

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵԱՄՈՒԹՅԱՆ ԱՐԳԻ ԽՆԳԻՐՆԵՐ

ՈՒՍՈՒՄՆԱԿԱՆ ՀԵՌՆԱՐԿ



ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍՐԱՆ

**ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ
ԱՐԴԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐ**

Ուսումնական ձեռնարկ

**Երևան
ԵՊՀ հրատարակչություն
2016**

ՀՏԴ 82.0(07)

ԳՄՂ 83.3g7

Գ 870

*Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ հայ քանասիրության ֆակուլտետի
գիտական խորհուրդը*

Խմբագիր՝ Աշխեն Ջրբաշյան

բ.գ.թ., դոցենտ

Գրախոսներ՝ Ժենյա Քալանթարյան

բ.գ.դ., պրոֆեսոր

Հենրիկ Էդոյան

բ.գ.դ., պրոֆեսոր

Գ 870 Գրականության տեսության արդի խնդիրներ: Ուսումնական ձեռնարկ. -Եր.: ԵՊՀ հրատ., 2016, 330 էջ:

«Գրականության տեսության արդի խնդիրներ» ուսումնական ձեռնարկը ներկայացնում է գրականության տեսության տարբեր բնագավառների վերաբերող այնպիսի գիտակարգեր, եզրույթներ, հասկացություններ (միֆապոետիկա, մարատալոգիա, քրոնոտոպ, ինտերտեքստ և այլն), որոնք արդի գրականագիտության մեջ լայն կիրառություն ունեն, սակայն հայալեզու աշխատություններում դեռևս համակողմանիորեն լուսարանված չեն: Ժողովածուի հեղինակները հիմք են ընդունում ռուս և օտարալեզու գրականագիտական աշխատությունները՝ շատ դեպքերում դրանք առաջին անգամ ներկայացնելով հայ ընթերցողին:

Ձեռնարկը նախատեսված է բանասիրական ֆակուլտետների մագիստրոսական բաժնի ուսանողների, գրականագետների և գրականությամբ հետաքրքրվող լայն շրջանակների համար:

ՀՏԴ 82.0(07)

ԳՄՂ 83.3g7

ISBN 978-5-8084-2111-0

© ԵՊՀ հրատ., 2016

© Հեղ. խումբ, 2016

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Ներկայացվող ժողովածուի (կամ մման մի տարբերակի) անհրաժեշտությունը զգացվում էր վաղուց՝ մի քանի պատճառներով: Նախ՝ 20-րդ և ապա 21-րդ դարում եվրոպական և անգլիալեզու գրականագիտության մեջ երևան են եկել բազմաթիվ նոր տեսություններ, մեթոդներ, դպրոցներ, որոնց մեր ընթերցողը, օբյեկտիվ պատճառներով, ծանոթ է մակերեսորեն: Խնդիրն այն է, որ երկար տասնամյակների ընթացքում խորհրդային գրականագիտությունը, ինչպես մյուս հումանիտար գիտությունները, ուներ շեշտված գաղափարախոսական ուղղվածություն և զգուշորեն էր արձագանքում արևմտյան տեսական որոնումներին: Կարմաս երկրորդ հանգամանքը, որն այսպես թե այնպես կապված է առաջինի հետ: 20-րդ դարի գրական շատ տեսություններ զգալի չափով հղում են անում մարդու ենթագիտակցությանը, անգիտակցությանը, բնագոյային շերտերին և, փիլիսոփայական առումով, իռացիոնալ աշխարհին, այնկողմնային աշխարհի ենթադրվող իրողություններին ու հարաբերություններին, որոնք մերժելի էին խորհրդային գիտության աշխարհայացքային հիմքը կազմող դիալեկտիկական ու պատմական մատերիալիզմի տեսանկյունից: Հարցն այստեղ վերաբերում է ոչ թե այս կամ այն կողմի ճիշտ կամ սխալ լինելուն, որքան սկզբունքային տարբերություններին, եթե ոչ հակադրությանը: Որոշակի տարբերություն կարմաս արևմտյան և խորհրդային մեթոդական կողմնորոշումների միջև: Եթե խորհրդային գրականագիտությունը **հիմնականում** շարունակում էր 19-րդ դարի գրականագիտության ավանդները՝ շեշտը դնելով գրականության արտաքին գործառույթներին՝ այլ գիտությունների ու արվեստի տարբեր ճյուղերի հետ կապի, սոցիալական բովանդակության, բարոյական ու դաստիարակչական դերի վրա, ապա արևմտյան գրականագիտությունը զբաղված էր գրականության ներքին կառուցվածքի, նրա տարբեր բաղադրիչների հարաբերության խնդիրներով: Անշուշտ, խոսքը վերաբերում է հիմնական ուղղվածությանը և միտումներին, այլապես

ռուսական ձևապաշտ դպրոցի (Վ. Շկլովսկի, Վ. Ժիրմունսկի, Բ. Տոմաշևսկի...), ինչպես նաև Մ. Բախտինի, Յու. Լոտմանի և այլոց աշխատությունները կարող են հսկափաստարկ դառնալ նշված բաժանումների համար: Չմոռանանք նաև, որ ռուսական ձևապաշտ դպրոցի շատ սկզբունքներ ընկան արևմտյան որոշ տեսությունների հիմքում՝ թեկուզ այլ անվանումներով:

Հետխորհրդային շրջանում նախկինում անտեսված կամ քննադատված արևմտյան տեսությունները անգլերենով ու ռուսերենով լայնորեն մուտք գործեցին հետխորհրդային գրականագիտության բնագավառ: Ստեղծվեց մի նոր իրավիճակ, երբ անգլերենի մասնագիտական իմացությունը շատերի համար դարձավ անբավարար, իսկ ռուսերենի ակտիվ իմացությունը նվազեց՝ գրականագիտական գիտելիքները դարձնելով դժվար հասանելի: Շատ ավելի կարևոր է այն հանգամանքը, որ այժմ մեզ մոտ (և ինչո՞ւ չէ՝ ամբողջ աշխարհում) ստեղծվում է բոլորովին նոր որակի մի գրականություն, որի մասին այլևս անհնար է դատել նախկին մեթոդներով: Այս պայմաններում խիստ անհրաժեշտություն է առաջանում մի կողմից՝ զարկ տալ թարգմանություններին, մյուս կողմից և առավել չափով՝ ստեղծել հայալեզու գիտական գրականություն: Հատկապես վերջին դեպքում է, որ կարող է զարգանալ հայ գրականագիտությունը՝ հայերենով և ազգային գրականության փորձի (առանց համաշխարհային գրականության օրինակները մերժելու) հիման վրա: Գուցե այսօր ոմանց ժամանակավորեալ թվա Ստեփանոս Նազարյանի պահանջը, այսուհանդերձ, անհրաժեշտ ենք համարում հիշեցնել այն. «... դոցա գիտությունը, իբրև հայկական երիտասարդների գիտություն այն ժամանակ միայն կընդունենք մեք, երբ որ հայտնի է կացուցած հայկական խոսքով և գրով: Քանի որ հայկական գիտությունը չէ հայախոս և չունի յուր վրա բնական հայրենի կերպարանքը, դորան չենք ընդունում մեք, այլ մերժելով մերժում ենք» (Ստեփանոս Նազարյանի երկերը, հ.1, Թիֆլիս, 1913, էջ 225): Ավելացնենք, որ օտարիներ չենք մերժում, բայց ճիշտ ենք համարում մերի ստեղծումը: Առանց ծայրահեղությունների մեջ ընկնելու անհրաժեշտ է հայացնել եզրույթները, հասկացությունները, ստեղծել բառարաններ և գործնականում կիրառել այն ողջամիտ մոդը, որը թույլ կտա համընթաց քայլել գրականության տեսության բնագավառում կատարվող ժամանակակից իրողություններին:

Առաջարկվող ժողովածուի նյութերը վերաբերում են գրականության տեսության տարբեր բնագավառներին, ընդգրկում են այն եզրույթները, հասկացությունները, ոլորտները, գիտակարգերը (քրոնոտոպ, նա-րատալոգիա, միֆապոետիկա, ինտերտեքստ և այլն), որոնք ամենից հաճախ են օգտագործվում ժամանակակից գրականագիտության մեջ և հաճախ շատերի համար մնում են դժվարըմբռնելի: Որոշ ուսումնասիրություններ արտաքուստ կարող են բառապաշարային առումով շատ ծանոթ թվալ այն պատճառով, որ հաճախ է դրանց մասին խոսվել նաև դասագրքերում: Օրինակ՝ ժամանակի և տարածության բնութագրությունների կարելի է հանդիպել տեսության զանազան դասագրքերում, բայց Ա. Բեքմեզյանի՝ քրոնոտոպին նվիրված ուսումնասիրությունը աչքի է ընկնում համակողմանիությամբ, հարցի պատմության, նրա իմաստի տարաբնույթ ու նաև ժամանակակից ընկալումների պարզաբանմամբ և ավելի մատչելի է դարձնում խնդիրը: Ա. Ջրբաշյանի «Նարատալոգիան» մի ամբողջական ուսումնասիրություն է, որն առանձին վերցրած կարող է ծառայել իբրև ձեռնարկ նույնանուն դասընթացի համար: Դա նաև հայ գրականագիտության մեջ առաջին ուսումնասիրությունն է, որն ի մի է բերում տարբեր ժամանակներում առանձին տեսաբանների կողմից արծարծված և առայժմ դեռևս քիչ յուրացված (օրինակ՝ *դիսկուրս* հասկացությունը) խնդիրները: Նման ձևով համանուն մագիստրոսական դասընթացին կարող է ծառայել Ա. Բեքմեզյանի «Ստեղծագործական գործընթաց» ուսումնասիրությունը: Գրականություն – միֆ հարաբերության հարցը երկար ժամանակ է զբաղեցրել Ա. Սեմիրջյանին, նա որոշակի ներդրում ունի այս բնագավառում, և բնական է, որ ժողովածուում տեղ գտած նրա ուսումնասիրությունը ևս հաջողությամբ կարող է նպաստել տվյալ նյութի դասավանդմանը:

Ինքնին հասկանալի է դառնում, որ ժողովածուում ընդգրկված բոլոր նյութերը առնչվում են թարգմանության հետ, քանի որ հեղինակները հիմնականում գործ են ունեցել օտարալեզու գրականության հետ՝ անշուշտ եղածին հավելելով հայկական նյութն ու անհատական դիրքորոշումը: Թարգմանության հարցն այստեղ Մ. Ջանփոլադյանը քննում է իբրև մաքուր տեսական խնդիր՝ կարևորելու համար ոչ միայն թարգմանող հեղինակի տաղանդը, վարպետությունը և այլն, այլև նրա ամբողջա-

կան անհատականությունն իր բոլոր հատկանիշներով: Այս գիտական հոդվածը ևս կոչված է ծառայելու որոշակի գործնական խնդիրների՝ իբրև ուղեցույց ծառայելով ուսումնական քարզմանական աշխատանքների համար:

Ամբողջությամբ վերցրած ամբողջ ժողովածուն՝ այստեղ թվարկված ու չթվարկված նյութերով, կարող է որոշակիորեն բավարարել ժամանակակից գրականագիտությամբ զբաղվողների հետաքրքրությունները:

Ժ. ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ

ՄԱՍ I

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԲԱԶՄԱԴԻՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Թվում է՝ վաղուց ճշտվել են գիտության յուրաքանչյուր ճյուղի հետազոտության բնագավառն ու ընդգրկման սահմանները, և վերադարձը նույն հարցադրմանը կրկնություն է: Բայց դա արտաքին տպավորություն է: Մարդկային մտածողությունը երբեք նույն հարթության վրա չի մնում, աշխարհը փոխվում է կամ, գուցե ճիշտ է ասել, թե ընդլայնվում է մեր ճանաչողությունը մեզ շրջապատող աշխարհի վերաբերյալ, և ըստ այդմ վերաիմաստավորվում է մեր իմացությունը, առաջանում են նոր տեսություններ, նոր վարկածներ, պատճառահետևանքային կապի նոր մեկնություններ: Այս տրամաբանությամբ միջին դպրոցականին հասկանալի «Գրականագիտությունը գիտություն է գրականության մասին» պարզ նախադասության բոլոր բաղադրիչներն այսօր շատ տեսաբանների համար վիճելի են կամ առնվազն տարակարծությունների տեղիք են տալիս:

Առաջին հերթին պարզաբանման կարիք ունի բուն «գրականագիտություն» հասկացությունը: Ինչպես ճանաչողության մյուս բնագավառներում, այնպես էլ գրականագիտության առումով երևույթը նախորդում է նրա գիտակցմանն ու անվանմանը: Դեռևս Հին Հունաստանում՝ սկսած մ.թ.ա. 7-րդ դարից մինչև 5-րդ դար, փիլիսոփաներ Հերակլիտը, Անաքսագորը, Դեմոկրիտը և այլք, դրեցին էսթետիկայի՝ գեղագիտության հիմքը, իսկ վաղ անտիկյան շրջանում (5-4-րդ դարեր մ.թ.ա.) Սոկրատը, Պլատոնը, Արիստոտելը մշակեցին արվեստի և գեղեցիկի վերաբերյալ արժեքավոր տեսություններ, որոնք ընկան հետագա գեղագիտության հիմքում: Արիստոտելի (մ.թ.ա. 4-րդ դար) «Պոետիկայում» արվեստի և գրականության առանձին տեսակները մեկնաբանվում էին, դասակարգվում ու գնահատվում: Գրականությունն ընդհանուր առմամբ պոեզիա էր կոչվում, իսկ նրա մասին գիտությունը՝ պոետիկա: Պոետիկային

գուգահեռ զարգացավ հերմենևտիկան, որը միջին դարերում առաջնությունը խլեց պոետիկայից: Ռոմանտիզմի զարգացման շրջանում հերմենևտիկան ունեցավ զարգացման տարբեր դրսևորումներ՝ առաջին հերթին գրականության ուսումնասիրության բնագավառում: Իսկ 19-րդ դարում, գիտության մեջ պատմականության սկզբունքի արմատավորման շնորհիվ լայն զարգացում ստացավ գրականության ազգային պատմությունների ստեղծումը, սկզբնավորվեց համեմատական գրականագիտությունը: 20-րդ դարում երևան եկան գրականության ուսումնասիրման նոր մեթոդներ՝ միֆապոետիկա, հոգեվերլուծություն, ստրուկտուրալիզմ, պոստստրուկտուրալիզմ, դեկոնստրուկցիա և այլն: Վերարժևորվեց պոետիկան, հերմենևտիկան ընդարձակեց իր կիրառության սահմանները: Եվ այս ամենը գրականագիտության՝ իբրև գրականության մասին գիտության արտահայտություններն են՝ տարբեր անուններով, նպատակներով, հաճախ հակասական ու իրարամերժ: «Գրականագիտություն» եզրը գործածության մեջ մտավ 20-րդ դարում՝ գերմաներեն «die literaturwissenschaft» բառի նմանողությամբ: Թեև շատ երկրներում այն շարունակվում է կոչվել «կրիտիկա» (թերևս միայն ռուսական տեսական միտքն է որոշակի սահմանագիծ անցկացնում «գրականագիտություն» և «կրիտիկա» հասկացությունների միջև), բայց իր մեջ ամփոփում է գրականագիտության բոլոր գործառույթները:

Նույն երևույթը մենք տեսնում ենք նաև հայ գրականագիտության մեջ: 5-րդ և հետագա դարերի քերականական մեկնություններում քննադատությունը (հունարեն *xpitiçh*՝ բառի թարգմանությունը) կոչվում էր «դատումն քերդածաց», ճարտասանական ձեռնարկներում ընկալվում էր իբրև հերքման (եղծի) և հաստատման միասնություն, ավելի ուշ՝ կրիտիկա, քննաբանություն, քննադատություն, բանասիրականք և այլն: Միայն հետադարձ հայացքն է հնարավորություն տալիս այս ամենն ընկալել իբրև նույն շրջայի տարբեր օղակներ, իբրև գրականագիտության պատմական զարգացման տարբեր փուլեր: Այսօր համեմատաբար, այսինքն ոչ բացարձակ, ավելի ընդհանրական ճանաչում ունի գրականագիտության ըմբռնումն իբրև գրականության մասին գիտությունների համակարգ, ըստ որի այդ համակարգի մեջ մտնում են գրականության տեսությունը, գրականության պատմությունը, քննադատությունը, տեքս-

տաբանությունը, մատենագիտությունը, աղբյուրագիտությունը և այլ օժանդակ բնագավառներ: Ավելացնենք նաև, որ ժամանակակից տեսաբաններից ոմանք կասկածի տակ են առնում գրականության պատմության անհրաժեշտությունը կամ էլ, լավագույն դեպքում, առաջարկում են պատմությունների շարադրման այլ չափանիշներ ու մեթոդներ:

Այսուհանդերձ, գրականագիտության դրսևորումներն իբրև մեկ ամբողջություն դիտարկելու դեպքում ևս հստակեցման կարիք ունի նրա գիտականության հարցը: Այս իմաստով հետաքրքրական բնութագրություն է տալիս ռուս ժամանակակից տեսաբան Վ. Խալիզը: Նա գրում է. «Գրականագիտությունը գործունեություն է, որ ամբողջովին կարող է դուրս գալ մտածողության գիտական ձևի շրջանակներից, բայց այսպես թե այնպես, համապատասխանում է ցանկացած գիտական գործունեության գլխավոր նպատակադրմանը՝ «գերխնդիրն»՝ ձգտելով հասնել ինչ-որ ոչ ամենատեսանելի ճշմարտության գրականության մասին կամ ծայրահեղ դեպքում մոտենալ նրան»¹: Հարցը չի փակվում, որովհետև մնում է գիտականության թեականությունը և գրականագետի գործունեության շրջանակների խնդիրը: Գործունեության բնագավառի սահմանների ճշգրտման անհրաժեշտությունը դեռևս Դավիթ Անհաղթն էր ընդգծում՝ վկայակոչելով Պլատոնին. «Սահմանման մասին նա (Պլատոնը – Ժ. Բ.) խոսում է «Ֆեդրոս» տրամախոսության մեջ, ասելով՝ «Ո՛վ պատանյակ, ճշմարիտ մտածողությունը մի սկզբունք ունի, այսինքն՝ պետք է իմանալ, թե ինչի մասին ես խորհում, իսկ եթե այդ չկա, անխուսափելի են համատարած սխալները»: Այսինքն, եթե որևէ մեկը ցանկանում է ճիշտ մտածել ու խորհել որևէ իրի մասին, նա ամենից առաջ պետք է գիտենա այդ իրի բնությունը՝ այսինքն սահմանումը»², գրում է Դավիթ Անհաղթը: Դա նշանակում է, որ գիտնականը պետք է պատկերացնի այն շրջանակը, որի ներսում ինքն իրավասու է քննել այս կամ այն խնդիրը: Պետք է ենթադրել, որ դա կնպաստի չափի զգացման պահպանմանը: Հենց այդ չափի զգացումը նկատի ունի Դավիթ Անհաղթը, երբ սահմանի անհրաժեշտությունը ցույց տալու համար բերում է գյուղացիների հողատարածքները ցանկապատելու օրինակը: «Եվ

¹ Хализев В. Е., Теория литературы, М., 2009, сс. 22-23.

² Դավիթ Անհաղթ, Երկեր, Եր., 1880, էջ 46:

պետք է գիտենալ,- գրում է նա,- որ սահմանումը առաջացել է գյուղերի ու ագարակների սահմանները ընդօրինակելուց, քանի որ մեր մախնիները, որպեսզի խուսափեն երկու ծայրահեղությունից՝ ավերորոշությունից և պակասությունից, ստեղծեցին սահման դնելու արվեստը, որպեսզի վայելեն իրենց ունեցածը և ձեռք չտան ուրիշներին»¹: Այս վերջին արտահայտությունը՝ ունեցածը վայելել և ձեռք չտալ ուրիշների ունեցածին, տեղադրելով գրականագիտության շուրջ ծավալվող վեճի շրջանակում, կարելի է մեկնաբանել, որ գրականագիտությունը պետք է օգտագործի իր բոլոր հնարավորությունները՝ վայելի ունեցածը և հույսը չդնի հարակից գիտությունների օգնությանը: Սակայն դա կլինի վիճելի տեսակետ կամ առնվազն փիլիսոփայի մտքերի վիճելի ընթերցում, թերևս նրա մըտքերի մոդեռնացման փորձ: Ինչևէ, հարցը մնում է բաց:

Այսօր, և այդ վեճը բավականաչափ հին է, գրականագիտության սահմանների վերաբերյալ գոյություն ունեն երկու հակադիր տեսակետներ: Տեսաբանների մի մասը գտնում է, որ գրականագիտությունը չի կարող մեկուսանալ հարակից գիտությունների՝ լեզվաբանության, փիլիսոփայության, գեղագիտության, արվեստագիտության, մշակութաբանության, հոգեբանության, սոցիոլոգիայի, երկրագիտության և համաման ալլ գիտությունների նվաճումներից: Համենայն դեպս, դա է վկայում գրականագիտության պատմությունը: 20-րդ դարի տեսաբաններից շատերը մնան մոտեցումը համարում են հնացած ու անբավարար: Ֆրանսիացի տեսաբան Ռ. Բարտը իր «Երկու քննադատություն» հոդվածում, որը գրել է դեռևս 1963 թ., քննադատությունը (իմա՝ գրականագիտությունը) բաժանում է երկու տեսակի. «Ներկա ժամանակ մեզ մոտ՝ Ֆրանսիայում գուգահեռաբար գոյություն ունի երկու քննադատություն. առաջինն այն է, որ պարզեցրած կարելի է անվանել **համալսարանական**, և որը հիմնականում օգտագործում է Լանտոնից ժառանգած պոզիտիվիստական մեթոդը և երկրորդ՝ ինտերպրետացիոն քննադատություն»²: Իբրև երկրորդ ուղղության կողմնակիցներ նա հիշատակում է Ժ. Պ. Սարտրին, Գ. Բաշլյարին, Լ. Գոլդմանին. Ժ. Պ. Ռիշարին, Ժ. Ստրաքինսկուն և ուրիշների: Բարտը նրանց դավանած ուղղությունը համարում է նաև **իդեոլո-**

¹ Նույն տեղում, էջ 45:

² **Барт Ролан**, Избранные работы, М., 1994 с. 262.

