում, ինչպես Մալսթրեմի հորձանուտը «Գահավիժում Մալսթրեմ»

¹⁰⁹ Poe E. Essays and Reviews. New York. Library of America. 1984. P. 46.

¹¹⁰ Достоевский Ф. Три новеллы Эдгара По. // “Время”. Петербург. Типография Эдуарда Праца. 1861. Т. I. № 1. С. 230-231. կամ՝ [https://ru.wikisource.org/wiki/Три_рассказа_Эдгара_Поэ_\(Достоевский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Три_рассказа_Эдгара_Поэ_(Достоевский))

նովելում: Հիմնվելով նորվեգական հրվանդանի հանրագիտարանային, իրական նկարագրության վրա՝ Պոն առաջ է քաշել ֆանտաստիկ մի վարկած, ըստ որի՝ «Մալթրեմի կենտրոնում կա անհատակ մի անդունդ, որ դուրս է բերում երկրագնդի մյուս կողմում՝ նրա որևէ մի հեռավոր մասում, ենթադրենք, Բոթնիկական հրվանդանում, ինչպես ոմանք են պնդում»¹¹¹: Այս պարբերությունը պատմվածքի համար սյուժետային կեղծ ուղղություն է նախանշում. թվում է, թե սյուժեն զարգանալու է՝ ըստ այս ֆանտաստիկ վարկածի, քանի որ պատմողը գրուցում է հորձապտույտից փրկված ձկնորսի հետ, իսկ հորձապտույտից հնարավոր չէ փրկվել: Եվ ահա աստիճանաբար ներկայանում է Մալթրեմի փոթորիկն իր ողջ ահագնությամբ: Ձկնորսական նավը, որը հայտնվել է Մալթրեմի հոսանքում և անդարձ կերպով քշվում է դեպի ծովային անդունդը, որը «բոլոր կողմերից ձուֆի պես սև էր, և հանկարծ ուղիղ մեր գլխավերևում շրջանաձև մի պատուհան բացվեց, և այդ մաքուր, հստակ ու խորը երկնագույնի մեջ շողաց լիալուսինը այնպիսի հստակ լույսով, որի նմանը ես երբեք չէի տեսել: Այն ամեն ինչ լուսավորեց շուրջը, և ամեն ինչ երևաց անսովոր պարզությամբ»¹¹²: Նավը բացարձակապես մութ, պտտվող, բայց հարթ, կոնաձև անդունդում հսկայական կարուսելի նման անընդհատ պտույտներ է գործում: «Հիմա կմտածեք, թե պարծենում եմ, բայց ճշմարիտ եմ ասում՝ այնժամ ես հասկացա, թե ինչքան վեհություն կա այդ կերպ մեռնելու մեջ, և թե ինչ անմտություն է Աստծու ամենազորության այս դրսևորման պահին մտածելն այնպիսի մի չնչին բանի մասին, ինչպիսին իմ կյանքն է: Ինձ թվում է, թե ես նույնիսկ ամոթ զգացի, երբ մտքովս այդպիսի բան անցավ: Որոշ ժամանակ անց մտքերս ուղղվեցին ջրապտույտին, և ինձ համակեց հետաքրքրության այրող զգացումը: Ես պարզապես այրվում էի նրա մեջ խուժելու տենչանքից, և ինձ թվում էր՝ հանուն դրա արժեր, որ ես զոհաբերեի կյանքս»¹¹³: Այսպես հետաքրքրությունը ստիպում է ուշադրություն դարձնել հորձանուտի հայտնված առարկաների վրա, և ձկնորսը տեսնում է, որ այդ առարկաներից մի քանիսն իրենց ձևի շնորհիվ ավելի շուտ են կլանվում հորձանուտի կողմից, իսկ որոշ առարկաներ երկար պտտվում են այդ հորձանուտի հետ. նա իրեն կապում է տակառից ու պատրաստվում է նետվել ջուրն ու

¹¹¹ <http://poestories.com/read/descent>

¹¹² Նույն տեղում:

¹¹³ Նույն տեղում:

այդպես փրկվում է: Այսպես. Պոն այս պատմվածքում դիմում է մարդու էության խորքից բարձրացող ներքին մի ուժի, որը, հաղթահարելով գերբնականի սարսափը, մարտահրավեր է նետում բնությանը և իր բանականության շնորհիվ եթե ոչ ճանաչում, ապա գոնե վեր է կանգնում նրանից: Տրամաբանված փաստարկների ու մանրամասների շնորհիվ Պոն ֆանտաստիկը կարողանում է հասցնել հավանականության բարձրագույն մի աստիճանի. այն, ինչ նկարագրում է նա, գործնականում թերևս անհավանական է, բայց տեսականորեն չի հակասում բնության երևույթների և ֆիզիկական օրենքների գիտական ճշգրիտ նկարագրությանը: Պոյի ֆանտաստիկային բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը հենց «ճշգրիտ երևակայությունն» է, եթե արտահայտվենք Գյոթեի բնորոշումով, և հետաքրքիր է, որ բրիտանական հանրագիտարանը, որից նա վերցրել է Մալթրեմի նկարագրությունը, հետագայում ջրապտույտների նկարագրության մեջ, հղում է կատարել Պոյի այս ստեղծագործությանը:

Ջրապտույտների մեկ այլ անդրադարձում՝ «Շշի մեջ գտնված ձեռագիրը» նովելում, արդեն կարևորվում է ոչ այնքան երևույթի գիտական հիմնավորումը, որքան ֆանտաստիկան: Այս պատմվածքում Պոն ամերիկացի գիտնական Ջոն Սիմմսի (1742-1814) «բևեռային խոռոչների» մասին վարկածը, ըստ որի՝ հորձանուտները իջեցնում են դեպի երկրի ընդերք, համադրում է «թռչող հոլանդացու» (Պոյի պատմվածքի հրատարակությունից երեք տարի անց հատվածաբար սկսում է լույս տեսնել լեգենդի ամենահայտնի գրական մշակումը՝ Ֆրեդերիկ Մարիետի «Ուրվական նավը» վեպը) լեգենդի հետ: Պոյի նովելը պատմում է վիթխարի նավ ուրվականի դեգերումների մասին. անձնակազմը ուրվականներ են, և այդ նավը ոչ մի ալիք չի կարող կործանել, բայց այն ի վերջո սառուցյալ ջրերի մեջ բացված խոռոչից գահավիժում է երկրի ընդերք: Հետաքրքիր է դիտարկել, թե ինչպես է հեղինակի վառ երևակայությունը ձևափոխում այս կամ այն գիտական փաստը կամ ուսմունքը, որ գրողի երևակայության համեմատ ներկայանում է որպես սխեմա: Պատմվածքն սկսվում է իբրև նավաբեկության պատմություն: Պոն, իհարկե, վերցնում է գրականության մեջ ավանդույթը, ինչպես ցույց տրվեց նախորդ՝ գոթական գրականությանը վերաբերող գլխում, սակայն նրա երևակայությունն արդեն ավանդական սյուժեների մեջ մշտապես

նոր լուծումներ է գտնում: «Շշի մեջ գտնված ձեռագիրը» պատմվածքում նավն արդեն մոտ է ափին, երբ սկսվում է ամեհի փոթորիկն ու շուռ տալիս այն: Ե՛վ պատմվածքի վերնագիրը, և՛ կղզու մերձ լինելը, և՛ նավաբեկությունից անմարդաբնակ կղզում փրկվածների մասին եղած գրականությունը հուշում են, որ Պոյի հերոսը Դեֆոյի «Բոբինզոն Կրուզոյի» (1719) նման կհայտնվի ափին, բայց Պոյի երևակայությունը երբեք կանգ չի առնում այն կետում, ինչ անցյալի գրականությամբ տրված է իբրև ավանդույթ, սյուժետային հաջորդ քայլը հատում է ավանդույթի սահմանը, Պոն զարգացնում է ավանդույթը՝ սյուժետային նոր քայլեր հայտնագործելով: Նավը նորից ուղղվում է. անձնակազմից ողջ մնացած երկու նավաստիները խարխուլ նավով օրերով դեգերում են մռայլ ծովերով: Արկածային գրականության մեջ սովորաբար հեղինակները ամեն հնարք ու միջոց գործադրում են փոթորիկները պատկերել «սարսափազդու» գույներով, այս պատմվածքում առավել սարսափելի է ծովի՝ փոթորկին «հաջորդող մեռյալ ծփանքը», երբ «արևը ոչ թե լույս էր արձակում այդ բառի բուն իմաստով, այլ մութ ու դալուկ մի փայլ, որը, ասես բևեռացած լինելով, արտացոլում չէր տալիս», կամ «նույնիսկ ջրի ֆոսֆորային փայլը, որին մենք այնքան սովոր էինք արևադարձային գոտում, չէր մեղմացնում խավարը»¹¹⁴: Ֆանտաստիկը Պոյի պատմվածքներում հաճախ դրսևորվում է նկարագրության՝ բնականից կատարված նրբին, գրեթե աննկատ շեղումներում, ինչպես այս բնապատկերներում և բնության երևույթների նկարագրությունների մեջ: Այդ շեղումներն այն աստիճան նուրբ են, որ անբնականին մոտ լինելով՝ անհավանական չեն թվում և իրենց «գործն» անում են՝ անհանգստություն ու տագնապ առաջացնելով ընթերցողի հոգում: Ծովի մեռյալ ծփանքին հաջորդում է էլ ավելի կատաղի փոթորիկը. ծովի ճեղքումից գոյացած «սարսափելի անդունդի եզրին» նավաստիները տեսնում են իրենց գլխավերևում վեր խոյացող «վիթխարի, մոտ չորս հազար տոննանոց մի նավ»: Հերոսը հրաշքով հայտնվում է հսկայական սառույցները ճեղքելով դեպի կործանում սուրացող այդ նավի վրա, որի անձնակազմի ուրվական անդամներից ոչ ոք չի նկատում նրան: Բրեդբերիի «Ամբոխը» նովելում պատմվում է բոլոր ժամանակների ավտովթարներից մահացածներին իր շուրջ հավաքած մի վթարի մասին: «Ձեն բուդայականությունը և

¹¹⁴ Պո Է. Անուրջներ և մղձավանջներ, Եր., Սովետական գրող, 1983, էջ 87:

պատմվածքը գրելու արվեստը» գրքում Բրեդբերին խոսում է, թե ինչպես է այս պատմվածքի գաղափարը մտահղացել իր հետ պատահած մի վթարի ժամանակ, որից հետո չգիտես որտեղից մարդիկ են հայտնվում, իսկ մոտակայքում գերեզմանոց է եղել¹¹⁵. այսպես է երևակայությունը սովորական մի հաղորդում, կենսական դրվագ դարձնում ֆանտաստիկ ստեղծագործություն: Պոյի «Շշի մեջ գտնված ձեռագիրը» պատմվածքում վիթխարի նավով դեպի հավերժական կործանում են սուրում աշխարհի բոլոր ժամանակների նավաբեկյալները: Անշուշտ իրավացի է ուսումնասիրողներից մեկը՝ այդ ահռելի նավը համեմատելով «Մետցենգերշտայն» պատմվածքի վիթխարի չափերի ձիու հետ. «Մետցենգերշտայնն արդեն կանխատեսում է «Շշի մեջ գտնված ձեռագիրն» իր Հարավային օվկիանոսի ջրերով սուրացող նավ-ուրվականով (ինչպես Քոլրիջի «Ծեր նավաստի»-ում), հսկայական հրեղեն ձիու նման, որի վրա Մետցենգերշտայնը սուրում էր այրվող ամրոցի կրակների մեջ նետվելու: Նույնիսկ պատմվածքների ավարտներն են հիշեցնում մեկը մյուսին: Դիվական ձիու վրա սուրացող բարոն Մետցենգերշտայնի պատկերումն իր ռիթմով և երանգներով մոտ է «Շշի մեջ գտնված ձեռագիրը» պատմվածքի ավարտին: Այս մոտիվի հետագա զարգացումը տեսնում ենք «Գահավիժում Մալսթրեմ» պատմվածքի հորձանուտի նկարագրության մեջ¹¹⁶: Երկու պատմվածքում էլ գործ ունենք Պոյի վաղ շրջանի ստեղծագործությանը և ընդհանրապես ֆանտաստիկ պատկերամտածողության բնորոշ եղանակի՝ հիպերբոլայի կամ չափազանցության հետ: Չափերի խախտումը Պոյի վաղ շրջանի գործերում մեկ տանում է գրոտեսկի, որը, որոշ նովելներում հասնելով աբսուրդի, դառնում է երգիծանք, իսկ որոշ նովելներում սարսափ է ազդում: Այս երկու ստեղծագործության մեջ էլ կա հայտնության թեման: Ահա մի պատկեր «Շշի մեջ գտնված ձեռագիրը» պատմվածքից. «Ճակատագրիս բացառիկության մասին խորհելով՝ ես ձյութոտ վրձինը մեքենայաբար քսում էի կոկիկ փաթաթված մանր առագաստի եզրին: Հիմա այդ առագաստը կայմի վրա է, և իմ վրձնի պատահական հարվածները կազմել են ՀԱՅՏՆՈՒԹՅՈՒՆ բառը»¹¹⁷, «Մետցենգերշտայնը» ևս, ինչպես նշեցինք, ակնարկում է հայտնության կրակներն ու Հայտնության

¹¹⁵ Бредбери Р. Дзен в искусстве написания книг. М. Эксмо. 2014. С. 33-34.

¹¹⁶ Ст'ю Николюкин А. Жизнь и творчество Эдгара Аллана По. // Э. А. По. Полное собрание рассказов. М. Академия Наук СССР. 1970.

¹¹⁷ Պո Է. Անուրջներ և մղձավանջներ, Եր., Սովետական գրող, 1983, էջ 91:

ծիավորներին: Այսպես. Պոյի պատմվածքներում գոթական գրականության ավանդույթից տարանջատվում է ֆանտաստիկ գրականությունը: Ընդհանրապես ֆանտաստիկ գրականության ծագման վարկածներից մեկը գոթական գրականության մեջ ձևավորված լինելու տեսակետն է, սակայն արևմտաեվրոպական ֆանտաստիկան ձևավորման երկարատև ուղի է անցել (արևելյան, հատկապես ճապոնական և չինական գրականությունը ևս ֆանտաստիկ գրականության հարուստ ավանդույթներ ունի): Պոն տարբեր առիթներով հիշատակել և հղումներ է տվել անցյալի ֆանտաստիկ գրականության ստեղծագործություններից շատերին: Իր գիտաֆանտաստիկ պատմվածքներում սեփական երևակայության վրա հիմնվելուց զատ նա հիմնվել է անցյալի ֆանտաստիկ գրականության հարուստ ավանդույթների և գիտական վերջին նվաճումների ու դիտարկումների վրա: Ընդհանրապես Պոն բարձր էր գնահատում ֆանտաստիկ գրականությունը և իբրև բացառիկ ընթերցող ծանոթ էր անցյալի ֆանտաստիկ գրականության քիչ թե շատ հայտնի բոլոր գլուխգործոցներին:

Եվրոպական ֆանտաստիկայի պատմությունը սկիզբ է առնում անտիկ գրականությունից (իսկ Պոն անտիկ գրականության գիտակ էր, ինչպես արդեն պարզ է)՝ Լուկիանոսի «Իրական պատմությունից» (Ք. հ. 2-րդ դ). փոքրածավալ այս ստեղծագործությունը հետագա դարերի ֆանտաստիկ գրականության բազմաթիվ գաղափարների ու թեմաների մի իսկական շտեմարան է (նույնիսկ 20-րդ դարի ֆանտաստիկայի տարածված թեմաներից մեկի՝ միջմոլորակային պատերազմների գաղափարը կարող եք գտնել այս ստեղծագործության մեջ): Լուկիանոսի գլուխգործոցում պատմվում է անհայտ մի կղզում աճող խաղողի թփերի մասին, որոնք գոտկատեղից վերև կին են, գոտկատեղից ներքև՝ տունկ, նրանց մատների փոխարեն ճյուղեր են աճում, նրանք ճչում են, երբ քաղում են իրենց պտուղները, տենչում են կենակցել տղամարդկանց հետ, բայց նրանց հետ համբուրվելիս տղամարդիկ արբում ու անշարժանում են: Լուկիանոսը պատմում է վիթխարի սարդերի ու մրջնածիների, կետի որովայնում գտնվող փոքրիկ պետության և բազում այլ հրաշքների մասին: Նրանից բազմաթիվ գաղափարներ են փոխ առել ուշ շրջանի շատ ու շատ հեղինակներ՝ Ռաբլեն, Սվիվլեն ու Գյոթեն և նույնիսկ Ագրիպպա Նետեստեյնցին:

Ֆանտաստիկայի տարրեր կարելի է գտնել նաև Վերածննդի գրականության մեջ (օրինակ՝ Դանտեի «Աստվածային կատակերգություն» պոեմում կամ վերը հիշատակված Ֆրանչեսկո Կոլոննայի «Պոլիֆիլի երազը» վեպում, և՛ ասպետական վեպերում (օրինակ «Ամադիս Գաղիացու» մեջ, որտեղ հանդիպում են հսկաներ ու այլ բնույթի ֆանտաստիկ կերպարներ ու երևույթներ), և՛ գոթական վեպերում, և՛ Լուսավորության դարաշրջանի ստեղծագործություններում՝ (Սվիֆթի «Լեմյուել Գուլիվերի ճանապարհորդությունը»), Լուիս Բերոլի «Ալիսը հրաշքների աշխարհում», սակայն մինչև 19-րդ դարը եվրոպական ֆանտաստիկայի տիրապետող ժանրը, անկասկած, ուտոպիան է եղել. բավական է միայն թվարկել դրանք՝ համոզվելու համար անցյալի ֆանտաստիկ գրականության համեմատ դրանց թվային գերակշռության մեջ՝ Թոմաս Մորի «Ուտոպիան», Թոմազո Կամպանելլայի «Արևի քաղաքը», Դենի Վերասի «Սեվարամբների պատմությունը», Ֆրենսիս Բեկոնի «Ատլանտիդան», Ռոբերտ Փելթոքի «Պետեր Ուիլկինսի կյանքը և արկածները» (1751), Լուի Սեբաստիան Մյորսոյի «2440 թվականը» (1770): Այս վեպի մասին «Democratic review»-ի 1844 թ-ի դեկտեմբերի համարում գրել է, թե այն «արթնացնում է միտքը և շատ բաների մասին է ստիպում խորհել»¹¹⁸:

Հետաքրքիր է, որ 20-րդ դարում մարդկության կողմից սոցիալական ուտոպիա ստեղծելու պատմական փորձերից հետո ձևավորվում է ֆանտաստիկ գրականության մի նոր՝ հակաուտոպիայի ժանրը, որի դասական օրինակներն են Ջորջ Օրուելի «1984»-ը, Օլդոս Հաքսլիի «Օ սքանչելի, Նոր Աշխարհ»-ը, Միխայիլ Զամյատինի «Մենք»-ը, Ուոլտեր Միլլեր Կրտսերի «Հիմն Լեյբովիցին» վեպերը: Առհասարակ ֆանտաստիկան գրականության այն տեսակներից է, որի ենթաժանրերը քսաներորդ դարի գրականության մեջ շարունակ բազմանում են՝ ուտոպիա, հակաուտոպիա, գիտական և միֆական ֆանտաստիկա, երգիծական ֆանտաստիկա, պոստապոկալիպտիկում (և գրեթե բոլոր այս ժանրերի նախանմուշները կարելի է տեսնել արդեն Պոլի պատմվածքներում) և այլն, և սրանք էլ իրենց հերթին, հատկապես գիտական և միֆական ֆանտաստիկան, ըստ թեմատիկ բովանդակության, բաժանվում են այլ

¹¹⁸ По Э. Полное собрание рассказов, М., Наука, 1970, стр. 730.

տարատեսակների: Ընդհանրապես սրանք ֆանտաստիկայի ժանրի թեմատիկ բաժանումներ են, և ժանր անվանումը պետք է, ինչ խոսք, օգտագործել պայմանականորեն:

Ֆանտաստիկ գրականությունն աննախադեպ զարգացում ապրեց հատկապես 19-րդ դարում ռոմանտիզմի գրականության մեջ գիտական ֆանտաստիկայի սկզբնավորմանն ու զարգացմանը զուգընթաց: Այս ժամանակաշրջանի գիտական ֆանտաստիկայի ամենաճանաչված ներկայացուցիչներն էին Ժյուլ Վեռնը (որն անձամբ գիտական ֆանտաստիկայի հիմնադիր էր համարում Պոլին և Պոլին նվիրված աշխատության հեղինակ է), Անդրե Լորին (Ժյուլ Վեռնի համահեղինակ), Ժոզեֆ Ռենի Ավագը, Հերբերթ Ուելսը, Արթուր Կոնան Դոյլը և արդեն մոռացված բազմաթիվ անուններ: Գիտության ձեռքբերումների վրա հիմնվող և տեխնիկայի նվաճումները կանխատեսող գիտական ֆանտաստիկայի աննախադեպ զարգացումը 19-րդ դարի վերջին քառորդում և հատկապես քսաներորդում մեծապես պայմանավորված էր գիտության զարգացմամբ ու տեխնիկայի զարգացման հեռանկարներով, իսկ նախորդ դարերում լուրջ զարգացման ծանրակշիռ նախապայմաններ պարզապես չունեին: Գիտական ֆանտաստիկայի իրապես առաջին ստեղծագործությունը Մերի Շելլի «Ֆրանկենշտեյն» է ընդունված համարել, իսկ միջակայի ֆանտաստիկան ձևավորվում է հիմնականում 19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարասկզբին Էդվարդ Դանսեյնի նովելներում ու վիպակներում: Իբրև այս ժանրի ակունքներում կանգնած ստեղծագործություն հաճախ նշվում է Լյուդովիկո Արիոստոյի «Մոլեգին Ռոլանդը» վիթխարի պոեմը (իսկ ահա որպես վեպ նշվում է չինական գրականության գլուխգործոցներից մեկը՝ սրբազան տեքստերի ետևից կապիկների թագավոր Սուն Ու-Կունի Հնդկաստան կատարած ուղևորության մասին պատմող Ու Չեն Էնի «Ճանապարհորդություն դեպի Արևելք» վեպը, որը, 19-րդ դարում թարգմանվելով եվրոպական մի շարք լեզուներով, նշանակալից ազդեցություն է ունենում միջակայի ֆանտաստիկայի ժանրի վրա արևմուտքում), սակայն միջակայի ֆանտաստիկայի ուղղության իրապես առաջին ստեղծագործությունը, ըստ ժանրի ժամանակակից պատկերացումների, Էդվարդ Դանսեյնի «Էլֆերի արքայադուստրը» վիպակն է: Միջակայի ֆանտաստիկան հիմնվում է առասպելական պատկերացումների վրա և հեքիաթային մեծ աշխարհներ է կերտում. դրանք մարդկանց համար անտեսանելի

աշխարհներ են, որոնք բնակեցված են ոչ միայն բնության տարրական ոգիներ համարվող էլֆերով, թզուկներով, սիլֆերով, փերիներով ու նիմֆերով (բնության տարրական ոգիների մասին այդ տեղեկությունները միջական ֆանտաստիկայի հեղինակներից շատերը քաղել են Թեոֆրաստ Պարացելսի «Նիմֆերի, սիլֆերի, պիգմեյների, սալամանդրերի և այլ ոգիների մասին» տրակտատից, որն իր զգալի հետքն է թողել եվրոպական հեքիաթագրության և միջական ֆանտաստիկայի ժանրի ձևավորման վրա¹¹⁹), այլև անտիկ առասպելաբանության և «բեստիարների» տարատեսակ էակներով՝ պեգասներով, գրիֆոններով ու հարփերով: Միջական ֆանտաստիկայի հեղինակներն ստեղծում են նոր՝ յուրօրինակ «տոպոս»՝ աշխարհագրական նոր տեղանքներ, որոնք ունեն իրենց տեղագրությունը, քարտեզները, ուր նշված են մարդկությանն անհայտ ծովեր, երկրներ, անձեռակերտ, վիթխարի ու սքանչելի ամրոցներ, (ինչպիսիք նկարագրված են Արիոստոյի պոեմում)։ այդ երկրներից յուրաքանչյուրն ունի իր պատմությունը, իսկ դրանք բնակեցրած էակները՝ իրենց լեզուները, ինչպես Թուրքիենի հայտնի «Մատանիների տիրակալը» վեպում: Այդ աշխարհներում էպիկական խոշոր իրադարձություններ են ծավալվում, ինչով էլ դրանք տարբերվում են հեքիաթներից: 20-րդ դարի միջական ֆանտաստիկայի ամենահայտնի հեղինակը՝ Թուրքիենը, որը նաև գիտնական էր, կախարդական հեքիաթներին նվիրված ուսումնասիրության մեջ անգլերեն հեքիաթ (fairy tale) բառի ծագումը կապում է փերի բառի հետ¹²⁰: Պոն փերիների մասին պատմող «Փերիների կղզին» վերնագրով այդպիսի մի «հեքիաթ» (առհասարակ նրա շատ ստեղծագործություններ հեքիաթներ են հիշեցնում) ունի: Պոն այդ «հեքիաթում» գրում է. «Կարճ ասած՝ մեր ինքնահավանությամբ մենք մոլորության մեջ ենք, երբ կարծում ենք, թե մարդն իր ժամանակավոր կամ ապագա կյանքում ավելի մեծ նշանակություն ունի, քան այն դաշտավայրերն ու լեռները, որ նա մշակում ու արհամարհում է՝ հրաժարվելով դրանց մեջ տեսնել ոգին այն պատճառով միայն, որ ոգու գործունեությունը չի հայտնակերպվել նրան... Այս և նման խոհեր էին ինձ համակում, երբ գտնվում էի լեռներում կամ անտառներում, գետի կամ ծովի ափին՝ այն ամենի

¹¹⁹ Парацельс. О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах. М. Эксмо. 2005. С. 91.

¹²⁰ http://www.rivendellcommunity.org/Formation/Tolkien_On_Fairy_Stories.pdf

երանգը, ինչ առօրյա աշխարհը կանվաներ ֆանտաստիկ»¹²¹: Պարացելսը փերիների, նիմֆերի, թզուկների և այլ էակների մասին խոսում է հենց որպես բնության տարրական ոգիների: Այն, ինչ նկարագրում է բնության մեջ ոգեղենը փնտրող Պոն՝ իբրև անուրջ, անշուշտ շատ մոտ է միֆական ֆանտաստիկայի նկարագրություններին: Հեռվում մթան մեջ ընկղմված կղզին նրան ներկայանում է իբրև կախարդված մի աշխարհ՝ իր ցեղի վախճանը վերապրած փերիների շիրմատուն: Նույնիսկ տեսնում ու նկարագրում է փերիներից մեկի արտաքինը: Մինչև գիտության և տեխնիկայի զարգացումը ֆանտաստիկ ստեղծագործությունները զգալի չափով սնվել են միֆական պատկերացումներից ու միստիկ-կրոնական ուսմունքներից: Պոյի ֆանտաստիկ ստեղծագործություններից շատերը էզոթերիկ պատկերացումների ինքնատիպ պատկերազարդումներ են: Առհասարակ էզոթերիկ ու միստիկ-կրոնական տարաբնույթ ուսմունքները, գաղտնագիտությունն ու ալքիմիան նախառոմանտիզմի և ռոմանտիզմի գրականության հետաքրքրությունների շարքում էին բոլոր երկրներում, և ինչպես ասացինք, Պոն, որ վաղ շրջանում ծաղրում էր Շելլի, Քոլրիջի կամ Բայրոնի էզոթերիկ հետաքրքրությունները, ինքն է սկսում հետաքրքրվել նմանօրինակ ուսմունքներով և ստեղծել, եթե կարելի է ասել, «էզոթերիկ ֆանտաստիկայի» մի քանի նմուշ: Այսպես. Պոյի որոշ պատմվածքներ մետամփսիխոզի (միստիկ-կրոնական ուսմունք է հոգու փոխադրման մասին օրգանիզմի մահից հետո մեկ այլ օրգանիզմ. «Մետոցենզերշտայն») պատմվածքում Պոն թաքնված հղում ունի Իսահակ Դիզրայելիի «Գրականության տեսարժան վայրերը» գրքի «Մետամփսիխոզ» գլխից¹²²) թեմայի արծարծումներ են: Այդ թեմայով են գրված ամուսնու երկրորդ կնոջ դիակի մեջ տեղափոխված առաջին կնոջ հոգու մասին պատմող «Լիգեյան», դստեր մարմնի մեջ տեղափոխված մահացած կնոջ մասին պատմող «Մորելան», որոնք առանձնանում են Պոյի սարսափի նովելների շարքում: Պոյի ֆանտաստիկ նովելներից մի քանիսն էլ գրված են մեսմերիզմի թեմայով: Դրանց մեջ առանձնանում է Բորխեսի, Կասարեսի և Սիլվինա Օկամպոյի «Ֆանտաստիկ գրականության անթոլոգիայում» ընդգրկված և հեղինակի

¹²¹ <http://poestories.com/read/islandofthefay>

¹²² Խոսքը «չկա որևէ այլ համակարգ» արտահայտության մասին է: Տե՛ս Սո Յ. Полное собрание рассказов, Наука, 1970, стр. 730.

«ամենանողկալի հեքիաթի»¹²³ համարումն ստացած «Պարոն Վալդեմարի պատմության իրական հանգամանքները», որ ժամանակին պարզամիտ ընթերցողների կողմից նույնիսկ որպես մահամերձի հետ կատարված փորձի իրական հաշվետվություն է ընկալվել, քանզի այդ նովելում «Ֆանտաստիկն այնքան է հպվում իրականությանը, որ անհնար է չհավատալ նրան»¹²⁴: Իրականության և ֆանտաստիկի միջև Պոն մշտապես ընտրում է եզրագիծը՝ չընկնելով ո՛չ սովորականի նկարագրության, ո՛չ էլ անսովորի անսանձ երևակայության գիրկը: Ֆանտաստիկ նովելներում իրականի տպավորությանը նա հասնում է բազմաթիվ կոմպոզիցիոն ու բովանդակային «խորամանկ» հնարքների միջոցով ոչ միայն պատումի տեսանկյան հաշվենկատ ընտրությամբ՝ պատումը վարելով առաջին դեմքից, այսինքն՝ իբրև ականատեսի հավաստի պատմություն, այլև հաճախակի հիշեցումներով, թե արձանագրվում են փաստեր («Ուստի անհրաժեշտություն է ծագում, որ ես ներկայացնեմ փաստերը, ինչպես որ ինքս եմ ընկալում»՝ պատմվածքի ամենից անհավանական մասում գրելով. «Զգում եմ, որ հասել եմ իմ պատմության այն կետին, որին ամեն ընթերցող թերահավատությամբ է նայելու: Իմ գործը, ինչևէ, պարզապես շարունակելն է»¹²⁵) և նատուրալիստական մանրակրկիտության ու դարձյալ Բորխեսի էսսեների ոճը կանխող գիտական հղումների ու ծանոթագրությունների շնորհիվ: Դժվար չէ նկատել, թե որտեղից են գալիս գրողի՝ իր ֆանտաստիկ իրականության ռեալությունը հաստատող միջանկյալ նախադասությունները: Նաթանիել Հոթորնը, որի նովելներն իրենց ֆանտասմագորիկ պատկերամտածողությամբ անշուշտ հարազատ են Պոյի նովելներին, և ում առանձին հոդված է նվիրել Պոն, 1852-ին գրել է. «Հին աշխարհի երկրներում, որտեղ գեղարվեստական հորինվածքն արդեն իր իրավունքներն է ստացել, գրողի հետևում նույնիսկ որոշակի պայմանական առավելություն են ընդունում. նրա ստեղծագործությունները չեն համեմատվում իրականության հետ, առօրյա իրականության համեմատությամբ գրողին բացարձակ ազատություն էր տրվում հանուն այն մեծ էֆեկտի, որին նա կարող է հասնել»¹²⁶: Հոթորնի այս

¹²³ Hutchisson J. Poe. Jackson. University Press of Mississippi. 2005. P. 157.

¹²⁴ Նույն տեղում:

¹²⁵ Պո է. Պարոն Վալդեմարի պատմության իրական հանգամանքները, «Գարուն» ամսագիր, 1992, № 5; էջեր 53, 56: **Թարգմանությունը՝ Շուշանիկ Ավագյանի:**

¹²⁶ Hawthorne N. The blithedale romance. Preface by the Author. N. Y. Dover Publication. 2003. P. IX.

մտահոգությունը խոսում է իր ժամանակի ամերիկյան գրականության մեջ ռեալիզմի տիրապետող միտումների մասին: Հոթորնը մահացավ գրեթե մոռացության մեջ: Ամերիկյան գրողները փորձում էին, նույնիսկ եթե հարում էին ֆանտաստիկային, ռեալիզմի տպավորություն ստեղծել: Այդ իսկ պատճառով կարելի է հասկանալ հանուն պատմության «ռեալիզմի» կիրառվող խորամանկ հնարքները, որ կիրառում էին թե՛ Հոթորնը, թե՛ Պոն:

Այսպիսով, Պոյի «ամենանողկալի հեքիաթը» ռոմանտիզմի գրականության նորաճ թեմաներից մեկի ինքնատիպ մի արձարձում է, որ տարբերվում է թեմայի այլ անդրադարձներից: Գերմանական ռոմանտիզմի մեջ մեսմերիզմի թեման արձարձվել է Հոֆմանի «Մագնիսացնողը», ֆրանսիականի մեջ՝ Թեոֆիլ Գոթիեի «Ավատարը», ռուսականի մեջ՝ Անտոնի Պոգորելսկու «Մագնիսացնողը» վիպակներում, ավելի ուշ թեմային անդրադարձել են Արթուր Կոնան Դոյլը և հանրաճանաչ «Դրակուլայի» հեղինակ Բրեմ Սթրեյերն, իսկ 19-րդ դարի ամերիկյան պատմվածքի խոշորագույն վարպետներից մեկը՝ Պոյի արձակի ավանդույթները շարունակող Ամբրոզ Բիրսը իր «Հիպնոսացնողը» պատմվածքում պարզապես ծաղրանմանակում է ռոմանտիզմի գրականության մեջ տարածված այդ թեման: Անշուշտ, թվարկվածներից Պոյի արձակին ամենահարազատը Հոֆմանի նովելն է: Պոյի՝ Հոֆմանից կրած ազդեցությունները վաղուց է նկատվել: Նույնիսկ կարծիք կա, թե Պոն սկսել է գրել հենց Հոֆմանի ազդեցությամբ¹²⁷: Գերմանացի վերլուծաբան Վալտեր Բենիամինը նկատել է. «Իր հետաքրքրություններով Հոֆմանը նույն այն ընտանիքին էր պատկանում, ինչ Պոն և Բողլերը»¹²⁸: Սակայն դիպուկ է նկատել Պոյի գիտակներից մեկը՝ Հոֆմանի մասին մենագրության հեղինակ Գաբրիել Վիտկոպ-Մենարդոն, որ «եթե Պոյի պատմվածքները սարսափ են պատճառում որպես մղձավանջներ և ավելի համոզիչ չեն, քան վերջիններս, քանզի դրանց գործողությունները ծավալվում են անիրական աշխարհներում, որ ընդհանրապես կապ չունեն մեր իրականության հետ՝ վերածելով մտախաղերի, Հոֆմանի ստեղծագործությունները մեզ գրավում են ֆանտասմագորիայի հմայքներով և համոզիչ են, քանի որ բխում են իրականությունից, ուր փողոցները կրում են իրենց իսկական անունները, ուր կարելի է հանդիպել

¹²⁷ Lovecraft H. Supernatural Horror in Literature. // <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>

¹²⁸ Бенъямин В. Бодлер. М. Ад Маргинем Пресс. 2015. С. 53.

սովորական ուսանողների, փողոցային առևտրականների և գրադարանավարների, ուր պիկնիկներ ու թեյախմություններ են տեղի ունենում»¹²⁹: Նրանց ստեղծագործությունների համեմատական քննության արդյունքում ուշագրավ այլ զուգահեռներ էլ են բացահայտվում: Հոֆմանի՝ մեսմերիզմի թեմայով միավորված տարբեր պատմություններից կազմված վիպակում արծարծվում է երազների առեղծվածի և հիպնոսի միջոցով սիրո ներշնչման թեման: Այսպես. պատմություններից մեկի¹³⁰ առանցքում սիրահար մի զույգ է՝ Թեոբալդն ու Կլարան: Վերջինս, սիրահարվելով իտալացի սպային, մոռանում է իր նախկին սերը: Թեոբալդն անքուն գիշերներ է անցկացնում սիրած աղջկա անկողնու մոտ՝ փորձելով նրան ներշնչել իրենց համատեղ անցյալը: Մի քանի գիշեր անց Կլարան երազում սկսում է խոսել՝ պատմելով այդ անցյալը: Կարճ ժամանակ անց աղջկա սերը Թեոբալդի հանդեպ վերադառնում է: Պոյի նովելը ինչ-որ առումով հակադրվում է Հոֆմանի ստեղծագործությանը: Եթե վերջինիս վիպակում մեսմերիզմով տարված հերոսը մտքեր է ներշնչում քնած մարդուն, ապա Պոյի պատմվածքում հերոսն իր մտքերի ազդեցությունը որոշում է փորձարկել մահամերձ մարդու վրա: Հոֆմանի վիպակում գործ ունենք քնի և սիրո, Պոյի նովելում՝ հոգեվարքի ու մահվան երևույթների հետ: Մեկը հիպնոսի միջոցով արծարծում է սիրո, երազների, մյուսը մահվան ու հոգեվարքի թեման: Ո՞րն է, սակայն, այս հակադրությունից դուրս Պոյի բերած նորարարությունը թեմայի մեջ: Նորարարությունն անշուշտ նախ թեմատիկ հղացքի ինքնատիպության մեջ է. «արդյոք մահամերձ մարդը ենթակա՞ է հիպնոսի, թուլացա՞ծ է այն այդ ժամանակ, թե՞ ուժեղ, և որքան ժամանակ է հնարավոր մահը հետաձգել հիպնոսով»: Հավերժական թեման ժամանակի բերած թեմայի պրիզմայով դիտարկելն է, և ըստ էության նովելում արծարծվում է ոչ այնքան մեսմերիզմի, որքան մահվան թեման: Այսպիսով, պատմողը փորձում է հիպնոսիկ ազդեցության ենթարկել թոքախտից մահացող Վալդեմարին՝ հետաձգելով նրա մահը: Ֆանտաստիկը Պոյի նովելներում ի հայտ է գալիս անհավանական, փոխադարձաբար իրար բացասող երևույթների, պատկերային օբսիմորոնների միջոցով: Այս նովելում նա կարողանում է համատեղել իրար հակասող այնպիսի երևույթներ, ինչպիսիք են կյանքը և մահը. մահամերձ Վալդեմարը խոսում է՝ հայտնելու համար, որ ինքն արդեն

¹²⁹ Виткоп-Менардо Г. Э. Т. А. Гофман. Пермь. Урал. 1998. С. 146.

¹³⁰ Տե՛ս Гофман Т. Полное собрание сочинений в 2-х томах. Т. 2. М. Альфа-Книга. С. 116-120.

մահացած է: Որքան էլ պատմողը փորձի պնդել, թե նրա «ծայնը անդունդից էր գալիս», այդ ամենը մնում է երկիմաստ՝ թույլ չտալով, որ իրադարձությունները կտրուկ ցատկ կատարեն դեպի ֆանտաստիկի հարթություն: Պոն դեռ խաղում է հավանականի և անհավանականի երկիմաստության վրա, որքան էլ հակասական թվա, բայց Պոյի ֆանտաստիկան համոզիչ է հենց այն պատճառով, որ նա չի փորձում համոզել, մինչդեռ կենդանի հանգուցյալների մասին ստեղծված գրականությունը, որ ստեղծվել է մահվան հանդեպ վախի ֆենոմենի վրա, հաճախ թվում է անհամոզիչ: Պոն իր նովելում նախ իր հերոսների մոտ փորձում է կասկած առաջացնել, թե մահվան և կենդանության համադրությունը հնարավոր է, կենդանի հանգուցյալը հնարավոր երևույթ է: Պոյի վարպետությունը հավանականի և ֆանտաստիկի երկիմաստությունը պահելու և միևնույն ժամանակ աստիճան առ աստիճան այդ սանդուղքով մինչև ֆանտաստիկը բարձրանալու մեջ է: Վալդեմարն այդ վիճակում է գտնվում ամիսներ շարունակ: Ընդ որում, բաց թողնելով մի փոքրիկ, անհասկանալի ակնարկ, որի իմաստը բացահայտվում է միայն նովելի վերջում, Վալդեմարի աչքերից անտանելի հոտով դեղին հեղուկ է ծորում: Վալդեմարը խնդրում է, որ իրեն արթնացնեն կամ սպանեն, և քանի որ արթնացումն անհնար է, նրան փորձում են արթնացնել. ընթերցողին ցնցում է դեղին, տհաճ հոտով հեղուկի գաղտնիքի բացահայտումը: «Նրա ամբողջ կերպարանքն իսկույն՝ մեն մի թուփի կամ ավելի կարճ ժամանակի ընթացքում, կուչ եկավ, փխլվեց, բացարձակապես նեխեց ձեռքերիս տակ: Մահճակալին ամբողջ խմբի աչքի առաջ մի համարյա հեղուկ զանգված էր՝ զզվելի, նողկալի նեխահոտով»¹³¹:

Պոն մեսմերիզմի թեմային է անդրադարձել նաև «Ապառաժոտ լեռների պատմությունը» նովելում: Հերոսը՝ Օգաստես Բեդլուն, գտնվում է մեսմերիզմի մեջ հմտացած բժշկի հսկողության ներքո: Հենց սկզբնամասում կան ակնարկներ, որոնք նովելի վերջում լրիվ ֆանտաստիկ երանգավորում են ստանում: «Անշուշտ, նա երիտասարդ էր *թվում* (ընդգծումը հեղինակինն է) և խոսքի մեջ փորձում էր շեշտել այդ. այնուամենայնիվ, լինում էին պահեր, երբ հեշտությամբ կարող էիր մտքովդ թույլ տալ, թե նա հարյուր տարեկան է»¹³²: Ապա «գրգռված ժամանակ նրա աչքերի սպիտակուցները ճառագում էին անըմբռնելի պայծառությամբ. *թվում էր* (ընդգծումը

¹³¹ Պո է. Պարոն Վալդեմարի պատմության իրական հանգամանքները, «Գարուն», Եր., 1992, № 5, էջ 57:

¹³² Poe E. A. Selected tales. New York. Oxford University Press. P. 239.

մերն է), թե դրանք ոչ թե անդրադարձնում, այլ սեփական ներքին լույսն էին արձակում մոմի կամ արևի նման, իսկ հանգիստ վիճակումդրանք անկյանք և խամրած, թաղանթով ծածկված էին երևում, որ ստիպում էր մտածել վաղուց հողին հանձնված դիակի աչքերի մասին»¹³³:

Առայժմ խոսքը առաջին, սուբյեկտիվ, հնարավոր է խաբուսիկ տպավորության մասին է, որն ընթերցողը հեշտությամբ կարող է անտեսել՝ համարելով անկարևոր, սուկ տպավորություն, սակայն Պոյի ոճին ծանոթ ընթերցողը չափազանց ուշադիր պետք է լինի, քանի որ այս հեղինակի մոտ պատահական ոչ մի նախադասություն, ոչ մի ավելորդ մանրամասնություն չկա, որ հետո չի վերահիմաստավորվելու: Պոյի նովելում սուբյեկտիվ տպավորությունը, որ թվում է պատմողի բորբոքված երևակայության շտրիխ, նախորդում, ապա դառնում է «օբյեկտիվ» ֆանտաստիկ իրականության կանխազգացում: Այսպես. նրա արձակում օբյեկտիվ ֆանտաստիկ իրականության հայտնակերպմանը նախորդում է ֆանտաստիկ իրականության սուբյեկտիվ և ինտուիտիվ վերապրումը՝ իբրև տպավորություն, ուստի նրա ոճին ծանոթ ընթերցողն անշուշտ կարող է սպասել, թե ինչպես է Օգաստես Բեդլոուի մասին պատմությունը դառնալու պատմություն՝ հողին հանձնված դիակի մասին: Հաջորդ քայլն անելուց առաջ Պոն «ապահովագրում» է իրեն՝ խոսելով հերոսի բնավորության գծերի և հակումների մասին. «Խառնվածքով Բեդլոուն չափազանց զգայուն էր, դյուրագրգիռ և հակված հիացմունքեր ապրելու: Նրա երևակայությունը՝ բացառիկ կերպով ստեղծագործական և եռանդուն, անկասկած առանձին ուժ էր ստանում մորֆիի ընդունումից, որ նրա համար սովորություն էր արդեն դարձել»¹³⁴: Ահա թե ինչու, երբ Բեդլոուն պատմում է, որ ինքը, լեռների արանքում զբոսնելով, հայտնվել է անծանոթ, արևելյան չտեսնված քաղաքում, թվում է, թե մենք հնարավոր է գործ ունենք հերոսի մորֆիով բորբոքված երևակայության հետ: Պոն ամեն դեպքում երկիմաստություն է ստեղծում, և այն, թե ինչ էր իրենից ներկայացնում արևելյան շքեղաշուք այն քաղաքը, որտեղ հայտնվել, ապա կռվել և սպանվել է Բեդլոուն (հատվածներ, որոնք հիշեցնում են Բեքֆորդի արևելյան հեքիաթների և հատկապես «Վաթեկի» ազդեցությունը), ապա նորից վերադարձել տուն, բացահայտվում է միայն

¹³³Նույն տեղում:

¹³⁴Նույն տեղում:

ստեղծագործության վերջում: Բեդլուն քայլ առ քայլ հերքում է նախ մորֆիի ազդեցության տակ հայտնված տեսիլքների, ապա քնի և հետո մահվան հնարավորությունը՝ հաստատելով մեկ այլ ֆենոմենի գոյությունը: Այս պատմությունից հետո բժիշկ Թեմփլթոնը ցույց է տալիս մի նկար, որ տառացիորեն վերարտադրում է Բեդլունի դիմագծերի բոլոր մանրամասները, բայց այդ լուսանկարը թվագրված է 1780 թվական, այն դեպքում, երբ դեպքերը կատարվում են 1845 թվականին. դա ութսունհինգ տարի առաջ մահացած իր ընկերոջ՝ Հնդկաստանում զոհված Օլդեբ անունով անգլիացի սպայի լուսանկարն է, քաղաքը, որ նկարագրում է Բեդլուն, Սրբազան գետի ափին գտնվող Բենարես քաղաքն է, որտեղ Բեդլունը երբեք չի եղել, իսկ այն դեպքերը, որ նկարագրում էր նա, ութսունհինգ տարի առաջ կատարված մի ապստամբության ճշգրիտ նկարագրությունն է: Թեմփլթոնը հայտնում է նաև, որ մինչ Բեդլունը շրջում էր լեռներում, ինքը թղթի վրա նկարագրում էր իր ընկերոջ՝ Օլդեբի մահը Բենարես քաղաքում: Կարճ ժամանակ անց Բեդլունի մահից հետո թերթերը տպագրում են նրա մահախոսականը՝ անվան մեջ տառի բացթողումով՝ Բեդլո, սակայն թերթի կողմից բաց թողնված այդ վրիպակը գալիս է հաստատելու մեկ այլ տարօրինակ փաստ, այն, որ Բեդլոն Օլդեբ անվան շրջված տարբերակն է: Պոյի այս պատմվածքը, անշուշտ, իր որոշակի ազդեցությունն է թողել Կորտասարի «Գիշերը մեջքի վրա դեմքով դեպի վեր» պատմվածքի վրա: Առհասարակ Կորտասարի վաղ շրջանի շատ նովելներ («Վամպիրի որդին», «Աճող ձեռքերը», «Puzzle», «Աստղագիտության ներածություն» և այլն) գրված են Պոյի պատմվածքների ակնհայտ ազդեցությամբ:

Այսպիսով, Պոն ժամանակներով միմյանցից բաժանված նմանակների մասին է գրում (թեմա, որ, կարծում ենք, հենց Պոյի ազդեցությամբ դրսևորվեց նաև լատինաամերիկացի հեղինակների երկերում): Նմանակի կերպարը չարի և բարու արքետիպերն արտացոլող դուալիստական միֆերին բնորոշ առասպելաբանական ֆենոմեն է, որն իր առաջին գեղագիտական-փիլիսոփայական իմաստավորումն ստացել է հենց ռոմանտիզմի գրականության մեջ: Նմանակը (doppelgänger) ռոմանտիզմի գրականության մեջ մարդու մութ էության արտաքին դրսևորումն է, երկրորդ ես-ը, անգիտակցականը, որի խորքում թաքնվում են մարդկային հոգու գաղտնի ցանկություններն ու մղումները: Յունգն այս արքետիպն անվանել է «ստվեր»:

Ըստ նրա՝ «ստվերն անձնավորում է այն ամենը, ինչ սուբյեկտը մերժում է ինքն իր մեջ, բայց որն իվերջո բարձրանում է վեր՝ դեպի գիտակցություն, ինչպես, օրինակ, խառնվածքի խոցելի գծերը կամ մերժելի մղումները»¹³⁵: Այս տեսանկյունից հետաքրքիր է, որ բազմաթիվ հեղինակների երկերում նմանակը ստվեր չունի:

Խորհրդավոր նմանակների մասին գեղարվեստական ստեղծագործություններ («doppelganger stories»¹³⁶) են գրվել թե՛ անգլիական՝ Սեմյուել Բոլրիջ («Քրիստաբել» պոեմը, որ համարվում է թեմայի առաջին անդրադարձը), Ռոբերտ Լուիս Ստիվենսոն («Բալանտրե ամրոցը» վեպը, «Դոքթոր Ջեքիլի և պարոն Հայդի արտասովոր պատմությունը» վիպակը, որը նմանակի թեմային առաջին անգամ գիտական մեկնություն է տալիս), թե՛ գերմանական՝ Հոֆման, թե՛ ռուսական՝ Անտոնի Պոգորելսկի («Նմանակը». հայտնի փաստ է, որ վերջինս կրում էր Հոֆմանի ստեղծագործությունների զգալի ազդեցությունը, Դոստոևսկու «Նմանակը», որ կրում էր ռոմանտիզմի գրականության նկատելի ազդեցությունը), և թե՛ ամերիկյան ռոմանտիզմի և հետռոմանտիզմի գրականության մեջ՝ Հոթորն, Պո, Բիրս (նրա «Ծաղրասարյակը» պատմվածքում ևս նմանակը սպանում է հակառակորդի բանակում գտնվող իր նմանակին): Նրանց բոլորի ստեղծագործություններում էլ նմանակը անձի մութ, ստվերոտ կողմի, ծածուկ էության արտաքին երևակումն է, անձի երկատումը:

Պոյի նմանակի թեման արժարժող «Վիլյամ Վիլսոն» նովելը կարող ենք համեմատել նմանակի թեմայով գրված Հոֆմանի ստեղծագործությունների հետ նախ այն պատճառով, որ, ինչպես նկատվեց, այս երկու հեղինակները համեմատության բազմաթիվ եզրեր ունեն, և ապա՝ նմանակի կերպարը Հոֆմանի արձակում, առավել քան որևէ այլ գրողի ստեղծագործության մեջ, պարզապես առանձին գիտական ծավալուն ուսումնասիրության նյութ կարող է լինել, քանի որ «Հոֆմանին ուղղակիորեն հետապնդում էր նմանակի կերպարը»¹³⁷: Գերմանական ռոմանտիզմի խոշորագույն ներկայացուցիչը թեմայի ուշագրավ լուծումներ է գտել հատկապես «Սատանայի էլիքսիրը» վեպում, «Ավազե մարդը» պատմվածքում և «Նմանակը» վիպակում:

¹³⁵ St' u Юнг К. Бог и бессознательное. М. Олимп. АСТ-ЛТД, С. 480.

¹³⁶ St' u The best horror short stories 1800-1849: A classic horror anthology. // Edited and introduced by Andrew Barger. Bottletree Books LLC. 2010. P. 9.

¹³⁷ Карельский А. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Гофман Т. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 1. М. Художественная литература. 1991. С. 5-26.

«Նմանակում» Շվեյցարիայից Գերմանիայի անծանոթ քաղաք ժամանած երիտասարդը՝ Դեոդատուսը, հայտնվում է արտասովոր մի պանդոկում, որտեղ շատերը նրան իբրև նկարիչ Գեորգ Գաբերլանդ են դիմավորում: Պարզ է, որ Գաբերլանդը Դեոդատուսի նմանակն է և այն վտանգավոր, անբացատրելի և սահմուկեցուցիչ արկածները, որ պատահում են նրա հետ՝ ընդհուպ մինչև մահացու վիրավորվելը, պետք է կատարվեն հենց Գաբերլանդի հետ: Ի տարբերություն Պոյի «Վիլյամ Վիլսոնի», որի հերոսն իր նմանակին հանդիպում է նովելի հենց սկզբում դպրոցական հասակում և թշնամանում, Հոֆմանը չի զարգացնում իր հակառակորդ նմանակների ատելության այդ գիծը: Եթե Պոյի նովելում նմանակը պահապան հրեշտակի հակոտնյան է, ապա Հոֆմանի վիպակում նմանակը Գաբերլանդի պահապան հրեշտակն է: Գաբերլանդի և Դեոդատուսի հանդիպումը ճակատագրի իրագործման տեսանկյունից պարզապես անհրաժեշտություն է: Նմանակներն առաջին անգամ հանդիպում են Գաբերլանդի սիրած աղջկա՝ Նատալիի մոտ, որին Դեոդատուսը իր երազներում է տեսել միայն, բայց նրանց թաքուն ատելությունն ու մրցակցությունը թշնամանք չեն դառնում և ճակատագրական հանգուցալուծում չեն ստանում, ինչպես Պոյի նովելում: Նմանակների մասին շատ ստեղծագործություններ, այդ թվում և «Վիլյամ Վիլսոնը», ավարտվում են նմանակներից մեկի մահով. նմանատիպ ստեղծագործություններում նմանակի հայտնվելն արդեն անխուսափելի, ճակատագրական ելք է նախանշում: Հոֆմանի վիպակում Նատալին ամուսնանում է Դեոդատուսի հետ, իսկ նկարիչ Գաբերլանդի համար մնում որպես իդեալ և ստեղծագործական ներշնչանքի աղբյուր:

Հոֆմանի հերոսները կուրորեն ենթարկվում են ճակատագրի մթին ուժերին. նրանք խամաճիկներ են այդ ուժերի ձեռքերում, մինչդեռ Պոյի հերոսներին բնորոշ է ազրեսիան, նրանք մշտապես փորձում են գործել՝ ելնելով ներքին և չար մղումներից, վնաս պատճառել, լուծել իրենց վրեժն ու անպատվությունը, սպանել և ոչնչացնել այն, ինչ որպես սևեռում հետապնդում է իրենց, լռեցնել, ճնշել իրենց խղճի ձայնը: Պոյի հերոսը՝ Վիլյամ Վիլսոնը, հերոսի ներքին ձայնն է, որին նմանակը նովելի վերջում սրախողխող է անում: Որքան էլ Պոյի և Հոֆմանի արձակը պատկերային բազմաթիվ նմանություններ ունենան, իսկ այս երկու հեղինակների նմանությունը շատերն են նկատել, այնուամենայնիվ Պոյի արձակը Հոֆմանի արձակից տարբերվում է

Ֆանտաստիկի ընկալման առանձնահատկությամբ և մատուցման կերպով: Համեմատելով Հոֆմանի և Պոյի արձակը՝ Դոստոևսկին նկատում է. «Էդգար Պոն թույլ է տալիս անբնական իրադարձության հավանականությունը՝ ապացուցելով դրա հնարավորությունը, ըստ որում, շատ հաճախ նա այդ անում է՝ խորամանկ հնարքներ գործադրելով և կյանքի կոչելով այդ անբնական իրադարձությունը, մնացած ամեն ինչում Պոն հավատարիմ է մնում իրականությանը: Այլ է ֆանտաստիկի բնույթը Հոֆմանի ստեղծագործություններում: Նա բնության ուժերը մարմնավորում է պատկերների մեջ. իր պատմվածքներ է բերում կախարդուհիների, ոգիների և իր իդեալը փնտրում է ոչ երկրային երևույթների մեջ, անսովոր մի իրականության մեջ, որն ընդունում է որպես վերին իրականություն, ասես ինքն էլ հավատում է այդ կախարդական աշխարհի գոյությունը»¹³⁸: Կարելի է նշել Հոֆմանի և Պոյի արձակի բազմաթիվ այլ նմանություններ ու տարբերություններ ևս՝ գրոտեսկն ու հումորը, որ հատուկ են երկուսին էլ, թեև Հոֆմանի հումորն էապես տարբերվում է Պոյի հումորից: Հոֆմանի ստեղծագործությունները հաճախ հեքիաթներին բնորոշ «երջանիկ» ավարտ են ունենում, իսկ Պոյի «նողկալի հեքիաթները» վերջանում են քայքայմամբ, անկումով ու մահով:

Իր լավագույն ստեղծագործություններից մեկը Պոն համարում էր հենց «Վիլյամ Վիլսոն» նովելը, որի մտահղացումը նա փոխ է առել անգլուգական «Նիրհաժ հովտի լեգենդի» հեղինակից՝ Վաշինգթոն Իրվինգից. այդ մասին նրանց նամակագրության մեջ է նույնիսկ հիշատակվում: Իրվինգի պատմվածքում հերոսը սրախողխող է անում իր թշնամուն և հանելով դիմակը՝ տեսնում է իր դեմքը¹³⁹: Այլ է լուծումը Պոյի նովելում: Իրվինգը, որ Պոյի նման նույնպես տուրք էր տալիս սարսափի ժանրին, սարսափի ազդեցությունը թողնում է պատմվածքի վերջում, ֆանտաստիկը այստեղ բացահայտվում է թռիչքած, անակնկալ կերպով, Պոյի մոտ ֆանտաստիկը զարգանում է աստիճանաբար, և դա նույնպես Պոյի ֆանտաստիկայի առանձնահատկություններից է: Նախ առաջին դեմքով իր մասին պատմող հերոսը մեզ պատմում է համադասարանցի անվանակցի մասին, ապա աստիճանաբար պարզվում

¹³⁸ Достоевский Ф. Три новеллы Эдгара По. // “Время”. Петербург. Типография Эдуарда Праца. 1861. Т. I. № 1. С. 230-231. կամ՝ [https://ru.wikisource.org/wiki/Три_рассказа_Эдгара_Поэ_\(Достоевский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Три_рассказа_Эдгара_Поэ_(Достоевский))

¹³⁹ Silverman K. Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance. New York. Harper Perennial. 1991. P. 149-150.