գիական այն առումով, որ հիշյալ գիտնականների ուսումնասիրությունների հիմքում ընկած է գաղափարախոսությունը անկախ այն բանից, թե դա էքզիստենցիալիզմն է, մարքսիզմը, թե հոգեվերլուծությունը: Համալսարանականների մեթոդը, ըստ վերջիններիս պնդման, Բարտը համարում է օբյեկտիվ, որի հիմքում ընկած է պատմականությունը և դետերմինիզմը: Տեսաբանը քննադատում է այս մեթոդի կողմնակիցներին այն բանի համար, որ նրանք «կենտրոնացնելով իրենց ուշադրությունը առանձին մասերի (դետալների) ծագումնաբանության՝ գեներալիսի վրա՝ հանդգնում են տեսադաշտից դուրս թողնել նրանց իսկական՝ գործառնական իմաստը»¹: Ընդունելով հանդերձ, որ համալսարանական քննադատությունը հենվում է տարիներով կուտակված գիտելիքների վրա և դա համարելով օրինաչափ, այնուամենայնիվ, Բարտը առաջնությունը տալիս է ինտերպրետացիոն քննադատությանը: Պատճառահետևանքային քննադատությունից մեկնաբանական քննադատության անցումը արևմտյան գրականագիտության մեջ 20-րդ դարում դառնում է օրինաչափություն: Դա իր հերթին նշանակում է գրականության պատմություններից անցում տեքստի ներփակ վերլուծությանը: «Եթե ընդհուպ մինչև 19-րդ դարի վերջը և 20-րդ դարի սկիզբը գրականության հետազոտությունը կենտրոնացած էր նրա պատմության շուրջը, ապա 20-30-ական թթ. գրական-պատմական ուսումնասիրությունները ենթարկվեցին խիստ քննադատության, և գրական երևույթները սկսեցին ազատագրվել դիախորոն վերլուծության իշխանությունից»², - կարդում ենք 20-րդ դարի արևմտյան գրականագիտության հանրագիտարանում: Ըստ այդ հանրագիտարանի՝ դա հրաժարումն էր հին գրականագիտությունից: Նման օրինաչափություն են արձանագրում նաև ամերիկյան տեսաբաններ Ռ. Ուելլեքը և Օս. Ուորբենը: Նրանց կարծիքով ևս նախորդ դարերի (հիմնականում 19-րդ դարի) գրականագիտությունը զարգացել է մերձգրական երևույթների՝ միջավայրի, սոցիալական հանգամանքների, ժամանակի ուսումնասիրության ճանապարհով, մինչդեռ գրականագետների խնդիրը պետք է լիներ բուն գրական երկերի մեկնաբանությունն ու վերլուծությունը: Ահա թե ինչու, ասում են նրանք, երբ 20-րդ դարում հետա-

¹ Նույն տեղում, էջ 266:

² Западное литературоведение XX века, Энциклопедия, М., 2004, с. 9.

գոտությունների ծանրության կենտրոնը պատմությունից տեղափոխվեց դեպի որոշակի ստեղծագործությունների վերլուծություն, հետևանքը «շատ գիտնականների այն ցնցող անօգնականությունն էր, երբ նրանք հայտնվեցին արվեստի գործը անմիջապես վերլուծելու և արժեքավորելու խնդրի առաջ»¹: Հետագոտությունների ուղղվածության այս շրջադարձը առաջացնում է արժեհամակարգի ոչ միայն անկայունություն, այլև ընդհանրապես կասկած այդ համակարգի գոյության վերաբերյալ: Այս առումով հետաքրքրությունից զուրկ չէ ամերիկյան մի ուրիշ տեսաբանի՝ Ջոնաթան Բալլերի դիտարկումը, որն իր «Գրականության տեսություն» աշխատության մեջ գրում է. «Որպես ինքնին հասկանալի նորմերի քննադատություն և այլընտրանքային կոնցեպցիաների հետագոտում՝ տեսությունը հարցականի տակ է դնում գրականության ոլորտի ամենահիմնարար ենթադրությունները՝ քանդելով ցանկացած բան, ինչն ընդունվում է որպես ինքնին հասկանալի»²: Այս դիտարկումները, թող պարադոքսալ չքվա, առաջացնում են գրականագիտության տեսության անհրաժեշտություն այն դեպքում, երբ տեսությունն ինքը գրականագիտության մաս է: Այս հարցադրումների պարագայում ամենևին պատահական չէ, որ գրականագիտության բնույթին զուգահեռ քննվում է նաև գրականության ֆենոմենի խնդիրը: Կարծես թե բոլորի համար պարզ է, որ գրականությունը, այսինքն գրականագիտության հետագոտության առարկան, արվեստի համապարփակ մի ճյուղ է՝ խոսքի արվեստ, պատկերավոր ու հուզական մտածողություն և այլն: Ռ. Բարտը մերժում է գրականությունը գրողի ինքնարտահայտություն համարելու սկզբունքը և հայտարարում է. «Քննադատը ստիպված է խոստովանել, որ առաձգական ու սալթաբուն է նրա հետագոտության բուն առարկան (իր առավել ընդհանուր ձևերի մեջ)՝ գրականությունն իբրև այդպիսին և ոչ թե հեղինակի կենսագրական «գաղտնիքը»»³: Բարտի ակնարկն ուղղված է, իր իսկ բնորոշմամբ, համալսարանական քննադատությանը, որը կարևորում էր տեքստից դուրս արտաքին հանգամանքները, այդ թվում՝

¹ **Ուեյկեր Ռ., Ուորթեն Օս.,** Գրականության տեսություն, Եր., 2008, էջ 198:

² **Culler Jonathan,** Literary Theory (A Very Short Introduction), Oxford University Press, 1997, p. 4.

³ Избранные работы, с. 264.

նաև գրողի կենսագրությունը: Բարտը իր «Հեղինակի մահը» հոդվածում մինչև իսկ հերքում է հեղինակի անհատականության խնդիրը՝ նրա ասելիքն արդեն արտահայտված համարելով լեզվի մեջ, որ տրվում է նրան ժառանգաբար: Նա դժգոհությամբ արձանագրում է, որ գրողի անհատականությունը ճանաչում է ստացել հատկապես պոզիտիվիզմի տիրապետության շրջանում և այժմ անարգել գոյատևում է ամենուրեք՝ գրականության տեսության դասագրքերում, լրագրական հարցազրույցներում, գրականագետների գիտակցության մեջ: Նա հեզմանքով նկատում է, որ հեղինակի դերը գերագնահատողները Բողերի ստեղծագործությունը գնահատում են նրա կյանքի չկայացությամբ, Վան Գոգինը՝ նրա հոգեկան հիվանդությամբ և այլն: Բարտը գտնում է, որ ֆրանսիայում առաջինը Մալարմեն էր, որ կարծում էր, թե «խոսում է ոչ թե գրողը, այլ լեզուն իբրև այդպիսին»: Հակառակ արևմտյան տեսաբանների՝ գրականագետների ռուսական դպրոցը (Մ. Բախտին և ուրիշներ) կարևորում է գրողի տաղանդի և անհատականության խնդիրը: Հեղինակի, ինչպես նաև հեղինակի ու հերոսի հարաբերության խնդրին Մ. Բախտինը հանգամանորեն անդրադարձել է իր «Эстетика словесного творчества» աշխատության մեջ: Կարևորելով հանդերձ հեղինակի ու նրա գեղագիտության դերը՝ Բախտինը, այնուամենայնիվ, գտնում է, որ «Ստեղծագործության հեղինակը ներկա է միայն ստեղծագործության ամբողջության մեջ, և նա չկա ամբողջից անջատված որևէ մասի մեջ»¹ և «Իսկական հեղինակը չի կարող կերպար դառնալ, քանի որ նա է ստեղծագործության մեջ բոլոր կերպարների և պատկերավորության ստեղծողը»²: Հակառակ տեսակետները, նաև ռուսական գրականագիտության մեջ, այնքան շատ են, իրարամերժ, որոնց անդրադառնալը մեզ շատ կհեռացներ գլխավոր հարցադրումից, այսուհանդերձ, մի նրբերանգ չենք ուզում անտեսել: Վ. Խալիզը օրինաչափ է համարում գրականագիտության մեջ հեղինակի անձնավորման (պերսոնալիստիկայի) ճյուղը, թեկուզ այդ չի դարձել գրական դպրոց կամ ուղղություն, բայց մեծաթիվ հետևորդներ է ունեցել Ռուսաստանում (Վյաչ. Իվանով, Մ. Վոլոշին, Ն. Բերդյակ, Ա. Սկաֆտինով և այլք): Այս ուղղության հետևորդները կարևորում էին

¹ Бахтин М., Эстетика словесного творчества, М., 1986, с. 382.

² Նույն տեղում, էջ 383:

ոչ միայն տեսականորեն գոյություն ունեցող հեղինակին, այլ նրա որոշակի անձը, կենդանի մարդուն, որն իր հոգևոր նկարագիրն է տալիս ստեղծագործությանը:

Հայ գրականագիտության մեջ ևս հեղինակի ու նրա ստեղծագործության հարաբերության խնդիրը, հեղինակի անհատականության ու կենսագրության կարևորությունը գրավել է տեսաբանների ուշադրությունը: Իր «Գրականագիտություն. Տեսական դասընթաց» դպրոցական դասագրքում Էդ. Ջրբաշյանը բավականաչափ հանգամանալից անդրադառնում է այդ խնդրին: Կարևորելով գրողի բնական օժտվածության, աշխատասիրության և այլ հատկանիշներ՝ Ջրբաշյանը առանձնահատուկ նշանակություն է տալիս անհատականությանը, խառնվածքին՝ այսինքն՝ անհատականությունը ձևավորող բաղադրիչներին: Ըստ Ջրբաշյանի՝ հենց այդ անհատականությունն է պատճառը, որ միայն Թումանյանը կարող էր գրել «Անուշը» կամ միայն Իսահակյանը՝ «Աբու-Լալա Մահարին»: Իբրև ասվածի ապացույց նա վկայակոչում է Թումանյանի շատ խոստում վկայակոչումները. «Բայրոնը կրակոտ է, կրքոտ, իսկ Պուշկինը հավասարակշռված գեղարվեստագետ է, մեծ բանաստեղծ... Շելլին նուրբ է, երեխայական նախվություն ունի, շատ է նուրբ, Հայնեն էլ է նուրբ, բայց նրա նրբությունը չունի, սա սատանա է, շատ սուր, պատի էն կողմն էլ է տեսնում»¹: Այս խնդիրներին անդրադարձել է նաև Ջ. Ավետիսյանը իր տեսական աշխատություններում²: Ինչ վերաբերում է հեղինակ-հերոս, հեղինակ-հերոս-պատմող հարաբերությանը, ապա դրա լավագույն գործնական բացատրությունը կարելի է տեսնել Ս. Աղաբաբյանի «Եղիշե Չարենց» մենագրության մեջ՝ «Երկիր Նաիրի» վեպին նվիրված հատվածներում³:

Տեսաբանների զգալի մասը վիճարկում է նաև հուզականության և պատկերավորության հատկանիշները միայն գրականությանը վերագրելու խնդիրը և նման հատկանիշներ տեսնում է և՛ պատմությանը վերաբերող, և՛ աշխարհագրական կամ այլ տիպի աշխատություններում:

¹ **Ջրբաշյան Էդ.**, Գրականագիտություն. Տեսական դասընթաց, Ավագ դպրոցի համար, Եր., 1993, էջ 50:

² Տե՛ս **Ավետիսյան Ջ.**, Գրականության տեսություն, Եր., 1998, Գրական ստեղծագործության հոգեբանությունը, Եր., 2011:

³ **Աղաբաբյան Ս. Բ.**, Եղիշե Չարենց, գիրք առաջին, Եր., 1973, էջ 407-411:

Օրինակ՝ Քալլերը գրականության տարբերակիչ հատկանիշ է համարում նրա մտացածին, ոչ իրական լինելը, օգտակար նպատակի բացակայությունը, Կանտի եզրաբանությամբ՝ «աննպատակ նպատակայնությունը», առանձնահատուկ կառուցվածքը, միջտեքստայնությունը: Սակայն նրա կարծիքով, այս հատկանիշներից ոչ մեկը, առանձին վերցրած, որևէ տեքստ դեռ չի դարձնում գրականություն: Օրինակ՝ ոգեշունչ, վերամբարձ, հուզական և նույնիսկ կշռութավոր խոսքը դեռևս չի կարող գրականություն լինել, այլ ընդամենը քաղաքական գործչի նախընտրական ճառ: Ամերիկյան ուրիշ տեսաբաններ Ռ. Ուելլեքն ու Օս. Ուորբենը, որոնք նախորդել են Քալլերին, գրականության շատ կարևոր հատկանիշներ, ինչպիսիք են, օրինակ, հոգեբանական խորությունը կամ սոցիալական միջավայրի արտացոլումը գրականության արժեքայնության տեսակետից համարում են գուցե ոչ ավելորդ, բայց անկարևոր: Նրանց կարծիքով հոգեբանական խորքային պատկերների կարելի է հանդիպել հոգեբանական գրքերում, իսկ ասեմբ, տվյալ ժամանակի հասարակական բարքերի կամ սոցիալական միջավայրի մասին կարելի է կարդալ վիճակագրական, պատմագիտական և այլ աշխատանքներում: Անշուշտ, այս տեսաբաններին կարելի է առարկել, ասելով, որ հիշատակված բնույթի աշխատություններում խնդիրը վերաբերում է ընդհանուրին, իսկ գրականության մեջ պատկերը եզակի է և վերաբերում է անհատի ճակատագրին, բայց տեսաբանների նպատակը այլ է: Նրանք գրականության արժեքայնությունը որոնում են նյութի գեղարվեստական կազմակերպման, այսինքն՝ ձևի մեջ՝ ուշադրություն հրավիրելով լեզվի գեղագիտական դերի՝ բառի, հնչյունի, կառուցվածքի վրա: Սրանք են որոշում գրականության տեղն իբրև արվեստի առանձին ճյուղի, ինչն ամենևին չի նշանակում, թե նրանք անտեսում են իմաստի կարևոր դերը գրականության համար: Սակայն այստեղ կա մի նրբություն: Քալլերը գրականության իմաստի բացահայտումը, բառի և խոսքի ենթատեքստը համարում է ոչ այնքան գրողի աշխատանքի, գրականության հատկանիշ, որքան ընթերցողի կամ քննադատի **մեկնաբանության արդյունք**: Կարծում ենք այստեղ չի կարելի չհամաձայնվել տեսաբանի հետ, որովհետև գրողն ըստ էության տալիս է հնարավորություն մեկնաբանության համար, իսկ մեկնաբանական մեթոդներն ու նրանց շրջանակներում ձևավորված դպրոցները բազմաթիվ են:

Այսպիսով, գլխավոր հարցադրմանը մոտենալու համար փորձեցինք թեկուզ ամենաընդհանուր, մոտավոր կերպով պարզել գրականագիտության առարկայի՝ գրականության բնույթը, որ զգալիորեն առաձգական է: Նույնիսկ բուհական դասագրքերի հեղինակները, որոնք, թվում է, ավելի հստակեցված գիտելիքներ պետք է հաղորդեն ուսանողներին, գրում են. «Ծավալում, լիովին բավարարող բնորոշում տալը «գեղարվեստական գրականություն» կամ «պոեզիա» հասկացությամբ... գերբարդ խնդիրների շարքից է»¹: Չպետք է մոռանալ, որ նշված տեսակետներին զուգահեռ հարատևում են այնպիսի ավանդական ըմբռնումներ, ինչպիսիք են՝ գրականությունը գրողի ինքնարտահայտությունն է, գրականությունն ստեղծում է հավելյալ ու մտացածին աշխարհ, գրողը երևակայությամբ լրացնում է իրական աշխարհի պատկերը, նա ամրագրում է պահի մեջ ծնված ապրումն ու փոխանցելով սերունդներին՝ հավերժական կյանք է տալիս զգացումին և այլն, և այլն: Այս ամենը վկայում են, որ գրականությունը կենդանի և բաբախուն օրգանիզմ է, ուստի հարատև փոփոխական ընթացքի մեջ է գրող-գրականություն-իրականություն հարաբերությունը, որն էլ իր հերթին պայմանավորում է գրականության վերաբերյալ տարբերությի ըմբռնումները: Ըստ այդմ էլ փոփոխվում է գրականագիտություն-գրականություն հարաբերության բնույթը: Եթե տեսաբանների մի մասի համար գրականագիտության առարկան գրականությունն է, ապա մյուս մասը (ռուս ֆորմալիստները, կառուցվածքաբանները) գտնում է, որ գրականագետի խնդիրը գրականություն ստեղծող միջոցների հետազոտությունն է, այսինքն՝ գրականություն լինելը (литературность) որոշելը:

Գրականագիտության էության, նրա բնույթի և սահմանների հստակեցմանը խանգարում է այն հանգամանքը, որ հումանիտար այդ գիտությունը պատմության ընթացքում չի զարգացել էվոլյուցիոն ուղղագիծ ճանապարհով, քանի որ պարբերաբար կրկնվել են (թեկուզ նոր մակարդակով) զարգացման առանձին փուլեր: Արդեն նշել ենք, որ Հին Հունաստանում պոետիկային զուգահեռ առաջացավ հերմենևտիկան, որն

¹ Проzorov B. B., Елина Е. Г., Введение в литературоведение, учебное пособие, М., 2012, с. 20.