է, որ անվանակիցը և ինքը նույն տարին և նույն օրն են ծնվել, ապա խոսում է իրենց դիմագծերի նմանության մասին, ապա տեսնում ենք նաև հերոսի վարքի նմանակման երևույթը. «Վիլսոնի վարքը իսկ և իսկ իմի նմանակումն էր և՛ խոսքում, և՛ գործում, և նա իր դերը հիանալի էր կատարում: Նրա համար դժվարություն չէր եղել հագուստս ընդօրինակելը, քայլվածքս ու շարժումս՝ նույնպես և, չնայած նրա օրգանական արատին, նույնիսկ ձայնս էր նմանակել, ճիշտ է, բարձր ձայնով խոսել չէր կարող, բայց հնչերանգը նույնն էր, իսկ նրա յուրօրինակ շշուկը իմ արձագանքն էր կարծես»¹⁴⁰:

Վիլսոնների նմանության մանրամասները պարզապես սահմուկեցուցիչ են: Շշուկով խոսելու այս խորհուրդը միայն նովելի վերջում է բացահայտվում: Պարզ է արդեն, որ Վիլսոնը դառնում է իր հերոսի ժխտումը՝ նմանակման մեջ ստիպելով ճանաչել ինքն իրեն՝ ինքնաճանաչողության յուրօրինակ մարտահրավեր դառնալով նմանակի համար: Նովելի ամենասահմուկեցուցիչ դրվագը Վիլսոնի հանդիպումն է իր քնած նմանակի հետ (Հոֆմանի ստեղծագործություններում նմանակների հանդիպումը մշտապես տեղի է ունենում մթության մեջ), երբ նա անզոր է գտնվում իրագործել իր չար մտադրությունը, ապա սարսափահար փախուստի է դիմում, թեև նրան այդպես էլ չի հաջողվում փախչել նմանակի հետապնդումներից կամ ինքն իրենից: Թղթախաղի ժամանակ չգիտես որտեղից հայտնված նմանակը մասնակիցների առջև մերկացնում է բոլորին սնանկացրած Վիլսոնի խարդավանքը: Նմանակը փորձում է կանխել նրա սրիկայությունները, անվանակցին փորձում ցույց տալ իրական դեմքը, ստանձնում խղճի դերը: Պատահական չէ, որ Վիլսոնը վերջին անգամ նրան քնած էր տեսել և հենց քնած ժամանակ էր փախել իր նմանակից. անկասկած Պոն ակնարկում է քնած խիղճը:

Նմանակի կողմից ինքնաճանաչողության մարտահրավերն ավարտվում է Վիլսոնների մենամարտով, որ երկար չի տևում՝ Վիլսոնը մի քանի անգամ խոցում է հակառակորդ նմանակի կուրծքը, բայց նրա դիմաց այլևս ոչ թե նմանակն է, այլ «մի հսկայական հայելի», հայելու մեջ սեփական արտացոլանքը՝ արյունոտ ու գունատ դեմքով, հայելու առջև՝ դիմակն ու թիկնոցը, հնարք, որ օգտագործել է անշուշտ Պոյի ստեղծագործություններից շոշափելի կերպով ազդված Ուայլդն իր «Դորիան Գրեյի դիմանկարը» վեպում:

¹⁴⁰ XIX դարի ամերիկյան պատմվածք, Եր., Երևանի պետական համալսարանի հրատ., 1989, էջ 84: **Թարգմանությունը՝ Սեդա Գաբրիելյանի:**

Պոլի ֆանտաստիկ պատմվածքների շարքում առանձին տեղ են զբաղեցնում գիտական ֆանտաստիկայի ստեղծագործությունները՝ գիտական ֆանտաստիկայի ավանդույթների ինքնատիպ զարգացումը ժամանակի գիտական ուսումնասիրությունների և նվաճումների վրա: Եվ հետաքրքիր է ուսումնասիրել, թե ինչպես է Պոն զարգացնում այդ ավանդույթները: «Ոմն Հանս Փֆաալի արտասովոր արկածները» պատմվածքում, օրինակ, պատմվում է օդապարիկով լուսին կատարած ուղևորության մասին: Լուսին կատարած ուղևորության և նրա վրա քաղաքակրթության գոյության մտահղացումը, իհարկե, ո՛չ Պոլին, ո՛չ էլ 19-րդ դարի գրականությանն է պատկանում, այն նույնպես գալիս է Լուկիանոսի «Իրական պատմությունից», որի հերոսները սաստիկ փոթորկից քշված առագաստանավով թռչելուց օրեր անց հայտնվում են դեռ հնագույն ժամանակներից մարդկության երևակայությունը բորբոքած Լուսնի վրա:

10-րդ դարի ճապոնական գրականության՝ Եվրոպական ֆանտաստիկայի համար արտասովոր մի ստեղծագործության մեջ՝ «Տակետորի մոնոգատարի» («Ասք եղեգ կտրող ծերունու մասին») վիպակում, որին Պոն հազիվ թե ծանոթ լիներ, բայց որը հաճախ համարվում է իրապես գիտական ֆանտաստիկայի ամենավաղ ստեղծագործությունը, պատմվում է Լուսնից ժամանած և մարդու մարմնի մեջ ժամանակավորապես ապրող մի աղջկա մասին, որը սիրահարվում է երկրաբանակ մի մարդու, բայց որն իր ժամանակին պետք է լքի մարդկանց մոլորակը: Եվրոպական և ապա ամերիկյան գրականության ողջ լուսնապատումը Լուկիանոսի «Իրական պատմությունից» մինչև Ժյուլ Վեռնի «Ուղևորություն դեպի Լուսին», Եժի Ժուլյակու փիլիսոփայական բնույթի «Լուսնային եռագրություն» և Արթուր Քլարքի ամենատարբեր գիտությունների ժամանակակից փորձի համադրման արդյունքում բավական ճշգրտորեն և ռեալիստորեն նկարագրող, ֆանտաստիկան ռեալիզմի հասցնող «Տիեզերական ողիսական», Երկրից Լուսին ընկած հեռավորության չափ հեռու է ճապոնական գրականության այս անսովոր գեղեցիկ ստեղծագործության հուզական լիցքից:

Մինչև Պոլին նախորդած ժամանակների՝ Լուսին կատարած ուղևորությունների մասին պատմող հիմնական ստեղծագործությունները, որոնց Պոն իհարկե ծանոթ է

եղել՝ Ֆրենսիս Գոդվինի «Մարդը լուսնի վրա» (1638) և Սիրանո դե Բերժերակի «Լուսնի պետություններն ու կայսրությունները» (1657), ուտոպիական ճամփորդությունների ենթաժանրին են պատկանում: Առաջինի մասին Պոն գրառում է. «Վերջերս ինձ հաջողվեց կարդալ հետաքրքրական ու բավական սրամիտ մի գիրք...,- այնուհետև գնահատելով վեպի կոմպոզիցիոն հնարքները, մասնավորապես այն, որ ընթերցողի համար միայն վերջում է պարզ դառնում, որ այն կարապները, որոնք բարձրացրել են Գոնսալեսի թռչող ապարատը, Լուսնից եկած կարապներ են: Պոն ավելացնում է: «Չնայած *կոպիտ սխալներին* (ընդգծումը մերն է. Պոն, ինչպես նկատեցինք սիրում էր երևակայությունը հիմնավորել գիտական փաստարկումներով), այս գիրքն իրոք արժանի է ուշադրության»¹⁴¹: Բերժերակի վեպի մասին Պոն գրում է. «Բերժերակի գիրքն արժանի չէ ուշադրության»¹⁴²: Պոն նկատում է, որ այդ վեպերից ոչ մեկի մեջ «գիտական մանրամասնությունների շնորհիվ ճանապարհորդությանը ճշմարտանմանություն հաղորդելու փորձ բնավ չի արված: Հեղինակները միայն ձևացնում են, թե իրենք աստղագիտության մեջ լիովին տեղեկացված են:

«Հանս Փֆաալի» յուրօրինակությունը այդ ճշմարտանմանությանը հասնելու փորձն է գիտական սկզբունքների կիրառման շնորհիվ այնքանով, որքանով թույլ է տալիս թեմայի ֆանտաստիկ բնույթը»¹⁴³: Պոյի նորարարությունը, սակայն, ֆանտաստիկայի ժանրում գիտական սկզբունքների կիրառման շնորհիվ ճշմարտանմանության հասնելու վարպետությունը չէ միայն: Հիշյալ ստեղծագործությունները պատկանում էին ուտոպիայի ժանրին: Գոդվինի վեպում, օրինակ, Լուսնի վրա օրենքներ չկան, մարդիկ մահանում են առանց տառապանքի և ապրում են հինգ հազար տարի և այլն: Պոյի ֆանտագիան, սակայն, հեռու է ուտոպիայից: 1835 թվականի սեպտեմբերի 11-ին Ջոն Քեննեդուն հասցեագրված նամակում Պոն գրում է, որ Լուսնի մասին իր պատմվածքն ուզում է կառուցել իր ժամանակի՝ Լուսնի շուրջ կատարված դիտարկումների շուրջ¹⁴⁴, սակայն թողնելով այդ գաղափարը՝ նա գնում է ամերիկացի լրագրող Ռիչարդ Ադամս Լոկկի հետքերով, որը 1835-ին «Նյու-Յորք սան» թերթի համարներում հրատարակել էր

¹⁴¹ Poe E. A. The unparalleled adventure of one Hans Pfaal. Holland. Sea Urchin Editions. 2001. P. 80.

¹⁴² Նույն տեղում, էջ 81:

¹⁴³ Նույն տեղում, էջ 87:

¹⁴⁴ Տե՛ս Poe E. A. The Letters. Ed. By J. W. Ostrom. Cambridge (Mass.). Harvard University Press. 1948. Vol. I. կամ <https://www.eapoe.org/works/ostlttrs/pl661c02.htm>

«Աստղագիտության նշանավոր գյուտերը» աղմկահարույց միստիֆիկացիան, որտեղ հայտարարում էր, թե իբր անգլիացի աստղագետ Ուիլյամ Գերշելի որդին՝ Ջոն Գերշելը, Լուսնի վրա թռչող էակներ է հայտնագործել: Լոկկի միստիֆիկացիան համեմատելով «Հանս Փֆաալի» հետ՝ Պոն իր պատմվածքի՝ 1840 թ-ի՝ «Գրոտեսկներ ու արաբեսկների» հրատարակության հետգրության մեջ խիստ արժեքավոր մի նշում է կատարում. որքան էլ երկու ստեղծագործությունները «ճշմարտանմանության են հասնում զուտ գիտական մանրամասնություններով», իր ստեղծագործությունը «համոզության առումով չափազանց կաղում է, քանի որ հեղինակը փաստերին և զուգահեռներին բավարար չափով ուշադրություն չի դարձնում», և եթե «հանրությունը հանկարծ հավատ ընծայի այդ պատմությանը, ապա աստղագիտության վերաբերյալ իր տգիտությունը կապացուցի միայն»¹⁴⁵:

Իհարկե, պարզամտություն կլինի, եթե ոչ զավեշտալի, Պոյի ստեղծագործության նորարարությունը Լուսին կատարած թռիչքի գիտական առավել մոտ հավանականությանը վերագրելը՝ համեմատելով դրանք Լուկիանոսի կամ Ֆրենսիս Գոդվինի (Գոդվինի վեպում, օրինակ, Լուսին են հասնում նավին կապած կարապներով)՝ ժամանակակից ֆանտաստիկայի համեմատ պարզունակ թվացող պատկերացումների հետ: Պոյի հերոսի Լուսին կատարած թռիչքը ուղեկցվում է թռչելու հնարավորությունն «ապացուցող» բավական զավեշտալի ու աբսուրդ, կեղծ գիտական բացատրությունների մի ամբողջ ծավալուն տրակտատով: Չի կարելի ասել, թե Պոն իր ստեղծագործությամբ ծաղրանմանակում է ուտոպիստական լուսնապատումը, բայց, անշուշտ, այդ գրականության ավանդույթի հետ Պոյի պատմվածքն իր աղերսներն ունի: Սովորական արհեստավոր ռոտերդամցու՝ լուսնագնաց (ըստ ամենայնի օդապարիկ) պատրաստելու միակ շարժառիթը պարտատերից ազատվելու ցանկությունն է միայն: Այսպիսով, Պոն գրականություն է բերում երկրային, մարդկային չնչին հոգսերից վեր բարձրանալու թեման: Պոյի պատմվածքը բավարարվում է հերոսի՝ Լուսին կատարած անսովոր ուղևորության նկարագրությամբ. նրան չեն հետաքրքրում լուսնային քաղաքակրթության նկարագրության մանրամասնությունները, սակայն, ըստ ամենայնի, Լուսնի բնակիչները, որոնք ըստ ամենայնի օգնում են հերոսին՝ Երկիր

¹⁴⁵ По Э. Полное собрание рассказов. М. Наука. 1970. С. 744.

իջեցնելով և քաղաքի իշխանության ներկայացուցիչներին հանձնելով ՓՖաալի նամակը, որտեղ նա պարտատիրոջը սպանելու համար իշխանության ներումն է հայցում, ենթադրել են տալիս, որ սոցիալական մոտիվն այստեղ ենթադրում է եթե ոչ ուտոպիական ենթատեքստ, ապա գոնե հղում ուտոպիստական լուսնապատումի ավանդույթներին, որի նշանավոր ներկայացուցիչը՝ Գոդվինը, ի տարբերություն Պոյի, լուրջ էր վերաբերվում իր ֆանտազիաներին, հետևում էր ժամանակի գիտական ձեռքբերումներին. Օքսֆորդում ուսանելիս, օրինակ, հաճախում էր Ջորդանո Բրունոյի դասախոսություններին: Ինչ վերաբերում է Լուկիանոսին, ապա նա ոչ թե Լուսին թռչելու գեղարվեստական վարկած էր փորձում առաջարկել, այլ երևակայությամբ գերազանցել ու ծաղրել անհավանական պատմությունների հեղինակներին. «Ես այդ պատմողներին իրենց հորինվածքների համար հատուկ չեմ մեղադրում, քանի որ հանդիպել եմ մարդկանց, որոնք, իրենց ժամանակը, ինչպես իրենք են ասում, միայն փիլիսոփայությանն են հատկացնում: Ինձ միշտ զարմացրել է նրանց վստահությունը, որ հորինվածքը կմնա աննկատ: Իրենցից հետո մի որևէ ստեղծագործություն թողնելու սնափառ ցանկությունից մղված, թեպետ ճշմարտությունը նրանում, ավաղ, այնքան է, որքան այլ գրողների մոտ (իմ կյանքում այնպիսի մի բան չի պատահել, որ կուզեի պատմել որևէ մեկին), ես ուզում եմ հորինվածքի դիմել առավել ազնիվ կերպով, քան դա անում էին ուրիշները: Մի բան ես միայն ճշմարիտ գիտեմ. իմ գրածը սուտ է լինելու»¹⁴⁶:

Լուկիանոսը նշում է, որ իր ստեղծագործությունը հորինվածք է, Պոյինը՝ նույնպես: Լուկիանոսը փորձում է ծաղրանմանակել անցյալի գրականության անհավանական պատմությունները՝ սկսած «Ողիսականից», սակայն նրա ստեղծագործությունն ամենևին էլ երգիծական չէ: Մինչդեռ Պոյի պատմվածքը երգիծական է. այդպիսով, նա լիովին 20-րդ դարում հատկապես անգլոամերիկյան գրականության մեջ տարածված երգիծական ֆանտաստիկայի (որի լավագույն նմուշները Ռոբերտ Շեքլիի պատմվածքներն ու Դուգլաս Ադամսի «Ինքնարգելակով գալակտիկայում ճամփորդելու ձեռնարկ» վիպաշարն են) նախահայրը համարվելու իրավունք ունի: Պոյի վաղ շրջանի թե՛ երգիծական, թե՛ սարսափի պատմվածքներում արդեն կարելի է տեսնել

¹⁴⁶ <http://www.gutenberg.org/files/45858/45858-h/45858-h.htm>

Ֆանտաստիկ գրականության տարրեր, սակայն սկզբունքային տարբերություն կա նրա վաղ և ուշ շրջանի ստեղծագործություններում անհավանականի և գերբնականի իրացման եղանակների միջև: Նկարագրվող երևույթի համոզության լավագույն գրավականը հեղինակի հավատն է իր ստեղծած իրականության հանդեպ. հակառակ դեպքում, եթե հեղինակը չի ուզում անհամոզիչ լինել, ապա պետք է թաքնվի հեզնանքի կամ հումորի հետևում: Անշուշտ, Պոն յուրացրել է սատանայի մասին բանահյուսական պատմությունների հումորի և հեզնանքի ավանդույթը: Մյուս կողմից, եթե նա հավատ ընծայեր Սատանայի իսկությանը այն ձևով, ինչ ձևով դրանց հանդիպումները մահկանացուների հետ նկարագրվում են բանահյուսական պատմություններում կամ Վաշինթոն Իրվինգի պատմվածքներում, ապա նրա վաղ ստեղծագործություններում ֆանտաստիկը արտուրդի չէր հասնի: Մյուս կողմից էլ Պոն վաղ շրջանում դեռ չի հայտնագործել ֆանտաստիկի մատուցման իր հնարքները: Սատանան կամ դժոխքի ոգիները նրա վաղ պատմվածքներում ոչ թե տեսիլքներ են, այլ իրական մարդկանց երևացող իրական կերպարներ, այսինքն, երբ ֆանտաստիկ իրականությունը մատուցվում է որպես օբյեկտիվ իրականություն և ոչ թե ներկայացվում որպես կերպարի սուբյեկտիվ ընկալում, անպայման դրանց հանդեպ հարկավոր է հավատ: Այլ կերպ ասած՝ գրողն ընտրություն է կատարում արժանահավատության և երգիծանքի միջև: «Ամերիկյան արձակագիրներ. Ն.-Փ Ուիլլիս - Երևակայություն – Ֆանտազիա – Ֆանտաստիկ – Հումոր – Սրամտություն – Սարկազմ» հոդվածում Պոն ֆանտաստիկի և հումորի նուրբ հարաբերակցության մասին գրում է. «Երբ ֆանտաստիկը ավելի է առաջ գնում փնտրելով արդեն ոչ միայն անհամաչափ, այլև անհամադրելի և իրար հակադիր մասեր, արդյունքն ավելի տպավորիչ է ստացվում որոշակիության շնորհիվ: Ճշմարտությունը թոթափում է այն, ինչ չի վերաբերում իրեն, իսկ մենք ծիծաղում ենք, քանի որ գործ ունենք Հումորի հետ»¹⁴⁷:

Պոն կանխեց ոչ միայն երգիծական, այլև հետապոկալիպսիսի ֆանտաստիկայի ժանրը: Հետապոկալիպսիսի թեման վաղ ֆանտաստիկ գրականության տարածված թեմաներից է, որն օրինաչափորեն, 19-րդ դարից սկսած, յուրաքանչյուր դարասկզբին դարձել է արդիական: Այսպես. այն կարելի է նկատել 20-րդ դարասկզբի

¹⁴⁷ Poe E. Essays and Reviews. New York. Library of America. 1984. P. 538.

գրականության մեջ՝ պատերազմների և հեղափոխությունների հետ կապված (գերմանական էքսպրեսիոնիզմի պոեզիան, օրինակ, համակված է բնական աղետի տազնապով, իսկ «Ֆանտաստիկ» գրականության նմուշներից կարելի է հիշատակել դադախտ Հուգո Բալի «Տենդերենդա-Ֆանտաստ»-ը, վեպ, որտեղ սպասում են Աստծո գալստյանը), 21-րդ դարասկզբին: Իբրև գիտաֆանտաստիկ գրականության առանձին ժանր՝ այդ ստեղծագործությունները պատկերում են մարդկային կյանքը Երկիր մոլորակի հետ կատարված աղետից հետո, հաճախ մոլորակի վերջին մարդու աչքերով: Այդպես «վերջին մարդու» թեման առանցքային դերակատարում ուներ նաև ռոմանտիզմի գրականության մեջ, և եթե լուսավորության «ֆանտաստիկայի» տիրապետող ժանրը ուտոպիան էր, ապա ռոմանտիզմի գրականության մեջ այն իր տեղը զիջում է «կայսրությունների կործանման և քաղաքակրթությունների մահացման ապոկալիպտիկ պատկերներին: Բնությունը դադարում է մարդու համար ապահով ապաստան լինել և դառնում է նրան թշնամի: Աղետի թեման հատուկ կարևորություն է ստանում այն բանից հետո, երբ Նապոլեոնը 1816 թվականին հայտարարում է, որ իր հաղթարշավը կանխվում է ոչ թե մարդկային ջանքերով, այլ տարերքներով. հարավից նրան սպառնում էր ծովը (ջուր), իսկ Ռուսաստանում պարտության պատճառը Մոսկվայի հրդեհը (կրակ) և սառնամանիքն էին (օդ): Նապոլեոնի խոսքերով բնությունը նորոգման կարիք ունի, այնինչ բնությունը չէր ուզում թողնել իրեն: Շտերենբերգը 1816 թ.-ից հետո բնական աղետներ պատկերող գրականության և կերպարվեստի ստեղծագործությունների բավական պատկառելի մի ցանկ է բերում»¹⁴⁸: Այնուհետև հողվածագիրը նշում է նաև, որ համաշխարհային աղետի թեմայի վրա որոշակի ազդեցություն է գործել նաև «գոթական» վեպի ավանդույթը¹⁴⁹: «Մեսցենգերշտեյն» պատմվածքն այս դիտարկման լավագույն հավաստումն է, քանի որ ցույց է տալիս, թե ինչպես է համադրվում «գոթական» վեպի ավանդույթը ապոկալիպսիսի թեմայի հետ: Որքան էլ գոթական վեպը արտասովորի իր դրսևորումներով նպաստել է ֆանտաստիկ գրականության զարգացմանը, ժանրի արդի ընկալմամբ այն ֆանտաստիկ գրականություն դեռ չի կարող համարվել, քանի որ առաջնայինն այնտեղ ոչ այնքան

¹⁴⁸ Павлова И. Мотив катастрофы в романе Мэри Шелли "Последний человек". // Вестник Санкт-Петербургского университета. Филология. Востоковедение. Журналистика. Выпуск 1. 2011. С. 35.

¹⁴⁹ Նույն տեղում:

անհատականացված երևակայությունն է, որքան, ինչպես արդեն նշել ենք, կոլեկտիվ անգիտակցականը: Այս փոխակերպմանն զգալիորեն նպաստել են հատկապես Պոյի պատմվածքները, որոնք «գոթական» վեպի ավանդույթներից ժանրային նոր որակ են ստեղծել: Հաճախ այդ ժանրն անվանում են «սև ֆանտաստիկա» («սարսափի» (horror fiction) գրականությունը համարվում է ֆանտաստիկայի ժանրերից մեկը), որի ականավոր ներկայացուցիչներն են համարվում Հովարդ Ֆիլիպս Լավքրաֆթը ամերիկյան, Էջերնոն Բլեքվուդը անգլիական, Հանս Հեյնց Էվերսը գերմանական, Գուստավ Մայրինկը ավստրիական, Ժան Ռեյը բելգիական, Ժորիս Կարլ Գյուիսմանսը ֆրանսիական, Ստեֆան Գրաբինսկին լեհական, Լեոպոլդո Լուգոնեսը արգենտինական գրականության մեջ, և այս բոլոր հեղինակները որոշակիորեն կրել են Պոյի ազդեցությունը: Գոթական վեպից սկիզբ առած այս նոր ժանրին բնորոշ է ֆանտաստիկ տարրի և գերբնական սարսափի միահյուսումը: Ատենախոսության նախորդ գլխում քննված ստեղծագործություններից բացի Պոյի այս ժանրի ստեղծագործությունների թվին կարելի է դասել նաև «Ժանտախտ արքան»: Դառնալով հետապոկալիպսիսի ժանրին՝ պետք է նշել, որ «Գրինվուդի ֆանտաստիկ գրականության հանրագիտարանի» հոդվածում իբրև ապոկալիպսիսի գրականության վաղ նմուշներ հիշատակվում են Բայրոնի «Խավար»(1816), Թոմաս Քեմբլի «Վերջին մարդը» (1823), Թոմաս Հուդի «Վերջին մարդը» (1826) բանաստեղծությունները և Մերի Շելլիի «Վերջին մարդը» վեպը¹⁵⁰: Պոյի «Չարմիռնի և Էյրոսի զրույցը» պատմվածքը, որքան էլ զարմանալի է, չի հիշատակվում: Գուցե վիճելի է, բայց քնարական կամ քնարապատմողական ժանրերը գիտական ֆանտաստիկային ոչ բնորոշ տեսակներ են: Մյուս կողմից՝ Բայրոնի, Քեմբլի և Հուդի ֆանտազիաները գիտական ֆանտաստիկայի պայմաններից մեկի՝ ճշմարտանմանության խնդիր չեն էլ հետամտում, իսկ Բայրոնի բանաստեղծությունը ներկայացվում է որպես երազ: Ժամանակակից գիտաֆանտաստիկ գրականությանը մոտ առաջին ստեղծագործությունը թերևս Մերի Շելլիի «Վերջին մարդն» է, որի վերջին՝ չորրորդ գլխում պատմվում է մարդկության կործանման մասին ժանտախտի սոսկալի աղետից հետո: Պոյի ստեղծագործությունը հետապոկալիպսիսի ժանրի իրապես գիտաֆանտաստիկ առաջին

¹⁵⁰ The Greenwood encyclopedia of science fiction and fantasy. London. Greenwood press. 2005. P. 32.

ստեղծագործությունը պետք է համարվի ոչ թե այն պատճառով, որ հիմնված է գիտական դիտարկումների վրա, այլ որ Երկիր մոլորակի կործանման պատմությանը փորձ է արված գիտական հիմնավորում հաղորդել: Այսպես.1833 թ. նոյեմբերի 13-ին Բալթիմորում և Ռիչմոնդում մետեորային արտակարգ ուժգնությամբ անձրև է տեղացել, իսկ 1835-ին դիտարկվել է «Գալեա» անունով երկնաքարի մերձեցումը Երկիր մոլորակին: 1839 թ-ի հունիսի 4-ին «Ֆիլադելֆիա Փաբլիք Լեջեր» թերթում տպագրվել է 1843 թ. աշխարհի կործանումը կանխատեսող մի հոդված: Պոլի «Էյրոսի և Քարմինի զրույցը» պատմվածքը լույս է տեսել այդ հոդվածի հրատարակությունից ամիսներ անց¹⁵¹: Պոն այս դիտարկումները երևակայության և համոզության արտակարգ ուժով համադրել է Նոր Կտակարանի «Հովհաննեսի Հայտնության» հետ. այսպիսով, նա առաջին անգամ է, որ թեման հիմնավորվում է Երկիր մոլորակի կործանման աստվածաշնչյան պատկերով: Իհարկե, սուկալի հրդեհի միջոցով Երկրի կործանման թեմային է նվիրված նաև Բայրոնի «Խավարը», բայց Բայրոնը, ինչպես ասացինք, պատկերում է իր երազը, և այրվող քաղաքների, հրդեհների մեջ կործանվող մարդկության ու կենդանական աշխարհի պատկերին հատուկ է երազային անորոշությունը. անհայտ է, թե ինչից է կործանվում մարդկությունը, մինչդեռ Հայտնության կրակների միջոցով աշխարհի կործանման այլաբանությունը Պոլի պատմվածքում բացվում է որպես հսկայական երկնաքարից մոլորակի կործանման սուկալի գուշակություն: Ճշմարտանման, հետևապես սարսափ ազդող մանրամասնություններով նկարագրվում է, թե ինչպես է հսկայական երկնաքարը մոտենում մեր մոլորակին: «Գիտնականները խոսում էին աշխարհագրական աննշան տեղաշարժերի, կլիմայի, հետևապես բուսականության հնարավոր փոփոխությունների, մագնիսական և էլեկտրական հնարավոր ազդեցությունների մասին: Շատերը կարծում էին, թե տեսանելի կամ նկատելի ոչ մի փոփոխություն չի լինի: Մինչ շարունակվում էին նման զրույցները, խոսակցության առարկան մոտենում էր, նրա պարագիծը մեծանում էր, լուսարձակումն էլ ավելի ուժգնանում: Երկնաքարի մոտեցման հետ աճում էր նաև մարդկության տագնապը: Մարդկային բոլոր գործերը կանգ առան»¹⁵²: Սարսափը կորցնում է իր վերացականությունը և դառնում համամարդկային խուճապ: Պոն փոր-

¹⁵¹ <http://www.skyandtelescope.com/sky-and-telescope-magazine/>

¹⁵² <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t035.htm>

ծում է գիտական բացատրություններով հիմնավորել, թե ինչու առաջին ազդեցությունը ճնշման զգացումն էր մարդկանց կրծքավանդակի վրա,և ինչու էր ազոտն աստիճանաբար անհետանում կենսոլորտից: «Ինչի կարող էր հանգեցնելազոտի *խսպառ ոչնչացումը*: Բռնկման, անդառնալի, ամենակուլ, ամենուրեք, անմիջապես»: «Մի ակնթարթ միայն շողաց չարաղետ, ամեն ինչ ծածկող լույսը... Այդ ժամանակ պայթեց ամեն ինչ խլացնող ամպրոպագոռ ձայնը, որ ասես դուրս էր գալիս ՆՐԱ շուրթերից, իսկ եթերի ամբողջ զանգվածը, որի մեջ մենք գոյություն ունեինք, մի ակնթարթում բռնկվեց կուրացնող պայծառության մի կրակով, որի ամենակուլ տապի համար անուն չունեն անգամ հրեշտակները մաքուր իմացության Երկնքում»¹⁵³: Ս.Լ.Մունին, «Էյրոսի և Չարմիոնի զրույցը» համեմատելով Թոմաս Էլիոթի «Մեռյալ երկիրը» պոեմի հետ, կարծիք է հայտնում, թե Պոյի գրականությունը ռեալության և իռեալի համադրությամբ արդեն իսկ կանխում է 20-րդ դարի սյուրռեալիզմը¹⁵⁴:

Այս պատմվածքից երկու տարի անց՝ 1941-ին լույս տեսած «Մոնոսի և Ունայի զրույցը» պատմվածքում խոսվում է մարդկության վերածննդի մասին: «Այն ժամանակ մթնշաղի մեջ խոսում էինք գալիքից, երբ Երկրի՝ նախախնամությամբ խոցված մակերևույթը, անցնելով պուրիֆիկացիայով («Պուր»՝ հունական արմատը նշանակում է կրակ), որը միայն ինքը կարող էր հարթել, անվայելուչ ուղիղ անկյունները, նորից կծածկվի կանաչով, լեռնային գագաթներն ու ժպտերես դրախտային ջրերով և նորից կդառնա արժանավայել բնակավայր այն մարդու համար, որը Մահով մաքրագործվել է, և ում բարձր ուղեղի համար ճանաչողությունը թույն չի լինի այլևս՝ քավությամբ անցած, վերածնված, երանելի և այդ ժամանակ անմահ, բայց *նյութական* մարդու համար»¹⁵⁵: Ապոկալիպսիսի և աղետի միջոցով մարդկության կործանման թեման վերաիմաստավորվում է կրակի միջոցով մարդու մաքրագործման և անմահության թեմայով: Այս իմաստով չարության մարմնավորում Մետցենգերշտեյնը, որ, հսկայական ծիու վրա նստած, նետվում է կրակի մեջ, ևս ակնարկում է մարդկության մաքրագործման թեման:

¹⁵³ Նույն տեղում:

¹⁵⁴ Mooney S. Poe's Gothic Waste Land. The Sewance Review. 1962. Spring. Vol. 70. № 2. P. 271-272.

¹⁵⁵ <https://www.eapoe.org/works/tales/monosb.htm>

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

«ՃՇԳՐԻՏ» ԵՐԵՎԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆ.

ԷԴԳԱՐ ՊՈՅԻ «ՏՐԱՄԱԲԱՆԱԿԱՆ» ՆՈՎԵԼԸ

Պոյի թե՛ սարսափի, թե՛ ֆանտաստիկ նովելների հերոսներից շատերը մենակյաց, մտամփոփ, հայեցող, ընթերցասեր, բանիմաց, կյանքի անկարևոր թվացող մանրուքները դիտարկող, խորաթափանց, տրամաբանող ու երևակայության անսովոր ուժով օժտված կերպարներ են. հիշենք «Աշըրների տան անկումը» կամ «Շշի մեջ գտնված ձեռագիրը» պատմվածքները: Վերջինիս հերոսն այսպես է բնութագրում ինքն իրեն. «Ամենից ավելի ես հիանում էի գերմանական բարոյագետների գրքերով, բայց ոչ այն պատճառով, որ ակնածում էի նրանց պերճախոս խենթության առջև, այլ այն հեշտության համար, որով իմ *տրամաբանելու սովոր միտքը* (ընդգծումը մերն է) նշմարում էր նրանց սխալները»¹⁵⁶: Հեղինակի սարսափի կամ ֆանտաստիկ ժանրի նովելներում հերոսի «տրամաբանելու սովոր միտքն» անզոր է երևույթներին ռացիոնալ բացատրություն տալ, որովհետև հայտնվում է իռացիոնալ իրականության մեջ: Օրինակ, վիթխարի չափերի նավը կամ մարդիկ, որոնք չեն նկատում տախտակամածի վրա հայտնված անծանոթի ներկայությունը, գերբնական այնպիսի իրողություններ են, որոնց բացատրությունը կարող էր միայն տրանսցենդենտալ լինել, ինչը կթուլացներ սարսափի ուժգնությունը: Այդ նովելներում հեղինակը ցույց է տալիս մարդու տրամաբանելու ունակության անզորությունն անբացատրելի երևույթների առջև: Կա ոլորտ՝ տրանսցենդենտալի ոլորտը, որից այն կողմ մարդկային բանականությունն ստիպված է նկատել իր անզորությունը. այստեղից էլ ծնվում է սարսափը: «Շշի մեջ գտնված ձեռագիրը» պատմվածքի հերոսի՝ «տրամաբանելու սովոր միտքը» կարող է բացահայտել գերմանական բարոյագետների սխալները, բայց գերբնական երևույթների առջև նա պետք է փաստի իր անզորությունը: Բայց Պոն գրել է նաև նովելներ, որոնցում մարդու՝ «*տրամաբանելու սովոր միտքն*» ի զորու է լույս սփռել առեղծվածների վրա, քանի որ այդ առեղծվածներն առաջադրված են մահկանացուների կողմից, հետևաբար մշտապես կարելի է գտնել հենարանը՝ այն բանակա-

¹⁵⁶ Պո Է. Անուրջներ և մղձավանջներ, Եր., Սովետական գրող, 1983, էջ 84:

նությունը, որի հետ հերոսը կարող է նույնացնել սեփական բանականությունը. խոսքը հեղինակի դեդեկտիվ ստեղծագործությունների մասին է, ժանր, որի «հայտնագործությունը» սովորաբար Պոլի անվան հետ է կապվում: Որոշ տեսաբաններ, ինչպես Ջոն Քավելթին, օրինակ, վիճարկում են Կոնան Դոյլից առաջ դեդեկտիվի՝ որպես կայացած ժանրի մասին խոսելու հնարավորությունը¹⁵⁷: Դրան հակառակ՝ ժանրի որոշ պատմաբան-տեսաբաններ էլ դեդեկտիվի ակունքներում կանգնած այլ հեղինակներ և այլ ստեղծագործություններ են մատնանշում: Ռոժե Կայուան, օրինակ, անկարևոր համարելով դեդեկտիվի սկզբնավորման ճշգրիտ թվագրումը, ժանրի ակունքներում Բալզակի «Մուֆ գործն» ու Էմիլ Գաբորիոյի վեպ-ֆելիետոններն է նշում¹⁵⁸, թեև Բալզակի վեպը լույս է տեսել Պոլի «Սպանություններ Մորգ փողոցում» նովելի հետ միաժամանակ՝ 1941-ին, իսկ Գաբորիոյի առաջին՝ «Այրի Լերուժի գործը», շատ ավելի ուշ՝ 1863-ին, իսկ ավելի անաչառ լինելու համար հարկավոր է նշել, որ նորվեգական նոր գրականության հիմնադիր համարվող Մորից Քրիստոֆեր Հանսենի «Ինժեներ Ռոլֆսենի սպանությունը» վեպը, որ ևս ժանրի առաջին նմուշներից մեկն է համարվում, Բալզակի վեպից և Պոլի հանրահայտ նովելից ավելի վաղ է ստեղծվել. գրվել 1939-ին և լույս է տեսել 1940-ին¹⁵⁹: Իսկ Միթսի Բրունսդեյլը սկանդինավյան քրեավեպի ուսումնասիրության մեջ գրում է. «Սթեն Սթենսեն Բլիքերը գրեց դանիական գրականության առաջին քրեական պատմությունը և ըստ ամենայնի եվրոպական գրականության առաջին քրեավեպը՝ «Ռեյլբիի ծխական քահանան»: Բլիքերի պատմության հիմքը 1625-ին կատարված մի իրադարձություն է՝ հոգևորական Սիորեն Յենսեն Քուիսթի մահապատիժը՝ սպանության մեղանդրանքով, որ նա չէր գործել: «Ռեյլբիի ծխական քահանան» հրատարակվել է 1829¹⁶⁰ թվականին, նորվեգացի Մորից Յենսենի «Ինժեներ Ռոլֆսենի սպանությունից» երկու տարի և Պոլի «Մարի Ռոժեի գաղտնիքը» նովելից չորս տարի առաջ»¹⁶¹(այնպես որ, ժամանակակից աշխարհում մեծ աղմուկ հանած սկանդինավյան քրեավեպը իր հարուստ ավանդույթներն ունի):

¹⁵⁷ Cawelty G. The Study of Literary Formulas. // Detective Fiction. A Col. of Critical Essays. Ed. Winks R. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs. New York. Prentice-Hall. 1980. P. 124.

¹⁵⁸ Horn P. Handbook of French Popular Culture. New York. Greenwood Press. 1991. P. 49-50.

¹⁵⁹ http://www.norge.ru/litteratur_m_hansen/

¹⁶⁰ Այստեղ թվականի անճշտություն կա: Իրականում Մորիս Յենսենի վեպը գրվել է 1839թ.-ին:

¹⁶¹ Brunnsdale M. Encyclopedia of Nordic Crime fiction. // Works and authors of Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden since 1967. USA. McFarland & Company. 2016. P. 12.

Մեկ այլ՝ գերմանացի ուսումնասիրող, դեդեկտիվի առաջին նմուշը Հոֆմանի «Սերապիոն եղբայրներ» վեպում ներառված «Մադոնազել դե Սկյուդերի» (1818) նովելն է համարում¹⁶²: Անշուշտ, Պոն չէր կարող ծանոթ լինել սկանդինավյան գրականության այդ ստեղծագործություններին: Հոֆմանի վերաբերյալ խնդիրն այլ է: Համեմատական մի քննություն կարող է պարզաբանել Հոֆմանի և Պոյի նովելների տարբերությունը՝ հասկանալու համար, թե ինչու են շատ տեսաբաններ դեդեկտիվ նովելի հիմնադիր համարվելու առաջնության դափնին շնորհում հենց Պոյին: Իսկ ինչ վերաբերում է ծավալուն դեդեկտիվին, որն արդեն հոգեբանական կամ խառնվածքի վեպին է հարում (նովելում կարևորվում են խորհրդավորությունն ու ճշգրտությունը¹⁶³), ապա գրականության պատմությանը հայտնի է դեդեկտիվ վեպի ավելի վաղ մի նախանմուշ. խոսքը 18-րդ դարավերջի և 19-րդ դարասկզբի անգլիացի նշանավոր քաղաքագետ և վիպասան Ուիլյամ Գոդվինի (1756-1836) հայտնի «Քալեբ Ուիլյամս կամ իրերն ինչպես որ են» (Caleb Williams or things as they are, 1794) գոթական, ավանտյուրային-արկածային, քաղաքական-սոցիալական և դեդեկտիվի ժանրատարրեր համադրող վեպի մասին է: Հետաքրքիր է, որ այսօր, երբ այդ ստեղծագործության սոցիալ-գաղափարական բովանդակությունն զգալի չափով կորցրել է իր արդիականությունը, ժամանակակից շատ տեսաբաններ այն համարում են գրականության պատմության առաջին դեդեկտիվը¹⁶⁴:

Գոդվինի վեպն առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում մասնավորապես դեդեկտիվին հատուկ կոմպոզիցիայի տեսանկյունից, հատկապես, որ «Հորինման փիլիսոփայություն» էսսեում Պոն ուշադրություն է հրավիրում այդ ստեղծագործության կոմպոզիցիայի վրա, ինչը դժվար չէ նկատել՝ կիրառել է նաև իր դեդեկտիվ նովելներում: Գոդվինը հեղինակ է նաև «Սենտ Լեոն» վերնագրով գոթական, «միտումնավոր կերպով միստիկ»¹⁶⁵ մի վեպի: «Քալեբ Ուիլյամսի» հանգույցը ևս գոթական վեպերին բնորոշ առեղծվածի բացահայտումն է: Անշուշտ, դեդեկտիվի՝ իբրև սպանության

¹⁶² Alewyn R. Ursprung des Detektivromans.// R'A': Probleme und Gestalten. Essays.Frankfurt. M. 1974. 353 S.

¹⁶³ Борхес Х. Лабиринты детектива и Честертон. // Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1. СПб. 2005. С. 496.

¹⁶⁴ St'ou Ousby I. Bloodhounds of Heaven: The detective in English fiction from Godwin to Doyle. Cambridge. Mas./London. 1976. P. 29, 37.

¹⁶⁵ Lovecraft H. Supernatural Horror in Literature. // <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>

առեղծվածի բացահայտմանը միտված ստեղծագործության առաջին ուրվագծերը նշմարվում են դեռ «գոթական» վեպերում (հիշենք «գոթական» վեպի կանոնը՝ առեղծվածի բացահայտում, առանց շեղումների զարգացող սյուժե, ինչպես Ուոլֆոլն էր ձևակերպում՝ «յուրաքանչյուր դրվագ պատումը մղում է դեպի հանգուցալուծում»), և Պոն առաջինն էր, ում արձակում դեդեկտիվը հստակորեն տարանջատվում է գոթական արձակից՝ ձեռք բերելով ժանրի կանոնիկ հատկանիշները, որոնք դեդեկտիվի հեղինակների կողմից կիրառվում են մինչև այսօր:

Հաճախ ժանրային փոխներթափանցումները խանգարում են Պոյի նովելների հստակ և ճշգրիտ դասակարգման փորձերին: Կարելի է առանձնացնել ֆանտաստիկ տարրերով սարսափի, սարսափի տարրերով ֆանտաստիկ, երգիծական տարրերով ֆանտաստիկ, ֆանտաստիկ տարրերով երգիծական նովելներ և այլն, բայց դեդեկտիվ նովելներում զարմանալիորեն բացակայում են սարսափի, ֆանտաստիկ կամ երգիծական նովելներին բնորոշ տարրերը: Այնինչ, Պոյի ավանդույթները շարունակած հեղինակներից շատերը, և ամենավառ օրինակը՝ Մեթյու Ֆիլիս Շիլը, արքայազն Զալեսկու մասին պատմող երեք նովելով¹⁶⁶ (Պոյի՝ ինտելեկտուալ Դյուպենի մասին պատմող նովելները ևս երեքն են) համադրում են գոթական և դեդեկտիվ գրականության տարրերը: Շիլի նովելներում նրբորեն միահյուսված են Պոյի սարսափի պատմվածքների գոթական անտուրաժն (ավերակ, ամրոց) ու դեդեկտիվ նովելների ավանդույթը. Զալեսկին Դյուպենի նման հանրագիտարանային գիտելիքներով զինված և տրամաբանելու բացառիկ կարողությամբ օժտված անհատ է, և նրա հետևությամբ բացահայտումը կարողանում է կատարել՝ իր առանձնասենյակում փակված: Մեթյու Ֆիլիս Շիլին Էդգար Պոյի հետ է հարազատեցնում նաև ոճի գրեթե բարոկկոյական հագեցվածությունը: Այսպես թե այնպես, քսաներորդ դարի դեդեկտիվ վեպերից շատերում կարելի է հանդիպել գոթական վեպերին բնորոշ տարրերի՝ մթության գերակայություն, սարսափի մթնոլորտ (խոսքն այն հոգեբանական ֆենոմենի մասին չէ, որին անդրադառնում է Թիբոր Կյոստիեյն իր «Դեդեկտիվի անատոմիան» գրքում, «երբ ընթերցողը պասիվ դիրքորոշման մեջ իրեն նույնացնում է հետապնդվողի հետ»¹⁶⁷), մեկուսի առանձնատներ (գոթական ամրոցներին փոխարինում են առանձնատները),

¹⁶⁶ Shiell M. Prince Zaleski and Cummings King Monk. Arkham House Pub. 1977. P. 219.

¹⁶⁷ Кестхейи Т. Анатомия детектива. М. Corvina. 1989. С. 272.

որտեղ կատարվում են սպանությունները, անձնական գրադարաններ, որտեղ հավաքված ունկնդիրների (և իհարկե նրանց թվում է նաև ոճրագործը) ներկայությամբ կատարվում է սպանության բացահայտումը:

Ընդհանրապես «գոթական» գրականությունն ընդարձակ հնարավորություններ էր բովանդակում: 18-րդ դարի գրականությունից իր բաց կառուցվածքը փոխառած «գոթական» վեպը փորձարարական ժանր էր համարվում. նրանից կարող էր ձևավորվել գրականության ցանկացած նոր տեսակ: «Գոթական» վեպից են սկիզբ առել գիտաֆանտաստիկ, ավանտյուրային, արկածային և դեդեկտիվ վեպերը: Կորցնելով ասպետական պատումների հետ իր կապերը՝ այն արկածների բացակայությունը լրացնում էր անհավանական բացահայտումներով ու համարյա իրական իրադարձություններով»¹⁶⁸: Այսպիսով, հենց Պոյի շնորհիվ դեդեկտիվը՝ որպես առանձին ժանր, տարանջատվեց «գոթական» արձակից, իսկ քսաներորդ դարի դեդեկտիվի որոշ հեղինակներ կրկին փորձեցին համադրել այդ ժանրերը: Ինչ վերաբերում է «իրական իրադարձություններին», ապա «գոթական գրականությունից դեդեկտիվի հստակ առանձնացմանն ու ձևավորմանը խթանեց հենց ոստիկանական, ապա նաև մասնավոր-խուզարկուական ինստիտուտի ձևավորումն ու զարգացումը: Հավանաբար իրավացի էր Կայուան՝ ժանրի ծագումը կապելով Ժոզեֆ Ֆուշեի ոստիկանության խուզարկումների հետ: Եվ, անշուշտ, ժանրի առաջին պարզունակ նմուշները վավերական պատումներ են իրական, պատմական անձանց՝ նշանավոր ոստիկանների ու մասնավոր խուզարկուների հետաքրքրական բացահայտումների մասին: Այսպես. հայտնի ոճրագործ, ապա Փարիզի ոստիկանապետ, իսկ այնուհետև մասնավոր խուզարկու Էժեն Ֆրանսուա Վիդոկին կարելի է համարել մասնավոր խուզարկուի առաջին գրական նախատիպը: Նրա կերպարը՝ որպես նախատիպ, առկա է ժամանակի բազմաթիվ ստեղծագործություններում. քրեական-ավանտյուրային, բովվարային գրականության գլուխգործոցներից մեկում՝ Էժեն Սյուի «Փարիզի գաղտնիքները» սովորաբար վեպում (Պոն բավական բարձր էր գնահատում՝ 19-րդ դարի զանգվածային բելետրիստիկայի վրա զգալի ազդեցություն թողած այդ վեպը), Բալզակի «Մարդկային կատակերգություն» վիպաշարի որոշ ստեղծագործություն-

¹⁶⁸ Комната с гобеленами. Английская готическая проза. М. Правда. 1991. С. 13.

ներում՝ որպես Վոտրեկ,¹⁶⁹ Հյուգոյի «Թշվառներում»՝ որպես ոստիկանապետ Ժավեր, և էմիլ Գաբորիոյի վեպերում՝ որպես Լեկոկ («Լեկոկ՝ հետախուզական ոստիկանության գործակալը»(1869)): Պոն իր «Սպանություններ Մորգ փողոցում» նովելի նյութը ևս փոխ է առել Վիդոկի ստվարածավալ հուշագրությունից: Այդ հուշագրությունը Փարիզում լույս է տեսնում 1829-ին, իսկ 1838-ին՝ «Անտիպ դրվագներ Փարիզի ոստիկանապետ Վիդոկի կյանքից» վերնագրով հաջորդաբար հրատարակվել 1839-40 թթ. Պոյի խմբագրած «Բերթընս Ջենթլմենս մեգազին» ամսագրի սեպտեմբեր-դեկտեմբեր ամիսների համարներում¹⁷⁰:

Որքան էլ Վիդոկի ստեղծագործության պատումը հուշագրական է, խուզարկուն՝ իբրև կերպար, գրականության մեջ արդեն ուներ իր նախատիպը: Պոն այդ նշանավոր խուզարկուի մասին գրում է. «Վիդոկը կռահելու լավ ձիրք ուներ և համառ մարդ էր, բայց բոլորովին զուրկ էր սիստեմատիկ մտածելու կարողությունից»¹⁷¹: Պոյի խնդիրը հենց «սիստեմատիկ մտածելու կարողությամբ» օժտված խուզարկուի կերպար ստեղծելն էր:

Անկասկած, պատահական չէ նաև, որ Պոյի նովելների հերոսը՝ Օգյուստ Դյուպենը, ֆրանսիացի է. դա հարգանքի տուրք է ոչ միայն Վիդոկի կերպարին, այլև ոստիկանական վեպի «հայրենիք» Ֆրանսիային և իր մթին խորշերի ու արվարձանների առեղծվածներով մինչև այժմ դեղեկտիվի հեղինակներին գրավող Փարիզին (որը Պոյին չի հետաքրքրում քաղաքային մշակույթի տեսանկյունից. քաղաքի կոլորիտը նրա նովելներում գրեթե դեր չի խաղում. Փարիզի, ապա նաև Լոնդոնի պոեզիան ավելի ուշ շրջանի դեղեկտիվ վեպերի հայտնագործությունն է): Հետաքրքիր է նաև, որ Հոֆմանի նովելի իրադարձությունները ևս Փարիզում են կատարվում: Այսպես, Փարիզը դառնում է դեղեկտիվի առաջին տոպոգրաֆիկ օրրանը:

«Մարի Ռոժեի գաղտնիքում», որ գեղարվեստի տեսանկյունից ամենակատարյալն է Պոյի դեղեկտիվ նովելներից, Նյու Յորքում կատարված իրական՝ Մերի Ռոջերսի սպանության առեղծվածը, ևս բացահայտվում է Փարիզում կատարված սպանության միջոցով: Պոն դիմում է զուգահեռ ճակատագրերի գրական միստիֆի-

¹⁶⁹ Ashley M. The Great Detectives: Vidocq. // Strand Magazine. 2000. № 4. P. 39-42.

¹⁷⁰ «Գարուն» ամսագրի 1993 թ-ի 7-10 համարներում լույս են տեսել հատվածներ Վիդոկի հուշագրությունից:

¹⁷¹ Պո է. Անուրջներ և մղձավանջներ, Եր., Սովետական գրող, 1983, էջ 23:

կացիայի հնարքին, որ հետո մեծ հաջողությամբ կիրառել է արգենտինացի Ադոլֆո Բիոյ Կասարեսն իր նովելներում: Փարիզում կատարված Մարի Ռոժեի սպանության հանգամանքները նույնությամբ համընկնում են Մարի Ռոջերսի՝ Նյու Յորքում կատարված սպանության հանգամանքներին, և Մարի Ռոժեի սպանության բացահայտումը լույս է սփռում տարիներ առաջ Նյու Յորքում կատարված սպանության վրա:

Հետաքրքիր է դիտարկել, թե ընդհանրապես իր որ ստեղծագործությունների համար է Պոն իբրև միջավայր ընտրել Եվրոպան և որ ստեղծագործությունների համար՝ Ամերիկան: Ինչո՞ւ է, օրինակ, Հանս Փֆաալը Լուսին թռչում Ռոտերդամից, Էլիսոնն իր այգին կառուցում Հոլանդիայի Արնհեյմ քաղաքում, իսկ Ռոջերսը ճանապարհորդում Ամերիկայի հարավով: Անշուշտ, Պոյին հետաքրքրել է մի դեպքում քաղաքակրթական միջավայրը, մյուս դեպքում՝ գիտության կարգավիճակը, մեկ այլ դեպքում՝ մշակութային ավանդույթը, իսկ դեղեկտիվ ստեղծագործության պարագայում նաև՝ իրավական: Այս առումով հետաքրքիր է 19-րդ դարի առաջին կեսի՝ անպատիժ սպանությունների ու ոճրագործությունների քանակով հատկանշվող ամերիկյան հարավի (հաճախ այն անվանում էին վայրի հարավ) իրավական կարգավիճակը, որի մասին է վկայում նույնիսկ քսաներորդ դարում ամերիկյան հարավի մարդկանց անողոք կենսակերպի՝ անպատիժ սպանությունների ու կողոպուտների մասին պատմող արկածային («վեսթեռն») ժանրի ձևավորումը, որի հիմնադիրներն էին Ֆրենսիս Բրեթ Հարթը (խոսքը նրա «Կալիֆոռնիական պատմվածքների» և «Գաբրիել Քոնրոյ» վեպի մասին է), Ֆենիմոր Կուպերը, Սթիվեն Քրեյնը, Օ՛Հենրին (խոսքը նրա «Արևմուտքի սիրտը» պատմվածաշարի մասին է) ու Ջեյն Գրեյը: Ամերիկյան իրավական համակարգի գործունեությունը հարավում այդ ժամանակ դեռ կազմակերպված չէր, այնինչ Եվրոպան վաղուց ուներ կայացած և զարգացած իրավական համակարգ: Մյուս կողմից՝ ընդհանրապես դեղեկտիվ ժանրի սկզբնավորումն է կապված իրավական համակարգի զարգացման հետ, թեև մասնավոր խուզարկուական ինստիտուտը «փառաբանող» դեղեկտիվը, սկսած Պոյից, հակադրվում է պետական-նոտիկանական համակարգի գործունեությունը պատկերող քրեական վեպի հետ. Դյուպենը և նրան հաջորդող խուզարկուները փորձում են շտկել նոտիկանության

վրիպումները: Նոր ձևավորվող ոստիկանական վեպի հետ անմիջական հակադրության մեջ էլ ձևավորվում է դեդեկտիվը՝ որպես ժանր: «Հնարավոր է՝ իրավացի է է. Մ. Ռոնզը, որ իր փայլուն էսսեում ենթադրություն է հայտնում, թե դեդեկտիվ ժանրն ինչու չէր կարող սկզբնավորվել նախկինում, և պատճառն այն է, որ, «Առեղծվածների, հետախուզման և սարսափի մասին նշանավոր պատմվածքների» եռահատոր անթուղգիայի քրեստոմատիկ առաջաբանում գրում է Դորլթի Սոյերսը: «Այդ վաղեմի ժամանակներում զարգացած չի եղել ապացուցման իրավունքը, քանի որ դեդեկտիվը չի կարող ծաղկել, քանի դեռ հասարակական գիտակցության մեջ հստակ պատկերացում չի ձևավորվել, թե ինչը կարելի է համարել ապացույց, և քանի դեռ հանցագործի հանդեպ գործում է ձերբակալություն, տաժանք, ընդունում, մահապատիժ հաջորդականությունը»¹⁷²:

Պոլիսի հերոսը, միաժամանակ հիշեցնելով Վիդոկին, հակադրվում է նրա հետ (ավելի ուշ այդ հակադրությունը նկատվում է, օրինակ, Շերլոկ Հոլմսի և Սքոթլանդ Յարդի միջև, թեև իրավական համակարգի հետ հակադրության այս գիծը սկսվում է դեռ Հոֆմանի նովելից). Դյուպենը ոչ թե համակարգի ներկայացուցիչ է, այլ համակարգի վրիպումները մատնանշելու նպատակով և ի հեճուկս այդ համակարգի՝ գործող «շարքային» քաղաքացի: Պոլիսի ստեղծագործության թեմատիկ այս գիծը դառնում է ժանրի պարտադիր կանոններից մեկը: Դեդեկտիվի պատմության գրեթե բոլոր խուզարկումները իրավական համակարգից անկախ գործող ոչ պաշտոնատար անձինք են և Դյուպենի նման գալիս են այն ժամանակ, երբ սպանությունը գործելու հարցում իրավապաշտպանները կանգնած են փակուղու առջև: Ժակ Լականը դիպուկ մի ձևակերպում ունի այդ կապակցությամբ. «Հենց նրա համար, որ ոստիկանությունը ենթադրում է, թե իր գործառույթները պիտի իրագործի ուժի օգնությամբ, այդքան անզոր է դուրս գալիս»¹⁷³: Մեկ այլ տեղ գրում է. «Ոստիկանության համար

¹⁷² Great short stories of Detection, Mystery and Horror. London. Victor Collancz LTD. 1928. First Series. P. 11. կամ http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/8-234/2/8-234_master/8-234_PDF/8-234_0001_1-194_t24-C-R0150.pdf

¹⁷³ Лакан Ж., “Я” в теории Фрейда и в технике психоанализа. // Семинар, Книга 2. 1954-1955. М. Гнозис. Логос. 2009. С. 287.

ճշմարտությունը ոչ մի էական նշանակություն չունի. նրանց համար գոյություն ունի միայն ռեալ իրականությունը»¹⁷⁴:

Ինչ վերաբերում է ամերիկյան իրավապաշտպան համակարգը ներկայացնող հերոսներին, ապա նույնիսկ Պոյից հետո ամերիկյան գրականության առաջին խուզարկուները, ինչպես, օրինակ, «Փինքերթոնի դեդեկտիվների ազգային գործակալության» հիմնադիր և ղեկավար Ալան Փինքերթոնը (1819-1884) ոչնչով չեն տարբերվում հարավի ամենաթողության մասին պատմող «վեսթեռների» շերիֆներից, որոնք գործում են նույն ոստիկանական հնարքներով: Այսպիսով, հարկավոր է տարբերակել քրեական-ոստիկանական վեպը դեդեկտիվ վեպից: Ձևավորվելով գրեթե միաժամանակ՝ դրանց տարրերը երբեմն միահյուսվում են, բայց ըստ էության կան ժանրային հստակ զատորոշիչներ, որոնք առաջին անգամ երևում են հենց Պոյի նովելներում, իսկ Սյուի, Բալզակի, Գաբորիոյի վեպերը դեռ ոստիկանական վեպի ժանրին են հարում:

Նախ, եթե ոստիկանական վեպերում հետաքննությունը կատարվում է ոստիկանների կողմից և բացառապես հետախուզական ոստիկանությանը բնորոշ եղանակներով, ապա դեդեկտիվի հերոսը ազնվական լինի (նախկինում տոհմիկ ազնվական Օգյուստ Դյուպեն, արքայազն Ջալեսկի), հոգևորական (հայր Բրաուն – Չեսթերթոնի հերոսը), լրագրող (Ռոկամբոլ – Գաստոն Լերուի հերոսը) թե մասնավոր խուզարկու, դրսևորում է ոստիկանությանը ոչ բնորոշ խորաթանցություն, իմաստություն՝ բացահայտելով հենց այն «մութ գործերը», որոնք ոստիկաններն իրենց միջոցներով անկարող են բացահայտել: Պոն իր էքսցենտրիկ, ներանձնացած, գրքասեր կերպարի՝ Դյուպենի միջոցով ցույց է տալիս մարդկային տրամաբանության ունակության հնարավորությունները, մինչդեռ ոստիկանության հետախուզման մեթոդները հնարամիտ ոճրագործությունների դեպքում դառնում են անզոր: Ահա թե ինչ է ասում Դյուպենի մասին դեդեկտիվ գրականության ուսումնասիրությանը բազմաթիվ էջեր նվիրած նշանավոր արգենտինացին՝ Բորխեսը. «Պոյի մի հայտնի պատմվածքում Փարիզի ոստիկանության համառ ղեկավարը, որ պետք է վերադարձնի հափշտակված նամակը, մանրակրկիտ, բայց ապարդյուն փնտրտուքով է զբաղված՝ դիմելով գայլիկոնի, խոշորացույցի և մանրադիտակի օգնությանը: Այդ նույն ժամանակ

¹⁷⁴ Նույն տեղում:

Դյունո փողոցի իր առանձնասենյակում Օգյուստ Դյուպենը ծխում է իր ծխամորճն ու մտորում: Հաջորդ օրը, գտնելով լուծումը, նա մուտք է գործում այն տուն, որտեղ ձախողվել էր ոստիկանների հետաքննությունը, և մտնելով իսկույն հայտնաբերում նամակը... Դա տեղի է ունեցել 1845 թվականին: Այդ օրից Փարիզի ոստիկանության եռանդուն պրեֆեկտը բազմաթիվ, իսկ զուտ տրամաբանությամբ առաջնորդվող Օգյուստ Դյուպենը եզակի նմանակումներ է ունեցել: Հետևողական դատող մի «խուզարկուհին»՝ մի էլլերի Քուինի, հայր Բրաունի կամ իշխան Ջալեսկու մոխիրներ զննող և հետքեր խուզարկող տասնյակ հետախույզներ են բաժին հասնում: Շերլոք Հոլմսն ինքը, թող ներվի իմ հանդգնությունն ու ապերախտությունը, ավելի շատ խոշորացույցի, քան մտորելու է հակված»¹⁷⁵: Եվ իրոք, Արթուր Կոնան Դոյլի Շերլոք Հոլմսի նրթերում ավելի շատ գործողություն, քան դեղուկցիա ենք տեսնում. Հոլմսը մտածում է գործելուն զուգընթաց՝ այստեղ-այնտեղ տեղափոխվելով, իսկ քրեավետներում կամ ոստիկանական վետերում մենք բացառապես գործողություն ենք տեսնում, քան դեղուկցիա՝ իբրև սպանության բացահայտման հիմնական մեթոդ, և հենց այդպիսին էին ֆրանսիական առաջին ստեղծագործությունները, որոնցում ևս կար սպանություն և բացահայտում: Դեդեկտիվի լավագույն տեսաբաններից մեկը՝ Ֆրանսուա Ֆոսկան, դեդեկտիվ մտածողության անհրաժեշտ առկայության մեջ էլ հենց տեսնում է տարբերությունը դեդեկտիվ և քրեական մոտիվներով արկածային վեպերի միջև¹⁷⁶, իսկ դեդուկցիան՝ մասնավոր դիտարկումների միջոցով տրամաբանական եզրահանգումների մեթոդը, առաջին անգամ գրականություն է բերել հենց Պոն:

Անկասկած դեդեկտիվը՝ իբրև ժանր, ավելի շատ տարածվեց ու զարգացավ անգլալեզու և ֆրանսալեզու (բացի ֆրանսիացի գրողներից, նկատի ունենք նաև բելգիացիներ ժան Ռեյին, ավելի ուշ՝ Ժորժ Սիմենոնին) գրականության մեջ: Տարբերությունն այդ երկու լեզուներով ստեղծված դեդեկտիվ ստեղծագործությունների միջև բավականին ուշագրավ է: Նախ ֆրանսիական դեդեկտիվը կարծես մշտական «բանավեճի» մեջ է անգլիականի հետ: Մորիս Լեբլանը, օրինակ, ծաղրանմանակելու համար Կոնան Դոյլի հերոսին ստեղծում է կողպուտների անզուգական վարպետ

¹⁷⁵ Борхес Х. Лабиринты детектива и Честертон. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1. СПб. 2005. С. 409.