գրադվում էր գրականության իմաստի մեկնաբանությամբ, ապակողա-վորմամբ: «Հերմենևտիկա» անվանումն էլ առաջացել է հին հունական դիցաբանության մեջ հայտնի Հերմես աստծո անունով, որն աստվածնե-րի բանքերն էր, մարդկանց հաղորդում էր աստվածների հրամանները և մեկնաբանում դրանք: Միջին դարերում, ապա ռոմանտիզմի տիրապե-տության շրջանում, այնուհետև 20-րդ դարում այս երկու ուղղություննե-րը փոփոխական առաջնություն են գրանցել գրականագիտական հե-տազոտությունների մեթոդաբանության մեջ: Սակայն այսօր, գրակա-նագիտական զանազան ուղղություններին ու մեթոդներին զուգահեռ ու նրանցից հետո գերիշխող դեր է ստանձնում հերմենևտիկան: Ռուս գրա-կանագետ Օ. Ն. Տուրիշևան իր «Արտասահմանյան գրականագիտու-թյան տեսությունը և մեթոդաբանությունը»¹ ձեռնարկում Արևմուտքի գրականագիտության զգալի մասը, մինչև 20-րդ դար, ներկայացնում է իբրև հերմենևտիկայի տարբեր փուլերի զարգացման պատմություն: Սկսելով հերմենևտիկայի առաջացման ակունքներից՝ նա արևմտյան գրականագիտության տարբեր դրսևորումները քննում է հերմենևտիկայի հետ ունեցած հարաբերության համատեքստում: Նա ոչ միայն առան-ձին-առանձին անդրադառնում է ֆրանսիական (Մենտ-Բյով) և գերմա-նական (Ֆ. Շլայերմախեր, Վ. Դիլթեյ, 20-րդ դարում՝ Մ. Հայդեգեր, Գ. Գադամեր) դպրոցներին, այլև կապ է փնտրում հերմենևտիկայի և մյուս դրպրոցների միջև: Ասվածի ապացույցն են աշխատության «Կուլ-տուր-պատմական դպրոցը. բանավեճ ռոմանտիկական հերմենևտի-կայի հետ», «Մարքսիստական քննադատություն. սոցիոլոգիան հեր-մենևտիկայի հետ համադրության մեջ» և այլ հատվածներ: Իսկ 20-րդ դարի համար նա դիտարկում է հերմենևտիկայի ամենատարբեր դրսև-րումներ՝ հոգեվերլուծական հերմենևտիկա, յունգյան հերմենևտիկա, մի-ֆաքննադատական հերմենևտիկա, Հայդեգերի գոյաբանական հեր-մենևտիկա, Գադամերի փիլիսոփայական հերմենևտիկա և այլն:

Իր «Գրականության տեսության» մեջ Վ. Խալիզևը, հենվելով ֆրանսիական աղբյուրների վրա, ավելի ընդհանրական ձևով է բնու-թագրում երևույթը: Նա նկատում է, որ կարծես հերմենևտիկան ստանում

¹ Стів Турешева О. Н., Теория и методология зарубежного литературоведения, М., 2012:

է ավելի անորոշ կարգավիճակ, քան նախկինում, որովհետև այժմ այդ եզրով են բնորոշում ցանկացած տիպի գրականագիտական աշխատանք: Ժամանակակից հերմենևտների հետազոտությունների հիմքում, ըստ տեսաբանի, ընկած է ֆրանսիացի փիլիսոփա Միշել Ֆուկոյի այն պնդումը, թե հումանիտար գիտությունները ընդհանրացման կարող են հասնել միայն մարդու դիմակագերծման ճանապարհով, քանի որ մարդու ստեղծման կամ կայացման նախապայմանները թաքնված են նրա մեջ: Նշանակում է, որ գաղտնագերծման խնդիրը դառնում է առաջնային: Խալիզը անդրադառնում է ֆրանսիացի մի ուրիշ փիլիսոփայի՝ Պ. Ռիկյորի տեսությանը, ըստ որի գոյություն ունի երկու հակադիր ուղղություն, որոնցից առաջինը կարելի է պայմանականորեն անվանել աստվածաբանական, երկրորդը՝ հնագիտական (նկատի ունի արմատների փնտրտուքը): Առաջինն ինքնին պարզ է, քանի որ այդ հիմքի վրա է զարգացել ամբողջ միջնադարի հերմենևտիկան՝ նպատակ ունենալով բացահայտել կրոնական սիմվոլիկան և նրա տակ թաքնված իմաստները: Ռիկյորը ուշադրությունը կենտրոնացնում է հնագիտական հերմենևտիկայի վրա, քննության է առնում Նիցշեի, Մարքսի, Ֆրոյդի ուսմունքները, որոնց հիմքում ընկած էին իշխանության ձգտման, տնտեսական հետաքրքրությունների ու սեքսուալ մղումների խնդիրները և եզրակացնում, որ հիշյալ մտածողների գործունեությունը ուղղված է «կեղծ գիտակցության» մերկացմանը: Վ. Խալիզը չի պաշտպանում մերկացման և գաղտնագերծման այս միակողմանի (ինքն անվանում է մենախոսական) տեսությունը, որովհետև այն կասկած է հարուցում յուրաքանչյուր արտահայտության, ինչպես նաև հումանիտար գիտելիքների նկատմամբ և մարդու գործունեության հիմքում դնում է բնագոյները, հրապուրանքները և անկռահելին: Ուղղակիորեն չփստելով այս մերկացնող հերմենևտիկայի իրավունքը՝ Խալիզը փորձում է հաշտության եզրեր գտնել հակադիր ըմբռնումների միջև՝ կարևորը և լավագույնը համարելով հավատի և քննադատության վերաբերմունքի միջև ինչ-որ ներդաշնակության հաստատումը¹:

Անշուշտ, նշված բոլոր մեթոդները ամենևին էլ չեն սպառում արդի գրականագիտության մեթոդական բազմազանությունը: Ժամանակա-

¹ Стен Хализев В. Е., նշված գիրքը, էջ 22:

կից արևմտյան գրականագիտության համար Օ. Ն. Տուրիշևան առանձնացնում է 4 հարացույց՝ պոետիկա, հերմենևտիկա, ֆենոմենոլոգիա և սոցիոլոգիա¹: Այս հարացույցների տակ նա պատմական զարգացման հաջորդականությամբ տեղադրում է համապատասխան դպրոցներն ու ուղղությունները: Այսպես՝ պոետիկայի զարգացման փուլեր են դասական կամ արիստոտելյան պոետիկան, անգլո-ամերիկյան նոր քննադատությունը, ռուսական ֆորմալ դպրոցը, ֆրանսիական ստրուկտուրալիզմը և գերմանական ձևաբանական դպրոցը: Հերմենևտիկան ավելի լայն ընդգրկում ունի, որի մեջ մտնում են դասական հերմենևտիկան, աստվածաշնչյանը (էկզեգետիկան), ֆրանսիական կենսագրական դպրոցը (Սենոտ-Բյով), գերմանական ռոմանտիկական դպրոցը (Շլայերմախեր, Դիլթեյ), հոգեվերլուծական, յունգյան, միֆաքննադատական, Հայդեգերի գոյաբանական, Գադամերի փիլիսոփայական, հետկառուցվածքաբանական և այլ ուղղությունները: Ֆենոմենոլոգիայի հիման վրա նա առանձնացնում է գիտակցության քննադատությունը, էքզիստենցիալիստական գրականագիտությունը (Սարտր, Կամյու), ռեցեպտիվ քննադատությունը և այլն, իսկ սոցիոլոգիական հարացույցի տակ տեղադրում է Ի. Տենի կուլտուր-պատմական դպրոցը, մարքսիստական գրականագիտությունը և այլն:

Չպետք է կարծել, թե յուրաքանչյուր նոր մեթոդ բացարձակ նորություն է բերում գրականագիտության մեջ: Յուրաքանչյուր նոր մեթոդ նոր սկզբունքների հետ միաժամանակ նաև նախորդների տարաբնույթ տարրերի նոր համադրությունն է: Վերացական չլինելու համար բերենք ընդամենը մեկ օրինակ: Հերմենևտիկայի կարևոր հասկացություններից մեկը վերաբերում է հերմենևտիկական շրջանին: Գ. Գադամերը գրում է. «Ամբողջը պետք է հասկանալ մասնավորի հիմքի վրա, իսկ մասնավորը՝ ամբողջի հիմքի վրա: Հերմենևտիկական այդ օրենքը իր սկիզբն առնում է անտիկ ճարտասանությունից. նոր ժամանակների հերմենևտիկան այն հռետորական արվեստից տեղափոխել է ըմբռնման արվեստի»²:

¹ Турышева О. Н., *նշված գիրքը*, էջ 11-12:

² Гадамер Г. Г., *Актуальность прекрасного*, М., 1991, с.72. Անշուշտ, քաղվածքը ամբողջությամբ չի արտահայտում «հերմենևտիկական շրջանի» ողջ իմաստը, այլ միայն մասնակիորեն:

Սակայն այս միտքը թեև գալիս է անտիկ շրջանից, բայց հետագա դարերում դարձել է այբբենական մի գիտելիք՝ հավասարապես մատչելի թե՛ գրողների, թե՛ գրականագետների համար: Իր հոդվածներից մեկում Շիրվանզադեն գրում էր. «Ամեն մի հավաքական մարմին, լինի նա ժողովուրդ, թե ազգ և թե մի դասակարգ, յուր այս և այն ամենավորքը մասի մեջ պարունակում է ամբողջության թե՛ թերությունները և թե՛ առավելությունները, ամբողջ մարմնի հատկանիշները»¹: Շարունակենք հետևել Գաղամերի մտքին. «Ամբողջի և մասի շրջանի բովանդակային իմաստը, որ ընկած է յուրաքանչյուր ըմբռման հիմքում, անհրաժեշտ է, ինչպես ինձ է թվում, լրացնել ևս մեկ բնութագրով: Ես կցանկանայի այն անվանել նախասքանչացում կատարյալով»²: Հայ իրականության մեջ դեռևս 13-րդ դարում Հովհաննես Երզնկացին գրում էր. «Սկիզբը իմաստասիրելոց սքանչացումն է, զի թե ոչ սքանչանայ ոք յաղագս իրի՝ ոչ ուսումնասիրել վասն նորա»³: Ինքնին հասկանալի է, որ Գաղամերը հազիվ թե տեղյակ լիներ հայ հեղինակների մտքերին և, միաժամանակ, այդ մտքերը հազիվ թե միայն հայ հեղինակներին էին բնորոշ: Այս համառոտ օրինակներով մենք ընդամենը ցանկանում էինք հաստատել մեթոդների նորության հարաբերականությունը և շեշտել գոյություն ունեցող տարրերի համադրականության նորությունը:

20-րդ դարում գրականագիտության մեջ բազմազան մեթոդների, դպրոցների և ուղղությունների գոյությունը փոփոխություններ է առաջացնում և՛ գրականագիտության բնույթի ու նրա գիտականության, և՛ մյուս գիտությունների հետ նրա հարաբերությունների վերաբերյալ: Ստացվում է այնպես, որ գրականագիտության մեջ ամեն մի նոր մեթոդաբանության ծնունդ տարուբերում է նրա գիտականության ամպլիտուդը, ամեն մի նոր տեսաբան իր մեթոդը հաստատելու համար ժխտում է նախորդին: Եթե Շլայերմախերը գրականագիտությունը որոշակի սուբյեկտիվությամբ հանդերձ համարում էր գիտություն, ապա նրա հաջորդները՝ Հայդեգերն ու Գաղամերը՝ ոչ: Օրինակ՝ Հայդեգերը բացառիկ տեղ է հատկացնում լեզվին, գտնում է, որ լեզուն է կառավարում հեղի-

¹ Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հ. 10, Եր., 1962, էջ 68:

² Гагамер Г. Г., նշված աշխ., էջ 78:

³ Մատենադարան, ձեռագիր թիվ 2329, էջ 42 ա:

նակին, լեզուն իր մեջ բազմաթիվ ճշմարտություններ է թաքցնում, և նրա ընթերցումն ու ընկալումը սուբյեկտիվ-անհատական է, ուստի խոսքի իմաստը ոչ թե հեղինակի մտադրությունից է կախված, այլ ընթերցողի ընկալումից: Ի դեպ, դեռևս Պոտեբնյան էր նման միտք արտահայտում՝ ասելով, որ որևէ մեկի կողմից արտասանված որևէ բառ դիմացինի կողմից ընկալվում է յուրովի, ինչքանով համապատասխանում է նրա փորձառությանը և այդ բառի առաջացրած տարբեր գուգորություններին: Իհարկե, ժամանակակից գրականագիտական մեթոդներից շատերը որոշակի սուբյեկտիվիզմ են պարունակում իրենց մեջ, ինչ-որ տեղ անտեսում են փորձն ու կուտակած գիտելիքները և շեշտը դնում են բնագրի, ներքնատեսության ու ենթագիտակցության վրա: Տուրիշևան անդրադառնում է Հայդեգերի բերած մի օրինակին, որտեղ գերմանացի փիլիսոփան գտնում է, որ Նիցշեի «Աստված մեռել է» արտահայտությունը ընթերցողը պետք է կարդա այնպես, որ մենք սպանել ենք Աստծուն, ուստի Աստծո մահվան մեղքը մերն է, և մենք ցավում ենք դրա համար: Անդրադառնալով Հայդեգերի այս կամայական բացատրությանը՝ Տուրիշևան երևույթը գնահատում է մի ուրիշ գրականագետի խոսքերով. «Ընդունել Հայդեգերի տեսակետը՝ նշանակում է բարձրաձայնել արվեստի մասին գիտության մահը»¹: Այս ամենի հետևանքով գրականագիտությունը հայտնվում է մի հակասական վիճակի մեջ: Մի դեպքում գրականագետը առավել օբյեկտիվ պատկերացում ստեղծելու համար տվյալ ստեղծագործության՝ իբրև արվեստի երկի մասին, կենտրոնանում է գեղարվեստականությունն ապահովող բաղադրիչների՝ պատկերի, կոմպոզիցիայի կամ նշանային համակարգի հարցերի շրջանակում, բայց հենց նույն այդ պատճառով դրսևորում է խիստ անհատական ու սուբյեկտիվ մոտեցում, որը նրան հեռացնում է գրականության բովանդակային կողմի կարևորումից, թեև պոետիկայի հարցերում կարող է հասնել ճշգրտության: Մյուս դեպքում՝ պահպանելով ավանդական մեթոդները, այսինքն՝ հարակից գիտությունների օգնությամբ գրականությունը մեկնաբանելով իր պատճառահետևանքային կապերի մեջ, երկրորդական պլան է մղում պոետիկայի խնդիրները, որոնցով էլ հենց կարելի է բացատրել գրականության առանձնահատկությունը: Կարելի է առարկել

¹ Тугрышева О. Н., *նշված աշխ.*, էջ 80:

այս բացատրությանը և առաջարկել երկու մոտեցումների համատեղում, զուգորդում, ինչը որ երկար ժամանակ նկատվում է մեր գրականագիտության մեջ: Բայց փորձը ցույց է տալիս, որ նման դեպքում մեթոդներից յուրաքանչյուրը մնում է թերի. բովանդակության վրա կենտրոնանալու դեպքում պոետիկան դառնում է մի տեսակ հավելված, պոետիկան կարևորելու պարագայում բովանդակությունը՝ իբրև գրողի ամբողջական ասելիք, ներկայացվում է հատվածական, ընդհատումներով, ուստի մթագնվում է կամ մնում է թերի: Այսպես մենք կվերադառնանք ի շրջանս յուր՝ գրականագիտության լինելիության խնդիրը տեղափոխելով արիստոտելյան պոետիկա, թե՞ հերմենևտիկա վեճի կամ նորագույն ժամանակներին բնորոշ նշանագիտություն¹ւն, թե՞ այլ մեթոդական բնագավառ: Այսպիսի բանավիճային երկվորյունն է եղել պատճառը, որ գրականագիտությունը ուղղագիծ էվոլյուցիոն ճանապարհով չի ընթացել, այլ պարբերական շրջադարձերով: Եվ դա բնական է, որովհետև տեսությունը հավերժական կատեգորիա չէ, այլ Քալլերի բառերով ասած՝ «պատմական կոնստրուկցիա»¹, որը պատմական հաջորդ պահին դադարում է արդիական լինելուց:

Ժամանակակից գրականագիտության գիտականությանը սպառնացող պատճառներից մեկն ունի ընդհանրական բնույթ և բնորոշ է առհասարակ պոստմոդեռնիզմին: Այսօր հատկապես ընդգծվում է գրականագետի (նաև ուրիշ բնագավառների գիտնականների) անհատականությունն առավել, քան նրա մեթոդի ավելի կամ պակաս չափով նպատակասլաց կամ օգտակար լինելը, ընդգծվում է անձի մտածողության առանձնահատկությունը, և նրա առաջարկած մեթոդն ընդունվում է ի գիտություն՝ մինչև դրա ժխտումը հաջորդի կողմից: Երկրորդ պատճառը ևս ընդհանրական է. դա համընդհանուր չափանիշների բացակայությունն է: Խոսքը վերաբերում է հատկապես մարդասիրական և բարոյական չափանիշներին: Հրաժարվելով հին գրականագիտությանը բնորոշ վերոհիշյալ չափանիշներից և զբաղվելով նշանի մեկնաբանությամբ, տեքստի ապակողովորմամբ, ապամոնտաժման և այլ խնդիրներով՝ նոր գրականագիտությունը թերևս մասնավոր հարցերում դառնում է ճշգրիտ, այսինքն առավել գիտական, բայց կորցնում է հումանիտար գիտու-

¹ Culler Jonathan, նշված գիրքը, էջ 4:

թյուններին բնորոշ հումանիզմը, քանի որ հեռանում է չարի և բարու դիտարկման հարթությունից: Պոստմոդեռնիզմի մեր դարաշրջանում նոր գրականագիտությունը հենվում է բոլորովին այլ արժեհամակարգի վրա: Այս իմաստով տեղին է Ե. Ա. Յուրգանովայի դիտարկումը. «Հումանիտար գիտությունների, այդ թվում և գրականագիտության նորարարությունները ակտիվ վերաբերմունքի հանդիպեցին, որովհետև, երևում է, նպաստեցին նոր արժեքների երևան գալուն: Ավանդական սկզբունքներին՝ հումանիզմին, էթիկային, ինքնագսպմանը, որոնց հիման վրա մենք գնահատում էինք մեր վարքը, հերթափոխի էր սպասում անհատական ազատության, ինքնակայացման, անձի լրիվ իրացման էպոխան»¹: Նոր գրականագիտությունը սպառնում է ազգային դպրոցների վերացմանը, տարածաշրջանային գրականագիտությունների (ավելի ստույգ՝ գրականության պատմությունների) ստեղծմանը և առհասարակ գիտության համաշխարհայնացմանը (գլոբալիզացիային), որին նպաստում է նաև համացանցը: Աստիճանաբար շրջանառվում են այնպիսի հասկացություններ, ինչպիսիք են՝ հետմշակութային հետազոտություններ, մշակութային սահման, սև գեղագիտություն և, վերջապես, մուլտիկուլտուրիզմ և այլն: Ամենևին էլ պատահական չէ, որ տեսաբաններից շատերն այսօր մտահոգված են հասարակական կյանքում հումանիտար գիտությունների ազդեցության նվազման փաստով: Տեխնիկայի, մասնավորապես տեղեկատվական տեխնոլոգիաների զարգացման մեր ժամանակներում շատերի մոտ արմատավորվում է հումանիտար գիտությունների ավելորդության գիտակցությունը: Հումանիտար գիտության ներկայացուցիչները (գրականագետներ, փիլիսոփաներ...) փորձում են գտնել գիտության զարգացման այնպիսի ձևաչափեր, մոդելներ, որոնց շնորհիվ հնարավոր կլինի գիտության առաջընթացը ներդաշնակել մարդասիրական արժեքների պահպանման հետ²: Այս ամենը վկայում է, որ գրականագիտության ըմբռնումը հավերժական փոփոխության մեջ է և կայուն է ընդամենը որոշակի ժամանակահատվածում և որոշակի փիլիսոփայության շրջանակներում, ուստի հարաբերական են նրա սահմանները: Բայց սա վերաբերում է ոչ միայն գրականագիտությանը, այլև բոլոր հումանիտար

¹ Западное литературоведение XX века, с. 19.

² Տե՛ս **Саймон Скемптон**, Между наукой и человечностью (НЛО, 2011, н. 107).

գիտություններին, որոնք առաջնորդվում են ոչ թե բանաձևերով, այլ չափանիշներով:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Ավետիսյան Զ.**, Գրականության տեսություն, Եր., 1998
2. **Ավետիսյան Զ.**, Գրական ստեղծագործության հոգեբանությունը, Եր. 2011
3. **Ջրբաշյան Էդ.**, Գրականագիտություն. Տեսական դասընթաց/Ավագ դպրոցի համար, Եր., 1993
4. **Ուելլեր Ռ., Ուորրեն Օս.**, Գրականության տեսություն, Եր., 2008
5. **Бахтин М.**, Эстетика словесного творчества, М., 1986
6. **Барт Р.**, Избранные работы. Семиотика, поэтика, М., 1994
7. **Гадамер Г.**, Актуальность прекрасного, М., 1991
8. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия, М., 2004
9. **Крупчанов Л. М.**, Теория литературы, учебник, М., 2012
10. Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001
11. **Михайлов А.В.**, Историческая поэтика и герменевтика, М., 2001
12. **Прозоров В. В., Елина Е. Г.**, Введение в литературоведение, учебное пособие, М., 2012
13. **Шлейермахер Ф.**, Герменевтика, СПб 2004
14. **Турышева О. Н.**, Теория и методология зарубежного литературоведения, М., 2012
15. **Culler J.**, Literary Theory / A Very Short Introduction/, Oxford University Press, 1997

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՅ

Ստեղծագործական աշխատանքը և նրա թե՛ դրսևորման, թե՛ ձևավորման, թե՛ ընթացքի առանձնահատկությունները միշտ էլ մեծագույն հետաքրքրություն են ներկայացրել արվեստաբան-վերլուծաբանների, հոգեբանների, փիլիսոփաների համար: Յանկացած հետազոտություն և մեկնաբանություն այս ոլորտում նախ և առաջ կրում է գոյի, մարդկային տեսակի և բնության փոխհարաբերության խնդրի վերհանման անհրաժեշտությունը, որտեղ առ այսօր էլ գոյություն ունեն բազում բացեր օժտվածության, ընկալողունակության շրջանակի, իրականի և անիրականի, բանականի և զգայականի, գիտակցականի և ենթագիտակցականի ու անգիտակցականի, ճաշակի, գեղագիտական և հակագեղագիտական աշխարհընկալման մակարդակների գիտականորեն հիմնավորված մատուցման առումով: Պատահական չէ և միանգամայն հիմնավորված է այն մեծ հետաքրքրությունը, որ դրսևորել են բոլոր ժամանակների մեծագույն մտածողները ստեղծագործության, ստեղծագործական աշխատանքի, ստեղծագործական հոգեբանության, հեղինակի և նրա անձնական, հասարակական, բարոյական, մարդկային հատկանիշների նկատմամբ:

Գեղարվեստական ստեղծագործության կայացման, վերջնական ամբողջացման գործընթացը ուրույն տրամաբանություն ունեցող, շատ հաճախ գիտականորեն «ընթացք» հասկացությամբ հակասող, «ներկա, անցյալ, ապագա» ժամանակատարածային ընկալումները տարաբնույթ մեկնաբանություններով միմյանցով վերաիմաստավորող մի իրավիճակ – ձև – դրություն – ներքին մտավոր և զգայական «խառնաշփոթ» է, որի արդյունքում ի հայտ է գալիս այս կամ այն արվեստի սպասված, շատ անգամ էլ ոչ նախատեսված երկ, որ ձեռք է բերում յուրահատուկ անկախ գոյություն, անկախ՝ հեղինակից, ժամանակից, ժամանակաշրջանից և տվյալ հասարակությունից ու միջավայրից:

Գրական ստեղծագործության ծագումնաբանության ուսումնասիրմանը անդրադարձել են գրականագիտական բոլոր՝ թե՛ պատմա-համեմատական, թե՛ ձևապաշտական, թե՛ հոգեվերլուծական, թե՛ կենսագրական, թե՛ հոգեբանական, թե՛ դիցաբանական դպրոցները, և յուրաքան-