¹⁷⁶ Fosca. F. Histoire et technique du roman policier. Editions de la Nouvelle revue critique. 2007. P. 32.

Արսեն Լյուպենին հետապնդող Հերլոկ Շոլմսի գլարճալի կերպարը («Արսենն Լյուպենն ընդդեմ Հերլոկ Շոլմսի»): Բուալո Նարսեժակը (համահեղինակներ Պիեռ Բուալոյի և Թոմ Նարսեժակի գրական ծածկանունը) ստեղծում է անգլիական դեդեկտիվի հեղինակների՝ մասնավորապես Ագաթա Քրիսթիի, Էլլրի Քուինի, Դորոթի Սոյլըսի, Գիլբերթ Քիթ Չեսթերթոնի, Ռեքս Սթաուտի ստեղծագործությունները հիշեցնող *pastiche*-ներ (ոճավորումներ): Եթե խոսենք զուտ անգլալեզու և ֆրանսալեզու դեդեկտիվների տարբերության մասին, ապա պետք է նշենք նաև, որ հենց քրեական-նոտիկանական վեպը սկզբնավորվեց ֆրանսալեզու գրական միջավայրում, որից էլ այնուհետև առաջացավ նուարի (*roman noir*) սուբժանրը՝ լայն տարածում գտնելով նաև ամերիկյան գրականության մեջ (Կոռնել Վուլրիչ, Ռոս Մաքդոնալդ, Դեշիլ Հեմեթ, Ռայմոն Չանդլեր), որտեղ սպանությունների բացահայտումը հնարավոր չէ պատկերացնել առանց մատնագրերի կամ ոստիկանական ուժի ու բռնության կիրառման: Ինչ վերաբերում է Պոլի հիմնած դեդեկտիվի ավանդույթին, ապա դրանք յուրացրին անգլիական դեդեկտիվի վարպետները, մինչ ամերիկյան գրականությունն ընթացավ բոլորովին այլ ուղով (ահա ևս մեկ պատճառ, որ ամերիկացիները Պոլին եվրոպական գրականության հեղինակ համարեն):

Ֆրանսիական դեդեկտիվը բացառություններով հանդերձ զուրկ է անգլիական դեդեկտիվի հստակ, առանց ավելորդությունների ու շեղումների, իր բոլոր՝ կարևոր ու անկարևոր թվացող մանրամասներով առեղծվածի բացահայտման գլխավոր խնդրին միտված և չափազանց տրամաբանված կառույցից: Այս համեմատությունն ակնհայտ է դառնում, երբ անգլիական դեդեկտիվի վարպետներ Արթուր Կոնան Դոյլի, Ագաթա Քրիստիի, Նիկոլաս Բլեյքի և հատկապես Պոլի ավանդույթները շարունակող Մեթյու Ֆիփսի, Քիթ Չեսթերթոնի, Էլլրի Քուինի, Դիքսոն Քարի ստեղծագործությունները համեմատում ենք ֆրանսիական դեդեկտիվի վարպետների՝ Էմիլ Գաբորիոյի, Արթուր Բեռնեդի, Մորիս Լեբլանի, Ժան Ռեյի, Բուալո Նարսեժակի, թեկուզ դրանցից ամենաականավորների՝ Գաստոն Լերուի և Ժորժ Սիմենոնի ստեղծագործությունների հետ: Ֆրանսիական դեդեկտիվը զարգանում է այլ ժանրերի համադրությամբ՝ վեպ-ֆելիետոն (Էմիլ Գաբորիո), արկածային-ավանտյուրային վեպ (Մորիս Լեբլան), փիլիսոփայական-

հոգեբանական (Բուալո Նարսեժակ, Ժորժ Սիմենոն) կամ միստիկ վեպ (Գաստոն Լերու, Ժան Ռեյ), ընդ որում վերջիններիս տարրերի գերակշռությամբ:

Ինչ վերաբերում է Պոլից առաջ ստեղծված «դեդեկտիվներին», ապա դրանք ժանրի կանոնիկ օրինակներ համարվել դեռ չեն կարող, թեկուզ հենց այն պատճառով, որ զատված չեն գրական այլ ժանրերի՝ գոթական կամ սոցիալական-քաղաքական վեպերի տարրերից, իսկ այն, որ «Պոն է հայտնագործել դեդեկտիվ նովելը, անառարկելի է նույնքան, որքան և այն, որ նա այդ ժանրերը ընդհանրապես չի միախառնել»¹⁷⁷: Ի տարբերություն այդ մյուս ժանրերի՝ դեդեկտիվի կոմպոզիցիան և սյուժեն կանխապես մտածված և մշակված են, և հենց դա է, ըստ Չեսթերթոնի, «կատարյալ դեդեկտիվի» պայմանը, երբ «հերոսը հեղինակի մտահղացմամբ է գործում՝ նույնանալով սյուժետային զարգացումների հետ, որոնցում նա հայտնվում է ոչ թե բնական անհրաժեշտությամբ, այլ անիմանալի և անկանխատեսելի պատճառներով»¹⁷⁸:

Ի տարբերություն մյուս ժանրերի՝ դեդեկտիվի պատումն արդեն իսկ կատարվածի և դրա բացահայտման, ոչ թե սյուժետային ճյուղավորումների առջև «անվերջ» հնարավորություններ բացող կատարվելիք իրադարձության շուրջ է հյուսվում: Այս իմաստով դեդեկտիվի հենքը կազմող իրադարձությունները ներկայից ընթանում են դեպի անցյալ, այսինքն՝ հակառակ ուղղություն են վերցնում: Դեդեկտիվը մշտապես զարգանում է ժամանակի հակառակ ընթացքով. այնտեղ միշտ բացահայտվում է անցյալը, արդեն կատարվածը, երբեմն դա կարող է լինել նույնիսկ վաղ անցյալը, երբ բացահայտումն այլևս ոչինչ չի փոխել, ինչպես Պոլի «Մարի Ռոժեի գաղտնիքը» նովելում: Արվեստի հոգեբան Լև Վիգոտսկին դեդեկտիվը համարում էր բանականության և ճշգրիտ տրամաբանության միջոցով «անցյալի ռեկոնստրուկցիա», այսինքն՝ վերականգնում¹⁷⁹: Այս սխեմայի պոստմոդեռնիստական պատկերազարդումը ժամանակակից ֆրանսիացի արձակագիր, Նոբելյան դափնեկիր Պատրիկ Մոդիանոյի «Մութ կրպակների փողոցը» «դեդեկտիվ» վեպն է, որի հերոսը կատարված սպանության հետքերով ուղղակիորեն հայտնվում է սեփական անցյալում, իսկ հնագույնը՝ թերևս Սոփոկլեսի «Էդիպոս արքա» ողբերգությունը. չէ՞ որ Էդիպոսը,

¹⁷⁷ Борхес Х. О Честертоне. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 2. СПб. 2005. С. 400.

¹⁷⁸ <https://www.chesterton.org/how-to-write-detective/>

¹⁷⁹ Иванов В. Огонь и роза. Вступительная статья к роману У. Эко “Имя розы”. // Иностранная литература. № 8. 1988. С. 4.

փորձելով բացահայտել Թեբեի արքայի սպանությունը, պարզում է, որ հենց ինքն է սպանել նրան, իսկ հետո, որ նա իր հայրն էր:

Դեդեկտիվ ստեղծագործության բուն հանգույցը, այդպիսով, հանգուցալուծումն է, հանգուցալուծումը տանում է դեպի անցյալ, այսինքն՝ նախապես կանխորոշված է, և ստեղծագործության զարգացման վեկտորը հենց այդ ուղղվածությունն ունի:

Բորխեսը դեդեկտիվ նովելին անհրաժեշտ վեց պահանջների թվում նշում էր հանգուցալուծման կանխորոշվածությունն ու անակնկալությունը¹⁸⁰: Վերջին հատկանիշը՝ ստեղծագործության անսպասելի ավարտը, նաև նովելին բնորոշ հատկանիշն է, ուստի միջանկյալ նկատենք, որ կարճ դեդեկտիվը ոչ թե պատմվածքի, այլ նովելի ժանրին է պատկանում:

Այսպիսով, դեդեկտիվ ստեղծագործության հանգուցալուծումը նախապես հայտնի է, և եթե ձևակերպենք ֆաբուլան որպես իրադարձությունների պատճառահետևանքային ժամանակագրություն, իսկ սյուժեն՝ վերջինիս գեղարվեստական արտահայտություն, ապա կարելի է ասել, որ դեդեկտիվ ստեղծագործության սյուժեն շրջված ֆաբուլան է հենց:

Ընդհանրապես ժանրի, հատկապես դասական ստեղծագործությունների սյուժեի բոլոր մանրամասնությունները նախապես հաշվարկված, կանխամտածված և ճշգրտված են: Այդպիսին է դեդեկտիվի առանձնահատկությունը: «Ժամանակակից գրականությունն առատորեն հեղեղված է զգացմունքներով ու քարոզչությամբ, խոստովանություններով ու կանխամտածվածության բացակայությամբ, այնինչ դեդեկտիվը հորինվածքի անհրաժեշտության ու կարգաբերման դրսևորում է»¹⁸¹:

Այսպիսով, խոսքը սյուժեի կառուցման՝ կոմպոզիցիայի յուրօրինակ հնարքի մասին է, որը կատարելագործեց Պոն, բայց որի պատմությունը նախորդում է նրա նովելներին:

Արթուր Շոպենհաուերը «Բանարվեստի և գրական ոճի մասին» տրակտատում առաջ է քաշում գրական երկի կառուցման սկզբունքորեն տարբեր երկու եղանակ, կոմպոզիցիայի երկու տեսակ. դրանցից առաջինը նա անվանում է «դոմինոյի

¹⁸⁰ Борхес Х. Лабиринты детектива и Честертон. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1. СПб. 2005. С. 498.

¹⁸¹ Борхес Х. Роже Кайуа. Детективный роман. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 2. СПб. 2005. С. 678.

սկզբունք», երբ գրողը կիսով չափ հաշվարկով, կիսով չափ պատահականության սկզբունքով է ստեղծագործում և նրան այնքան էլ չի մտահոգում, թե ինչ զարգացում է ունենալու ստեղծագործությունը¹⁸²: Երկրորդը գրական ստեղծագործության՝ տաճարի նմանվող կառույցն է, երբ ստեղծագործության մեջ ամեն ինչ կանխամտածված է, հաշվարկված, ճշգրտված և որոշարկված: Մաթեմատիկական ճշգրտության շոպենհաուերյան այս պահանջը վերաբերում է ինչպես գեղարվեստական ստեղծագործության ձևին՝ կոմպոզիցիային, այնպես էլ բովանդակությանը՝ լեզվին: Այս երկու հակադիր եղանակներին անդրադառնում է նաև Պոն. «Գրողների մեծամասնությունը և հատկապես բանաստեղծները,- գրում է նա,- նախընտրում են տպավորություն ստեղծել, թե իրենք վերին խենթության ներշնչանքով՝ էքստատիկ ինտուիցայով են ստեղծագործում»¹⁸³: Սառսո էությանշոպենհաուերյան նույն «դոմինոյի սկզբունքի» նկարագրությունն է: Պոյին, ինչպես և Շոպենհաուերին, առավել հոգեհարազատ է գրական ստեղծագործության «վերջնական ավարտունության» սկզբունքը: «Հասկանալի է, որ ցանկացած սյուժե, որ արժանի է այդ կոչման, մինչև գրվելը հանգամանորեն նախ պետք է մշակվի ընդհուպ մինչև հանգուցալուծում: Միայն ու միայն մեր աչքից վայրկյան անգամ բաց չթողնելով հանգուցալուծումը՝ կարող ենք սյուժեին հաղորդել անհրաժեշտ հետևողականություն ու պատճառականություն և ստիպել, որ իրադարձությունները պատումի ցանկացած կետում նպաստեն հղվացքի զարգացմանը»¹⁸⁴:

Իր նովելներում Պոն հետևում է կոմպոզիցիայի՝ «մաթեմատիկական ճշգրտության» կառուցման սկզբունքին, և, իհարկե, այդ սկզբունքն առավել ցայտուն արտահայտված է հեղինակի հենց դեդեկտիվ նովելներում, և անկարևոր չէ նաև, որ Պոն դեդեկտիվը «հայտնագործեց» մաթեմատիկական գրականության մեջ կիրառելու փորձերի արդյունքում:

Արդեն ակնարկել ենք, որ դեդեկտիվի հիմքում ընկած կոմպոզիցիոն կառույցը գրականությանը ծանոթ էր դեռ 18-րդ դարավերջից՝ Գոդվինի «Քալեբ Ուիլյամս»-ից: Մեր ժամանակներում արդեն մոռացված և սոսկ իբրև գրականության պատմության

¹⁸² Шопенгауэр А. О писательстве и стиле. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 5. М. 2001. С. 406-422.

¹⁸³ Poe E. The philosophy of composition. Graham's Magazine. Vol. XXVIII. №. 4. April 1848, P. 163-167, տես՝ <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomP.htm>:

¹⁸⁴ Նույն տեղում:

քիչ թե շատ նշանակալից փաստ հիշատակվող, մինչդեռ ժամանակին Եվրոպայում հոչակված այդ ստեղծագործությունը ժամանակակիցներին հետաքրքրում էր բացառապես սոցիալ-քաղաքական և բարոյափիլիսոփայական խնդիրների արծարծման տեսանկյունից (Չեռնիշևսկին, օրինակ, խոստովանել է, որ վեպի ժանրում հետևել է հենց «Քալեբ Ուիլյամսին», այս վեպը նրան, ինչպես մեծամասնությանը գրավում էր սոցիալական-քաղաքական գաղափարների, ինչ-որ տեղ նաև հետաքրքրական սյուժեի համադրման ու սիրային հանգույցի, այսինքն՝ զգացական բովանդակության բացակայության տեսանկյունից¹⁸⁵): Դոստոևսկուն «Քալեբ Ուիլյամսը» հետաքրքրում էր ոճրի և պատժի հավերժական թեմաների արծարծման, ոճրագործության հոգեբանական պեղումների տեսանկյունից, մինչդեռ Գոդվինի վեպի կոմպոզիցիոն նորարարությանն առաջին անգամ ուշադրություն են դարձրել Չարլզ Դիքենսն ու Էդգար Պոն: Վերջինս էլ, հղում կատարելով Դիքենսին, գրում է. «Նկատել եք, որ Գոդվինն իր «Քալեբ Ուիլյամսը» գրել է հակառակ կարգով: Սկզբում նա իր հերոսին խճողում է դժվարությունների ցանցում, որ կազմում է երկրորդ հատորի բովանդակությունը, և ապա առաջին հատորում փորձում ինչ-որ կերպ պարզաբանել կատարվածը»¹⁸⁶: Պոն նկատում է Գոդվինի վեպի իրական նորարարությունը, որն էլ զարգացնում է իր դեդեկտիվ նովելներում, թեև արդարացի լինելու համար պետք է նշել, որ իր վեպի կառուցվածքի յուրատիպության վրա վերջին հրատարակության առաջաբանում հեղինակն ինքն էր ուշադրություն հրավիրել. «Ինձ մի այնպիսի արկածային վեպի կառույց էր հարկավոր,- գրում է Գոդվինը,- որ լարված հետաքրքրություն հաղորդեր վեպին: Այդ գաղափարի իրացումն սկսեցի նախ պատմությանս երրորդ, ապա երկրորդ և միայն վերջում՝ առաջին մասը հորինելով: Սկզբում մտորումներս հետապնդվողի շարունակական արկածների շուրջ էին, երբ հետապնդվողը մշտական ահուսարսափի մեջ անընդհատ ինչ-որ վտանգի է սպասում, իսկ հետապնդողն իր ճարակությամբ ու հնարամտությամբ անընդհատ լարված է պահում նրան: Այդպիսին էր պատմության երրորդ մասի ծրագիրը:

¹⁸⁵ Чернышевский Н. Статьи, исследования и материалы. Сборник научных трудов. Саратов. 2012. вып. 18. С. 20-21.

¹⁸⁶ Poe E. The philosophy of composition. Graham's Magazine. Vol. XXVIII. №. 4. April 1848. P. 163-167. տես՝ <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomP.htm>:

Այնուհետև պետք էր մի այնպիսի դրամատիկ իրավիճակ ստեղծել, երբ հետապնդողը կկեղեքեր իր զոհին՝ ոչ մի կերպ չթողնելով, որ վերջինս շունչ քաշի: Եվ լավագույնս, կարծում եմ, դա կարելի էր ցույց տալ խորհրդավոր սպանությամբ, որ անմեղ զոհը կփորձեր բացահայտել՝ անորոշ հետաքրքրությունից դրդված: Այդպիսով, ոճրագործը, իրեն մերկացնողին հանգստությունից, բարի համբավից ու վստահությունից զրկելով, նրան մշտապես սեփական իշխանության տակ պահելով, հետապնդելու բավարար պատճառներ կունենար, և դա կկազմեր պատմությանս երկրորդ մասի բովանդակությունը:

Մնում էր հորինել առաջինի սյուժեն: Հաշվի առնելով երրորդի սարսափելի իրադարձությունները՝ անհրաժեշտություն առաջացավ հետապնդողին հարստության ու վճռականության, ինչպես և մտավոր բացառիկ կարողության բոլոր առավելություններով օժտել: Այդ ամենից բացի վեպին լարված հետաքրքրություն հաղորդելու իմ խնդիրը հնարավոր չէր լինի լուծել, եթե պատմության հենց սկզբում հետապնդողն իր հանդեպ տրամադրող և առաքինություններով օժտված այնպիսի անձնավորություն չլիներ, որ նրա առաջին հանցանքը՝ մարդասպանությունը, խոր կարեկցանք չհարուցեր՝ բխելով առաքինությունից: Նրան հարկավոր էր օժտել ռոմանտիկ մի լուսապսակով, որպեսզի ընթերցողն ուղղակի խոնարհվեր նրա արժանիքների առջև: Այս ամենն էլ բավարար նյութ կազմեց առաջին հատորի համար»¹⁸⁷:

«Քալեբ Ուիլյամսում» առկա են նաև դեդեկտիվին անհրաժեշտ սպանությունը (կալվածատեր Թիրելի սպանությունը) և սպանության բացահայտման հետևողական քննությունը (որ իրականացնում է վեպի գլխավոր հերոս Քալեբ Ուիլյամսը): Վաղ անցյալում կատարված այդ դեպքի մանրամասներին կալվածատեր Ֆոքլենդի երիտասարդ, նորանշանակ ծառան՝ Քալեբը, տեղեկանում է ծառայապետ Քոլինզի պատմության միջոցով. այդ պատմությունն էլ հենց կազմում է վեպի առաջին մասի բովանդակությունը:

Այսպիսով, վեպի առաջին մասը կազմում է կատարված իրադարձության մասին պատմությունը, սակայն ինչպե՞ս է հարաբերվում այդ պատմությունն իրականության հետ: Այս հարցից է սկիզբ առնում անցյալում կատարվածի իրական պատկերը

¹⁸⁷ Godwin W. Caleb Williams. Ontario. Broadview Press. 2000. P. 7.

վերստանալու հետաքրքրությունը: Ֆոքլենդը Թիրեյի հետ ունեցած վերջին վեճից հետո, երբ անկասկած արդար էր, և ում պատիվը ոտնահարված էր, ուստի հակառակորդին սպանելու բոլոր նախադրյալներն ուներ, Թիրեյին սպանված է գտնում: Դատարանն արդարացնում է Ֆոքլենդին՝ Թիրեյի սպանության մեջ մեղավոր ճանաչելով և մահվան դատապարտելով նրա նախկին սպասավորներին, Թիրեյի հետ ունեցած բախումից հետո Ֆոքլենդի հովանավորությունը վայելող հայր և որդի Հոուփինսներին: Սպանության հանցանշանն ու Հոուփինսների խոստովանությունը կասկած կարծես թեչեն թողնում, որ Թիրեյին հենց նրանք են սպանել, մինչդեռ Ֆոքլենդին Թիրեյից վրեժ լուծելու հնարավորությունը բաց թողնելու համար հանգիստ չի տալիս ասպետական չբավարարված պատվախնդրությունը, և այդ փաստն իր պատմության մեջ քանիցս շեշտում է Քոլինզը. այս շեշտադրումը, անշուշտ, միտում ունի ընդգծել ծառայապետ Քոլինզի՝ տիրոջ կերպարն իդեալականացնելու ձգտումը: Եվ դա կասկածներ է առաջացնում Քալերի հոգում: Վերջինս Քոլինզի պատմության մեջ հակասություններ է նկատում: Նրա ամենանշանակալից բացահայտումը գուցե այն է, որ Հոուփինսները, եթե նրանք իրականում այնպիսին էին, ինչպիսին նկարագրում է Քոլինզը, անընդունակ էին մարդասպանության, ոճիրը խորթ է նրանց մարդկային բնույթին: Որքան էլ Քոլինզն իդեալականացներ Ֆոքլենդին, նա իդեալական կողմերով է ներկայացնում նաև հայր և որդի Հոուփինսներին, և ի տարբերություն առաջինի՝ երկրորդ դեպքում նա ոչ մի շահադիտություն չէր կարող ունենալ: Քալերն սկսում է ուշադիր հետևել Ֆոքլենդի վարքագծին. նրան կասկածելի է թվում նաև այն, որ իր տերը հաճախ մելամաղձության գիրկն է ընկնում, առանձնանում ու խորհում: Արդյոք Հոուփինսների մահապատժի մեղքի ծածուկ վերապրո՞ւմը չէ, որ կեղեքում է նրա հոգին: Այդ դեպքում ինչո՞ւ են Հոուփինսները դատարանի առջև ընդունել իրենց մեղավորությունը: Աստիճանաբար Քալերն իր տիրոջն ինտելեկտուալ զրույցների մեջ է փորձում ներքաշել՝ այդ կերպ փորձելով կռահել նրա ամենանվիրական ու ծածուկ խոհերն ու ապրումները, նրա մտքերի կերպից փորձում պարզել վերաբերմունքը ոճիրի և պատժի, մարդու և մարդասիրության վերաբերյալ, այսինքն՝ մուտք է փորձում գործել Ֆոքլենդի ներաշխարհի և տեսնել այնտեղ կատարվածի արձագանքները: Այդ ամենն աստիճանաբար գրգռում և հունից հանում է «հավասարակշռված», «արդարամիտ» ու

«բարի» Ֆոքլենդին, իսկ Քալեբի այն հայտարարությունից հետո, թե բարեկրթությունը մարդուն ոճիրը քողարկելու առավելություն է շնորհում, նա հասկանում է, որ ինքը ծուղակում է: Նրան կարծես ոչինչ չի մնում, քան իր ծառային խոստովանել գաղտնիքը, որ իրականում ինքն է սպանել Թիրեյին, և իր խղճի վրա են ծանրացած բոլոր մեղքերը՝ այդ խոստովանությամբ կարծես նվաստանալով նրա առջև, ինչի շնորհիվ էլ հեշտությամբ նվաստացողից վերածվում է նվաստացնողի, հետապնդվողից՝ հետապնդողի: Գողության մեղքով Քալեբը նետվում է բանտ, մի քանի անհաջող փորձից հետո նրան հաջողվում է դիմել փախուստի և ապրել քողարկված: Ի վերջո Քալեբը նորից է զգում, որ հետապնդվում է: Վեպի զգալի մասը արկածներով լի այս հատվածներն են կազմում, որոնք լի են իրավական, քաղաքական և սոցիալական համակարգի քննադատությամբ և անարխիստական հայացքներով: (Գողվինը համարվում է անարխիզմի հայրը, իսկ ժամանակակից դեդեկտիվը հենց օրինականությունն է հաստատում): Ի վերջո Քալեբը, որ, այդքան ժամանակ սիրելով իր տիրոջը և ամենևին էլ նպատակ չունենալով նրան մատնել արդարադատության ձեռքը, մեղադրանք է ներկայացնում դատարանին, քանի որ փրկության այլևս ոչ մի հնար չի գտնում: Մեղադրանքը, որ հնչում է դատարանում Ֆոքլենդի ներկայությամբ, ոչ մի տրամաբանական հիմնավորում չունի. նույն դատարանն արդեն վաղուց արդարացրել է Ֆոքլենդին, բայց շնորհիվ դրա Գողվինին հաջողվել է գտնել վեպի տրամաբանական ավարտը՝ համոզվելով, որ Քալեբն իրոք սիրում է իր տիրոջը, որ նա բնավ միտք չի ունեցել արդարադատության ձեռքը մատնել նրան և այդ քայլին է դիմել միայն հարկադրված՝ ազատվելու համար կյանքն անտանելի դարձրած հետապնդումներից. թեկուզ մեղադրողից մեղադրյալի վերածվելու, թեկուզ մահապատժի ենթարկվելու գնով Ֆոքլենդը խոստովանում է իր հանցանքը:

Կոմպոզիցիոն նույն եղանակով է կառուցված Չարլզ Բրոքդեն Բրաունի «Էդգար Հանթլի կամ լուսնոտի հուշերը» (Edgar Huntly or Memoirs of a Sleepwalker, 1799) վեպը: Գողվինի վեպից ուղիղ հինգ տարի անց լույս տեսած այս վեպը, անշուշտ, կրում է «Քալեբ Ուիլյամսի» նկատելի ազդեցությունը (նմանություն կա անգամ վերնագրերի մեջ՝ «Քալեբ Ուիլյամս կամ իրերն ինչպես որ են», «Էդգար Հանթլի կամ լուսնոտի հուշերը». երկուսն էլ վերնագրված են գլխավոր հերոսի անունով և գրված առաջին

դեմքով), զուգահեռներ, որ մեր համեստ դիտարկումների արդյունքում այդպես էլ չգտանք անգլոամերիկյան գրականագիտության մեջ: Հետաքրքիր է, որ Գոդվինը ևս զուտ գոթական վեպի հեղինակ էր, ինչպես եվրոպական գոթական վեպի ավանդույթները «տեղայնացրած» Բրոքդեն Բրաունը: Արդեն ասացինք, որ դեղեկտիվ ժանրը սաղմնավորվել է հենց գոթական վեպի մեջ, իսկ «գոթական» վեպն իր հերթին ասպետական վեպի ավանդույթներն էր զարգացնում, և հետաքրքիր է, որ կան նաև «գոթական» վեպեր, այդ թվում Կլարա Ռիվի «Ծեր անգլիացի բարոնը», որոնք կամրջում են այդ երկու ավանդույթները. ձևավորվելով ասպետական վեպից՝ նրանք իրենց մեջ արդեն կրում են դեղեկտիվի առաջին ուրվագծերը. դրանցում արդեն առկա են սպանությունն ու առեղծվածը՝ իբրև սյուժեի շարժման զսպանակներ: Բրոքդեն Բրաունի այս վեպը, որի գլուխներից մեկը, ինչպես նկատեցինք, օգտագործել է Պոն իր «Ճոճանակն ու հորը» նովելում, գրականագիտության, ինչպես Դոնալդ Ռինջի կողմից սովորաբար դիտարկվել է որպես գոթական վեպի նմուշ¹⁸⁸, սակայն «Էդգար Հանթին» մեզ հետաքրքրում է դեղեկտիվ սյուժեի տեսանկյունից, քանի որ Բրոքդեն Բրաունի ազդեցությունը Պոյի նովելների վրա պարզապես անառարկելի է:

«Հանթին» սկսվում է ոմն Ուոլթգրեյվի սպանությամբ. վեպը գրված է Հանթիի նշանածին՝ սպանվածի քրոջը հասցեագրված նամակների տեսքով: Մարդասպանին գտնելու խնդիրն էլ հենց դառնում է էպիստոլյար պատումի բուն շարժառիթը: Հենց առաջին էջերից ձևակերպվում է դեղեկտիվի հիմնահարցը՝ «ո՞վ է մարդասպանը» (ժամանակակից ֆրանսիական դեղեկտիվի նշանավոր հեղինակներից մեկը՝ Ժակ Էսպերն իր վեպերից մեկն այդպես էլ վերնագրել է՝ «Ո՞վ»): Եվ ինչպես «Քալեբ Ուիլյամս»-ում կասկածյալը մեկն է, և այդ մեկն անմիջապես տեսադաշտում է, դա Կլիտերո անունով իռլանդացին է, որի մեղամաղձոտ բնավորությունն էլ հարուցում է Հանթիի կասկածը (հիշենք, որ այդպիսին էր նաև Ֆոքլենդը, և դա շարժել էր Քալեբի կասկածը): Երկու դեպքում էլ կասկածից դեպի համոզմունք տանող ուղին դառնում է դիմացինի վարքի ուշադիր դիտարկումը, թեև Բրաունի վեպում, ի տարբերություն Գոդվինի, մենք ունենք «թերի ինդուկցիայի» մեթոդ, երբ մասնավոր դիտարկումներն

¹⁸⁸ Ringe D. Charles Brockden Brown. Ed. By E.Emerson: The University of Wisconsin Press. 1972. 1991. P. 141. կամ Ringe D. American Gothic.Imagination and Reason in Nineteenth-Century Fiction. The University Press of Kentucky. 1982. P. 224.

առաջ են բերում վարկած, որն ապացուցման կարիք ունի (Պոն գրականություն է բերում դեդուկցիայի մեթոդը): Այս դեպքում կասկած է առաջացնում նաև այն, որ Կլիտերոն գիշերները փորում է ծառի տակ, որտեղ սպանվել է Ուլթագրեյվը: Հանթին խոստովանության է դրդում իռլանդացուն: «Քալեր Ուիլյամսի» սկզբում ևս ունենք այդօրինակատմություն՝ Քոլինզի պատմությունը: Կլիտերոն, խոստովանելով, որ իր խղճի վրա սպանություն է ծանրացած, սկսում է իր ծավալուն, վեպի շուրջ մեկ քառորդը կազմող պատմությունը՝ յուրօրինակ «վեպ վեպի մեջ», քանզի պարզվում է, որ այն ոչ մի կապ չունի Ուլթագրեյվի սպանության հետ, կամ առայժմ այդ կապը դեռ չի նշմարվում. դա իռլանդիայում կատարած ոճիր էր՝ իր տիրուհու երկվորյակ եղբոր սպանությունը, որի սպանությունից հետո մահացել էր նաև տիրուհին, և ինչից հետո Կլիտերոն հայտնվել էր Միացյալ Նահանգներում: Հանթին դեռ կասկածում է, որ Ուլթագրեյվի սպանության մեջ մեղավոր է իռլանդացին, և ինչպես Քալերը, որ Ուիլյամսը չէր ցանկանում վնաս հասցնել Ֆոքլենդին, նա ևս մտադիր չէ մեղադրել «խեղճ» Կլիտերոյին՝ համոզված, որ «որոշ դեպքերում ազնիվ նպատակը կարող է արդարացնել խորամանկությունը»¹⁸⁹: Հետաքրքիր է, որ թե՛ Գոդվինի, թե՛ Բրաունի վեպերի հանգուցային պատկերներից մեկը սնդուկն է՝ որպես գաղտնիքի խորհրդանիշ, որը յուրացնում է նաև Պոն իր որոշ պատմվածքներում: Գոդվինը նույնիսկ պիեսի է վերափոխել իր վեպը՝ այն անվանելով «Երկաթե սնդուկը»: Թե՛ Գոդվինի, թե՛ Բրաունի վեպերի հերոսները սնդուկի մեջ են փորձում որոնել ոճրագործության գաղտնիքը: Հրդեհի տեսարանում Քալերն անմիջապես նետվում է դեպի սնդուկը՝ համոզված, որ Ֆոքլենդն այնտեղ է թաքցրել ոճրագործության սուկալի գաղտնիքը: Այդպես նաև Հանթին, Կլիտերոյի երկարատև բացակայությունից օգտվելով, որոշում է բացել վերջինիս սնդուկը՝ ենթադրելով, որ իռլանդացին դրանում սպանության հետ կապված գաղտնիք է թաքցրել: Ընդ որում, թե՛ Քալերը, թե՛ Հանթին սնդուկը բացելուց առաջ հոգեկան նույն տվայտանքն են ապրում՝ բացե՛լ այն, թե՛ ոչ. ի՞նչ համարձակությամբ են նայելու մեկը Ֆոքլենդի, մյուսը Կլիտերոյի աչքերին: Երկուսն էլ ծանոթ են սպանության «պաշտոնական» վարկածին, բայց ավելի խորն են փորձում պեղել գաղտնիքը: Սնդուկը երկու դեպքում էլ դառնում է մարդկային հոգու ամենից

¹⁸⁹ Brown C. Edgar Huntly or memoirs of a sleep-walker. London. For Lane and Newman. 1803. P. 271. կամ <https://archive.org/stream/edgarhuntlyorme02browgoog#page/n4/mode/2up>

ծածուկ խորքերի խորհրդանիշը: Մեկը փորձում է պարզել, թե ինչն է կեղեքում Ֆոքլենդի, մյուսը՝ Կլիտերոյի հոգին: Ինչո՞ւ է մեկն առանձնանում, մյուսը գիշերով տնից դուրս գալիս և բահով անընդհատ փորում ծփենու շուրջ: Բրաունի հերոսը անդուկում ուշադրության արժանի ոչինչ չի գտնում, բայց ծփենու մոտ թաղված զարդատուփի մեջ գտնում է Կլիտերոյին հասցեագրված մի նամակ: Հետաքրքիր է, որ Ֆոքլենդի անդուկում Քալեբը գտնում է Հոուքինսի նամակը, որի մահապատժի մեղքը ծանրացած էր նրա հոգու վրա, իսկ Կլիտերոյի զարդատուփի մեջ էդգարը գտնում է տիկին Լորիմերի նամակը, որի «կաթվածահարության» մեջ իրեն մեղավոր էր զգում (հետո է Կլիտերոն իմանալու, որ իր բարերարը պարզապես ուշագնաց է եղել) Կլիտերոն: Մի խոսքով, այս երկու վեպերի նմանություններն այնքան ակնառու են, և դրանց ստեղծման ժամանակները՝ այնքան մոտ, որ պատահական զուգահիշ-պությունների վարկածը կարելի է բացառել իսպառ: Պակաս հետաքրքիր չէ նաև, որ այդ երկու ստեղծագործությունն էլ վերլուծական ոճով են գրված. եթե Գոդվինի վեպի արկածային սյուժեն ծանրաբեռնված է հասարակական-քաղաքական և բարոյական հարցերի շուրջ դատողությունների ընդարձակ հատվածներով, ապա Բրաունի վեպում շեշտը դրված է մարդկային հոգեբանության մթին անդունդների (ընդ որում, վեպում անընդհատ առկա է անդունդի պատկերը. հերոսներն անընդհատ բառիս ուղղակի իմաստով հայտնվում են և անցնում անդունդների եզրով) քննության վրա, և այդ առումով անշուշտ ավելի հարազատ է Պոյի արձակին: Գոդվինի վեպը չափազանց բարոյախոսական է, հատկանիշ, որ, անգլիական արձակի առանձնահատկությունը լինելով, ընդհանրապես բնորոշ չէր Պոյին, հանգամանք, որ հաշվի չեն առնում Պոյին ամերիկյան գրականության կոնտեքստում չտեսնող գրողներն ու գրականագետները:

Ե՛վ Գոդվինի, և՛ Բրաունի վեպերին բնորոշ են դեղեկտիվ վեպին ոչ այնքան բնորոշ հերոսների թափառումների ու հետապնդումների մասին պատմող սյուժետային գծերը այն տարբերությամբ, որ եվրոպական արդարադատության հետապնդումներին Բրաունի վեպում փոխարինում են ամերիկյան հնդկացիների հետապնդումները. թե՛ Քալեբը, թե՛ Հանթլին բանտարկվում են և դիմում փախուստի՝ հաղթահարելով բոլոր խոչընդոտները, բազմաթիվ արկածների միջով անցնելով՝ լույս սփռում այն խնդրի վրա, որ իրենց հետաքրքրում էր:

Պոն իր նովելներով ցույց տվեց, որ սյուժետային նմանատիպ դեգերումները, որոնք չեն օժանդակում դեդեկտիվում առաջադրված գլխավոր խնդրի՝ առեղծվածի լուծմանը, ուղղակի տեղ չպետք է ունենան: Իր դեդեկտիվ նովելներում Պոն նույնիսկ ավելորդ միտք կամ տեղեկություն չի հաղորդում. ընդհանրապես չկա որևէ աննշան թվացող մանրուք, որն առեղծվածի բացահայտման շնորհիվ չստանա իր վերջնական իմաստավորումը: Նույնիսկ ծավալուն էքսպոզիցիաները, ընդարձակ խորհրդածություններն ու տարաբնույթ էքսկուրսիաները, որոնց պատճառով տեսաբաններից ոմանք Պոյի նովելները համարում են ձգձգված¹⁹⁰, բնավ երկրորդական չեն, քանի որ իրենցից մտքի բուն վերլուծական կարողությունների վերլուծություններ են ներկայացնում, իսկ «մտքի այսպես կոչված վերլուծական կարողությունները (չափազանց կարևոր մի միտք, որից Պոն սկսում է իր առաջին դեդեկտիվ ստեղծագործությունը) ինքնին վերլուծության համարյա թե չեն ենթարկվում»¹⁹¹: Եվ անշուշտ, սրընթաց սյուժեի սիրահարներին ևս Պոյի նովելները կարող են ձգձգված թվալ, բայց, անկասկած, չեն կարող հիացնունք ու զարմանք չպատճառել ճշգրիտ մտածողության ու երևակայության թռիչքների անսպասելի համադրումները գնահատողներին:

Մյուս կողմից, ի տարբերություն նովելի, ծավալուն դեդեկտիվը, ինչպես արդեն վերը նշեցինք, հարում է հոգեբանական կամ խառնվածքի վեպի տեսակին, մինչդեռ նովելում գլխավորը **խորհրդավորությունն** ու **ճշգրտությունն** են¹⁹²: Պոյի նովելներին հաջորդած նույնիսկ լավագույն դեդեկտիվ վեպերը՝ Ուիլկի Քոլինզի «Լուսնաքարը» (1868), որ մեր համոզմամբ կրում էր Բրոքդեն Բրաունի «Էդգար Հանթլիի» որոշակի ազդեցությունը, Դիքենսի անավարտ և անզուգական «Էդվին Դրուդի գաղտնիքը», կամ ավելի ուշ՝ Միլնի «Ռեդհաուզի առեղծվածը», կրելով խորհրդավորության այդ դրոշմը, զուրկ են նովելի համար պարտադիր ճշգրտությունից: Եթե Քոլինզի և ավելի ուշ շրջանի դեդեկտիվ վեպերում կարևոր տեղ է զբաղեցնում հոգեբանականությունը (հետախույզի կողմից կասկածյալների հոգեբանության դիտարկումները, հոգեբանական վրիպումները), ապա Պոյի նովելներում սպանության կամ այլ առեղծվածի բացահայտման համար գործում է միայն հերոսի անառարկելի տրամաբանությունը:

¹⁹⁰ Great short stories of Detection, Mystery and Horror. London. Victor Collancz LTD. 1928. First Series. P. 11

¹⁹¹ Պո Է. Անուրջներ և մղձավանջներ, Եր., Սովետական գրող, 1983, էջ 9:

¹⁹² Борхес Х. Лабиринты детектива и Честертон. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1. СПб. 2005. 496 стр.

Հավասարապես նրան չեն հետաքրքրում ոճրագործ հերոսների հոգեբանության դիտարկումներն ու հանցանշանները: Այսպես, «Սպանություններ Մորգ փողոցում» նովելում գտնվում է միայն մեկ իրեղեն հանցանշան, որը բնավ չի թուլացնում Դյուպենի անառարկելի տրամաբանության ապշեցուցիչ եզրահանգումների տպավորությունը, քանի որ մի կողմից՝ բերվում է որպես տրամաբանական եզրահանգումների վերջնական ապացույց, մյուս կողմից՝ կապիկի գործած սպանության մեջ հանցանշանի՝ կապիկից մնացած մազափնջի առկայությունն անխուսափելի պիտի լիներ: Ինչ վերաբերում է ոճրագործ հերոսների հոգեբանության դիտարկման խնդրին, ապա Պոն գրում է. «Այստեղ մեր խաղացողն իրեն ոչնչով չի կաշկանդում, ու թեև նրա անմիջական խնդիրը հենց խաղն է, նա չի վարանում հետևություններ անել ցանկացած այլ աղբյուրից: Ձենում է խաղընկերոջ դեմքը և այն բաղդատում մրցակիցների դեմքերին, ուշադրություն է դարձնում թղթերը բռնելու ձևին և հաճախ, փոխադարձ հայացքներից ելնելով, իրար հետևից գուշակում բոլոր հաղթաթղթերը: Նա ուշադիր հետևում է բոլորի դիմախաղին՝ մտապահելով վստահության, զարմանքի, ցնծության կամ զայրույթի՝ իրար փոխարինող բոլոր երանգները: Ձեռքը տանելու եղանակից նա իսկույն հասկանում է՝ կհետևի՞ դրան մյուսը, թե՞ ոչ: Թուղթը նետելու ձևից նա իսկույն կռահում է, որ հակառակորդը խաբուսիկ քայլ է անում: Ակամա ասված խոսքը, բացված թուղթը և այն ծածկելու վախվորած կամ անվրդով ձևը, ձեռքերի հաշվելն ու դրանց կարգը, շփոթմունքը, վարանումը, անհամբերությունն ու տագնապը. ոչինչ չի վրիպում նրա թվացյալ անտարբեր հայացքից՝ բացահայտելով խաղի իրական վիճակը»¹⁹³:

«Սպանություններ Մորգ փողոցում» պատմվածքի բուն իրադարձություններին նախորդող այս ծավալուն խորհրդածություններն ավելի շատ «ուսուցողական» են, քանզի Դյուպենն այդ հնարքներից բնավ չի օգտվում՝ հոգեվիճակների և դիմախաղի ու արտաքին շարժումների կապի դիտարկման լայն հնարավորությունները թողնելով դեղեկտիվի հոգեբանական տեսակին՝ վեպին: Պոն շեշտը բացառապես դնում է վերլուծական կարողության, մաքուր տրամաբանության հնարավորությունների վրա:

¹⁹³ Պո Է. Անուրջներ և մղձավանջներ, Եր., Սովետական գրող, 1983, էջ 11:

Եթե Պոյից առաջ գրված «դեդեկտիվներում» հանցագործության բացահայտման ուղու վրա հետախույզին կանգնեցնում է սպանության մոտիվը, ապա «Սպանություններ Մորգ փողոցում» պատմվածքում Պոն, կարծում ենք, իբրև մարդասպան կապիկ է ընտրել այն խորիմաստ նկատառումով, որ ցույց տա, թե մոտիվի փնտրտուքից մեկնարկված հետաքննությունը կարող է փակուղու հանգեցնել, ուստի այդ նովելում սպանության մոտիվը բացակայում է ընդհանրապես: Տիկին Լեպանեի և նրա դստեր ամբողջ կարողությունը, որ երեք օր առաջ հանել են բանկից, տեղում է. այնպես որ, «դրամը ոճրագործության պատճառ համարել նշանակում է, որ հանցագործը տխմարի մեկն է եղել, քանի որ մոռանալով դրամը՝ մոռացել է նաև իր դրդապատճառը»¹⁹⁴: Պոն խուսափում է ոչ միայն իրեղեն հանցանշաններից, այլև հոգեբանական փաստարկներից, իսկ սպանության շարժառիթն արդեն հոգեբանական փաստարկ է, և ըստ էության «ո՛ւմ կարող էր ձեռնտու լինել սպանությունը» հարցից էլ սկսվում են դեդեկտիվներից շատերը, ինչը նաև ոստիկանական փնտրտուքների հիմնական ուղին է, և դրա համար խնդիրը ոստիկանների «հերմետիկ փակված ուղեղների» համար անլուծելի է: Դյուպենն ուշադրություն է դարձնում անմարդկային դաժանությամբ գործված ոճիրի (խոսքը ոչ թե անմարդկային անգթության, այլ բռնության գերբնական ուժի մասին է) և փախուստի ժամանակ ցուցաբերած բացառիկ ճարպկության վրա, թեև անարդարացի կլինի չնշել, որ այս նովելում Պոյի՝ «գրեթե գերբնական խորաթափանցությամբ» օժտված հերոսը դեռ իր տրամաբանության կարողություններն առավել փայլուն կերպով է իրացնում մարդկային մտքերի զուգորդումները կռահելիս, քան սպանությունը բացահայտելիս:

Գողվինի վեպում սպանության մոտիվը հենց սկզբում պարզ էր, իսկ կասկածյալն ու մարդասպանը մեկն էին. Քալեբին մնում էր մերկացնել հանցագործին:

Հոֆմանի «Մադմուազել դե Սկյուդերի» նովելն արդեն դեդեկտիվի առավել բարդ սխեմա է ներկայացնում: Նովելի առանցքում Փարիզում կատարված թունավորումների, ապա դաշույնով գործած սպանությունների առեղծվածն է (Հոֆմանի նովելը ժամանակակից դեդեկտիվներում տարածված սերիական մարդասպանությունների մասին պատմող առաջին ստեղծագործությունն է համարվում): Ի տարբերություն ժանրի

¹⁹⁴ Նույն տեղում, էջ 32:

նախօրինակ նմուշների՝ այստեղ արդեն դեպքի հետաքննությամբ զբաղվող ոստիկանի կերպար (Սիմենոնի կոմիսար Մեգրեն Հոֆմանի կոմիսար Դեգրեի ռեմինիսցենցիան է) կա, իսկ կասկածյալը կամ կասկածյալները բացակայում են: Իր հմուտ բացահայտումներով հանրության մեջ ճանաչված Դեգրեն առաջին անգամ փակուղու առջև է. նա պարզապես անկարող է մարդասպանի հետքի վրա դուրս գալ, իսկ երբ մարդասպանն ահա իր ճանկերում է, վերջինս խույս է տալիս՝ «անցնելով» պատի միջով: Դեգրեին կարծես ձեռնտու է, որ իր անճարության փոխարեն հասարակությունը վերերկրային ուժերի օգնությամբ գործող «գերբնական» էակի մասին խոսի, մինչդեռ սովորական այդ հանցագործությունը (դեդեկտիվի հետագա հեղինակները, հատկապես դա վարպետորեն է ստացվել Չեսթերթոնի նովելներում և Դիքսոն Քարի վեպերում, հաջողությամբ կիրառել են այս հնարքը՝ «գերբնական» թվացող իրողությանը այնպիսի ռացիոնալ բացատրություն տալ, որ ֆանտաստիկ տպավորությունն այնուամենայնիվ չկորչի. Հոֆմանի նովելի ֆանտաստիկ մթնոլորտն ամենևին էլ չի ցրվում դեպքի ռացիոնալ բացատրությամբ) բացահայտում է ժամանակին հայտնի վիպասանուհի մադոնազել դե Սկյուդերին, որ առանձահատուկ վերաբերմունք էր վայելում Լյուդովիկոս 14-րդ-ի արքունիքում (սա կարելի է համարել նաև պատմական դեդեկտիվի առաջին նմուշը. այդ սուբժանրն առաջինը զարգացրեց Դիքսոն Քարը, այժմ այն լայն տարածում ունի եվրոպական գրականության մեջ, և դրա լավագույն նմուշը թերևս Ումբերտո Էկոյի «Վարդի անունը» վեպն է): Հոֆմանի նովելում արդեն գործում է ոստիկանությունը, այնինչ հանցանքը վիճակված է բացահայտել մեկ ուրիշին: Պոն ըստ ամենայնի նկատել և զարգացրել է այդ հակասությունը:

Մի երեկո Մադոնազել Սկյուդերին իր տուն ներխուժել փորձող տարօրինակ անձանոթի՝ իր ծառայի միջոցով փոխանցված զարդատուփի մեջ երկու ադամանդակուռ ապարանջան է գտնում և դքսուհի Մոնտոնենին ցույց տալով՝ պարզում, որ ոսկերչական այդ գլուխգործոցները կարող էր պատրաստել միայն Փարիզի հանրահայտ վարպետ Ռընե Կարդիլյակը: Անմիջապես դքսուհու առանձնատուն հրավիրված ոսկերիչը շփոթված է. նա խոստովանում է, թե իր ոսկերչական այդ գլուխգործոցները մի քանի օր առաջ իրենից գողացվել են, բայց

միևնույն ժամանակ հրաժարվում է այդ ապարանջաները հետ ընդունել՝ նվիրելով դրանք մադմուազել Սկյուդերիին: Եվս մեկ անգամ հաստատվում է կողոպուտի նպատակով իրենց սիրած էակներին կամ հարսնացուներին ոսկյա զարդեր նվիրողներին սպանող, ապա կողոպտող ավազակախմբի վարկածը, և այն, որ այդ ավազակախմբի անդամներից մեկը զարդը նվիրել էր մադմուազել Սկյուդերիին՝ ի պատիվ արքայի մոտ ասված բանաստեղծական երկտողի, թե «գողերից վախեցող սիրահարներն արժանի չեն սիրո»¹⁹⁵: Օրերից մի օր մադմուազել Սկյուդերին ականատես է լինում ոստիկանության՝ Կարդիյակի սպանության մեջ մեղադրվող երիտասարդի՝ Օլիվիե Բրյուսոնի ձերբակալությանը: Այդ երիտասարդը, որ ոսկերչի ենթավարպետն ու նրա դստեր՝ Մադլոնի նշանածն է, օգնություն է աղերսում Սկյուդերիից՝ մահապատժից առաջ տեսակցություն խնդրելով նրա հետ՝ այդ տեսակցության ժամանակ հիշեցնելով, որ Սկյուդերին իր մոր խնամակալն է եղել, որ հենց ինքն է եղել ապարանջաները Կարդիյակի պահանջով Սկյուդերիին նվիրողը, որ բոլոր սպանությունները գործված են իր վարպետի ձեռքով, որը գիշերները *լուսնոտի պես* (ընդգծում ենք՝ ցույց տալու համար, որ Պոլից առաջ ստեղծված դեղեկտիվներում խոսվում է աֆեկտիվ ոճիրների մասին. Պոն բերում է կանխամտածված, հաշվարկված և տրամաբանությամբ բացահայտվող սպանության մոտիվը) դուրս էր գալիս և գնում կողոպտելու բոլոր նրանց, ովքեր իր մոտ զարդ էին պատվիրել, իսկ ցերեկով Կարդիյակն անհավատալիորեն բարի անձնավորություն էր: Կերպարաստեղծման՝ նախառոմանտիզմի և ռոմանտիզմի գրականությանը բնորոշ այս հնարքի՝ մարդու երկակի բնույթի խաղարկման վրա էին հիմնված թե՛ Գոդվինի, թե՛ Բրոքդեն Բրաունի վեպերը: Կարդիյակը, որ բարության, անշահախնդրության ու ազնվության յուրօրինակ մարմնացում էր, գիշերները (գիշերն անշուշտ կապվում էր մարդու էության ենթագիտակցական ու անգիտակցական էության արթնացումների հետ) դառնում էր ոճրագործ, իսկ Օլիվիեն չի ուզում պարզապես բացահայտել Կարդիյակի հանցագործությունները՝ ցավ չպատճառելու համար Մադլոնին: Կարճ ժամանակ անց մադմուազել դե Սկյուդերիից տեսակցություն է խնդրում նաև Կարդիյակին իրեն կողոպտելու փորձի ժամանակ սպանած կոմս Միոսանը: Որոշ ժամանակ անց գործի

¹⁹⁵ Гофман Т. Полное собрание сочинений в 2-х томах. Т. 2. М. Альфа-Книга. С. 491.

մանրամասները Սկյուդերին ներկայացնում է Լյուդովիկոս 14-րդին և նրա կողմից ստանում Օլիվիեի ներման հրամանը:

Դժվար չէ նկատել, որ Պոյի վրա անտարակուսելի ազդեցություն թողած այս երեք հեղինակների ստեղծագործություններում էլ սպանությունը բացահայտում են այնպիսի անձինք, որոնք ուղղակի կամ անուղղակի առնչություն ունեն դեպքի հետ, կամա թե ակամա հայտնվում են սպանության հետ կապված պատմության մեջ՝ փորձելով պարզել, թե ինչ է կատարվել կամ կատարվում իրենց շուրջը: Պոյի նովելներում, ինչպես կտեսնենք, Դյուպենը որևէ առնչություն չունի սպանության հետ: Սպանության և հետաքննությունը վարողի միջև այս օտարումը, և սպանության «մասնագիտական» բացահայտումը տեղի է ունենում հենց Պոյի ստեղծագործությունների շնորհիվ: Հետաքրքիր է, որ առեղծվածների բացահայտման մոտիվը Դյուպենի համար շահն է՝ ոստիկանության կողմից խոստացված խոշոր դրամական պարգևը: Դյուպենը հետաքննությանը վերաբերվում է որպես խաղ կամ տրամաբանական խնդիր, որի մեջ թեև շահախնդրություն կա, բայց որը հնարավոր է լուծել միայն ու միայն մաքուր, անկանխակալ մտածողության շնորհիվ: Այնինչ Պոյի նովելներից առաջ այս հակադրությունը հակառակ բնույթ է կրում. հանցագործությունը բացահայտողները, այդ բացահայտումից շահ չունենալով, զերծ չեն կարողանում մնալ կանխակալ մոտեցումներից: Սկյուդերին, օրինակ, լսելով նախ Մադլոնին, առանց վերապահության և սկեպտիցիզմի հավատում է Օլիվիեի անմեղությանը, ապա զրուցելով վերջինիս հանցանքն ապացուցող ոստիկանության աշխատակցի հետ՝ հրաժարվում է օգնել նրան, մերժում ունկնդրել նրա խոստովանությունը՝ առանց իմանալու, թե ինչ է վերջինս պատրաստվում խոստովանել իրեն: Նա իր վերաբերմունքը Օլիվիեի հանդեպ ոստիկանության հետ աշխատակցի հետ խոսելիս կտրուկ փոխում է, և այդ վերաբերմունքն արդեն դառնում է կանխակալ մոտեցում: Եվ ի վերջո բոլոր այս ստեղծագործություններում ոճագործությունը բացահայտվում է միայն ու միայն խոստովանության միջոցով: Եթե Պոյի նովելներում կա խոստովանություն, ապա պարզապես փախուստի ելք չունեցող, ծուղակն ընկած մարդու խոստովանություն է դա: Ֆոքլենդը, օրինակ, կարող էր և չխոստովանել իր հանցանքը. նրան միայն խիղճն է ստիպում խոստովանել, իսկ «Սպանություններ Մորգ փողոցում» նովելում

վիթսարի կապիկի տիրոջը՝ նավաստուն, խոստովանության է դրդում անելանելությունը. փոքրիկ մի մանրամասնություն կարող է պատկերազարդել դա. Դյուպենը դուռը փակում է և բանալին դնում գրպանը. գտնված կապիկի ետևից թերթի հայտարարությամբ եկած նավաստին չխոստովանելու ոչ մի ելք այլևս չունի: Ծուղակը կուռ տրամաբանությամբ է լարված և ծուղակից սպրդել պարզապես անհնարին է: Պոլի դեդեկտիվներում խոստովանությունը ոչ թե նախորդում, այլ հաջորդում է սպանության բացահայտմանը: Դրանցում ավելի շատ տրամաբանական քայլեր են, անկապակից թվացող փաստերի համադրում վերլուծության միջոցով, քան իրադրություններ և գործողություններ, ինչպես վեպերում: Դյուպենը «գործում» է, այսինքն՝ իր առանձասենյակից դուրս է գալիս միայն, երբ լուծումը վերջնականապես գտնված է, «պատմությունը սահմանափակվում է բացառապես դատողություններով ու լուծմամբ, որոնք հաճախ հանցագործությունից բաժանված են տարիներով ու մղոններով: Հետախուզության առօրյա եղանակները՝ մատնահետք, տաժանք, մատնություն, կխախտեին այս անբասիր մաքրությունը: Այս արգելքի պայմանականությունը դյուրին է վիճարկել, բայց այս դեպքում անկարելի է նաև հանդիմանել, խնդիրը ոչ թե բարդություններից ձերբազատվելն է, այլ, հակառակը, բարդությունների կուտակումը»¹⁹⁶: Այսպես. դեդեկտիվի թերևս ամենից բարդ՝ փակ սենյակում կատարված սպանության խնդիրը հենց Պոն է առաջին անգամ բերել գրականություն: Դժվար է դեդեկտիվներում խուզարկուի տրամաբանության առջև դրված առավել բարդ խնդիր պատկերացնել, քան բացահայտել, թե ինչպես է կատարվել սպանությունը մի սենյակում, ուր սպանությունից առաջ ոչ ոք չի մտել և սպանությունից հետո ոչ ոք դուրս չի եկել: Խնդրի բավական հնարամիտ լուծումներ են գտել Լերուն («Դեդին սենյակի առեղծվածը»), Իդեն Ֆիլիոթսը («Գլուխկոտրուկ», The Gig-Saw), Չեսթերթոնը («Անտեսանելի մարդը», «Երկնային նետը»), Ջոն Դիքսոն Քարը («It walks by night»), Իսրայել Ջանգվիլը («Բիգ Բոուի առեղծվածը», The Big Bow Mystery, 1892): Վերջինիս վիպակում սենյակ մտած անձանցից մեկը բացականչում է, թե իրենց տերն սպանված է և հաջորդ պահին օգտվելով մյուսի շփոթմունքից, երբ վերջինս ոչինչ չի լսում ու չի տեսնում, հաշված վայրկյանների ընթացքում հասցնում է սպանություն գործել: Պոլի

¹⁹⁶ Борхес Х. Лабиринты детектива и Честертон. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1. СПб. 2005. С. 496.

«Սպանություններ Մորգ փողոցում» նովելում հինգերորդ հարկում գտնվող սենյակից, որտեղ կատարվել է սպանությունը, ոչ ոք դուրս չի եկել. դուռը ներսից փակ է, ծխնելույզը՝ բավական նեղ, որպեսզի ինչ-որ մեկը մտնի կամ դուրս գա, իսկ այրին չէր կարող սպանել իր դստերը և ապա՝ ինքն իրեն: Պոյի լուծումն իհարկե լավագույններից չէ. ընդհանրապես միշտ չէ, որ ժանրի նույնիսկ ականավոր վարպետներին հաջողվել է խնդրի ինքնատիպ լուծում գտնել. որքան անուշադիր պիտի լիներ խոշորացույցներով տեղանքը մանրակրկիտ զննած ոստիկանությունը՝ չնկատելու համար, որ կապիկը ներս է մտել պատուհանից, և որ վերջինս փակող մեխը պարզապես կտրված է եղել:

Այս նովելում Դյուպենն իր բնակարանից դուրս գալու և տեղանքը զննելու հնարավորություն ուներ, սակայն հաջորդ՝ «Մարի Ռոժեի գաղտնիքը» նովելում Դյուպենը վաղուց կատարված սպանությունը բացահայտում է մամուլի քաղվածքների ուշադիր և հետևողական վերլուծության արդյունքում: Երկու զուգահեռ պատմությունների և այդ պատմությունների խորհրդավոր առնչությունների նախադեպը Պոյին հավանաբար ծանոթ էր «Էդգար Հանթի» վեպից: Բրաունի վեպի վերջում Հանթին պարզում է, որ ընկերոջ՝ Ուոլթգրեյվի մարդասպանը հնդկացի է եղել. ստացվում է, որ ունենք երկու տարբեր պատմություն՝ հյուսված երկու տարբեր սպանությունների շուրջ, որոնցից մեկը կատարվել է Իռլանդիայում, մյուսը՝ Ամերիկայում. այդ պատմությունները, ինչ խոսք, որպես զուգահեռ սյուժեներ, ունեն իրենց հատման կետերը՝ Հանթին Կլիտերոյի պես լուսնոտ է, և շատ արարքներ՝ Կլիտերոյի նամակների անհետացումը, օրինակ, որ նա վերագրում էր գերբնական ուժերին, ուրիշները՝ խորհրդավոր նմանակին, իր գիշերային դեգերումները մոռացած լուսնոտի արարքներ էին: Պոն իր նովելում ավելի է առաջ գնում՝ մի առեղծվածային սպանության միջոցով բացահայտելով մյուսը: Այստեղ մենք ևս գործ ունենք երկու սպանությունների հետ, որոնցից մեկը կատարվել է Ֆրանսիայում, մյուսը՝ Ամերիկայում, բայց, ի տարբերություն Բրաունի վեպի, այդ երկու սպանություններն առնչվում են միմյանց բացարձակ համանմանությամբ, ինչի հավանականությունը գերբնականի միջամտությամբ բացատրելու փոխարեն Պոն փորձում է ապացուցել հավանականությունների մաթեմատիկական տեսությամբ: Դյուպենը, ուշադիր ընթերցելով ու համադրելով Մարի Ռոժեի չբացահայտված սպանության մամուլի

վարկածները, ցույց է տալիս լրագրողի եզրահանգումների կանխակալ բնույթն ու ֆիզիկայի օրենքների փայլուն իմացությամբ ապացուցում, որ Սենայի ափին գտնվածը Մարի Ռոժեի դիակն է եղել հենց: Այնուհետև Դյուպենը հավանականությունների տեսությամբ հերքում է մեկ այլ թերթի խմբագրի դատողությունների ելակետային պնդումը, թե բացառված էր, որ Մարի Ռոժեն իր անհետացման օրն աննկատ անցներ համապատասխան փողոցով: Նա նկատում է. «Եթե ենթադրենք, որ մեկին ճանաչողներն այնքան են, որքան և մյուսին ճանաչողները, ապա հավանականությունը, որ երկուսին էլ նույն թվով ծանոթներ կհանդիպեն, ևս հավասար է»¹⁹⁷: Այսպիսով, հիմնավոր սկեպտիցիզմի, անառարկելի դատողությունների և աննշան թվացող մանրուքների հանդեպ ցուցաբերած ուշադրության համադրման շնորհիվ Դյուպենը գտնում է սպանության բացահայտմանն անհրաժեշտ բոլոր հուշումները: Այդ բացահայտման վրա լույս է սփռում մամուլի՝ նույն օրը Սենայի ափին ինչ-որ ավազակախմբի զանցանքների մասին պատմող հաղորդումը: Այնուհետև Դյուպենը ցույց է տալիս Մարի Ռոժեի ավազակախմբի զոհ դառնալու հասարակական տեսակետի անհիմն բնույթը՝ ապացուցելով, որ կապ է հարկավոր փնտրել ոչ թե ավազակախմբի գործունեության և աղքատ սպանության, այլ աղքատ սպանության և սպանությունից երեք տարի առաջ նրա խորհրդավոր անհետացման ու վերադարձի մոռացված դեպքի միջև: Օրեր անց Սենայի ափին գտնվում է նաև «սպանության վայրը»: Մոտակայքում գտնվող հյուրանոցի տիրուհու հարցաքննությունից հետո պարզվում է, որ սպանության գիշերն ավազակների մի խումբ, օգտվելով հյուրանոցի ծառայություններից, հեռացել է առանց վճարելու: Այդտեղ է եղել նաև մի երիտասարդ զույգ՝ թխահեր մի երիտասարդ և մի աղջիկ, որի արտաքինը հիշեցնում է Մարի Ռոժեին: Եվ իհարկե Դյուպենի համար ոչ մի դժվարություն չկա ցույց տալ, թե սպանությունից օրեր անց Սենայի ափին գտնված իրերն այնպես են դասավորված, որ տպավորություն ստեղծվի, թե սպանությունը խմբակային է, մինչդեռ մանրամասն դիտարկման արդյունքում պարզվում է, որ սպանությունը գործել է մեկը: Դժվար չէ ենթադրել, որ սպանությունը ավազակախմբին վերագրելու հյուրանոցի տիրուհու ցանկությունը վրդովմունքի արտահայտությունն է սուսկ:Եվ անկասկած, Դյուպենը ճիշտ է՝

¹⁹⁷ Poe E. Selected tales. New York. Oxford University Press. P. 172.