չյուրը ամեն անգամ խնդրին մոտենում էր իր՝ տվյալ դպրոցին բնորոշ աշխարհավերլուծության տեսանկյունից:

Արվեստի յուրաքանչյուր ստեղծագործություն մինչև իր վերջնական տեսքին հանգելը անցնում է որոշակի քանակի սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ բաղադրիչների ներթափանցումների, միահյուսումների, միմյանց բացառումների միջով, որտեղ սուբյեկտիվը նախ և առաջ անհատն է՝ սուբյեկտը՝ ստեղծագործողը՝ իրեն բնորոշ յուրահատկություններով, անձնականությամբ, աշխարհի նկատմամբ վերաբերմունքով, աշխարհընկալման միայն իրեն բնորոշ առանձնահատկություններով, ապա նաև ժառանգականության, միջավայրի, դաստիարակության, կրթության այն անհատականացված «արդյունքը», որի կրողն է անհատը և որով առաջնորդվում է իր գոյության ողջ ընթացքում: Իսկ օբյեկտիվը ընդհանուր առմամբ գոյությունն է իր բոլոր հնարավոր բաղադրիչներով՝ բնություն, միջավայր, շրջապատ, օրեր, ժամեր, տարիներ, կեցություն, կյանքի ընթացք և այլն:

Այս համընդհանրական հատկանիշներից բացի ստեղծագործական պրոցեսը ունի նաև այլ բովանդակակառուցվածքային բաղադրիչներ, որոնց ընդհանրացման արդյունք-հետևանքն է ստեղծագործությունը: Դրանք են անհատի և հասարակության փոխհարաբերությունը, մահկանացու և հանճար հասկացությունների խաչաձևման կերպերը, երևակայության տարատեսակ շերտերը և դրանց կապը ստեղծագործական աշխատանքի կայացման հետ, ոգևորության կենցաղային և ստեղծարար տարբերակումները, գիտակցականի, անգիտակցականի և ենթագիտակցականի համադրումների հնարավոր կամ հավանական օրինաչափությունները երկի ձևավորման ընթացքում, դիտողականության, փորձի, ընդհանրացման կարողունակության դերը այս ոլորտում և այլն:

Մեկ այլ քննարկման և հետազոտման տիրույթ է բուն ստեղծագործության աշխատանքային ամբողջականացման ընթացքը՝ մտահղացման, նախատիպերի գոյության կամ բացակայության, շարադրման, տարբերակների առկայության, մշակումների, մեթոդաբանական-ժանրային առանձնահատկությունների ներմուծման կամ փոփոխությունների համակարգի ստեղծման հետ կապված:

Մասնավորապես գրական գեղարվեստական ստեղծագործության կայացման պարագայում կարևորվում է նաև մեկ այլ՝ ընդգծվածորեն տարբերակող հանգամանք. լեզվի և խոսքի ֆունկցիայի առանձնահատկությունների դիտարկումը՝ որպես ստեղծագործական աշխատանքի՝ կրկնակի պայմանականություն կրող յուրօրինակ ատաղծ:

Վերը թվարկված հատկանիշ-բնորոշիչներից յուրաքանչյուրը լայնածավալ հետազոտության նյութ կարող է հանդիսանալ և նաև հանդիսացել է քաղաքակրթության պատմության ողջ ընթացքում¹:

Ստեղծագործական աշխատանքի վերաբերյալ գիտական աշխատություններում, որպես օրինաչափություն, վերլուծություններն ու մեկնաբանությունները խմբավորվել են ըստ այս կամ այն առանձին հատկանիշի մատուցման, սակայն, կարծում ենք, ստեղծագործական պրոցեսի այս բազմաշերտ ամբողջականությունը կարելի է պայմանականորեն բաժանել երկու ոլորտների, որոնք որքան էլ միասնականորեն են գործում, այնուամենայնիվ, որպես հատկանիշներով միմյանց լրացնող շերտեր՝ դրսևորում են ընդգծվածորեն առանձնացած որակներ.

ա. ստեղծագործական աշխատանքի իմացական-հոգեբանական մակարդակ,

բ. տեխնիկական-կատարողական մակարդակ:

¹ Թվարկված խնդիրներին իրենց աշխատությունների մեջ մասնավորապես անդրադարձել են Պլատոնը, Արիստոտելը, Լեսինգը, Դեկարտը, Լոմբրոզոն, Հոբսը, Սպինոզան, Լայբնիցը, Լոկը, Բերկլին, Հյումը, Կանտը, Հեգելը, Բերգսոնը, Բարտը, Քոլլինգվուդը, Ֆրոյդը, Յունգը, գեղագետ և ընդհանրապես փիլիսոփա մտածողները, բոլոր ժամանակների արվեստագետները՝ նկարիչները, երաժիշտները, գրողները նույնպես անդրադարձել են այս թեմային, ուշագրավ են այս առումով նաև նշանավոր գրողների այս կամ այն ստեղծագործության կամ էլ ընդհանրապես ստեղծագործական գործունեության հոգեբանական, ստեղծարարական աշխատանքի հետազոտություն-վերլուծությունները: Շեքսպիրի, Գյոթեի, Բալզակի, Պուշկինի, Լերմոնտովի, Աբովյանի, Սևակի և այլ անվանիների գրական ժառանգությունը շատ հաճախ է ուսումնասիրության նյութ դարձել այս տեսանկյունից:

Ա.

Ստեղծագործական գործընթացի իմացական - ճանաչողական մակարդակը

Ըստ այս տարբերակման էլ դիտարկենք ստեղծագործական գործընթացը՝ ի սկզբանե նկատի ունենալով մի կարևորագույն հանգամանք. «Գրողի կամ նկարչի աշխատանքը խորապես անհատական, ուրեմն մաս եզակի և անկրկնելի բնույթ ունի: Նրանցից ամեն մեկը հանդես է բերում գեղարվեստական ստեղծագործության մտահղացման և արարման իր առանձնահատուկ գծերը, որոնք, ինչքան էլ ենթարկվեն որոշ ընդհանուր օրինաչափությունների, չեն կարող բացարձակորեն նույնը լինել նույնիսկ երկու տարբեր հեղինակների մոտ»¹: Այս կամ այն գրողի գրական ժառանգությունը հնարավորինս բազմակողմանիորեն և խորությամբ ընկալելու համար, այնուամենայնիվ, հարկ է հասու լինել ինչպես տվյալ հեղինակի բուն ստեղծագործության տեքստային և համատեքստային առանձնահատկություններին, այնպես էլ ընդհանրապես ստեղծագործության արարման համընդհանրական հատկանիշներին:

1. Հանճար և հասարակություն, անհատ և օժտվածություն.՝ Ստեղծագործական աշխատանքը, բնականաբար, արարչագործական կառույց է, ուստի նախ և առաջ այդ վիճակի կրողը այն անհատն է, որն առանձնանում է սովորական մահկանացուներից իր օժտվածության եզակիությամբ: Ստեղծագործական օժտվածությունը հանճարի տարբերակիչ հատկանիշն է, որը երևակայության, բանականության, դիտողականության և ընկալողունակության ինքնատիպ ներդաշնակություն է: Անտիկ մտածողները հանճարին համարում էին աստվածների խոսափող, մուսաներից ոգեշնչված, աստվածատուր խենթ. Պլատոնի «Իոն» երկխոսության մեջ Սոկրատը նկատում է, թե բանաստեղծները իրենց հոյակապ ստեղծագործությունները շարադրում են ոգեշնչման և մոլագարության վիճակում, ստեղծագործողի «բթացածությունը», որին տիրում են ներդաշնակությունն ու համահնչունությունը, հենց աստվածային ուժն է, և առանց դրա արվեստագետի նպատակը չի կարող իրա-

¹ **Ջրբաշյան Էդ.,** Թումանյանի գրական ժառանգությունը, Եր., 2000, էջ 468:

կանանալ¹: Հետագա մտածողները, ելնելով մեթոդաբանական, հասարակական-քաղաքական նկատառումներից, մերթ փոքրում էին այս հատկանիշը ներկայացնել զուտ մատերիալիստական տեսանկյունից (համճարը պարզ մարդկային բացատրելի հատկություն է՝ օր. խորհրդրդային գեղագիտության մեջ), մերթ էլ՝ դիտարկել միայն որպես ախտածին (պաթոլոգիկ) ունակությունների դրսևորում (օր. Լոմբրոզոն): Ըստ Ֆրոյդի հոգեվերլուծական մեթոդի՝ լիբիդոյի արգելված, սակայն անհաղթահարելի մղումի և համընդհանրորեն ընդունված կանոնների արդյունավետ լուծման միջոց է դառնում սուբլիմացիան՝ սեքսուալ կրքի արգելված նպատակները առավել «բարձր», հոգևոր, ոչ սեքսուալ նպատակներով այլակերպված փոխարինելու պրոցեսը, որին հասնելու համար ծախսվում է լիբիդոյի (սեռական բնագոյի) էներգիան. լիբիդոյի արգելված ազդակների սուբլիմացիան հենց մշակութային ստեղծարարության սկզբնաղբյուրն է²: Սրանց ի հակակշիռ, համաշխարհային գրականության, գրականագիտության և հոգեբանության կուտակված փաստերի բազմաթիվ ուսումնասիրություններից հետո գրականագետ Մ. Առնաուդովը եզրակացնում է. «Ստեղծարարությունը առողջություն է, ստեղծարարությունը պայքար է ցանկացած հիվանդագինի դեմ, ստեղծարարությունը պայծառացում է և հոգևոր մաքրագործում՝ կատարսիս: Ցանկացած նշանակալի գեղարվեստական ստեղծարարություն ենթադրում է ոչ միայն երևակայության ազատ խաղ, այլև առավելագույն հոգևոր ուժեր՝ ամբողջացնելու համար ձևավորվող ստեղծագործությունը ներըմբռնողաբար (ինտուիտիվ) յուրացված արվեստի կանոնների համաձայն»³: Ժամանակակից գրականագիտությունը ի մի է բերում մախորդների փորձը և ներհամաձայնեցված է ներկայացնում այս ոլորտում բացատրելի և անբացատրելի մակարդակները: «Առաջին, անբընճարկելիորեն կարևոր են ուղիղ, անմիջական խթանները, որոնք մղում են գրական աշխատանքի, ինչպիսին է մախ և առաջ ստեղծագործական-գեղագիտական դրդապատճառը: Այդ դրդապատճառը ուղեկցվում է ստեղծագործության մեջ հեղինակի կողմից իր հոգևոր (երբեմն նաև

¹ Платон, Сочинения в 3 т., Т.1, М., 1968, с. 138.

² Культурология XX века, Энциклопедия, 1998, с. 144.

³ Арнаудов М., Психология литературного творчества, М., 1970, с. 49.

հոգեբանական և կենցաղային-կենսագրական) փորձի մարմնավորման կարիքով: Երկրորդ, գրական ստեղծագործական աշխատանքի ժառանգականության կառույցում կարևոր է այն երևույթների և փաստերի միագումարայնությունը, որն ազդում է հեղինակի վրա դրսից, այսինքն՝ գեղարվեստական գործունեության խթանիչ համատեքստը: ...Ընդ որում, ...գրողի գործունեության այդ ազդակներից ոչ մեկը դրա վերջնական որոշիչը չէ. Գեղարվեստական-ստեղծագործական ակտը իր բնույթով ազատ է և նախաձեռնող, և այդ իսկ պատճառով նախապես կանխագծված չէ: Գրական ստեղծագործությունը հեղինակից դուրս այս կամ այն սովորական երևույթի «նկարը» կամ «ծեփապատճենը» չէ: Այն երբեք փաստերի որոշակի շրջանակի «արդյունք» կամ «հայելի» չի դառնում: Խթանող համատեքստի «բաղադրիչները» դժվար թե կարող են դասավորվել մի ինչ-որ ընդհանրական համակարգում՝ որոշակի աստիճանակարգով կանոնավորված. գրական ստեղծագործական աշխատանքի ծագումնաբանությունը պատմականորեն և անհատականորեն փոփոխական է, և նրա ցանկացած տեսական կարգորոշումը անխուսափելիորեն փոխակերպվում է դոգմատիկ միակողմանիության: Ստեղծարարության խթանող համատեքստը չունի ամբողջական որոշակիություն: Նրա տիրույթը և սահմանները հստակ բնորոշիչներ չունեն»¹:

Արդի գրականագիտության կարևորագույն առանձնահատկությունը պարտադրված կամ պարտադրվող դոգմաներին չկառչելն է՝ լինեն դրանք սոցիոլոգիական, քաղաքական թե կուսակցական: Եվ մանավանդ. ժամանակակից վերլուծական միտքը դարեր շարունակ ձևավորված հայացքներին և մտահանգումներին անպայմանորեն տուրք չի տալիս, այլ փորձում է ի մի բերել և հնարավորինս համակարգելով՝ որոշակի «բաց» տարածք թողնել՝ տարընթերցումների և նոր մեկնաբանությունների համար: Այս տեսանկյան շնորհիվ է, որ միշտ արդիական են մնում մեծ ստեղծագործողների մտքի թռիչքները խնդրահարույց պրոբլեմի մասին: Ինչպես գրում է Դ. Վարուժանը. «Ըղեղներ կան, որոնք աշխարհներ են՝ միշտ արևներու շուրջը դարձող. էակներու լեզուներ կ'ապրեցնեն. իրենց ծնունդն անձանոթ է՝ ինչպես նաև իրենց վախճանը. անոնք Հավիտենականության կը պատկանին. անոնք հանճարներու

¹ Хализев В. Е., Теория литературы, М., 2009, сс. 343-344.

ըղեղներն են»¹: Մի այլ առիթով բանաստեղծը ասես լրացնում է. «Շոբենհափոներ երեք գերմարդեր կ'ընդունի. Սուրբը, Հանճարը, Հերոսը: Անլավատեններուն լավատեսը կը դառնա, երբ կ'ըսես, թե անոնք կ'ապրին կյանքին կատարելությունը և գեղեցկությունը. և այս հանգամանքով արդեն կարելի կըլլա ըսել, թե անոնք կ'ապրին Տիեզերքը: Տիեզերքը, որ իհարկե ընդունայն տեղը կառուցված պիտի ըլլար, եթե ոչ որ գտնվեր զայն վայելող գիտակցաբար կամ անգիտակցությամբ»²: Ճշմարիտ է բանաստեղծը, քանզի համատիեզերական գոյության տիրույթում մարդկային բանականության իմաստավորված առկայությունը գնահատվում է միայն կյանքի կատարելությունը և գեղեցկությունը ապրելով և մահկանացուներին ապրեցնել տալով, որ հանճարներին վերապահված կամ նախասահմանված առավելությունն է: Այս առումով Մ. Սարյանը մի այլ ուշագրավ միտք է հայտնում. «Ստեղծագործելու ընդունակությունը և ստեղծագործական պրոցեսը հենց երջանկությունն է: Ուրեմն, արվեստը պետք է երջանկացնի դիտողին...»³: Իր քառյակներում էլ Հովհ. Թումանյանը այս կերպ է մեկնաբանում եզակի օժտվածությունը.

*Ամեն անգամ Քո տվածից երբ մի բան ես Դու տանում,
Ամեն անգամ, երբ նայում եմ, թե ի՞նչքան է դեռ մնում,-
Զարմանում եմ, թե՜ ո՞վ Շոայ, ի՞նչքան շար ես տվել ինձ,
Ի՞նչքան շար եմ դեռ Քեզ տալու, որ միանանք մենք նորից:*

Մեկ այլ քառյակում էլ.

*Ես շնչում եմ միշտ կենդանի Սարծու շունչը ամենուր.
Ես լսում եմ Նրա անլուռ կանչն ու հունչը ամենուր.
Վեհացնում է ու վերացնում ամենալուր իմ հոգին
Տիեզերքի խոր մեղեդին ու մրմունջը ամենուր»⁴:*

Անշուշտ, ստեղծագործական աշխատանքի մեխանիզմի կարևորագույն օղակը անհատն է, ընդ որում՝ եզակիորեն օժտված, զգայական և բանական ուրույն կառույց ներկայացնող անհատը: Իր «Դատողական

¹ Վարուժան Գ., Երկերի լիակատար ժողովածու, 3 հատորով, հ. 3, Եր., 1987, էջ 43:

² Նույն տեղը, էջ 116:

³ Մաթևոսյան Վ., Մարտիրոս Սարյանի էսթետիկական հայացքները, Եր., 1980, էջ 176:

⁴ Թումանյան Հովհ., Ընտրանի, Եր., 2010, էջ 153:

ունակության քննադատություն» աշխատության մեջ Իմանուիլ Կանտը նշում է. «...Նախ և առաջ. համճարը տաղանդն է արվեստում, այլ ոչ թե գիտության մեջ, որի պարագայում առաջնային են քաջ հայտնի կանոնները և դրանցով որոշվող գործունեության միջոցները, երկրորդ. համճարը՝ որպես արվեստի տաղանդ, ենթադրում է ստեղծագործության մասին՝ որպես նպատակ, որոշակիացված հասկացություն, այսինքն դատողունակություն, ինչպես նաև նյութի, այսինքն հայեցողության մասին (չնայած անորոշ) պատկերացում այդ հասկացությունը պատկերելու համար, որը «ենթադրում է» երևակայության հարաբերումը բանականության հետ, երրորդ. համճարը դրսևորվում է ոչ այնքան համապատասխան հասկացության պատկերման ժամանակ նշված նպատակի իրականացման մեջ, որքան գեղագիտական գաղափարի շարադրման կամ արտահայտման մեջ, այսինքն, ներկայացնում է երևակայությունը՝ կանոններից հնարավոր յուրաքանչյուր ենթակայությունից ազատ և այնուամենայնիվ տվյալ հասկացության պատկերման համար նպատակահարմար, և ի վերջո, չորրորդ. անկաշկանդ, ոչ կանխամտածված, երևակայության և բանականության օրինաչափության ազատ համապատասխանությամբ սուբյեկտիվ նպատակահարմարությունը ենթադրում է այդ ունակությունների այնպիսի փոխհարաբերություն և նախատրամադրվածություն, ինչպիսիք չեն կարող առաջացնել գիտության կանոններին հետևելը կամ մեխանիկական նմանակումը. դրանց կարող է ծնունդ տալ միայն սուբյեկտի բնույթը»¹: Այս առանձնահատկություններից է հենց բխում այն կարևոր միտքը, թե տաղանդավորությունը գիտության հայտնագործությունների նախապայմանն է, քանզի հնարավորություն է ընձեռում հայտնաբերելու մինչ տաղանդը արդեն գոյություն ունեցողը, իսկ համճարը արվեստագետի մենաշնորհն է, քանի որ վերջինս արարում է, և այդ արարման արդյունքը թե՛ իր, թե՛ մյուսների համար անկրկնելի, անշփոթելի, անկանխատեսելի է²: Իրավացի է Յու. Բորեր, երբ նշում է. «Գեղարվեստական օժտվածությունը ենթադրում է կյանքի նկատմամբ ուշադրության սրություն, ուշադրություն օբյեկտի ընտրության, հիշողության մեջ այդ տպավորություններն ամրապնդելու,

¹ Кант Им., Сочинения в шести томах, т. 5, М., 1966, сс. 334-335.

² Տե՛ս նույն տեղը, էջ 324-325.

դրանք հիշողությունից քաղելու և ստեղծագործական երևակայությամբ թելադրված գուգորդումների և կապերի հարուստ համակարգ մտցնելու կարողություն»¹: Մինչ այս գեղագետը իրավացիորեն նշում է Դ. Գիլ-Ֆորդի՝ արվեստագետի վեց ընդունակությունների առկայության անհրաժեշտությունը ստեղծագործական աշխատանքի ընթացքում՝ մտածողության սահունություն, համանմանությունների և հակադրությունների արտահայտչականություն, օբյեկտների մի դասից մյուսին անցնելու կարողություն, աղապատացիոն ճկունություն, ինքնատիպություն (օրիգինալություն), գեղարվեստական ձևին անհրաժեշտ ուրվագծեր տալու կարողություն²: Ստեղծագործ հանճարի մասին թերևս հենց հանճարեղորեն ընդհանրացնում է Եղ. Չաթենցը.

*Ամեն պոետը՝ գալիս՝ իր հեղինակն է քերում,
Եվ նեղում առած, խոհակալած – որս է անում երգերում.
Բայց դառնում է պոետ նա մեծ ոչ թե նեղի՝ մեծությամբ
Այլ նշանի՝ ահագնությամբ, որ հանճարներ է սերում*³:

Ուշագրավ է նաև Մ. Սարյանի բնորոշումը. «Ես կասեի՝ ստեղծագործությունն աշխարհի նկատմամբ հայացքի սևեռությունն է»⁴:

Անշուշտ, օժտվածության, ստեղծարար ներուժի ծագումնաբանական շերտերը վերջնականապես բացահայտված չեն, և այնուամենայնիվ, ֆունկցիոնալ առումով ստեղծարար էներգիան՝ որպես արարչագործական գործընթացի նախապայման, միայն դրական, հոգևոր-բարոյական արժեքային համակարգի կատարելագործման միտում է ենթադրում: «Ստեղծարար էներգիան, որ սեր է և կամենում է ինքն իրենից ծնել սիրվելու արժանի էակներ, այսկերպ կարող է սփռել աշխարհներ, որոնց նյութեղենությունը իբրև հակադրություն աստվածային ոգեղենության պարզապես արտահայտում է ստեղծվածի և ստեղծողի, սիմֆոնիայի հարադիր նոտաների և անքակտելի հույզի (որից հորդել են այդ նոտաները) միջև եղած տարբերությունը», - գրում է Անրի Բերգսոնը⁵:

¹ **Բոբև Յու.**, Գեղագիտություն, Եր., 1982, էջ 254:

² Տե՛ս **Բոբև Յու.**, նույն տեղը:

³ **Չաթենց Եղ.**, Երկերի ժողովածու, 4 հատորով, հ. 3, Եր., 1987, էջ 171:

⁴ **Մաթևոսյան Վ.**, նշված աշխ., էջ 254:

⁵ **Բերգսոն Ա.**, Բարոյականության և կրոնի երկու աղբյուրները, Եր., 2001, էջ 255:

Անհատի օժտվածության վերոնշյալ առանձնահատկություններից է բխում հանճար և հասարակություն փոխհարաբերության ինքնատիպ, հաճախ անբացատրելիորեն բարդ համակարգը: Ի վերջո, լինելով հավասար մահկանացու մյուս բոլոր մահկանացուների միջավայրում, մեկը ընդգծվածորեն, կտրուկ տարբերվում է մյուսներից իր եզակիությամբ: Նախ՝ շատ ավելին է զգալում, տեսնում, ընկալում, քան մնացածները, մաս՝ իր կարողություններով ի վիճակի է ձևակերպել, արտահայտել և վերաիմաստավորել մտքեր, հույզեր, վերաբերմունքներ, որ, թվում է, բոլորին հատուկ է, բայց վերջիններս չեն կարողանում բարձրաձայնել, և ապա՝ այդ ամենը ի կատար է ածում այնքան անակնկալ ձևերով, այնպիսի կատարելությամբ, որ, բնականաբար, կարող է և պետք է որ հիացմունք, անսպասելի ոգևորություն և մաս նախանձ առաջացնի իր հետ հարաբերվողների մեջ: Սովորականի և արտասովորի անհամատեղելիության այս հատկանիշն է, որ հանճարին հալածյալ է դարձնում իր մարդկային կյանքն ապրելու ժամանակաշրջանում, իսկ մահկանացուն կնքելուց հետո վերագնահատման և վերաթևորման անհրաժեշտություն է առաջացնում: Երբ չկա մարդը՝ որպես մահկանացու (կարգավիճակ, որ հավասարություն է ենթադրում բոլորի մեջ), նրա նկատմամբ վերաբերմունքը ձեռք է բերում մոր արժեհամակարգային մոտեցումներ: Արդեն առաջնային է դառնում, կարևորվում է ոչ թե մարդը իր անձնային հատկանիշներով, այլ նրա թողած գեղագիտական, գեղարվեստական, մշակութաբանական ժառանգությունը, որն իր ստեղծողից հետո դառնում է հեղինակից «անկախ» միավոր և ավելի է պատկանում հասարակությանը, համարվում է վերջինիս «սեփականությունը»՝ դրանով հասարակությանը տալով, «վերագրելով» հոգևոր, իմացական, զգայական առավելություններ, որոնց վերջինս ենթագիտակցորեն չէր տիրապետում, երբ կար հեղինակը: Այս իրադրությունն է հասարակության և հանճարի անհաշտության հիմնական պատճառը, որը «լուծվում է» ժամանակի ընթացքում՝ հոգուտ թե՛ հասարակության և թե՛ հանճարի ժառանգության գնահատման:

2. Ժառանգականություն, միջավայր, կրթություն. տպավորությունն ու դիտողականությունը ապրումի գեղարվեստական վերաիմաստավորման համակարգում. Թե՛ ժառանգականության գործոնը, թե՛ ազգային

պատկանելությունն ու միջավայրը, թե՛ մշակութաբանական և ընդհանրապես հասարակական իրավիճակը ենթադրել են տալիս համընդհանուր միջին նույնական մարդկային խմբի մեջ եզակի անհատականության ծնունդն ու ձևավորումը, սակայն ընդհանուր առմամբ, ի վերջո, անքննելի է հանճար-տեսակի գոյի ամբողջացման մեխանիզմը: Եթե Նարեկացու, Շիրվանզադեի պարագայում կարելի է անվերապահորեն նշել ժառանգականության դերը նրանց կայացման հարցում, քանզի նրանց մայրական կամ հայրական կողմերից պատմությանը հայտնի մի շարք նշանավոր անձնավորություններ կան (Նարեկացու մոր հորեղբայրը՝ գիտնական, Շիրվանզադեի մորաքրոջ տղաները՝ անվանի դերասան Հ. Աբելյան և գրող Կ. Ջալալյան), ապա ինչպե՞ս վարվել Սևակի, Վարուժանի, Սիամանթոյի, Չարենցի ժառանգականության ուսումնասիրության դեպքում: Եթե միջավայրի և կրթության դերի առումով կարող ենք առանձնացնել Աբովյանին, Իսահակյանին, նույն Վարուժանին և Սիամանթոյին, Նարեկացուն, որոնք արժանավայել կրթություն են ստացել Եվրոպայի լավագույն կրթօջախներում՝ Աբովյանը՝ Դորպատում, Սիամանթոն և Վարուժանը՝ Գենտում, Նարեկացին՝ Նարեկավանքում, ապա ինչ չափանիշներով մոտենալ խնդրին Թումանյանի, Մեծարենցի, Դուրյանի դեպքում: Այսինքն՝ թվացյալ օրինաչափությունները մի բնագավառում կարող են բացառությունների համար համոզիչ հիմք հանդիսանալ, և ընդհակառակը՝ եզակին՝ որպես բացառություն, կարող է համընդհանուր տրամաբանվածության բացատրության միջոց դառնալ:

3. Անգիտակցականը, ենթագիտակցականը և դատողունակություն.- Այն, որ հանճարեղությունը՝ որպես ընդհանրապես օժտվածության մի բացառիկ դրսևորում, ստեղծագործական աշխատանքի ենթադրվող արդյունքի հիմնական նախապայմանն է, անքննարկելի է, սակայն անպայմանորեն պետք է ի նկատի ունենալ նաև այն հանգամանքը, որ ստեղծագործության կայացման համար հանճարի անհրաժեշտ բաղադրիչներ են այնպիսի հատկանիշներ, ինչպիսիք են դիտողականությունը, ընկալողունակությունը, ուշադրությունը, տեսողական և լսողական տպավորությունները, արտահայտչականությունը, ապրումների և փորձի ինքնատիպությունը, անձնականի և համընդհանրականի հա-

մադրման կարողությունը: Վերոնշյալ հատկանիշները բնորոշ են բոլոր մարդկանց, բայց դրանց ավելի ընդգծված, վերացարկելու հակում ունենալու և պատկերավոր մտածողության կարողությունը, ապրումի գեղագիտական վերաիմաստավորումն են, որ ցանկացած սովորական երևույթ, իրադրություն, փաստ և արարք վերածում են գեղարվեստական նյութի: Թե՛ համաշխարհային, թե՛ հայ գրականությունը այս երևույթի բազմաթիվ օրինակներ ունեն: Հիշենք Շիրվանզադեի «Հրդեհ նավթագործարանում», «Քառս», Սունդուկյանի «Խաթաբալա», «Եվայլն կամ նոր Դիոգենես» ստեղծագործությունների ստեղծագործական պատմությունները, որոնցում առաջին հայացքից ամենատվորական իրավիճակները (մի դեպքում՝ հրդեհը նավթագործարանում, մյուս դեպքում՝ անճարակ երիտասարդի կողմից պատշգամբում կանգնած օրիորդին ծաղկեփունջ մատուցելու շարժումը) դառնում են ոչ թե մեկ, այլ մի քանի ստեղծագործությունների ստեղծման նախապայման: Կյանքում երևի թե յուրաքանչյուր մարդ այն էլ ոչ մեկ անգամ է առնչվում կրակի բռնկմանը, հրդեհի ավերիչ ուժին, կամ որքան հաճախ ականատես ենք լինում սիրահարի այս կամ այն անճկուն պահվածքին, քայլին, սակայն, բնականաբար, ամեն մի նման իրավիճակ այս կամ այն ժանրում «համատարած» ստեղծագործական գործունեության առիթ չի հանդիսանում իրադրությանը ներկա բոլոր «վկաների» մոտ: Իսկ թե՛ Շիրվանզադեի արձակում՝ «Հրդեհ նավթագործարանում» պատմվածքում ու «Քառս» վեպում, և թե՛ Սունդուկյանի կատակերգություններում իրական, աննշան փաստերը անմոռանալի գեղարվեստական մտահղացումների առիթ են դառնում: Եվ կամ. հայկական աշխարհընկալման, ազգային ինքնագիտակցության հիմնական, անշփոթելի խորհրդանիշ-պատկերը Արարատն է, որի նկատմամբ ցանկացած հայ ունի միանշանակ, հաստատուն և անբաղդատելի վերաբերմունք-զգացողություն: Եթե փորձենք խնդրել մեզմից յուրաքանչյուրին բացատրել կամ մեկնաբանել մեր՝ այդ միանգամայն հստակ ապրումը, կառնչվենք լոկ որևէ բացականչության կամ էլ լավագույն դեպքում՝ այս կամ այն բանաստեղծական տողի մեջբերման՝ «Աշխարհ անցիր, Արարատի նման ճերմակ գագաթ չկա //Որպես անհաս փառքի ճամփա ես իմ Մասիս սարն եմ սիրում»: Այո՛, որովհետև բանաստեղծի օժտվածության, հանճարի առաքելությունն է՝ ի վի-

ճակի լինել կարողանալու տալ այն ձևակերպումը, որ «նստած է» բոլորի հոգիներում, ապրվում է և ապրեցնում, սակայն մնում է զուտ ենթագիտակցական զգայությունների ոլորտում: Ինչպես իրենք՝ մեծերն են նշում այս կապակցությամբ, կարևորը «աշխարհի նկատմամբ հայացքի սևեռումությունն է» (Մ. Սարյան):

Եվ այս սևեռումությունը իրենից ներկայացնում է մի շարք բաղկացուցիչների համադրական գոյություն մեկ անհատի մեջ: Ստեղծագործական աշխատանքի այդ կարևորագույն բաղադրամասերից են երևակայությունը, ոգևորությունը, անգիտակցականը, ենթագիտակցականը և դատողունակությունը:

4. Երևակայություն և ոգևորություն.- «Երևակայությունը ինքնուրույն ստեղծագործ սկզբունք է, որ հավասարագոր է բանականությանը, ընդ որում, երկուսն էլ օգտագործում են փորձի կամ հիշողության տվյալները՝ կիրառելով տարբեր մեթոդներ: Բանականության և երևակայության համար ընդհանուրը հիշողության հետ համեմատության մեջ անկաշկանդ և ստեղծագործ սկիզբն է, իսկ դրանց միջև տարբերությունը գիտակցության և հստակության աստիճանը, որով առանձին տարրեր հանդես են գալիս կամ խմբավորվում են բարդ համակցությունների մեջ», - գրում է Մ. Առնաուդովը¹: Չ. Ավետիսյանը ավելացնում է. «Գեղարվեստական երևակայության համակառույցը ներկայանում է երեք հիմնական գործոնների՝ իմացականի, զգայականի և ենթագիտակցականի առկայությամբ.... Ստեղծագործելու բուն պահին հեղինակի երևակայության ձևավորման ընթացքը մեմբրանային դյուրագգայունությամբ պայմանավորվում է ստեղծագործական հոգեբանության մշտական ուղեկից հանգամանքային կենտրոնի հետ, որը նպատակադիր կերպով գործողության մեջ է դնում գրողի կամ զգայական ապրումը, կամ ենթագիտակցական բռնկումը և կամ էլ ինտելեկտուալ մտասևեռումը»²: Պատահական չէ, որ ստեղծագործական աշխատանքի մասին բոլոր հետազոտություններում էլ կարևոր և կողմնորոշիչ դեր է առանձնացվում երևակայությանը: Ըստ հոգեբան Ա. Նալչաջյանի՝ «Երևակայությունը պատկերներով հմտորեն գործառնելն է և հոգեկերտվածքում եղած

¹ Арнаудов М., նշված աշխատությունը, էջ 221:

² Ավետիսյան Չ., Գրական ստեղծագործության հոգեբանություն, Եր., 2011, էջ 5:

մտահղացումների, պրոբլեմների և հատկապես անձը խաբող (ֆրուստրացիայի ենթարկող), նրա կարիքների, պրոբլեմների և կոնֆլիկտների բավարարության ձգտումի կոնցեպտուալ ձևով լուծելու (և իրականացնելու) փնտրտուքն է»¹։ Եթե հաճախ երևակայությունը փորձ է արվել նույնացնելու հալյուցիանցիաների հետ (Ի. Տեն, Լոմբրոզո), ապա անգամ գրողները ընդվզել են սրա դեմ՝ հիմնավորելով, որ եթե երևակայությունը համընդհանուր հաճույք է պատճառում, ուրեմն այն բացասականի վրա հիմնված լինել չի կարող (տե՛ս Ֆլորերի, Գյոթեի և բազում այլ գրողների կարծիքները այս առումով)։ «Երևակայությունը փորձառության հատուկ մակարդակ է՝ միջանկյալ՝ զգայության և ինտելեկտի միջև, մի կետ, որի դեպքում մտքի կյանքը շփվում է զուտ հոգեկան փորձառության կյանքի հետ.... ոչ թե զգացումներն են, իբրև այդպիսիք, տվյալներ ապահովում ինտելեկտի համար, այլ այն զգացումները, որոնք փոխակերպվել են երևակայության գաղափարների՝ գիտակցության աշխատանքի շնորհիվ», - այս կապակցությամբ եզրակացնում է Ռ. Ջ. Քոլլինգվուդը²։ Ըստ էության, երևակայությունը մարդու մեջ կուտակված փաստերի, հիշողությունների, մտքերի պահպանման և անհատական մեկնաբանության հնարավորությունն է, որը առավել ակտիվ, ստեղծագործական ճանաչողություն է, քան պարզապես հիշողությունը³։

Երևակայությունը սերտորեն կապված է անգիտակցականի և ենթագիտակցականի հետ։ Ուստի երևակայության հիմնական հատկանիշներից է նաև այն, որ երբեմն վերջինս գիտակցական, բանական հիմք ունի, երբեմն էլ՝ անգիտակցական կամ ենթագիտակցական։ Առաջին դեպքում փաստացի իրականը կամ կայացածը կարող է ձեռք բերել նորովի մեկնաբանություններ, վերաիմաստավորում, ձևավորում և այլն։ Օրինակ, Շիրվանգադեի և Սունդուկյանի ստեղծագործական կյանքում վերը նշված իրական եղելությունների գեղարվեստական մեկնաբանությունները, կամ, ասենք, Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի մեջ գլխավոր հերոսի՝ Աղասու՝ իրական մարդու կերպավորումը, կամ Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանք» վեպում իրապես տեղի ունեցած եղելու-

¹ Налчаджян А. А., Личность, психическая адаптация и творчество, Ер., 1980, с. 189.

² Քոլլինգվուդ Ռ. Ջ., Արվեստի հիմունքները, Եր., 2007, էջ 267:

³ Այս կապակցությամբ տե՛ս նաև Налчаджян А. А., նշվ. գիրքը, էջ 192-198:

թյունների գեղարվեստական վերամարմնավորումը երևակայության «գործունեության» առաջին տարբերակի գեղարվեստական դրսևորումներից են: Թե՛ 5-րդ, թե՛ 19-րդ դարերի պատմական իրադարձությունները հայ ժողովրդի համար ճակատագրական նշանակություն են ունեցել: 5-րդ դարում հայ ժողովուրդը ընդվզեց ոչ միայն գրադաշտականության պարտադրանքների, այլև պարսկական հնարավոր հավանական տիրապետության վտանգի դեմ, և նրա օրհասական պայքարը ազգի ինքնապաշտպանության, ինքնագիտակցության և տեսակի պահպանության խնդիրն էր վճռում, իսկ 19-րդ դարի ռուս-պարսկական պատերազմում հայկական կողմնորոշումը պիտի որ ճակատագրական լինե՞ր ընդհանրապես հայկականության գոյության, ապագայի համար: Եվ Դեմիրճյանի ու Աբովյանի՝ գեղագիտորեն վերաիմաստավորված անդրադարձները և՛ այդ ժամանակաշրջաններին, և՛ ծառացած խնդիրներին, և՛ իրենց կյանքում ընդգծվածորեն արժեքավոր արարք գործած անձերին ու ազգային փրկության առումով կարևոր եղելությունները գեղարվեստական երևակայության միջոցով նորովի՝ հասարակայնորեն վերաարժևորված մատուցելու օրինակներ են, որոնք այդ փաստերին ժամանակակից շեշտադրումներ են հաղորդում՝ անկախ դրանց պատմական արժեքից: Օրինակ, Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքը», Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ գրվելով, բացառիկ հայրենասիրական, ազատատենչական, թշնամուն ամեն գնով հաղթելու կոչ էր, որի ոգևորության շնորհիվ նույնպես հաղթահարվեց մարդկության չարիքներից մեկը՝ ֆաշիզմը: 15 դար անց անցյալի պատմական իրադարձությունների նորովի մեկնաբանությունները հեղինակի երևակայության ուշագրավ դրսևորումներից են:

Երկրորդ դեպքում փորձը, հիշողության մեջ ամրագրվածն ու հիշողությունից դուրս, գիտակցությամբ չիմաստավորված իմացությունների կուտակումները որոշակի ներթափանցումների, փոխկապակցվածությունների և համադրումների արդյունքում նոր ճանաչողության ձև են ստանում, և այս հարաբերության մեջ անգիտակցականը և երևակայությունը նույն ֆունկցիայի միասնական կրողն են: Այս տիպի երևակայության լավագույն դրսևորումներ են հատկապես ֆանտաստիկայի ժանրին պատկանող երկերը, որոնցում հնարավոր հավանականը, թվում է,

ոչ մի իրական հավաստի հիմք ունենալ չի կարող (Ժյուլ Վեռնի, Բրեդբերի, Ազիմովի և այլ ֆանտաստ գրողների գրական ժառանգությունները), և երբեմն այդ անհմարիներությունը ընդհանրապես վեր է թվում ամեն հավանականից («Սոլյարիսը», «Կապիկների մոլորակը»): Օրինակ, «Սոլյարիսում» իրականության և երազի նյութականացվածության շփոթմունքները կյանքի, մարդկային հարաբերությունների, ազնվության և վրիպումների ինքնատիպ փիլիսոփայություն են ձևավորում, երբ դժվար է, պարզապես հնարավոր չէ սահմանազատել իրականն ու երազը, երբ երազը անհամեմատ ավելի նյութական է, շոշափելի, քան իրականությունը, երբ մարդը հավասարապես պատասխանատու է իր արարքների ու տեսած երազների համար: Նույնը «Կապիկների մոլորակում», որտեղ մարդիկ և կապիկները շրջված են իրենց տեղերով, կապիկները իշխանություն ունեն և որոշում են մարդկանց ճակատագրերը, վերաբերվում են մարդկանց այնպես, ինչպես մարդիկ են իրականում վերաբերվում կապիկներին. այս փոխատեղումը լավագույնս բացահայտում է մարդկային հասարակության հոռի բարքերը, բնության և կենդանական աշխարհի նկատմամբ ունեցած սպառողական վերաբերմունքը:

Անգիտակցականի հատկանիշների մասին, բնականաբար, բազում վերլուծությունների ենք հանդիպում թե՛ հոգեբանների, թե՛ գրականագետների և թե՛ արվեստագետների ուսումնասիրություններում: Ֆրոյդի՝ մարդկային հոգեբանության մեկնաբանություններում հիմնական շեշտը այս առումով դրվում է սեռական էներգիայի և դրա անբավարարվածության հաղթահարման վրա: Թե՛ կենցաղային, թե՛ գեղարվեստական երևակայությունների հիմքում անձի՝ կյանքում ինչ-ինչ հարցերում չկայացածության, պրոբլեմայնության խնդիրն է, որը անհատը փորձում է լուծել ոչ իրական, մտացածին, «հորինված» մի այլ իրականության միջոցով, որի մեխանիզմը հենց երևակայությունն է: Այս երևույթը կարող է հանդես գալ մաս հենց հեղինակից անկախ կամ էլ ոչ իր գիտությամբ: Բուն հեղինակները հաճախ են ներկայացնում մի իրավիճակ, երբ իրենք տեղյակ չլինելով են գրի առնում այս կամ այն միտքը, և կամ էլ ինչպես են երբեմն կերպարները կատարում արարքներ, որոնք իրենք հենց՝ գրողները, չէին ողջունի և այլն (հիշենք Լև Տոլստոյի «դեմությունը» և Աննա Կարենինայի՝ զնացքի անիվների տակ նետվելու դրվագը, Գյոթեի

կողմից Վերթերի կերպարի կերտման ընթացքը, Բալզակի կողմից «Մարդկային կատակերգություն» վիպաշարի կերպարների ընտրության պատմությունը, Պոլի ստեղծագործական տվյալատանքները, Սարյանի մտքերը ստեղծագործությունը սկսելու նախապայմանների մասին և այլն): Ինչպես իրավացիորեն նշում է Ալ. Նալչաջյանը. «Հոգեբանների մեծ մասը ներըմբռնողաբար (ինտուիտիվ) է ընկալում մարդու բարձրագույն մտավոր պրոցեսներին հավանական մոտեցման անխուսափելիությունը, սակայն առայժմ, չնայած բազմաթիվ փորձերին, հայտնի չէ, թե ինչպես է հնարավոր դա համապատասխանորեն իրականացնել»¹:

Այս ամենը իրավունք է տալիս եզրակացնելու, որ ենթագիտակցական իմացությունը, որը որոշակի իրադրության, տրամադրվածության, հոգեկան ակտիվության պայմաններում վեր է հանում և ձևավորում գիտակցությամբ ընկալելի նյութը, ստեղծագործական աշխատանքի կարևորագույն բաղկացուցիչներից է: ««Ոգեշնչումը», ինչպես ավանդաբար կոչում են ստեղծագործության անգիտակցական գործոնը, դասականորեն զուգորդվում է մուսանների՝ հիշողության դուստրերի, իսկ քրիստոնեական մտածողությամբ՝ Սուրբ Հոգու հետ: Արդեն իսկ բառի իմաստից երևում է, որ շամանի, մարգարեի կամ բանաստեղծի ոգեշնչման վիճակը տարբեր է նրանց սովորական հոգեվիճակից: Պրիմիտիվ հասարակություններում շամանը կամքի ուժով իրեն կարող էր հասցնել տրանսի կամ նա ակամա կարող էր «համակվել» ժառանգական կամ տոտեմական ոգու ուժով: Արդի ժամանակներում ոգեշնչումը սկսել է զգացվել հանկարծակիության (փոփոխության) և անանձնականության էական նշաններով, գործը ասես գրված է անցնելով մեկի միջով»²: Անգիտակցականը, ենթագիտակցականը և գիտակցականը ինքնագիտակցության աստիճանական ձևավորման շերտերն են, որոնք բանակային որոշակի տարրեր համամասնություններով հնարավորություն են ընձեռում ներշնչանքի և ոգևորության պոթենցիալներ, որի արդյունքը գեղարվեստական պատկերն է: Ստեղծագործությունը, ի վերջո, բնագլխի՝ ենթագիտակցականի, և բանականի՝ մտավոր ունակությունների համամասն գործա-

¹ Налчаджян А. А., նշված աշխատ., էջ 235.