եզրակացնելով, որ սպանությունը գործել է գեղեցկուհի Մարիի երկրպագուներից մեկը՝ հավանաբար երկարատև նավարկության մեկնած մի նավաստի, որի հետ երեք տարի առաջ նույն կերպ փախուստի էր դիմել՝ սիրած տղային՝ Սենթ Էսթաշին խաբելով, թե մորաքրոջ մոտ է գնում:

«Սպանություններ Մորգ փողոցում» և «Մարի Ռոժեի գաղտնիքը» նովելները միավորվում են դեդեկտիվի համար «պարտադիր» սպանության պատմությամբ: (Սքոթ Սաթերլենդը սրամտում է, թե «դեդեկտիվն առանց սպանության նույնն է, թե ձվածեղն առանց հավկիթի»¹⁹⁸ մեր կարծիքով, սպանության անհրաժեշտ առկայությունը խիստ վիճահարույց նախապայման է): Այս իմաստով Պոյի «Հափշտակված նամակը» նովելը, որտեղ սպանություն չկա, հաճախ դասում են նաև հեղինակի՝ այսպես կոչված «վրեժի» պատմվածքների շարքը, ինչպիսին է, օրինակ, Օդենի չսիրած «Խերեսի տակառը»¹⁹⁹: Այս նովելում Դյուպենը, մինիստր Դ-ի կողմից գողացված նամակը վերադարձնելով, նաև վրեժ է լուծում մինիստր Դ-ից: Դյուպենը նամակը գտնում է նրա տանը այն ժամանակ, երբ ոստիկանությունն օրերով հետախուզել էր տան յուրաքանչյուր անկյունն ու ոչինչ չէր գտել: Դյուպենը ոստիկանության հետ զրույցից պարզապես եզրակացրել էր, որ մինիստրն ինքն է թույլ տվել ոստիկանության այդ հետախուզումները, այնուհետև հակառակորդի բանականության հետ սեփական բանականության նույնացման շնորհիվ ենթադրում, որ մինիստրը «պետք է հասկանար, որ ասեղներով, շաղափներով ու մանրադիտակներով զինված ոստիկանների համար իր տան ամենից թաքուն անկյունն իսկ բաց պահարանից էլ մատչելի կլիներ», և եզրակացնում, որ «նա ուզած-չուզած որպես միակ փրկության պետք է դիմեր **պարզությանը**»²⁰⁰: Իր առանձնասենյակից Դյուպենը դուրս է գալիս միայն այն ժամանակ, երբ արդեն «գիտի», թե որտեղ է ոստիկանության կողմից փնտրվող նամակը, և, իհարկե, մինիստրի տնից Դյուպենը վերադառնում է նամակով: Մինիստրի տան բուխարու վրա նա ճմռթված մի թուղթ է տեսնում, նամակ, որի

¹⁹⁸ Sutherland S. Blood in Their Ink. London. 1953. P. 200.

¹⁹⁹ Poe E. The Short Fiction of Edgar Allan Poe. An Annotated Edition by St. and S. Levine. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company. 1976. P. 154. / Պոյի պատմվածքներում վրեժի մոտիվի մասին տես՝ Венедиктова Т. Разговор по-американски: дискурс торгов литературной традиции США. М. // Новое литературное обозрение. 2003. С.175-190. գրքի “Обаяние странного сыщика” и “Месть в составе творческого процесса” վերնագրով գլուխներում:

²⁰⁰ Պո Է. Անուրջներ և մղձավանջներ, Եր., Սովետական գրող, 1983, էջ 58-59:

«քնձոռտ տեսքը» «պիտի ծառայեր նրա կատարյալ անպետքությունը վկայելու նպատակին»²⁰¹: Այսպիսով, «Հափշտակված նամակը» նովելով Պոն սկզբնավորում է դեդեկտիվ նովելի կարևորագույն ավանդույթներից մեկը, որ «հնչպես գրել դեդեկտիվ պատմվածք» էսսեում Չեսթերթոնը ձևակերպում է որպես դեդեկտիվի ոսկե կանոններից մեկը: «Խնդիրը կարող է չափազանց բարդ թվալ,- գրում է Չեսթերթոնը,- իրականում այն պետք է բավական պարզ լինի»²⁰²: «Լուծումը մակերևույթի վրա է, բայց միևնույն ժամանակ՝ անտեսանելի»²⁰³: «Ամենից ակնառու տեղում»՝ ադամանդը ջրի մեջ թաքցնելու», ամբոխի մեջ մարդ սպանելու հնարքը, որ առաջին անգամ Պոն է կիրառել «Հափշտակված նամակը» պատմվածքում, հետագայում լայնորեն օգտագործվում է դեդեկտիվի հեղինակների կողմից. դրա ամենահետաքրքրաշարժ լուծումներից մեկը, օրինակ, Դիքսոն Քարի «Անհայտ մարդիկ կամ ուժեր» պատմվածքն է. սենյակում կատարված սպանության անհայտ գործիքը ջրով լի ծաղկամանի մեջ թաքցրած ապակու կտորն էր:

Ժակ Լականը Պոյի այս պատմվածքի կապակցությամբ նկատում է, թե Դյուպենի բացահայտումն առաջին հայացքից «հոգեբանական ներթափանցման»՝ միմեսիսի օրինակ է ներկայացնում իրենից²⁰⁴: Հետաքրքիր է, որ մինչև Պոն դեդեկտիվն այս հնարքի փնտրտուքների մեջ էր: Գողվինի և Բրաունի հերոսները փորձում էին գործել հենց «հոգեբանական ներթափանցման» հնարքով, մինչդեռ Պոն հայտնաբերում է, որ խնդիրն այստեղ ոչ թե «հոգեբանական ներթափանցումն» է, այլ բանականության բացարձակ նույնացումը հակառորդի բանականության հետ: Հենց այդ պատճառով էլ Գողվինի և Բրաունի հերոսների առավելագույն նվաճումը հերոսների խոստովանությունն է, իսկ Պոյի հերոսը դրա կարիքը չի զգում: Ի տարբերություն Գողվինի, Բրաունի և Հոֆմանի՝ Պոն հասկանում է, որ մարդկային հոգեբանության մեջ ներթափանցումները հնարավոր են միայն դիտարկման շնորհիվ, իսկ դիտարկման հնարավորություն ընձեռում է միայն բանականությունը:

²⁰¹ Նույն տեղում, էջ 61:

²⁰² <https://www.chesterton.org/how-to-write-detective/>

²⁰³ Նույն տեղում:

²⁰⁴ Лакан Ж. “Я” в теории Фрейда и в технике психоанализа, Семинар. Книга 2. 1954-1955. М. Гнозис. Логос. 2009. С. 520.

Այսպիսով, Պոյի երեք նովելները միավորվում են ընդհանուր հերոսներով՝ պատմողի փոքր-ինչ թանձրամիտ և իր ենթադրություններում սխալվող կերպարը, որի հետ զրույցի մեջ էլ Դյուպենը ցույց է տալիս իր դատողությունների շլացնող արդյունքը: Կերպարային այսօրինակ զույգի սխեման Կոնան Դոյլը (Շերլոք Հոլմս - դոքթոր Ուոթսոն) Պոյից է փոխ առել: Սա վերածվում է սխեմայի, ըստ որի՝ հերոսը բազմակողմանի զարգացած, կիրթ, նրբամիտ, էքսցենտրիկ և բացառիկ օժտված անձնավորություն է, իսկ պատմողը՝ համակրելի, եռանդուն, պարզամիտ: Հերոսի գործառույթը գաղտնիքը բացահայտելն ու մարդասպանին գտնելն է, պատմողի գործառույթը՝ սխալ ենթադրությունը, որի համեմատ հերոսի խորաթափանցությունը պարզապես հանճարեղ է թվում:

Իրենց բնավորության տարօրինակությունները, ծխամորճն ու ծխելու ժամանակ մտորելու սովորությունը Դյուպենից են «ժառանգել» ոչ միայն Հոլմսը, այլև Պուարոն ու Մեգրեն: Ի տարբերություն Դյուպենի՝ վերջիններս և հատկապես Հոլմսը վառ արտահայտված խառնվածքով կերպարներ են: Չեսթերթոնը, Հոլմսի մասին պատմող Կոնան Դոյլի պատմվածքներն ու վիպակները համեմատելով Քիփլինգի պատմվածքների հետ, նկատում է, որ վերջիններս «ինտելեկտուալ բավականություն են» պատճառում, բայց հիշվում է ոչ թե դրանց գլխավոր հերոսը, այլ ընդհանրապես պատմվածքը: Իբրև տպավորություն մնում է պատմվածքների ազդեցությունը, իսկ կերպարները մոռացվում են: «Ժամանակակից հերոսներից ոչ մեկին, բացառությամբ Հոլմսի, չի հաջողվել դուրս գալ գրքի սահմաններից այնպես, ինչպես ճուտն է ճեղքում ձվի կճեպը - գրում է Չեսթերթոնը այդ առիթնող կերպարին նվիրված իր էսսեում.- դա հաջողվում էր, օրինակ, Դիկենսի հերոսներին»²⁰⁵: Համեմատելով Դյուպենի և Հոլմսի կերպարները՝ Չեսթերթոնը գրում է. «Հոլմսի սրամիտ կռահումները Լոնդոնի արվարձանների բուսազուրկ հողից դուրս եկած երփներանգ ծաղիկների են նման: Դյուպենի պայծառացումները նման են մտքի մոայլ ծառի վրա աճող ծաղիկների: Դյուպենի լեզուն վառ երևակայությունը համադրում է մտքի ստույգ ճշգրտության, գերբնական պողոթկումները օրենքի տրամաբանության հետ»²⁰⁶: Դյուպենը, Պոյի մյուս նովելների մտամփոփ հերոսներին հիշեցնելով, չի տպավորվում իբրև խառնվածք, ավելի շուտ

²⁰⁵ Честертон Г.Писатель в газете. М. Прогресс. 1984. С. 263.

²⁰⁶ Նույն տեղում, էջ 265:

տպավորում է նրա տրամաբանության ընթացքը: Այսպիսով, Պոն համաշխարհային գրականություն է բերել «սիստեմատիկ մտածելու կարողությամբ» օժտված խուզարկուի կերպարը: Այդ կերպարով միավորված երեք նովելների միայն երկուսում է առկա դեդեկտիվի «պարտադիր» պայմաններից մեկը՝ սպանությունը, բայց բոլորում առկա է տրամաբանական դեդուկցիան և անհայտի բացահայտումը:

Որոշ ուսումնասիրողներ, ինչպես՝ Դորըթի Սոյերսը, Պոյի դեդեկտիվ նովելների թվին են դասում նաև այսպես կոչված «ինքնաբացահայտման» շարքի նովելները՝ գրված որպես հանցագործի խոստովանություն, որոնցում, սակայն, պակասում են դեդուկցիան և ժանրի այլ պարտադիր բաղադրիչներ: Այդ պատմվածքների թվին են պատկանում «Սև կատուն», «Մատնիչ սիրտը», «Այլասերության դևը», «Խերեսի տակառը» և «Դու ես այն Այրը, որ...»²⁰⁷: Սոյերսն այդ պատմվածքներն անվանում է «գաղտնիքի պատմվածքներ»:

Պոն իր դեդեկտիվ նովելներն անվանել է «տրամաբանական» պատմվածքներ («Սպանություն Մորգ փողոցում», «Մարի Ռոժեի գաղտնիքը», «Հափշտակված նամակը» և «Ոսկե բզեզը»): Ժամանակակից չափանիշներով «տրամաբանական» պատմվածքն ավելի լայն հասկացություն է: «Տրամաբանականից» դեդեկտիվ պատմվածք է անցել հիմնական սյուժետային մոտիվը՝ գաղտնիքի կամ սպանության բացահայտումը, պահպանվել է պատումի եղանակը՝ պատմվածքը՝ որպես տրամաբանական լուծման ենթակա խնդիր: Տրամաբանական պատմվածքների առանձնահատկությունն այն է, որ հեղինակի ուշադրության կենտրոնացումը ոչ հանցագործությունն է, ոչ էլ հետաքննությունը, այլ մարդը, որը վարում է այն. Լեգրանը՝ «Ոսկե բզեզը» պատմվածքում, Դյուպենը՝ մնացած մյուս երեք պատմվածքներում»²⁰⁸:

Անդրադառնանք զուտ «տրամաբանական»՝ «Ոսկե բզեզը» նովելին, որտեղ ոչ թե սպանություն է բացահայտվում, այլ գանձեր են գտնվում: Ծովահենների թաքցրած գանձերի մասին պատմությունները համաշխարհային գրականության մեջ նոր չեն: Ժամանակին ԴեՖոն, ամփոփելով ծովահենների մասին բանահյուսությունն ու իրական պատմությունները, շարադրել է իր «Ծովահենության ընդհանուր պատմությունը», որից

²⁰⁷ Петрова Д. Рецепция новеллы Э. А. По “Золотой жук”. // Вестник Томского Государственного Института. 2010. № 336. С. 7.; տես նաև՝ <http://cyberleninka.ru/article/n/retseptsiya-novelly-e-a-po-zolotoy-zhuk-v-rossii-xix-v>:

²⁰⁸ Ковалев Ю. Эдгар По.// История всемирной литературы, Т. 6. М. 1989. С. 571-577.

իբրև սկզբնաղբյուր հետագայում օգտվել են ծովահենների մասին պատմող արկածային վեպերի հեղինակները: Դեֆոյի ծովահենության յուրօրինակ հանրագիտարանում պատմվում է նաև նավապետ Քիդի, նրա հարստության և նրա թաքցրած գանձերի մասին²⁰⁹: Ըստ ավանդույթի՝ Քիդը հենց Ամերիկայի տարբեր ծովափերում էլ թաքցրել է իր գանձերը: Պոյից առաջ այս թեմային անդրադարձել էր Վաշինգթոն Իրվինգը «Ճանապարհորդի պատմությունները» (1824) ժողովածուի պատմվածքներից մեկում: Իրվինգի այս շարքի պատմվածքների «Ծովահեն Քիդ» (Kidd the pirate)-ում կա մի կարևոր հաղորդում, որ հավանաբար կարևոր նշանակություն ունի Պոյի նովելի համար, քանի որ Պոյի հերոսը Քիդի թաքցրած գանձը հայտնագործում է հենց այդպիսի նշանի հիման վրա: «Լուրեր էին շրջում ծառերի և ժայռերի վրա գտնվող խորհրդավոր նշումների և նշանների մասին, որոնք ենթադրել էին տալիս, թե դրանք գանձերի թաքստոցների տեղն են հուշում», - գրում է Իրվինգը²¹⁰: Ինչպես ստորև ցույց կտանք, Պոյի հերոսը գանձը հայտնաբերում է՝ կռահելով հենց այդ նշանը: Հետաքրքիր է, որ սիմվոլն անվանում են «բազմաթիվ նշանակություններով մաթեմատիկական բանաձև», իսկ դեդեկտիվը «երեք անհայտով հավասարում»: Պոն «գանձ որոնող» իր հերոսներին պարզապես ուղղորդում է դեպի բազմանշանակ սիմվոլի կոնկրետ նշանակության լուծում: Պոյի նովելը նավապետ Քիդի գանձերի թաքստոցը գտնելու պատմությունն է, բայց նրա հերոսները գանձեր հայտնաբերելու համար ծովերում ու օվկիանոսներում արկածներով լի նավարկություն չեն կատարում. գանձերի այդ փնտրտուքի և դրանց հայտնաբերման թեման նոր չէր համաշխարհային գրականության մեջ, բայց Պոյից առաջ ոչ մեկի մտքով չէր անցել ոչ թե «որոնելով», այլ տրամաբանելով գտնել գանձը: Նովելի ամբողջ հմայքը գանձերի տեղը որոշելու տրամաբանության անսխալ քայլերի մեջ է: Այս «հետաքրքրաշարժ, զարմանահրաշ, ճշգրիտ դատողություններով լի նովելը» (Ժյուլ Վեռն) մեծ ազդեցություն է ունեցել համաշխարհային արկածային գրականության զարգացման վրա (օրինակ Ռոբերտ Լուիս Ստիվենսոնի «Գանձերի կղզին» վեպի վրա, որտեղ գանձերի տեղը նույնպես կմախքն է ցույց տալիս, թեև Ստիվենսոնի նովելում շեշտն արդեն դեդուկցիայի մեթոդի վրա չէ). «Անթերի դեդուկցիայից բացի, որ դրսևորում է հերոսը, այս պատմվածքը

²⁰⁹ Defoe D. A general history of the pirates. Dover publications. 1999. P. 800.

²¹⁰ Irving W. Tales of a traveler. New York. Aegypan. 2007. P. 248.

հետաքրքրություն է առաջացնում *մինչ այժմ գրականությանն անհայտ հնարքների* (ընդգծումը մերն է) կիրառմամբ: «Այս պատմվածքը բավական է ամերիկացի գրողի ողջ ստեղծագործության մասին պատկերացում կազմելու համար,- ժամանակին գրել է Ժյուլ Վեռնը Պոլին և նրա ստեղծագործությանը նվիրված ուսումնասիրության մեջ:- Իմ կարծիքով, այն արտասովոր բոլոր պատմություններից ամենահրաշալին է, և հենց նրանում է լիարժեք կերպով արտահայտվել գրական այն ուղղությունը, որ այժմ ընդունված է անվանել *Պոլի ժանր*»²¹¹:

«Պոլի ժանր» անվանումը հենց «տրամաբանական» նովելի տեսակն է: Պոն մաթեմատիկական գրականության մեջ կիրառելու համար առաջին անգամ գրականության մեջ կիրառեց տրամաբանություն՝ իր հերոսին առաջադրելով մաթեմատիկական խնդիր, որն էլ նա փայլուն կերպով լուծում է:

Պոլի գեղագիտական նպատակադրումը հստակորեն սահմանված է «Ոսկե բզեզը» նովելի վերջամասում, երբ հեղինակը զարմանում է, թե ինչպես է գլխավոր հերոս Ուիլյամ Լըգրանին հաջողվել լուծել մաթեմատիկական բարդ խնդիրը կամ հավասարումը՝ տվյալ դեպքում գաղտնագիրը կամ կրիպտոգրաման: Ամբողջ խնդիրն այն է, որ Լըգրանը կարողանում է վերացարկվել նովելի սիմվոլներից և դրանք որպես սիմվոլ էլ ընկալել: Խոսքը ոսկե բզեզի և գանգի սիմվոլների մասին է: Լըգրանին իրականությունը ներկայանում է որպես գաղտնագիր: Հանկարծ նա սկսում է կասկածել, որ ծովափին պատահաբար գտնված մագաղաթի վրա ջերմության ազդեցությամբ երևացող գանգի պատկերը խորհրդանիշ է՝ ծովահենների խորհրդանիշը: Եթե անդրադառնալու լինենք նովելի պատկերային համակարգին, ապա ուշագրավ մի փաստ է բացահայտվում. Լըգրանն այդ մագաղաթի մեջ փաթաթել է ոսկե բզեզին և ընկերոջը ցույց տալու համար, թե ինչպիսին է եղել բզեզը, մագաղաթի վրա նկարում է այն: Գանգի պատկերը մագաղաթի հակառակ կողմի վրա հետո է երևում՝ բուխարու ջերմության տակ, բայց ընկերոջը, որ պատմող-հեղինակն է, թվում է, թե բզեզը գանգի տեսք ունի, և այդպես է մինչև առեղծվածի բացահայտումն ընկալում նաև ընթերցողը: Այստեղ երկու սիմվոլներ՝ բզեզի և գանգի պատկերները՝ որպես նույնական շերտեր, կարծես դարսվում են իրար վրա և հղվում դեպի

²¹¹ Верн Ж. Эдгар По и его произведения. // Маяк на далеком острове Болид. М. Ладомир. 2010. С. 359-400:

պատմվածքի կեղծ-բնաբան: «Օհո, նայեցե՛ք: Նա խելագարի պես է պարում: Մորմ է կծել նրան»: Բնաբանն իբրև թե Արթուր Մերֆիի «Բոլորը սխալվում են» պիեսից է, սակայն Պիեսի մեջ այդպիսի տողեր գոյություն չունեն: Ինչևէ, այն, որ ոսկե բզեզը խայթել է Լըգրանին, նրա գանձերի տենդագին որոնումները կապում են բնաբանի հետ. ընթերցողը պատմողի հետ Լըգրանին ընդունում է որպես խելքը թոցրած ծերուկի: Բայց դա բոլոր դեդեկտիվներին հատուկ կեղծ հետքն է: Պոյի այս հերոսը աչքի է ընկնում ինչպես խենթության նախանշաններով, այնպես էլ մտավոր արտակարգ ունակություններով, բայց պատմողը մեզ ուղղորդում է ուշադրություն դարձնել նրա խենթության նախանշաններին և ոչ թե մտավոր ունակություններին, ինչն էլ վերջում անակնկալի է բերում: Պոն իր հերոսին բնութագրում է հետևյալ կերպ. «Այդ մենակյացի բնավորության շատ գծեր հետաքրքրություն ու հարգանք էին ներշնչում: Ես տեսա, որ նա գերազանց կրթություն ունի և օժտված է արտակարգ ընդունակություններով, բայց միաժամանակ վարակված է մարդատյացությամբ ու տառապում է մտքի հիվանդագին վիճակից՝ փոփոխակիորեն ընկնելով մերթ ցնծության, մերթ մռայլության մեջ»²¹²: Պոյի բոլոր հերոսներն են օժտված նման հատկանիշներով՝ **մենակյացություն, մարդատյացություն, հոգեկան մտավոր խանգարման** նախանշաններ, բայց այս նովելում դրանց գումարվել է նաև այնպիսի հատկանիշ, որն անհրաժեշտ է մաթեմատիկական անհայտը գտնելու, գաղտնագիրը լուծելու, տրամաբանության միջոցով «անցյալը ռեկոնստրուկցիայի» ենթարկելու համար՝ **մտավոր արտակարգ ունակություններ**. հատկանիշ, որով օժտված են ոչ միայն Պոյի, այլև բոլոր դեդեկտիվների հերոսները: Այդ արտակարգ ունակությունների առաջին դրսևորումը, ինչպես նկատեցինք, նովելի հերոսի՝ ստեղծագործության սիմվոլը որպես սիմվոլ ընկալելն է, ինչի միջոցով էլ Պոն լուծել է իր առջև դրված խնդիրը: Սիմվոլը՝ որպես գեղարվեստական պատկերի տեսակ, հենց այն է, որ այս նովելում և ընդհանրապես վերաբերում է գեղարվեստական երևակայությանը, և ընդհանրապես սիմվոլը կարելի է համարել գեղարվեստական երևակայության վերացարկման բարձրագույն աստիճան: Ալեքսեյ Լոսևը սիմվոլը բնութագրում է որպես

²¹² Պո է. Ոսկե բզեզը, Եր., Հայաստան, 1975, էջ 5: **Թարգմանությունը՝ Ա. Հովհաննիսյանի:**

«բազմաթիվ նշանակություններով մաթեմատիկական բանաձև»²¹³: Իսկ դեղեկտիվը, ինչպես վերն ասվեց, բնորոշում են որպես երեք անհայտով հավասարում: Պոյի հայտնագործությունն այն էր, որ նրա հերոսը կարողացավ ոչ միայն կռահել, որ գործ ունի սիմվոլի հետ, այլև գտնել բազմանշանակ **սիմվոլի** կոնկրետ նշանակությունը: «Ոսկե բզեզը» նովելի հերոսը՝ Լըգրանը, գանգի պատկերի միջոցով գտնում է գանձերի թաքստոցը. «Գանձը վերադարձնել ծովահենների չարագործ խորհրդանշանի միջոցով, այստեղ բանաստեղծական ինչ-որ հղացում է նկատվում», - զարմանում է պատմող-հեղինակը: «Գուցե և այդպես է, չնայած կարծում եմ, որ գործնական նկատառումներն այստեղ պակաս նշանակություն չունեն, քան բանաստեղծական երևակայությունը»²¹⁴, - պատասխանում է Լըգրանը: Պոն այստեղ հերոսների միջոցով խոսում է այն երկու միջոցների մասին, ինչով Լըգրանը հասել է արդյունքին՝ **ճշգրիտ տրամաբանության և բանաստեղծական երևակայության**: Բանաստեղծական երևակայությունը վերաբերում է Լըգրանի՝ արտաքին աշխարհի պատկերները որպես սիմվոլներ ընկալելուն, իսկ ճշգրիտ տրամաբանությունը՝ սիմվոլի բովանդակությունը ճշգրտորեն կռահելուն(ինչպես նաև մագաղաթի վրա ջերմության ազդեցությամբ հայտնվող գաղտնագիրը լուծելու կարողությանը):

«Հափշտակված նամակը» պատմվածքում Պոն ևս անդրադառնում էր ձևական տրամաբանության և բանաստեղծական երևակայության հարաբերության խնդրին: Ոստիկանությունը չի կարողանում գտն*ել մինիստրի կողմից թաքցրած նամակը, քանի որ թաքցնողը ոչ միայն մաթեմատիկոս էր, այլև բանաստեղծ: «Նա կատարյալ պարտություն կրեց, և դրա հիմնական պատճառը նրա այն ենթադրությունն էր, թե մինիստրը հիմար է: Բնազդաբար կռահելով, որ բոլոր հիմարները բանաստեղծ են, նա թյուրիմացաբար ենթադրել էր նաև, որ բոլոր բանաստեղծները հիմար են՝ թույլ տալով այդպիսով non distribution medii սովորական սխալը»: Իսկ մինիստրի մասին. «Միևնույն ժամանակ բանաստեղծ և մաթեմատիկոս լինելու շնորհիվ նա բացառիկ լավ է դատում»²¹⁵:

²¹³ Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М. Искусство. 1995. С. 320.

²¹⁴ Պո Է. Ոսկե բզեզը, Եր., Հայաստան, 1975, էջ 64: **Թարգմանությունը՝ Ա. Հովհաննիսյանի:**

²¹⁵ Պո Է. Անուրջներ և մղձավանջներ, Եր., Սովետական գրող, 1983, էջ 56:

Պոն, որ փորձում էր ճշգրիտ տրամաբանություն կիրառել գրականության մեջ, գիտակցում էր, որ տրամաբանությանը պետք է գեղագիտություն հաղորդել: Աբրահամ Վուլիսը դեդեկտիվի պոետիկային նվիրված հոդվածում նկատում է. «Ըստ Պոյի՝ տրամաբանությունը պետք է «էսթետիզացվի»: Սա դեդեկտիվին և գործնականում և ժամանակակից մեկնության մեջ ուղեկցող պարադոքսների ամենանուրբ բացատրությունն է: Դեդեկտիվը, Պոյի կարծիքով, իրենից պարադոքս է ներկայացնում, քանի որ գրականության մեջ պատկերով մարմնավորվող համադրական սկիզբն այստեղ բախվում է հակադիր ուժի՝ վերլուծականության հետ, որն իր հետ ձևական լուծումն է բերում, և գեղագիտական նոր ֆենոմեն է առաջանում՝ պատկեր-խնդիր»²¹⁶:

Տրամաբանության էսթետիզացման՝ ձևական տրամաբանության և գեղարվեստական «ճշգրիտ երևակայության» համադրումն է (եթե արտահայտվենք Գյոթեի եզրով. պակաս դիպուկ չէ նաև Կոնան Դոյլի ձևակերպումը՝ «երևակայության ուժի գիտական օգտագործումը»²¹⁷) Պոյի հայտնագործած «տրամաբանական» նովելի էությունը:

²¹⁶ Вулис А. Поэтика детектива.// Новый Мир. 1978. № 1. С. 244-258.