² Ուելլեր Ռ., Ուորրեն Օս., Գրականության տեսություն, Եր., 2008, էջ 117:

ռույթն է: «Բնագորը համակրություն է: Եթե այդ համակրությունը կարողանար ընդարձակել իր առարկան և անդրադառնալ ինքն իրեն, այն մեզ կտար կենսական երևույթների բանալին, ինչպես ինտելեկտը, զարգանալով և ուղղվելով, մեզ բացատրում է մատերիան: Քանզի,- հիշեցնենք,- ինտելեկտն ու բնագորը ունեն երկու հակադիր ուղղվածություն, առաջինը՝ դեպի իներտ մատերիան, երկրորդը՝ դեպի կյանք: Գիտության՝ իր ստեղծագործության միջոցով ինտելեկտը մեր առջև ավելի ու ավելի լիակատար կերպով է բացահայտում ֆիզիկական երևույթների գաղտնիքը, այնինչ կյանքի մասին վերջինս արտահայտվում է միայն ինտերցիայի եզրույթներով և ավելիի հավակնություն էլ չունի: Վերջինիս շուրջը պտտվելով՝ ինտելեկտը դրսից հնարավորինս շատ լուսանկարում է այդ առարկան, որին դեպի իրեն է քաշում՝ նրա մեջ մտնելու փոխարեն: Իսկ կյանքի ներսը մեզ կարող էր տանել ինտուիցիան, այսինքն՝ անշահախնդիր դարձած, ինքնագիտակցության եկած, իր առարկայի մասին խորհելու և այն անսահմանորեն ընդարձակելու ընդունակ բնագորը», - իր «Ստեղծարար էվոլյուցիայում» եզրակացնում է Անրի Բերգսոնը¹:

Ստեղծագործական աշխատանքի անպայմանական պայմանը իրականության՝ բնության, մարդու մասին իմացությունների և իրականի ու երևակայականի բանական համադրումներն ու զուգահեռումներն են: Պատահական չէ, որ բոլոր ստեղծագործողներն էլ այս կամ այն կերպ այս երկու շերտերի համամասնությանը անդրադարձել են իրենց երկերում: Թումանյանը, Շիրվանզադեն, Շանթը, Վարուժանը, Չարենցը, Տերյանը, Սևակը իրենց նամակներում, հուշերում, գրական-քննադատական հոդվածներում միշտ էլ նշել են բնության և հոգևորի, իրականի և երևակայականի ներդաշնակության անհրաժեշտության մասին, որով էլ հենց կարևորվում են բարձր գաղափարների՝ հայրենիքի, հայրենի բնության, պատմության և ներկայի փոխհարաբերության խնդիրները գեղարվեստական գրականության մեջ²: Ստեղծարարության իմացական-

¹ **Բերգսոն Ա.**, Մետաֆիզիկայի ներածություն. Ստեղծարար էվոլյուցիա, Եր., 2003, էջ 232-233:

² Այս կապակցությամբ տես **Թումանյան Հ.**, Հրապարակումներ և ուսումնասիրություններ, հ. 2, Եր., 1969, **Գեմիրճյան Գ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Եր., 1963, **Շիրվանզադե Ալ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Եր., 1961, **Չարենց Եղ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Եր., 1967,

հոգեբանական ոլորտը, վերջնական ինչ ձևավորում, արդյունք էլ ունենա, այն նախնական, հիմնարար ելակետն է, որի առկայությամբ է պայմանավորվում ցանկացած գեղարվեստական ստեղծագործության կայացումը:

Բ.

Ստեղծագործական գործընթացի տեխնիկական-կատարողական մակարդակը

5. Անցյալի իմացական փորձի գեղարվեստական ձևակերպման մեխանիզմը. նախատիպ և մտահղացում.– Դիտարկենք ստեղծագործական գործընթացի երկրորդ մակարդակը՝ ի սկզբանե նկատի ունենալով մի կարևորագույն հանգամանք. համճարի, օժտվածության, անգիտակցականի, ենթագիտակցականի, երևակայության և ոգևորության փոխկապակցվածություններն ու փոխներթափանցումները առաջին մակարդակի ուսումնասիրությունների ոլորտն են: Ստեղծագործական պրոցեսի վերոնշյալ շերտերը իմացական-հոգեբանական տիրույթն են մի գործընթացի, որի տեխնիկական-կատարողական շերտը բաղկացած է ընդգծվածորեն ուղղորդված ժամանակատար աշխատանքով: Եթե վերը ներկայացված իմացական-հոգեբանական հատկանիշները անհատը a priori կրում է՝ դրանց հաճախ չանդրադառնալով, ապա երկրորդ շերտը հեղինակի անհատական, ամենօրյա և երբեմն տքնաջան աշխատանքն է ենթադրում: Խոսքը գրական ստեղծագործության շարադրման բաղադրիչների մասին է՝ մտահղացում, անցյալի իմացական փորձի (նախատիպեր, պատմություններ, կատարված դեպքեր, ծանոթ հարաբերություններ) գեղագիտական վերաիմաստավորում, գրական տեքստի աստիճանական ձևավորում, մշակումներ, տարբերակների ստեղծում և համադրում, գրական երկի վերջնական տեսքի բերում և մյուսի վրա աշխատանքների ավարտում:

«Անգիտակցականի քառսից և երաժշտական-զգացմունքային շիթից հետո ի հայտ են գալիս ֆաբուլայի պատկերի ուրվագծերը կամ էլ

Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, Եր., 1969, Սևակ Պ., Երկեր, 3 հատորով, հ. 3, Եր., 1983:

գլխավոր պահերը, որոնք նորովի են փոխանցում հիշողությունների, տպավորությունների, դիտարկումների, իմացությունների և երբեմնի ապրվածի հարստության որոշ մասը»,- այս կապակցությամբ գրում է Մ. Առնաուդովը¹: Իրավացի է հետազոտողը այն առումով, որ ժամանակագրորեն նշել հերթականությունը, թե ինչ հաջորդականությամբ են ի հայտ գալիս ստեղծագործական պրոցեսի բաղկացուցիչները՝ անհնար է, սակայն փաստ է, որ դրանց միջև գոյություն ունի պատճառահետևանքային տրամաբանություն, ըստ որի անգիտակցականի մեջ կուտակված նյութից ոգեշնչման կամ ներշնչման արդյունքում ընտրողաբար կարևորվում է տրամաբանորեն և հասարակականորեն արդիական, ուշագրավ հատվածը, որի վրա հետագայում սկսում է աշխատել հեղինակը: «Հաճախ ինձ հարցնում են՝ ինչի՞ց է սկսվում նկարի վրա աշխատելու բուն պրոցեսը: Ինձ համար միշտ դժվար է թեմայի ընտրությունը: Հաճախ պատահում է, որ ինքս էլ չեմ կարողանում բացատրել, թե ինչու նկարում եմ հենց այս և ոչ թե մի ուրիշ բան: Բայց միշտ կարևոր է, որ թեման մոտ լինի քո ստեղծագործական անհատականությանը, որպեսզի այն հենց հիմա քեզ հուզի», - այս առումով եզրակացնում է Մ. Սարյանը²: Իսկ մի այլ առիթով էլ ավելացնում է. «Եթե ստեղծագործող մարդուն հարցնես, թե նրա ինտելեկտուալ աշխարհի ո՞ր կողմերը և ի՞նչ հաջորդականությամբ էին աշխատում, երբ նկարում էր այս կտավը, կամ ձևակերպում էր գիտական այս օրենքը, նա տվյալ դեպքում չի կարող ճշգրտորեն վերաբտադրել իր մտքի ընթացքն ու գործունեությունը: Այդ պատճառով էլ հաճախ ասում են, թե ստեղծագործությունը մի չգիտակցված, տարերային, հենց այնպես մի պրոցես է: Ճիշտ չէ: Ընդհակառակը, ստեղծագործման պրոցեսում է, որ թե՛ արվեստագետի, թե՛ գիտնականի մոտ միասնաբար և ծայրահեղ ուժգնությամբ լարվում են մարդու ինտելեկտուալ աշխարհի բոլոր կողմերը և այստեղ կատարվում է բևեռացման մի պահ, որ նրան բացարձակ էությանը տանում է դեպի ստեղծագործումը: Այնուհետև, երբ մարդը մտնում է սովորական կյանքի հունի մեջ, այդ կենտրոնացումը նույնիսկ իրեն թվում է հրաշքային և անբացատրելի: Իրոք դա անբացատրելի շատ կողմեր ունի:

¹ Арнаудов М., նշված աշխ. էջ 457:

² Մարտիսյան Վ., նշված աշխ. էջ 253:

Սակայն դրանից չի բխում, թե դա զուտ ենթագիտակցական է, զուտ բնագոյական է և այլն»¹:

6. «Անտեղյակ տեղյակության» սինդրոմը «գրողական տառապանքի» գեղարվեստական իմաստավորման մեջ.՝ Մտահղացման գեղարվեստական կայացման համար, բնականաբար, անհրաժեշտ են նախատրամադրվածություն, ստեղծվելիք տեքստի համամասնությունների ներդաշնակության զգացողություն, նյութի՝ հետագա ամբողջացման կշռադատում, անպայման ինքնաքննադատական վերաբերմունք՝ աշխատանքի կատարման մեխանիզմների նկատմամբ, արծարծվելիք հնարավոր գաղափարների կարևորության հիմնավոր գիտակցում, ինքնակենտրոնացում, կարևոր և երկրորդական մտքերի տարբերակման անհրաժեշտություն, գրական երկի ստեղծման ընթացքի աստիճանականության առկայություն, ժանրի, մեթոդի, արձակի կամ չափածոյի ընտրության կողմնորոշում և այլն: Նշված առանձնահատկություններից յուրաքանչյուրի անհատականացված դրսևորումները ուշագրավ են թե՛ գրականության և թե՛ ընդհանրապես արվեստի մյուս տեսակների ներկայացուցիչների ստեղծագործական աշխատանքների պատմություններում: Ասենք, մտահղացման իրականացման ճանապարհին գրողի՝ նյութի մեջ կենտրոնացման և ներքին տառապանքի փոխհարաբերության խնդիրը: Կարելի է համեմատության համար գուգահեռել գաղափարի և դրա գեղարվեստականացման առումով եզակի օրինակներից մի քանիսը՝ Լև Տոլստոյի «Աննա Կարենինա», Խ. Աբովյանի «Վերք Հաստանի», Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպերը: Վեպի շարադրման ողջ ընթացքում Տոլստոյը բողոքում, տառապում է կերպարի զարգացման ընթացքի պատճառով, ոչ մի կերպ չի կարողանում գտնել Աննայի կերպարի ամբողջացման մեխանիզմը, և ի վերջո, իր իսկ տպավորությամբ, կերպարը ինքն է որոշում իր ճակատագիրը՝ ի հեճուկս հեղինակի: Այս առանձնահատկության վերաբերյալ ուշագրավ վերլուծության կարելի է հանդիպել Արամ Գրիգորյանի «Գեղարվեստական ստեղծագործության ստրուկտուրայի վերլուծության հարցեր» հոդվածում, որտեղ ամենայն մանրամասնությամբ՝ էջ առ էջ, միտք առ միտք, ներկա-

¹ Նույն տեղը, էջ 60-61:

յացվում է գլխավոր կերպարի կայացման ընթացքում հեղինակի «անտեղյակ տեղյակության» երևույթի ձևավորման փիլիսոփայությունը¹:

Գրողի տառապանքը, որ ստեղծագործական պրոցեսից բխելուց զատ ունի նաև այլ՝ բարոյական, խոհական, փիլիսոփայական, աշխարհայացքային նախահիմքեր, ինքնատիպ է դրսևորվում Խ. Աբովյանի վեպում՝ ընդհանրապես, իսկ «Հառաջաբանում»՝ մասնավորապես. «Ո՛չ քսան - երեսուն տարուց ավելի ա՛ իմ ազիզ հեր՝ իմ սիրելի ազգ, որ սիրտս կրակ ա ընկել, էրվում փոթոթվում ա, գիշեր ցերեկ լացն ու սուրը իմ աչքիցը, ախն ու ոխը իմ բերնիցս չի պակսում, ա՛յ իմ արյունակից բարեկամք, որ միտքս ու մուրազս ձեզ պատմեի ու հետո հողը մտնեի: Ամեն օր գերեզմանս առաջիս տեսնում էի, ամեն սիւսք մահվան հրեղեն սուրը գլխիս պտտում էր, ամեն լուսնի ձեռք սիրտն ու դարձը՝ հոգիս էրում, մաշում էր.... Շատ անգամ ուզում էի իմ գլուխս մահու տամ: Չէի իմանում՝ թե սրա չարեն ի՞նչ կլլի»²: Այս տառապանքը ներկայացնում է ոչ միայն հեղինակի՝ ստեղծագործության շարադրման մտահոգությունը, այլև իր մեջ արդեն երկար ժամանակ կուտակված երկրնտրանքը՝ գրականության լեզվի, գաղափարների, թեմայի և կերպարի նորովի ձևավորման առաքելության գիտակցության մասին: Եվ այս բազմապլան անելանելիության ենթագիտակցական ոգեշնչման պոթքվման արդյունքն է դառնում դարակազմիկ վեպի ստեղծումը:

Յդ. Չարենցը նույնպես իր «Երկիր Նաիրի» վեպի ստեղծման պատմության մեջ ոչ միտումնավոր, անգամ ինչ-որ չափով ենթագիտակցորեն խուսափելով անվերապահ ենթադրելի պատասխաններից, փորձում է իմաստավորել իր հոգեկան- հոգեբանական տվայտանքները. «Վաղո՛ւց, վաղո՛ւց մտորում է իմ մեջ մի անհուն ցանկություն: Վաղո՛ւց ելք է փնտրում կուտակված մի կարոտ: Մթի մեջ, գիշերի կեսին, կամ ցերեկը, երբ ես զբաղված եմ լինում առօրյա հոգսերով, կամ անգամ երբ տարված եմ լինում գիմու կամ կնոջ հմայիչ հաճույքով, - ներսը, սրտիս խորքում, գողի պես զգույշ, կամացուկ շարժվում է նա:

¹ Տե՛ս Գրական ստեղծագործություն. վերլուծության ուղիները և սկզբունքները, Եր., 1983, էջ 58-65:

² Աբովյան Խ., Վերք Հայաստանի. ողբ հայրենասիրի, Եր., 1959, էջ 2-4:

Ինչպես վաղուց տրված մի խոստում, կամ ինչպես ժամանակին չվճարած պարտամուրհակ – ծանրանում է սրտիս, անողորք – ուտում է սիրտս:

Հաճախ պատկերանում է նա ինձ, որպես մի վաղեմի բարեկամ. վաղեմի ծանոթի մի նման, որին ես շատ եմ հանդիպել, բայց կորցրել եմ հետո – օրերի մշուշից ելնում է նա հաճախ, օրերի մշուշից նայում է ինձ: Երկա՛ր - երկա՛ր նայում է աչքերիս: Ասում է՝ չե՞ս ճանաչում: Մոռացե՞լ ես, - ասում է նա: - Ու սահում է էլի, թաղվում է օրերի մշուշում - կորչում է օրերում...

Երբեմն էլ ես տեսնում եմ նրան ... հորս, Աբգար աղայի դեղնած, դեղնափայլ... մազերում: Հորս, Աբգար աղայի դեղնափայլ մազերից ելնում է նա, հազարամյա - նայում է ինձ: Հազար-հազար տեսքով ու կերպարանքով պատկերանում է նա: Ապրում է, աներևույթ, մեր ամեն ինչում:

Բայց ո՞վ է, կամ ինչ է նա - ահա ամենաէականը:

...Գորշ, ամենօրյա, առօրյա մեր կյանքում, կենցաղում, մորմոքում է նա մութ, աներևույթ, կանչում է - ո՞ր... Բայց էլ ինչո՞ւ է խեղդում ինձ, ինչո՞ւ է կարոտը խեղդում...»¹: Եվ չարենցյան մորմոքի այս նուրբ, նրբաճաշակ ելևէջները մի քանի էջ հետո վերածվում են Նաիրի երկրի ինքնատիպ մատուցմանը:

Փաստորեն, մտահղացման ենթագիտակցական խտացումները ինչ-որ պահի, իրավիճակի, իրադրության կամ արտաքին որևէ այլ ազդակի հետևանքով սկսում են ձեռք բերել կոնկրետացման, գեղարվեստական «նյութականացման» հատկանիշներ, որոնք քայլ առ քայլ, աստիճանաբար ձևավորվում են որպես կոնկրետ ստեղծագործություն:

7. Մտապատկեր-մտահղացման վարիացիաները.- Ենթագիտակցականի նույնական մտապատկեր-մտահղացում-զգացողությունները կարող են գեղագիտորեն վերաիմաստավորվել ոչ միայն մեկ, այլև մի քանի տարբեր գեղարվեստական ստեղծագործություններում. Չարենցի վեպի առաջաբանի մեջ վեր հանված մի շարք պատկեր-ապրումների գեղագիտորեն այլ վերաիմաստավորումների անդրադարձներին ենք հանդիպում ոչ միայն այս վեպում, այլև մի քանի ուրիշ ստեղծագործու-

¹ **Չարենց Եղ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Եր., 1966, էջ 10-11:

թյուններում. «Ինչպես վաղուց տրված մի խոստում, կամ ինչպես ժամանակին չվճարած պարտամուրհակ» միտքը մեկ այլ համատեքստում հանդիպում ենք «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծության մեջ.

*....Որպես բախարհս մութ քամահրանքը, կամ որպես
Մի հին խոսարում, որ անկատար, դրժած թողի –
Կախաղանի փայրերն ահա քաղաքի մեջ-
Կանգնել են, սեզ, ու սպասում են կախվողի:
Կանգնել են, լուռ, իրար կքած, փայրեր երկու,
Ու մեջտեղում դողում է, մերկ ու երերուն,
Մի գորշ պարան, ինչպես տխուր այս օրերում
Անբոց մորմոքը մայիրյան իմ ո՞րք հոգու...¹*

Ըստ էության, հայրենիքի նկատմամբ ունեցած զգացողությունների շարքում բանաստեղծին հանգիստ չի տալիս չվճարած պարտամուրհակի կամ անկատար, դրժած թողած մի հին խոստումի ինքնագիտակցումը, որը պարբերաբար գեղարվեստական մարմնավորում է ստանում՝ ի վերջո հանգելով «թող ոչ մի գոհ չպահանջվի ինձնից բացի» գաղափարին:

Կամ՝ դարձյալ «Երկիր Նաիրի» վեպի առաջաբանում գրում է. «Գորշ, ամենօրյա, առօրյա մեր կյանքում, կենցաղում, մորմոքում է նա մութ, աներևույթ, կանչում է - ո՞ւր», իսկ «Հարդագողի ճամփորդները» բանաստեղծության մեջ այս միտք-անմխիթար անհագատությունը ձեռք է բերում հետևյալ իմաստավորումը.

*Մշուշի պես մեր մանկությունը անցավ՝
Գորշ, անարև, անմխիթար մանկություն:
Ջառանգանքի պես մանկությունը անցավ –
Ու հեռացանք: Ու չենք դառնա կրկին տուն:*

.....

*Ես ուզեցի երգել գովքը Աստծու,
Երգել փառքը պայծառ սիրո ու հացի.
Միրյա լցվեց...բայց չգիրեն, քե ինչու-*

¹ **Չարենց Եղ.**, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. 1, Եր., 1986, էջ 275-276:

*Գորշ օրերի տաղտոկությունը երգեցի...*¹

Ներկայի չարդարացվող գորշության, անհեռանկարայնության մտահոգությունն է, որ, բանաստեղծի ենթագիտակցության մեջ կուտակվելով, տարածն ձևակերպումներ է ստանում, երբեմն էլ հասցնում է մինչև «Վահագնի» անհաղթահարելի մորմոքին: Նմանատիպ գաղափարական, մտքային, պատկերային «նախանյութը» ենթագիտակցականում կարող է անգամ առիթ հանդիսանալ «նույնության» տարբեր ստեղծագործությունների մեջ՝ որոշակի մշակմամբ: Օրինակ, իր «Հերոսի հարսանիքը» «պոեմում» (1937) Չարենցը բառացիորեն մեջբերում է 1915 թվին գրված բանաստեղծությունը. «Գիշերը ամբողջ, հիվանդ, խելագար // Ես երագեցի արևի մասին: // Շուրջս ո՛չ մի ձայն ու շշուկ չկար - // Գունատ էր շուրջս՝ գիշեր ու լուսին», ապա պոեմի հետագա ընթացքը դառնում է այս բանաստեղծության հիմնական մտքի զարգացումը²: Այսինքն, գրողի մտահղացումների շտեմարանում շատ հաճախ խտանում – կարծրանում են միտք - գաղափարներ, որոնք կարող են և հանդես են գալիս տարբեր ստեղծագործություններում՝ առավել ևս շեշտելով հեղինակի ստեղծագործական մտահոգությունների տիրույթը: Եվ նյութը գեղարվեստական մարմնավորում ստանալու ճանապարհին երբեմն դուրս է գալիս համատեքստային ենթադրելի դրսևորումների սահմաններից ու ներկայանում է բաց տեքստով՝ որպես հեղինակային խոսք, որն էլ իր հերթին է ձեռք բերում որոշակի գեղարվեստականություն՝ առավել ևս շեշտելով գրողական էքստագի արդյունավետությունը տվյալ կոնկրետ դեպքում:

Հեղինակի միտք-զգացմունքների և դրանց՝ տարբեր ստեղծագործություններում գեղարվեստորեն վերաիմաստավորման առանձնահատկության մեկ այլ դրսևորում են հեղինակի գեղագիտական մտահղացումների և նրա նամականիում հանդիպող նույնական տրամադրությունների ու մտքերի զուգորդումները: Թե՛ Պ. Դուրյանի, թե՛ Վ. Տերյանի, թե՛ Պ. Սևակի բանաստեղծություններում շատ հաճախ հանդիպում ենք այնպիսի պատկերների, ձևակերպումների, որ համարյա կրկնությունն են

¹ Նույն տեղը, էջ 10-11:

² Տե՛ս **Չարենց եղ.**, Երկերի ժողովածու, 4 հատորով, հ. 3, Եր., 1987, էջ 335:

նրանց նամակների մեջ արտահայտած մտահոգությունների, կարծիքների, վերաբերմունքների: Տերյանի՝ Անթառամ Միսկարյանին գրած նամակներից շատերը այնքան բանաստեղծական են և այնպես համահունչ են նրա որոշ բանաստեղծություններում արտահայտված հույզերին ու ապրումներին, որ հաճախ նմանությունները համարյա նույնության աստիճանի են հասնում: Նամակներից մեկում Տերյանը գրում է. «Էհ, Անտյա, ճշմարիտ, ինքս էլ չգիտեմ, այս ինչ է կատարվում ինձ հետ: Միայն մի բան եմ ուզում՝ պառկել, պառկել, անվերջ պառկել ու նայել առաստաղին: Աննպատակ պառկել: Մոռանալ ամեն ինչ, ամեն ինչ մոռանալ և ոչնչի ու ոչ որի մասին չմտածել: Իմ մասին էլ չմտածել՝ հանգստանալ: Ես այնպե՛ս հոգնել եմ»¹: Ակամայից մտքումդ հնչում են բանաստեղծության տողերը.

*Մոռանալ, մոռանալ ամեն ինչ
Ամենին մոռանալ.
Չըսիրել, չըխորհել, չսխտասալ –
Հեռանալ...
Այս փանջող, այս ճնշող ցավի մեջ,
Գիշերում այս անշող
Արդյո՞ք կա իրիկվա մոռացման,
Մոռացման ոսկի շող...²*

Նույնանման գուգորություններ կարելի է տեսնել նաև մի կողմից «Կարուսել», «Աշնան», «Տխրություն», «Աշնան մեղեդի» և այլ բանաստեղծությունների և մյուս կողմից բանաստեղծի՝ որոշ նամակներում արտահայտած զգացումների ու մտքերի համեմատության ժամանակ³: Նմանատիպ ուշագրավ «գուգադիպությունների» ենք հանդիպում նաև Պ. Սևակի ու Մուլամիթայի նամակագրությանը ծանոթանալիս. այստեղ

¹ Տերյան Վ., Նամակներ, Եր., 1972, էջ 94-95:

² Տերյան Վ., Բանաստեղծություններ. Լիակատար ժողովածու, Եր., 1985, էջ 82:

³ Տե՛ս Տերյան Վ., Նամակներ, էջ 30-34:

երբեմն անգամ Սուլամիթայի այս կամ այն միտք-ձևակերպումն է բանաստեղծական վերաիմաստավորում ստանում Սևակի կողմից¹:

8. Նախատիպի տեսակները և գեղարվեստականացման ձևերը. Մտահղացումը իրականացվում է ոչ միայն ոգեշնչմամբ, այլև տեխնիկական այնպիսի հնարքների միջոցով, ինչպիսիք են նախատիպերի կերպավորումը, ենթադրելի միջավայրի և մարդկային փոխհարաբերությունների ստեղծումը: Ընդհանրապես նախատիպ հասկացությունը երկպալան է՝

ա. իրականում գոյություն ունեցած, ապրած, որոշակի հանգամանքներում որոշակի արարք կատարած անձնավորություններ,

բ. հնարավոր-հավանական գոյություն ունեցող, նմանատիպ ենթադրելի արարքների հսկում ունեցող անձեր՝ անանուն մարդիկ:

Առաջին խմբի կերպարներից են Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի Աղասին, Բաֆֆու «Սամվել»-ում Սամվելը, Մուշեղը, Վահան և Վասակ Մամիկոնյանները, Մերուժան Արծրունին, Հ. Թումանյանի Նեսոյի, Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործությունների բազմաթիվ գործող անձանց նախատիպերը, որոնց անուններն անգամ փոխված չեն տեքստում և այլք, «Խենթի» Վարդանը: Սրանց նախատիպերը տարբեր ժամանակաշրջաններում ապրած, իրենց մարդկային, բարոյական և հոգեբանական ինչ-ինչ հատկանիշներով հիշատակելի անհատականություններ են, և հեղինակները, նրանց՝ իրենց վեպերի գլխավոր գաղափարակիր կերպարները դարձնելով, նպատակ են ունեցել լուծելու իրենց դարաշրջանում մտահոգության առիթ դարձած հասարակական-քաղաքական, ազգային-ազատագրական որոշակի խնդիրներ: Իրական՝ 4-րդ դարում ապրած Սամվելը, որը, իրոք, հայրենասեր երիտասարդ էր և ճարահատյալ դիմել էր հայրասպանության եզակի քայլին (խորթ մոր սպանությանը այս համատեքստում իմաստ չունի անդրադառնալ), «Սամվել» վեպում Բաֆֆու վերակերպավորմամբ դառնում է նաև մայրասպան: Անշուշտ, Բաֆֆին ինքն էլ պիտի որ ընդուներ, որ մայրասպանության ներմուծումը վեպի ձևավորման համակարգ խիստ չափազանցված մոտեցում է հարցի բարոյաև հոգեբանական լուծման համար. ի վերջո թե՛

¹ Տե՛ս **Չարխչյան Հ.**, Սուլամիթա. Սևակի մեծ սերը, հ. 1, Էջմիածին, 2004, մաս հ. 2, եր., 2004:

պատմականորեն, թե՛ գեղարվեստորեն հայրասպանությունը ինչ-ինչ բացատրություններ կամ արդարացումներ կարող է ենթադրել, սակայն մայրասպանությունը... Բայց գրողը այս պարագայում դուրս է գալիս «թույլատրելի» երևակայության սահմաններից անգամ՝ նախատիպի արարքը առ առավել ծայրահեղացնելու միջոցով համուն հայրենիքի ամենաանհմար արարքին գնալու գաղափարը ընդգծելու համար: Այս եզակի կերպավորումը փաստորեն արդարացված է, քանի որ մի քանի սերունդ մաս «Սամվել» վեպի հանձնարարականով է կրթվել հայրենասիրությամբ և անձնագոհությամբ:

Նախատիպի մյուս տարբերակը՝ ոչ անձնականացված, որևէ ենթադրելի դեպքի, հնարավոր արարքի կրող-անձի կերպավորումը շատ ավելի լայն կիրառություն ունի գրականության մեջ: Օրինակ, ցանկացած մեծակտավ ստեղծագործության մեջ հանդիպող կերպարները այս կամ այն չափով հեղինակին նախապես ճանաչելի մարդկային տիպեր են: Եթե վերցնենք Շիրվանզադեի «Քառսը», ապա թե՛ դրական և թե՛ բացասական, թե՛ գլխավոր և թե՛ երկրորդական բոլոր կերպարներն էլ կոնկրետ իրական անձի կերպավորում չեն, սակայն նրանցից յուրաքանչյուրի մարդկային հատկանիշները բազում տարբերակներով ճանաչելի են նկարագրվող ժամանակաշրջանի և վայրի համար՝ Արշակը, Պապաշան, Քյազիմ բեկը, Գրիշան, պրիմադորնան երիտասարդության մի ողջ շերտ են ներկայացնում՝ «ոսկե երիտասարդությունը», և նրանցից ամեն մեկի բարոյական, հոգեբանական, մարդկային առանձնահատկությունները ճանաչելի էին ոչ միայն անցյալ դարի առաջին տասնամյակներում, այլև ճանաչելի են այսօր. այսինքն՝ հնարավոր հավանական նախատիպը գրական-գեղարվեստական կերպավորմամբ ձեռք է բերում մաս համաժամանակյա արժեք: Այս առանձնահատկությունը, ընդ որում, բնորոշ է և՛ իրապաշտական, և՛ ռոմանտիկական, և՛ կլասիցիստական, և՛ ընդհանրապես ցանկացած գրական-գեղարվեստական մեթոդի, ուղղության գրականությանը (կարելի է համեմատել Մուրացանի, Շիրվանզադեի, Մաքսուսյանի, Խեչոյանի և այլոց ստեղծագործությունների մույնական շերտի կերպարները՝ դիցուք՝ երկրորդ պլանի կանացի որևէ կերպար, և եզրակացությունը մույնը կլինի):

9. Մշակումներ, տարբերակներ, թեմայի և տարբերակների հարաբերությունը.- Մտահղացման գեղարվեստական իրականացման կարևորագույն միջոցներից են մշակումները և տարբերակները: Այս հարցում էլ հեղինակների աշխատանքային գործունեության մեջ նույնականություն չկա. կան ստեղծագործողներ, որոնք երկար ժամանակ մտածում են նյութը իրենց մտքում, ձևավորում են հավանական սյուժեն և կերպարները, ապա ի վերջո շարադրում են արդեն մտովի կազմակերպված երկը: Հեղինակների մի այլ տեսակ էլ արդեն գրվածը կարող է ձևափոխել մի քանի անգամ, կարող է հրաժարվել նախնական տարբերակից, ներմուծել նոր կերպարներ, նոր գաղափարներ, նոր ընդհանրացումներ, շատ հաճախ որևէ իմաստ կարող է ներկայացնել մի քանի բառ-հոմանիշներով, վերջնական տարբերակում էլ ստեղծել բոլորովին ուրիշը և այլն:

Անշուշտ, ստեղծագործական աշխատանքի ուսումնասիրման հետաքրքրական ոլորտ է տարբերակների քննումը, քանի որ այստեղ հատկապես ուշագրավ է մտքի գեղարվեստական կայացման գործընթացը: Այս կապակցությամբ անսպառ նյութ է ամբարված հայ գրականության մեջ: Բավական է նշել Ավ. Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարի», Հովհ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմների ստեղծման պատմությունները, երբ մշակման արդյունքում կտրուկ փոփոխության են ենթարկվել անգամ լեզվաճական, կերպարային համակարգերը: Ուշագրավ է Չարենցի վերաբերմունքը երկի ամբողջացման խնդրին: Մեծ բանաստեղծը, միշտ ձգտելով կատարելության, երբեմն հանդես է բերել թեման լավագույնս մատուցելու անսպառ նախանձախնդրություն: Կոմիտասի աճյունը հայրենիք բերելու առիթով նա գրում է «Կոմիտասի հիշատակին. Requiem aeternam» պոեմը: Միայն վերնագիրը նյութին համապատասխանեցնելու համար Չարենցը գրի է առել բազում տարբերակներ. ամենասկզբնական սևագիր տարբերակը՝ «Վերադարձ, Կոմիտասի աճյունին՝ բազմամյա դեգերումներից հետո իր հայրենի երկիրը վերադարձած»: Հետո՝ մի քանի օր անց՝ «Requiem aeternam. Կոմիտասի համար», ապա ամիսներ շարունակ բանաստեղծը տառապել է այս նյութի վրա և անգամ վերնագրի հնարավոր լավագույն ձևը գտնելու համար նա քանի այլընտրանքային ձևակերպում է փորձել. «*Requiem aeternam. Կո-*

միրասի համար // կամ// Վերադարձի մահերգ //կամ// [Վերադարձի պոեմ] //կամ// Requiem հայրենական //կամ// Կոմիդասի հեղ //կամ // [Կոմիդասի համար] // Երգ մահվան և վերադարձի/ //կամ// [Վերադարձի երթ] //կամ// Հավերժական մահերգ .Կոմիդասի համար //կամ// Վերադարձ ու մահ //կամ// Հայրենական հանճար //կամ// Հայրենական երթ //կամ// Վերադարձած երգ. Վերադարձած հանճար //կամ //Համայնացյալ աճյուն //կամ// Համայնացյալ հող»¹:

Սրանք բանաստեղծի ձեռքով գրված տարբերակներից են, որոնք, ըստ էության, բոլորը չեն, սակայն լավագույնս ներկայացնում են նրա մտահոգվածությունը այս առումով:

Իր ժամանակի, իր ազգի, իր հայրենիքի պատմության ամենաողբերգական իրադարձությունների խորհրդանիշ-նահատակի վերջին ուղին գեղարվեստորեն իմաստավորելու պատասխանատվությունն է, որ նմանատիպ մոժավանջային տքնանքի է հասցրել բանաստեղծին: Դիշտ է վարվել նա, որ ի վերջո նախընտրել է «*Կոմիդասի հիշատակին. Requiem aeternam*»² ձևակերպումը: Ակամայից հիշում ես Հովհ. Թումանյանի «Հոգեհանգիստը»՝

*Ու վեր կացա ես , որ մեր հայրենի օրհնքովը հիմ՝
Վերջին հանգիստը կարդամ իմ ազգի անբախտ զոհերին....
- Հանգե՛ք, իմ որբե՛ր... իզո՛ւր են հուզմունք, իզո՛ւր և անշահ....*

Ռեքվիեմի եզակի կիրառում բանաստեղծության մեջ, երբ մեծածավալ երաժշտական ստեղծագործություն ենթադրող թեման խտանում և պոռթկում է իր ընդգրկմամբ կարճ բանաստեղծության մեջ: Նույնն է նաև Չարենցի պոեմի պարագայում: Չանց առնենք պոեմում տեղ գտած մի քանի քաղաքականացված դրվագներ, ընդհանուր առմամբ այն լավագույնս ներկայացնում է գրողական աշխատանքի տարբերակային աշխատանքի միտումները:

Տարբերակների առաջացմանը թերևս նպաստում է նաև արծարծվելիք թեման. կան թեմաներ, որոնք գեղարվեստորեն ձևավորվում են

¹ Տե՛ս **Չարենց եղ.**, Անտիպ և չհավաքված երկեր, Եր., 1983, էջ 612-613:

² Requiem aeternam - հանգիստ հավերժական (լատիներեն):

առանց բացառիկ ջանքի և տվայտանքների, կան թեմաներ էլ, որոնք եզակի տառապանքների ու մտատանջությունների արդյունքում են կայանում որպես ստեղծագործություններ: Երևույթի լավագույն օրինակը հայ գրականության մեջ հենց եղեռնի, նաև Կոմիտասի կերպարի գեղարվեստական մարմնավորումն է: Իր մի հարցազրույցում Պ. Սևակը ներկայացնում է «Անլռելի զանգակատան» ստեղծման պատմությունը. «...Իմ ողջ կյանքում ես մտքիս մեջ գրել եմ «Չանգակատունը», ԳՐԵԼ ԵՄ զանազան «ՉԵՎԵՐՈՎ»՝ իբրև վեպ, իբրև վիպակ, իբրև ուսումնասիրություն, իբրև հոդվածների շարք, իբրև ողբերգություն կամ դրամա. ես գիտեի, որ դա մի օր պիտի գրվի... Իսկ դա կատարվեց Մոսկվայում, մի սարսափելի սառնամանիքային օր: Նոր էի վերջացրել իմ «Մարդը ավի մեջ» ժողովածուն և հարյուրավոր ծխախոտներ ծխելուց հետո դուրս էի եկել սառնամանիքի մեջ մի բաժակ զարեջուր խմելու: Եվ աղմկոտ, կեղտոտ, ցուրտ, ծխաշատ զարեջրատանը, հեռավոր Մոսկվայում, հանկարծ ռադիոյից հնչեց կոմիտասյան երգը: Ինձ համար ամեն ինչ պարզվեց մի վայրկյանում. պարզվեց նախ՝ վերնագիրը՝ «Կոմիտասյան համանվագ», հետո՝ «Հայոց երգարան», հետո՝ «Չարմանալի զանգակատուն», հետո՝ «Անլռելի զանգակատուն», ապա նաև կառուցվածքը՝ ըստ կոմիտասյան երգերի, այսինքն՝ շարադրել Կոմիտասի ողջ կյանքը ըստ նրա համապատասխան երգերի, եթե որք է՝ «Անտունի», եթե պանդուխտ է՝ «Կռունկ», եթե սիրո մասին է՝ «Սոնա յար»¹: Նույն թեմայի գեղարվեստականացման ծայրահեղ պատասխանատվության զգացումը մեր բացառիկորեն օժտված երկու բանաստեղծների՝ Չարենցի և Սևակի ստեղծագործական աշխատանքի ընթացքում լավագույնս վկայում է հենց բուն թեմայի իմաստային ծանրաբեռնվածության մասին: Պատահական և անպատասխանատու չէին բոլոր նրանք, ովքեր գտնում էին, թե հնարավոր չէ և դեռևս ժամանակը չէ անդրադառնալու այնպիսի թեմաների, ինչպիսիք են եղեռնը, անցյալ դարասկզբի դեպքերը: Չարենցի և Սևակի ստեղծագործական տվայտանքները նաև այս գիտակցության հետևանքն էին, սակայն՝ գեղարվեստորեն հաղթահարված և հետագայով արդարացված:

¹ Սևակ Պ., Երկեր, 3 հատորով, հ. 3, Եր., 1983, էջ 252-253:

Մշակումները, տարբերակները նույնպես միտված են ամբողջացնելու և վերջնական տեսքի բերելու գրական ստեղծագործությունը, որն ավարտված է համարվում այն ժամանակ, երբ հեղինակը այն համձնում է ընթերցողի դատին և այլևս չի անդրադառնում դրան:

10. Ճեռագիր և տպագիր նյութի հոգեբանություն.- Ստեղծագործական աշխատանքի վերջնական արդյունքի համար հետաքրքրական նշանակություն կարող են ունենալ նաև առաջին հայացքից այս գործընթացի հետ առնչություն չունեցող որոշ իրավիճակ-հատկանիշներ: Տարբեր հոգեբանական և գեղագիտական արժեք է ներկայացնում, օրինակ, ձեռագիր, տպագրված և հրատարակված նույն ստեղծագործությունը: Ընդ որում, տարբերությունները դրսևորվում են՝ հեղինակի հայտնի կամ անհայտ լինելուց կախված: Եթե հեղինակը ոչ ճանաչված մեկն է, նրա ձեռագիրը, ըստ էության, ընթերցողին ոչինչ չի ասում, միայն հրատարակությունից հետո կարող է հասարակությունը ուշադրության արժանացնել ստեղծագործությունը: Նշանավոր հեղինակի պարագայում սրան ընդգծվածորեն հակադիր իրավիճակն է. ձեռագրային յուրաքանչյուր թերթիկ, տող մասումբ է, և դրա նկատմամբ ընթերցողի վերաբերմունքը միանշանակ շատ ավելի գործվալից է, քան արդեն տպագրված տարբերակինը: Այսինքն, նույն երևույթը՝ վերաբերմունքը ձեռագիր կամ տպագրված միևնույն ստեղծագործության նկատմամբ, կարող է միմյանցից միանգամայն տարբեր զգացողություններ առաջացնել և ունենալ ծայրահեղորեն հակադիր իմաստ՝ կախված միայն մեկ փաստից. արդյոք հայտնի՞ է հեղինակը և որքանով է հայտնի կամ անծանոթ: Հրատարակությունից հետո ստեղծագործության «ճակատագիրը» ուսումնասիրության այլ բնագավառ է և մեր վերլուծության խնդրի մեջ չի մտնում:

Գ.