²¹⁷ Դոյլ Ա. Նորթեր Շերլոկ Հոլմսի մասին, Եր., Սովետական գրող, 1985, էջ 125:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Էդգար Ալլան Պոյի արձակի վերլուծության և նրա հիմքում ընկած ավանդույթների ուսումնասիրության արդյունքում հանգել ենք հիմնական եզրակացությունների:

1. Ընդունված է Պոյին համարել «երեք ժանրերի՝ դեդեկտիվ, գիտաֆանտաստիկ և սարսափների գրականության հիմնադիր»: Իրականում հեղինակի այդ ժանրի նովելներին, հատկապես սարսափի և ֆանտաստիկ գրականության, դարերով եկած հարուստ ավանդույթ է նախորդել, իսկ նրա «տրամաբանական» նովելներից դեռ շուրջ կես դար առաջ սկզբնավորված դեդեկտիվն արդեն որոշակի պատմություն ունեցող ժանր էր (երբեմն գրականագետները փորձում են ճշգրտել՝ Պոյին համարելով «դեդեկտիվ նովելի» հիմնադիր, թեև դա էլ գուցե քիչ նորարարություն չէ, քանի որ ծավալուն դեդեկտիվը հարում է հոգեբանական վեպի ժանրին, բայց այս դեպքում էլ կարելի է նշել, որ Հոֆմանի «Մադոուգել Սկյուդերին» նախորդել է Պոյի դեդեկտիվ նովելներին, իսկ Հոֆմանի ազդեցությունը Պոյի արձակի վրա, անհերքելի է): Այս ամենով հանդերձ Պոն որոշ նորարարությունների շնորհիվ նշված ժանրերի զարգացումը հասցրել է մի բարձրագույն, կանոնիկ, ճշգրիտ և կատարելությանը գրեթե մոտ այնպիսի աստիճանի, որից հետո դրանք պարզապես չէին կարող զարգանալ նախկին ավանդույթների հունով: Նա նշված երեք ժանրերի զարգացման առջև բազմաթիվ նոր հնարավորություններ բացեց: Պոյից հետո «սարսափի գրականությունն» իր ուրվականներով՝ ծիծաղաշարժ, ֆանտաստիկ գրականության՝ գիտական փաստարկումներից հեռու, անհիմն ինելը դեդեկտիվն իր խոստովանություններով բացահայտվող սպանություններով (այդպես է բացահայտվում սպանությունը նույնիսկ Հոֆմանի նովելում), պարզունակ պիտի թվար:

2. Պոյի արձակի ազդեցության հիմնական ակունքը, Սոֆոկլեսից սկսած, «սարսափի» գրականության դարավոր ավանդույթներին 18-րդ դարում վերջապես ժանրի իրավասություն շնորհած «գոթական վեպն» է: Ըստ որոշ տեսաբանների՝ «գոթական վեպի» մեջ են հենց ձևավորվել գիտաֆանտաստիկ և դեդեկտիվ ժանրերը: Իհարկե «գոթական վեպն» ուներ թե՛ ֆանտաստիկի, թե՛ հատկապես դեդեկտիվի տարրեր,

սակայն ֆանտաստիկ գրականության արևմտաեվրոպական ավանդույթի հիմքերը դեռ անտիկ գրականությամբ են դրվել, իսկ Պոն Անտիկ, Վերածննդի, Լուսավորության և նախառոմանտիզմի ֆանտաստիկ գրականության ավանդույթներին է հետևում: Ինչ վերաբերում է դեդեկտիվին, ապա նրա մի ճյուղը՝ քրեավեպը, բոլորովին առանձին ուղղություն է, որը ձևավորվել է քրեական քրոնիկներից և հատկանշվում է ուժի կիրառմամբ, մատնագրերով, խոստովանություններով բացահայտվող սպանություններով՝ հակառակ դեդեկտիվի, որում գործում են տրամաբանությունն ու դեդուկցիան: Եթե Պոյին նախորդած դեդեկտիվի նախանմուշները դեռ տարանջատված չէին «գոթական վեպից», ապա հենց նրա նովելներում էլ տեղի է ունենում այդ տարանջատումը: Մաքուր դեդեկտիվ գրականության տարանջատումը ոչ միայն «գոթական վեպից» դեռ չգատված «դեդեկտիվից», այլև քրեական քրոնիկներից (և հենց այստեղից էլ, մեր կարծիքով, գալիս է Պոյի նովելներում ոստիկանության և հետաքննողի հակադրությունը) և քրեավեպերից տեղի է ունենում հենց նրա դեդեկտիվ նովելների շնորհիվ (նրա դեդեկտիվ նովելներում իսպառ բացակայում է սարսափի տարրը):

3. «Գոթական վեպից» Պոն փոխառել է բազմաթիվ թեմաներ, սյուժետային քայլեր և պատկերաստեղծման բազմաթիվ հնարքներ: Թեև վաղ շրջանի պատմվածքներից շատերում նա երգիծում է «գոթական վեպը», և այդ ստեղծագործությունները հիշեցնում են Թոմաս Փիքոքի «գոթական վեպի» ծաղրանմանակումը, սակայն հետագայում նա հրաժարվում է սարսափի և երգիծանքի համադրումից ու «սև հումորից»՝ անցնելով «գոթական վեպի» ավանդույթները շարունակող մաքուր սարսափի պատմվածքների: Նրա մեծագույն նորարարությունը ոչ միայն սարսափի և ֆանտաստիկի բարձր համոզչության, այլև «գոթական վեպերի» անգիտակցական սիմվոլները որպես գիտակցված սիմվոլներ և մետաֆորներ կիրառելու մեջ է: Գոթական վեպերի պատկերակառույցը՝ տոհմական ամրոցները, նկուղների խավարը, նախնիների նկարները, զինանշաններն ու զինատեսակները, նորովի իմաստավորման շնորհիվ անգիտակցական սիմվոլներից վերածվում են գաղափարակիր մետաֆորների: Պոն վերափոխում է նաև գոթական վեպի մարմնականությունից զուրկ ուրվականներին. նրա «ուրվականները» կենդանի մարդիկ են, այսինքն՝ կերպարները կերտված են «գոթական վեպերի» ուրվականների նմանությամբ (այդպես իր պատմվածքներում պատկերված ամրոցները փորձել է նմա-

նեցնել գոթական ճարտարապետության ոճին): Այդ է պատճառը, որ գրականագետներից շատերը, նկատելով նրա հերոսների ուրվականատիպ բնույթը, շեշտում էին, թե կենդանի մարդը կամ կոնկրետ պատմական անհատը նրա ստեղծագործություններում տեղ չունի՝ առանձնահատկությունը ըստ էության համարելով թերություն: Այսպիսով, Պոն հիանալի կերպով յուրացրել է արևմտաեվրոպական և անգլիական «գոթական վեպի» ավանդույթը, բայց մի կողմից՝ գոթական մշակույթը ամերիկյան իրականությանը բնորոշ իրողություն չէ, մյուս կողմից՝ նա այդ ավանդույթին դիմել է ոչ թե ամերիկյան իրականությունն ու կյանքը պատկերելու, այլ «սեփական հոգու սարսափներն» արտահայտելու նպատակով, ուստի նրա պատմվածքներն ու նովելներն ավելի շուտ հետաքրքրություն են ներկայացնում ոչ թե ամերիկյան իրականության ճանաչողության, այլ առաջին հերթին հենց ժանրի ավանդական հնարքների զարգացման ու կատարելագործման տեսանկյունից: Եվ այդուհանդերձ, Պոն դուրս է նաև ոչ միայն «սարսափի գրականության» մասնակի դրսևորման՝ «գոթական վեպի» ավանդույթի մեխանիկական վերարտադրությունից, այլև «սարսափի գրականության» նեղ սահմաններից, որովհետև «գոթական վեպի» ավանդույթներին միահյուսվել են նաև գրական այլ ավանդույթներ՝ ձևավորելով բոլորովին նոր որակ:

4. Հավասարապես անհիմն պիտի համարել Պոյին թե՛ գիտաֆանտաստիկ գրականության հիմնադիր համարող, թե՛ ֆանտաստիկ գրող չհամարող երկու ծայրահեղ տեսակետները: Մյուս կողմից՝ նրա ներդրումը անցյալի ֆանտաստիկ գրականության որոշ հնարքների մշակման և կատարելագործման մեջ համարելու փորձերը չափազանց համեստ գնահատական են: Ֆանտաստիկ գրականությունը գոյություն է ունեցել վաղուց, սակայն 19-րդ դարի կեսից սկսած՝ գիտական ֆանտաստիկայի զարգացումը մեծապես պայմանավորված էր գիտության աննախադեպ զարգացմամբ ու տեխնիկայի զարգացման հեռանկարներով, իսկ նախորդ դարերում գիտական ֆանտաստիկան լուրջ զարգացման ծանրակշիռ նախապայմաններ գրեթե չուներ: Պոն առաջիններից էր, որ իր ֆանտաստիկ պատմվածքների ճշմարտանմանությունը փորձում էր հիմնավորել ոչ միայն ականատեսի վկայության, այսինքն՝ պատումի առաջին դեմքի ընտրության եղանակով, այլև գիտական երբեմն հիմնավոր, երբեմն կեղծփաստարկումներով, երբ երգիծում էր անցյալի ֆանտաստիկ գրականությունը, օրինակ՝ սոցիալական

ուտոպիաների ժանրը: Այս իմաստով նրա ամենամեծ նորարարությունը քսաներորդ դարում տարածում ստացած երգիծական ֆանտաստիկայի ժանրի ստեղծումն էր: Պոնկանգնած է նաև ֆանտաստիկ գրականության ժամանակակից ենթադասակարգման այլ ուղղությունների, ինչպես՝ ապոկալիպտիկումի սուբժանրի ակունքներում: Նրան կարելի է համարել նաև «ֆանտաստիկ ռեալիզմի» մեթոդի հիմնադիր: Ֆանտաստիկը նրա մի շարք նովելներում առկա է և թաքնված միևնույն ժամանակ: Այն, ինչ նկարագրվում է, հավանական է, բայց անհնարին: Հաճախ էլ անսովորը թաքնված է և շատ ուշադիր հայացքի համար միայն հազիվ նկատելի:

5. Դեդեկտիվ գրականության յուրահատուկ կոմպոզիցիան, որ կարելի է անվանել «անցյալի ռեկոնստրուկցիա», գրականությանը ևս դեռ անտիկ ողբերգությունից ծանոթ իրողություն է, իսկ Ուիլյամ Գոդվինն առաջին անգամ կոմպոզիցիոն այդ յուրահատկության մասին խոսում է «Քալեբ Ուիլյամս» վեպի առաջաբանում: Դեդեկտիվ գրականության առաջին ստեղծագործությունը պետք է համարել հենց Գոդվինի՝ «գոթական վեպի» ավանդույթները շարունակող այս վեպը: Ընդհանրապես դեդեկտիվ գրականությունը շարունակում է «գոթական վեպի» առեղծվածի և սպանությունների բացահայտման հանգույցի շուրջ հյուսված պատմությունների ավանդույթը: Սպանությունների բացահայտման և անցյալում կատարվածի մտապատկերային վերականգնման ավանդույթը Պոնկանգնածն է նաև Չարլզ Բրոքդեն Բրաունի և Հոֆմանի ստեղծագործություններից: Սակայն նրա ստեղծագործություններում սպանությունները բացահայտում են ոչ թե այն անձինք, որոնք ուղղակի կամ անուղղակի առնչություն ունեն դեպքի հետ, որոնք կամա թե ակամա հայտնվում են սպանության հետ կապված պատմության մեջ, փորձելով պարզել, թե ինչ է կատարվել կամ կատարվում իրենց շուրջ, ինչպես անցյալի դեդեկտիվներում, այլ այնպիսի մեկը, որը ոչ մի կապ չունի սպանության հետ, և բացահայտումը նրան հետաքրքրում է միայն «մասնագիտական» տեսանկյունից, և դա ոստիկանությունը չէ: Ոստիկանական-քրեական քրոնիկներն ու առաջին վեպերը գոյություն ունեին նաև Պոլից առաջ: Պոնկանգնած է տալիս, որ ոստիկանությունն անզոր է բացահայտել այդ սպանությունները, որովհետև դրանք բացահայտելու համար չի կիրառում տրամաբանություն: Պոլից առաջ դեդեկտիվ գրականության մեջ սպանությունները բացահայտվել են

պատահականության բերումով, հիմնականում խոստովանությունների միջոցով: Նա կերտում է սպանության հետ ոչ մի կապ չունեցող առաջին խուզարկուի՝ Օգյուստ Դյուպենի կերպարը, որը հետաքննությանը վերաբերում է որպես տրամաբանական խնդիր, որի մեջ թեև շահախնդրություն կա, բայց որը հնարավոր է լուծել միայն ու միայն մաքուր, անկանխակալ մտածողության շնորհիվ: Պոն բացահայտում է անցյալի ռեկոնստրուկցիայի համար մաքուր տրամաբանության դերը: Անցյալի գրականության ավանդույթների զարգացման մեջ բացառիկ նորարարությունը, անշուշտ, Պոլի կողմից մաթեմատիկական ճշգրտության կիրառումն էր այդ ժանրերում, և հենց դրա շնորհիվ էլ նա ոչ միայն սարսափի, ֆանտաստիկ և դեդեկտիվ, այլև արկածային գրականությունը բարձրացնում է մի նոր մակարդակի:

6. Պոլի ստեղծագործության հիմքում թաքնված թերևս ամենախորքային շերտը անտիկ գրականության ավանդույթն է, գրականություն, որից հեղինակն իր ստեղծագործության վաղ շրջանում առատորեն թաքնված մեջբերումներ էր կատարում, ուշ շրջանում այդ ավանդույթը չի անհետանում: Իհարկե, այդ ավանդույթը հարստացել է նաև հետագա դարերի գրական ավանդույթի բազմաթիվ այլ շերտերով, սակայն ամենատարբեր առումներով Պոն անտիկ գրականության ավանդույթների իսկական հետևորդն ու շարունակողն է: Այսպես, եթե ժամանակին «գոթական» մշակույթը անտիկ մշակույթի համաչափության իդեալի խախտում էր համարվում, ապա Պոլի բոլոր ստեղծագործությունների նորարարության առանձնահատկություններից մեկը հենց համաչափության կիրառումն է իր բոլոր, նույնիսկ «գոթական» վեպի ավանդույթները շարունակող նովելներում: Նրա բոլոր նովելները կառուցված են կոմպոզիցիայի մաթեմատիկական ճշգրտության և պատկերների երկրաչափական համաչափության ներքին պահանջով: Այդպես. նա համադրում էր անտիկ և Վերածննդի գրականության ավանդույթները, ասենք, ուտոպիայի ժանրի հետ՝ ստանալով բոլորովին նոր որակ՝ ապացուցելով, որ գրական ամենատարբեր ավանդույթների համադրումը նորարարության կարևորագույն ուղին է:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

ՀԱՅԵՐԵՆ ԼԵԶՎՈՎ

1. «Էդգար Ալլան Պոն և արդիականությունը», Գիտաժողովի նյութեր, Եր., ԵՊՀ, 2010, 150 էջ:
2. XIX դարի ամերիկյան պատմվածք, Եր., Երևանի պետական համալսարանի հրատ., 1989, 468 էջ:
3. XIX դարի արտասահմանյան գրականության պատմություն, Եր., ԵՊՀ, 1989, 336 էջ:
4. Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը, Գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր., Գրականության ինստիտուտ, 1976, 418 էջ:
5. Արիստոտել, Պոետիկա, Եր., Հայպետհրատ, 1955, 252 էջ:
6. Բորխես Խ. Լ., Հավերժության պատմություն, Եր., Սարգիս Խաչենց, Փրինթինգո, Անտարես, 2016, 866 էջ:
7. Դոյլ Ա. Նոթեր Շերլոկ Հոլմսի մասին, Եր., Սովետական գրող, 1985, 504 էջ:
8. Կաֆկա Ֆ. Դիյակը, Եր., Ապոլոն, 1992, 376 էջ:
9. Կաֆկա Ֆ., Դատավարություն, Եր., Ապոլոն, 1991, 224 էջ:
10. Գալստյան Ա. 'Ճշգրիտ երևակայությունը'. Էդգար Պոյի տրամաբանական նովելը, // Երիտասարդ գրականագետների գիտաժողովի նյութեր, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվ. Գրականության ինստիտուտ, 2013, 306 էջ:
11. Պո Է. Անուրջներ և մղձավանջներ, Եր., Սովետական գրող, 1983, 156 էջ:
12. Պո Է. Ոսկե բզեզը, Եր., Հայաստան, 1975, 136 էջ:
13. Սյուրմեյան Լ. Արձակի տեխնիկա. չափ և խենթություն, Եր., Գիտություն, 2008, 334 էջ:

ՀԱՅԵՐԵՆ ԼԵԶՎՈՎ ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆ

1. «Գարուն», Եր., 1993, № 7-10:
2. Պո Է. Պարոն Վալդեմարի պատմության իրական հանգամանքները, «Գարուն», Եր., 1992, № 5, 96 էջ:

ՕՏԱՐԱԼԵԶՈՒ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Alewyn R. Ursprung des Detektivromans.// R'A': Probleme und Gestalten. Essays.Frankfurt. M. 1974. 401 s.
2. Birch D., Hooper K. Concise companion to English literature. Oxford University Press. 4 edition. 2012. 816 p.
3. Bridgwater P. Kafka. Gothic and fairy tale. Amsterdam-New York. 2003. 199 p.
4. Brooks V. W. Poe in the South. The World of Washington Irving. Kingsport. 1944. 387 p.
5. Brown C. Edgar Huntly or memoirs of a sleep-walker. London. For Lane and Newman. 1803. 271 p.
6. Brunsdale M. Encyclopedia of Nordic Crime fiction. // Works and authors of Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden since 1967. USA. McFarland & Company. 2016. 246 p.
7. Cawelty G. The Study of Literary Formulas. // Detective Fiction. A Col. of Critical Essays. Ed. Winks R. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs. New York. Prentice-Hall. 1980. 246 p.
8. Clark K. The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste (1928). New York, Chicago, San Francisco. Holt, Rinehart&Winston. 1962. 236 p.
9. Defoe D. A general history of the pirates. New York. Dover publications. 1999. 800 p.
10. Ellacombe H. The Plant-Lore and Garden Craft of Shakespeare. London. 1896.
11. Fosca. F. Histoire et technique du roman policier. Editions de la Nouvelle revue critique. 1937. 2007. 228 p.
12. Freye W. The Influence of Gothic Literature on Walter Scott. Rostock. 1902. 70 p.
13. Godwin W. Caleb Williams. Ontario. Broadview Press. 2000. 576 p.
14. Great short stories of Detection, Mistery and Horror. London. Victor Collancz LTD. 1928. First Series. 1229 p.
15. Haining P. Great British Tales of Terror. Penguin books Ltd. London. 1973. 544 p.
16. Hawthorne N. The blithedale romance. Preface by the Author. New York. Dover Publication. 2003. 176 p.

17. Hemingway E. Green hills of Africa. London. Johnatan Cape LTD. 2013. 285 p.
18. Horn P. Handbook of French Popular Culture. New York. Greenwood Press. 1991. 307 p.
19. Hurd R. Letters on Chivalry and Romance, with the Third Elizabethan Dialogue / Ed. With Intoduction by Edith J. Morley. L.: Henry Frowde, 1911. 122 p.
20. Hutchisson J. Poe. Jackson. University Press of Mississippi. 2005. 290 p.
21. Irving W. Tales of a traveler. New York. Aegypan. 2007. 280 p.
22. James W. Gargano, Henry James and the Question of Poe's Maturity. // Poe and His Times: The Artist and His Milieu. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society. 1990. 281 p.
23. Krutch J. W. Edgar Allan Poe. A Study in Genius. New York. 1926. 244 p.
24. Loiseau Ch. The castle of Otranto: The first gothic novel. // <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00710585/document>
25. Lovecraft H. Supernatural Horror in Literature. // <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>
26. Ousby I. Bloodhounds of Heaven: The detective in English fiction from Godwin to Doyle. Cambridge. Mas./London. 1976. 185 p.
27. Poe E. A. Essays and Reviews. New York. Library of America. 1984. 1544 p.
28. Poe E. A. Loss of breath. Create Space Independent Publishing Platform. 2017. 28 p.
29. Poe E. A. Selected tales. New York. Oxford University press. 340 p.
30. Poe E. A. The journal of Julius Rodman. London. Pushkin Collection. 2008. 144 p.
31. Poe E. A. The Letters. Ed. By J. W. Ostrom. Cambridge (Mass.). Harward University Press. 1948. Vol. I. 1325 p.
32. Poe E. A. The Short Fiction of Edgar Allan Poe. An Annotated Edition by St. and S. Levine. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company. 1976. 154 p.
33. Poe E. A. The unparalleled adventure of one Hans Pfaal. Holland. Sea Urchin Editions. 2001. 89 p.
34. Punter D., Byron G. The Gothic. Malden (MA): Oxford. Carlton: Blackwell publishing. 2004. 344 p.
35. Radcliffe A. The Misteries of Udolpho. Ontario. Cambridge. 476 p.

36. Ringe D. *American Gothic. Imagination and Reason in Nineteenth-Century fiction.* The University Press of Kentucky. 1982. 224 p.
37. Ringe D. *Charles Brockden Brown.* Ed. By E. Emerson: The University of Wisconsin Press. 1972. 1991. 141 p.
38. Roppolo J. P. *Meaning and The Masque of the Red Death.* // Poe: A. Collection of Critical Essays. Edited by Robert Regan. Englewood Cliffs. NJ: Prentice-Hall, Inc. 1967. 183 p.
39. Shiell M. *Prince Zaleski and Cummings King Monk.* Arkham House Pub. 1977. 219 p.
40. Silverman K. *Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance.* New York. Harper Perennial. 1991. 592 p.
41. Smith A. *Gothic Literature.* Edinburgh University Press. 2007. 201 p.
42. Sova D. *Edgar Allan Poe: A to Z.* New York. Cooper Square Press. 2001. 320 p.
43. Summers M. *The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel.* London. 1969. 443 p.
44. Sutherland S. *Blood in Their Ink.* London. 1953. 200 p.
45. *Teaching the Gothic.* / Ed. By Anna Powell and Andrew Smith. Basingstoke. New York. Palgrave Macmillan. 2006. 214 p.
46. *The best horror short stories 1800-1849: A classic horror anthology.* // Edited and introduced by Andrew Barger. Bottletree Books LLC. 2010. 250 p.
47. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* New York. Cambridge University Press. 2002. 354 p.
48. *The Greenwood encyclopedia of science fiction and fantasy.* London. Greenwood press. 2005. 1395 p.
49. *The Letters of the Younger Pliny.* New York. Penguin Books. 1963. 320 p.
50. *The Oxford Companion to English Literature.* Oxford. 2000. 1188 p.
51. *The routledge Companion to Gothic.* New York. Routledge. 2007. 304 p.
52. Varma D. *The Gothic Flame.* London. 1976. 280 p.
53. Walpole H. *The Castle of Otranto.* New York. Dover Publications. 1966. P. 18.
54. Winks R. *A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs. New York. Prentice-Hall. 1980. 301 p.

ԱՆԳԼԱԼԵԶՈՒ ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆՆԵՐ

1. Ashley M. The Great Detectives: Vidocq. // Strand Magazine. 2000. № 4. 82 p.
2. Mooney S. Poe's Gothic Waste Land. The Sewance Review. 1962. Spring. Vol. 70. № 2. 332 p.
3. Poe E. A. The philosophy of composition. Graham's Magazine. Vol. XXVIII. №. 4. April 1848. 368 p.
4. The review of English Studies. Summary of periodical literature. Vol 13. No. 51. Oxford University press. 332 p.

ՌՈՒՍԵՐԵՆ ԼԵԶՎՈՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Английская готическая проза. М. Правда. 1991. 560 с.
2. Беньямин В. Бодлер. М. Ад Маргинем Пресс. 2015. 224 с.
3. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М. Искусство. 1979. 237 с.
4. Борхес Х. Лабиринты детектива и Честертон. // Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1. СПб. 2005. 499 с.
5. Борхес Х. О Честертоне. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 2. СПб. 2005. 847 с.
6. Борхес Х. Роже Кайуа. Детективный роман. Собрание сочинений в в 4-х томах. Т. 2. СПб. 2005. 847 с.
7. Борхес Х. Рэй Брэдбери, Марсианские хроники. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 3. СПб. 2005. 703 с.
8. Брэдбери Р. Дэн в искусстве написания книг. М. Эксмо. 2014. 192 с.
9. Будур Н. Неизвестный классик. Чарльз Брокден Браун. Виланд. М. Терра. 1998. 320 с.
10. Верн Ж. Эдгар По и его произведения. // Маяк на далеком острове Болид. М. Ладомир. 2010. 776 с.
11. Виткоп-Менардо Г. Э. Т. А. Гофман. Пермь. Урал. 1998. 328 с.
12. Готическая проза серебряного века. М. Эксмо. 2009. 640 с.

13. Гофман Т. Полное собрание сочинений в 2-х томах. Т. 2. М. Альфа-Книга. 1279 с.
14. Достоевский Ф. Полное собрание сочинений в 30-ти. Т. 20. М. 1980. 432 с.
15. Исаков А. Американская новелла XIX века. М. Художественная литература. 1946. 478 с.
16. Кайуа Р. Вглубь фантастического. СПб. Иван Лимбах. 2006. 280 с.
17. Карельский А. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Гофман Т. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 1. М. Художественная литература. 1991. 494 с.
18. Кестхейи Т. Анатомия детектива. М. Corvina. 1989. 272 с.
19. Ковалев Ю. Эдгар По. // История всемирной литературы. М. 1989. Т. 6. 880 с.
20. Комната с гобеленами. Английская готическая проза. М. Правда. 1991. 560 с.
21. Ладыгин М. Английский готический роман и проблемы предромантизма. // Автореферат на дис. канд. филол. наук. М. 1978. 38 с.
22. Ладыгин М. Предромантические тенденции в романе Х. Уолпола “Замок Отранто”. // Проблемы метода жанра в зарубежной литературе. М. МГПИ. 1977. 210 с.
23. Лакан Ж. “Я” в теории Фрейда и в технике психоанализа, Семинар. Книга 2. 1954-1955. М. Гнозис. Логос. 2009. 520 с.
24. Лихачев Д. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М. Согласие. 1998. 471 с.
25. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М. Искусство. 1995. 320 с.
26. Народ, Да! // Из американского фольклора. М. Правда. 1983. 480 с.
27. Николюкин А. Жизнь и творчество Эдгара Аллана По. // Э. А. По. Полное собрание сочинений. М. Академия Наук СССР. 1970. 799 с.
28. Оден У. Чтение, Письмо, Эссе о литературе. М. Изд-во Независимая Газета. 1998. 336 с.
29. Осипова Э. Загадки Эдгара По. СПб. Филологический факультет СПбГУ. 2004. 172 с.
30. Парацельс. О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах. М. Эксмо. 2005. 400 с.
31. По Э. Полное собрание рассказов. М. Наука. 1970. 800 с.

32. Рурк К. Американский юмор. Исследование национального характера. Краснодар. 1994. 271 с.
33. Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М. Радуга. 1985. 488 с.
34. Чернышевский Н. Статьи, исследования и материалы. Сборник научных трудов. Саратов. 2012. вып. 18. 240 с.
35. Честертон Г. Писатель в газете. М. Прогресс. 1984. 384 с.
36. Шефтсбери. Моралисты. Философская рапсодия, состоящая в рассказе о некоторых беседах на темы природы и морали // Шефтсбери. Эстетические опыты. М. Искусство. 1975. 544 с.
37. Шопенгауэр А. О писательстве и стиле. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 5. М. 2001. 528 с.
38. Эстетика Американского романтизма. М. Искусство. 1977. 464 с.
39. Юнг К. Бог и бессознательное. М. Олимп. АСТ-ЛТД, 480 с.
40. Юнг К. Человек и его символы. СПб. Б. С. К. 1996. 456 с.

ՌՈՒՍԱԼԵՋՈՒ ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆՆԵՐ

1. Венедиктова Т. Разговор по-американски: дискурс торга в литературной традиции США. М. // Новое литературное обозрение. 2003. 328 с.
2. Вулис А. Поэтика детектива. // Новый Мир. 1978. № 1. 286 с.
3. Достоевский Ф. Три новеллы Эдгара По. // "Время". Петербург. Типография Эдуарда Праца. 1861. Т. I. № 1. 476 с.
4. Иванов В. Огонь и роза. Вступительная статья к роману У. Эко "Имя розы". // Иностранная литература. № 8. 1988. 254 с.
5. Кортасар Х. Жизнь Эдгара По. // Иностранная литература. 1999. №3. 223 с.
6. Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного. // Новое литературное обозрение. 2009. № 1 (95). 448 с.

7. Павлова И. Мотив катастрофы в романе Мэри Шелли "Последний человек". // Вестник Санкт-Петербургского университета. Филология. Востоковедение. Журналистика. Выпуск 1. 2011. 71 с.
8. Петрова Д. Рецепция новеллы Э. А. По "Золотой жук". // Вестник Томского Государственного Института. 2010. № 336. 214 с.

ԷԼԵԿՏՐՈՆԱՅԻՆ ԱՂՔՅՈՒՐՆԵՐ

1. <http://books.eserver.org/fiction/poe/marginalia.html>
2. http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/8-234/2/8-234_master/8-234_PDF/8-234_0001_1-194_t24-C-R0150.pdf
<https://archive.org/stream/edgarhuntlyorme02browgoog#page/n4/mode/2up>
3. <http://cyberleninka.ru/article/n/retseptsiya-novelly-e-a-po-zolotoy-zhuk-v-rossii-xix-v>
4. <http://flibusta.is/b/249616/read>
5. <http://poestories.com/read/descent>
6. <http://poestories.com/read/islandofthefay>
7. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/239776/Gothic-novel>
8. <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomP.htm>:
9. <http://www.gutenberg.org/files/45858/45858-h/45858-h.htm>
10. http://www.norge.ru/litteratur_m_hansen/
11. http://www.rivendellcommunity.org/Formation/Tolkien_On_Fairy_Stories.pdf
12. <http://www.skyandtelescope.com/sky-and-telescope-magazine/>
13. http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/4/Lukov_Suggestion-Radcliffe-Walpole/#_ftn19
14. <https://brightkite.com/essay-on/comparison-and-contrast-faulkner-and-poe>
15. https://ebooks.adelaide.edu.au/p/poe/edgar_allan/assignation/
16. [https://ru.wikisource.org/wiki/Три_рассказа_Эдгара_Поэ_\(Достоевский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Три_рассказа_Эдгара_Поэ_(Достоевский))
17. <https://tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm>
18. <https://www.chesterton.org/how-to-write-detective/>
19. <https://www.chesterton.org/how-to-write-detective/>

20. <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t035.htm>

21. <https://www.eapoe.org/works/ostltrs/pl661c02.htm>

<http://www.eapoe.org/papers/psbbooks/pb19901x.htm>

https://archive.org/stream/hurdslettersonch00hurduoft/hurdslettersonch00hurduoft_djvu.txt

<https://archive.org/stream/cu31924013546043#page/n67/mode/2up>

22. <https://www.eapoe.org/works/tales/monosb.htm>

23. <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/44892>