Գեղարվեստական լեզուն և ստեղծագործական աշխատանքի հոգեբանությունը

11. Լեզուն՝ որպես իմաստի պայմանական նշան.- Գրական ստեղծագործության կայացման գործընթացում կարևորվում է նաև գրականության համար էական դեր ունեցող լեզվի խնդիրը:

Լեզուն մարդկային հաղորդակցման գործառույթը իրականացնող հիմնական միջոցն է. այս համրահայտ ճշմարտությունը պարունակում է մի շարք տարրնեթերցումներ, որոնց գիտակցումը և իմացությունը մարդու՝ որպես անհատի ձևավորման կարևոր պայմաններն են: Փիլիսոփագեղագետը իրավացիորեն նկատում է. «Իր սկզբնական կամ բնիկ վիճակում լեզուն երևակայական է կամ արտահայտչական. այն համարել երևակայական՝ նշանակում է նկարագրել, թե ինչ է նա, այն անվանել արտահայտչական՝ նկարագրել, թե ինչ է նա անում: Երևակայական գործունեության ֆունկցիան հույզի արտահայտումն է: Ինտելեկտուալ լեզուն նույնն է, ինչ ինտելեկտուալացված կամ փոխակերպված լեզուն միտք արտահայտելու համար»¹: Լեզուն՝ որպես մտքի ինքնարտահայտման հնարավորություն, նաև բնորոշում է արտահայտվողին, ներկայացնում է նրան դրական, բացասական, համակրելի, արգահատելի հատկանիշներով: Պատահական չէ, որ հաճախ է խոսվում խոսքի ուժի, ազդեցության մասին թե՛ կյանքում ընդհանրապես և թե՛ արվեստում՝ մասնավորապես: Հարկ է նկատի ունենալ, որ լեզուն նախ և առաջ սիմվոլ է՝ պայմանական նշան, որով փորձ է արվում այս կամ այն իմաստի պայմանականությունը ամրագրել որևէ երևույթի: «Յուրաքանչյուր սիմվոլ կիրառման հստակության համար պետք է գործածվի առանձին անփոփոխ իմաստով և որոշված լինի ճշտորեն: Հետևաբար, եթե մենք լեզուն լավ կիրառենք, ապա ամեն մի բառ պետք է գործածվի և սահմանվի որոշակի կերպով: Եթե դա անիրագործելի է (և միշտ անիրագործելի կհամարվի), ապա հետևում է, որ «սովորական» լեզուները վատ են նախատեսված իրենց նպատակի համար, և հստակ մտածողություն արտահայտելու համար պետք է փոխարինվեն գիտականորեն ծրագրված «փիլիսոփայական լեզվով»: Մյուս հետևությունն այն է, որ ինչպես ամեն մեկը մաթեմատիկական կամ մեկ այլ սիմվոլ գործածելուց առաջ պետք է իմանա, թե դա ինչ է նշանակում, այդպես էլ, որպեսզի երեխան մոր լեզուն յուրացնի, նրա գործածած ամեն մի բառը պետք է բացատրվի նրան. սովորաբար ենթադրվում է, որ դա արվում է մոր կամ ուսուցչի կողմից, որը ցույց է տալիս կրակը և ասում՝ կրակ, տալիս է կաթը և ասում՝ կաթ, ձեռք է տալիս նրա մատներին և ասում՝ մատներ և այլն:

¹ Քոլինգվուդ Ռ. Ջ., Արվեստի հիմունքները, Եր., 2007, էջ 280:

Բայց եթե պարզվում է, որ երբ մայրը ցույց է տալիս կրակը, հավանաբար ասում է՝ սիրուն է, երբ կաթ է տալիս, ասում է՝ համով է, և երբ ձեռք է տալիս մատներին, ասում է՝ ծիտիկը թըռռ, ապա եզրակացությունը կարող է լինել միայն (թերևս առասպելական) մանկավարժի ասած՝ «Ծնողները վերջին մարդիկ են աշխարհում, որոնց կարելի է թույլ տալ երեխաներ ունենալ»։ Պատճառը, թե ինչու ոչ մի մայր այդպես լեզու չի սովորեցնում, այն է, որ դա հնարավոր չէ անել, քանի որ մատնացույց անելու և այլ ենթադրելի ժեստերը առկա են լեզվի բնության մեջ»¹։ Բառի իմացության մեխանիզմը աշխարհաճանաչողության հիմնական միջոցներից է, և պատահական չէ, որ բառապաշարի ընդգրկման տիրույթը, հարստությունը, բառի իմաստաբանական ելևէջներին տիրապետելու կարողությունը ավելի է ներկայանալի դարձնում անհատին, իսկ աղքատիկ հնարավորությունները այս ոլորտում նախանշում են նաև մտքի, մտավոր հնարավորությունների սահմանափակությունը։ Անշուշտ, հաղորդակցման այլ միջոցներ էլ են կիրառվում՝ դիմախաղը, ձեռքերի, մարմնի իմաստավորված շարժումները, լռելը, սակայն սրանցից յուրաքանչյուրն էլ ենթադրում է որևէ զգացողության, զգացմունքի, մտքի արտահայտություն։ Բնականաբար, բառի, խոսքի արժեքն ու ազդեցությունը առավել ևս ի հայտ են գալիս արվեստների համակարգում՝ մասնավորապես գրականության մեջ։ Ուստի դիտարկենք արվեստի, մասնավորապես գրականության լեզվի առանձնահատկությունները՝ որպես ստեղծագործական գործընթացի կայացման նախապայման։

12. Արվեստը՝ որպես «լեզու», գրականության «լեզվի» առանձնահատկությունները ստեղծագործական գործընթացում.՝ Տարբեր արվեստներ ինքնադրսևորման ընդգծվածորեն տարաբնույթ միջոցներ են կիրառում. ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը որպես «ֆիզիկական նյութ» օգտագործում են քարը, կավը, փայտը, նկարչությունը՝ գիծը և գույները, երաժշտությունը՝ ձայնանիշերը՝ նոտաները, իսկ գրականությունը՝ խոսքը՝ լեզուն՝ բառը։ Եթե համեմատության մեջ դիտարկենք վերը թվարկվածները, կնկատենք հետաքրքրական յուրահատկություն, որով գրականությունը առանձնանում է մյուսներից. կավը, քարը, հնչյունը, գիծը, գույնը պայմանական իմաստակիր նշանային կառույց

¹ Նույն տեղը, էջ 282-283:

չեն, դրանցից յուրաքանչյուրը քար է՝ քարի տեսակ է, հնչյուն է՝ հնչյունի տեսակ է և այլն, պարզապես դրանք, գեղագիտորեն մշակվելով և որոշակիորեն համադրվելով, ձեռք են բերում պատկերայնությամբ վերաիմաստավորված գեղարվեստական արժեք: Գրականության պարագայում այլ է. ամեն մի բառ նախ կոնկրետ նյութական իմաստի կրող է և այս կամ այն իմաստի պայմանական նշանը: Ընդ որում, որպես նշան՝ բառը հաղորդակցման գործընթացի իրականացման նպատակով է ստեղծված: Սակայն այդ նույն բառը նույն մարդկային մտածողության համակարգում կարող է և երբեմն ձեռք է բերում գործընթացի երկակիություն, ինչի նախապայմանը մտածողության այն առանձնահատկությունն է, ըստ որի մարդը իրականության և ենթագիտակցության հետ կարող է ունենալ հասկացության կամ պատկերային հարաբերություն: Տեսական մտածողության կառույցում բառը՝ որպես այս կամ այն հասկացության պայմանական նշան, հնարավորինս «ճշգրիտ» ինֆորմացիա է փոխանցում տվյալ իմաստի մասին. իմաստ, որ մարդիկ իրենք են դրել բառի մեջ (դիցուք՝ «ծաղիկ» բառը հայերենում բուսական աշխարհի կոնկրետ մի տարատեսակի պայմանական անունն է, որով այն հայերը տարբերակում են ընդհանրապես մյուս անուն-իմաստներից և ճանաչում են դրա հատկանիշները. ունի որոշակի գունային համադրություն, ցողուն, ծաղկաբույլ, հիմնականում հոտավետ է և այլն): Պատկերավոր մտածողության դեպքում այս նույն բառ-կոնկրետ իմաստ կրող նշանը՝ որպես իմաստ արտահայտող, դառնում է բացարձակապես «անկանխատեսելի», քանի որ անհատական պատկերավորմամբ այն կարող է արտահայտել ոչ միայն բառարանային համընդհանուր ընկալելի իմաստը, այլև անգամ ընդհակառակը՝ հակադիր իմաստ:

Ծաղիկները հեզ թեքվում են քամու օրորի փսկին (Չարենց)- ծաղիկ բառի իմաստը ճիշտ բառարանային է:

Գալիս եմ, բայց ոչ ուրախ երգերով

Քո ծաղիկներին ծաղիկ ավելցնեմ (Թումանյան), - արդեն փոխաբերական է, նույնը՝

Գարունը այնքան ծաղիկ է վառել (Տերյան):

«Ծաղիկ հասակ», «կյանքի ծաղիկներ» և այլ նմանատիպ բառակապակցություններում նույնպես բառը նոր իմաստներ է ստանում՝ առաջին դեպքում երիտասարդություն, երկրորդ դեպքում՝ մանուկներ, և

այլն: Իսկ ինչ-որ մեկի արգահատելի արարքի ժամանակ նրան «այ՛ քեզ ծաղիկներ» արտահայտությամբ գնահատելը ընդհանրապես որևէ առնչություն չի ենթադրում բառի որևէ իմաստի հետ, որովհետև այս դեպքում «ծաղիկ» բառը միայն «անակնկալ» իմաստն ունի: Այսինքն՝ պատկերավոր մտածողությունը ստեղծում է բառի ոչ թե պատկեր-նկարային ընկալում, այլ մի յուրահատուկ որակ, որը շատ ավելին է, քան տեսողական, զգայական, բարոյական և հոգեբանական իմացումը: Կամ, օրինակ, Պ. Սևակի «Քո անունը» բանաստեղծության մեջ.

.....

*Ես արում եմ քո անունը,
Որ խրվել է իմ լեզվի մեջ
Փշարենու փշի նման:*

*Եվ դու ինչո՞ւ ինչ չես հարցնում
Թե քո անունն ինչ գույն ունի:
Ես արում եմ և այդ գույնը:*

.....

*...Եթե աղջիկ ես ունենամ՝
Նա կկոչվի քո՝ անունով:*

*Ես արում եմ քո անունը...*¹

Սիրո, նվիրվածության անվերապահ վերաբերմունքի, թերևս, եզակի մնուշ, որտեղ «ատել» բառը պարզապես ճշում է. «սիրում եմ, սիրում եմ, սիրում եմ»:

«Մեր բառերի մեջ տրված է մի ինչ-որ շատ ավելին, քան նկարներն են, և ինչ-որ մի այլ բան, քան զգայական պատկերացումներն են, մեզ տրված է այդ պատկերացումների կենսական նշանակությունը, դրանց գաղտնի, ծածուկ նշանակությունը: Եվ եթե երևակայության մեջ երբեմն ի հայտ է գալիս առարկայի հայտնի ուրվագիծը, ապա դա արվում է ոչ թե մտապատկերի պլաստիկայի սիրույն, այլ որպեսզի դրա հետ կապված հարուստ բովանդակությանը առնչվելու հնարավորություն ընձեռվի, որպեսզի արթնացվեն բոլոր այն արժեքավոր ապրումները, որոնք իրենց հետևից է տանում արտահայտիչ բառը: Ոչ թե պատկերավորու-

¹ Սևակ Պ., Երկերի ժողովածու, 6 հատորով, հ. 1, Եր., 1972, էջ 274:

թյունը խոսքում, այլ զգացմունքայնորեն նշանակալիցն է բանաստեղծի փնտրտուքների նպատակը, անգամ եթե այն արտահայտված է ուղղակի գաղափարապես»,- նշում է Մ. Առնաուդովը¹:

13. Լեզվական պատկերավորության ֆունկցիան երևակայության և մտահղացման գեղարվեստականացման հնարավորություն.- Լեզվական պատկերավորության համակարգը, լինելով կրկնակի պայմանականության կրող (զգացողություն- իմաստ /-/ բառ - նշան- // - բառ - պատկեր /-/ վերաիմաստավորված իրականություն), ստեղծագործական երևակայության և որևէ մտահղացման գեղարվեստականացման համար բացառիկ հնարավորություններ է ընձեռում: Եվ այդ իսկ պատճառով այն բոլոր պատկերներն ու կերպարները, որոնք ստեղծում են մյուս արվեստները, գրականությամբ հնարավոր է ձևակերպել կամ վերաշարադրել, սակայն հակառակը մեծ մասամբ անիրականանալի է: Սիամանթոն բանաստեղծության մեջ գրում է. «Հոգիիս մեջ այրի կարապ մը կտանջվի»: Անշուշտ, տեսողականորեն կարելի է ընկալել կարապի կերպարը, կարապի տանջվելու իրադրությունը՝ նույնպես, սակայն կարապի այրիությունը, հատկապես հոգու մեջ և մասնավորապես հոգին որևէ այլ արվեստի տեսակով, անգամ ընդհանրապես որևէ միջոցով անպատկերելի են, իսկ գրականությունը այս հնարավորությունն ընձեռում է, և ընթերցողն էլ, ըստ էության, վերապրում է բանաստեղծի գաղափար-պատկերը՝ ունենալով արդեն իր երևակայության հնարավորություններից բխող զգացողություններն ու փիլիսոփայությունը:

Գրականության մեջ ստեղծագործական աշխատանքի լեզվական շերտը գրականագիտության ամենաշատ վերլուծված, ուսումնասիրված մասն է, և սա միանգամայն արդարացված է, քանզի այս ոլորտում չի կարող լինել ստեղծագործություն, եթե չկա լեզվական այն կառույցը, որն ամենախտակը, ամենապատկերավորը և ամենադիպուկն է արտահայտում հեղինակի կոնկրետ զգացողությունը, զգացումը, միտքը և գաղափարը: Գրականության մեջ խոսքը որոշակի պայմանականությունների հաջորդական միահյուսման արդյունք է. «...Մեր առաջադրած հաջորդականության մասին՝ պատկեր, մետաֆոր, սիմվոլ, միֆ, կարելի է ասել, որ ներկայացնում են երկու գծերի միացում, որոնք երկուսն էլ կա-

¹ Арнаудов М., նշված աշխ., էջ 568:

րևոր են պոեզիայի տեսության համար: Մեկը զգայական յուրահատկությունն է կամ զգայական և գեղագիտական կոնտինիումը, որը պոեզիան կապում է երաժշտության և գեղանկարչության հետ և հեռացնում այն փիլիսոփայությունից ու բնական գիտություններից: Մյուսը «պատկերավորումն» է կամ «տրոպոլոգիան»՝ «անուղղակի» խոսքն է, որը արտահայտվում է փոխանունություններով ու փոխաբերություններով, մասամբ համեմատելով աշխարհները, ճշգրտելով նրանց թեմաները՝ դրանք արտաբերելով այլ իդեոմներով: ...Փոխանակ ձգտելու վերացությունների համակարգի, որը արտահայտվեր միանշանակ նիշերի համակարգով, պոեզիան կազմակերպում է բառերի եզակի, անկրկնելի կարգ, որը և՛ առարկա է, և՛ նշան և օգտագործվում է բանաստեղծությունից դուրս եղած որևէ այլ համակարգի համար անմախատեսելի կերպով»¹:

Իր «Իմ լերան աղոթքը» բանաստեղծության մեջ Չարենցը լեզվական այսպիսի ձևակերպման է հանգում.

*Քառասնամյա կյանքի քարն ուներիս վրա,
Արարչական գործիս անագորոյն կեսին
Հղում եմ Քեզ կրկին ահավասիկ ես իմ
Խոհն անրրորունջ երթիս՝ աղոթքը իմ լերան:*

.....

*Շնորհապարտ եմ, Տե՛ր, ինչ լիաբուռ չոնած
Շնորհների համար և չիրքերի անեղծ,-
Որ կոչեցիր երգիչ ու բանաստեղծ
Նվիրեցիր տավիղ ու էոլյան քնար...*

*Շնորհապարտ եմ, Տե՛ր, ես առավել սակայն,
Որ կոչեցիր Դու ինչ ոչ սոսկական քերթող,-
Այլ և ասպեյր, և պեյր, և զինակիր
Եվ սերմնացան աննինջ՝ դժնի ժամանակի՞²:*

¹ Ուելլեք Ռ., Ուորրեն Օս., նշված աշխ., էջ 270-271:

² Չարենց Եղ., Երկերի ժողովածու, 4 հատորով, հ.3, Եր., 1987, էջ 323:

Խնդիրը այս տողերում ոչ միայն եզակի ընդհանրացմամբ արտահայտված ինքնագնահատականն է և կամ դժնի ժամանակների ֆիզիկական զգացողությունը: Կարևորը նաև բառային այն համապատասխանեցումն է իր կյանքի ծանրագույն շրջանի հետ, որ անգամ գիտակցելով բանաստեղծի՝ արդեն «վերջի» նկատմամբ ունեցած հանդուրժողական-փիլիսոփայական խոնարհությունը՝ ընթերցողը նաև գեղագիտական հաճույք է ստանում, կատարսիսի է ենթարկվում՝ մաքրագործվում է և բարձրանում հոգեպես ինքն իրենից. և այս ամենը լեզվի բացառիկ պատկերավոր ու դիպուկ կիրառման շնորհիվ: Նախ՝ լեռան աղոթքի միտք-ձևակերպումը մեզ անմիջապես տանում է մինչև «Աստվածաշունչ», և Քրիստոսի կերպարը նախապայման է դառնում մեզ համար՝ այս ստեղծագործության ենթատեքստային իրադրության ընկալման ողջ ընթացքում: Այս՝ շնորհապարտության իմաստի հարակրկնությամբ օգտագործումը որքան լայնախոհություն և մարդկայնորեն առավելություն է հաղորդում բանաստեղծին, որովհետև շնորհակալ լինելու կարողություն-հատկանիշը, երբ այն հատկապես անարդարացիորեն դատապարտված և դժնի ժամանակներում քարն ուտերին կրած քերթողն է բարձրաձայնում, մարդու եզակի շնորհի՝ ասպետի, պետի, զինակրի և սերմնացանի անկրկնելի ներդաշնակ միահյուսման զգացողությունն են փոխանցում ընթերցողին: Այս հանճարեղորեն ձևակերպված տողերը կարելի է անվերջորեն մեկնաբանել, քանի որ այստեղ յուրաքանչյուր բառ իր մեջ կրում է ոչ միայն տվյալ բառիմաստի բառարանային համարժեքը, այլև այն հնարավոր ենթադրելի ենթիմաստները, որոնցով հեղինակը փորձում է վեր հանել իր հոգու՝ առաջին հայացքից անհաղթահարելի տվայտանքներն ու տառապանքները, մտահոգություններն ու արդարության հեռանկարի ակնկալիքները: Իսկապես, «Պոեզիան, ըստ էության, արտալեզվային է, սակայն առանց լեզվի այն, բնականաբար, անիմաստ է: Վերաիմաստավորելով Գյոթեի միտքը գեղեցիկի մասին որպես բնության գաղտնի օրենքների հրովարտակում՝ մենք կարող ենք ասել՝ բառը պոեզիայի հրովարտակումն է. այն ինքը «երգ է առանց խոսքերի» կամ ավելի լավ՝ երգ բառերի մեջ: Սակայն հատկապես այստեղ է ողջ հասակով վեր հառնում բառի վրա համառոտ են աշխատելու անհրաժեշտությունը, հատկապես այստեղ է ընդգծվում

բառի հսկայական նշանակությունը: Քանզի միայն բառն է մեզ հաղորդակից դարձնում պոեզիայի մեջ արտախոսքայնությանը»¹:

14. Լեզուն՝ իբրև գրական ստեղծագործության ձևավորման հիմնական նախապայման և միջոց.– Արվեստում, մասնավորապես գրականության մեջ, խոսքը, լեզուն, բառը ներքին բացառիկ գիտակցվածության շնորհիվ անհամեմատ ավելի մեծ ազդեցություն են ձեռք բերում և դրանով ընկալողի ենթագիտակցության մեջ «համակարգում», կանոնավորում են հույզերը, ապրումները, ընկալման ողջ համակարգն ընդհանրապես: Սա է հիմնական նախապայմանն այն երևույթի և եզրահանգման, որ արվեստները կրթում են հասարակությունը, կատարելագործում են նրա աշխարհընկալման մեխանիզմները, հղկում են մտածողությունն ու բարձրացնում մի նոր՝ մինչ այդ չհաղթահարված մակարդակի:

Լեզուն, գեղարվեստական գրականության կայացման հիմնական նախապայմանը լինելով, այն կարևորագույն միջոցն է, որով հեղինակը կարողանում է ոչ միայն ինքնադրսևորվել, այլև լավագույնս ներկայացնել համընդհանուր հույզեր, մտահոգություններ, երազանքներ:

«...Եթե խոսքը իսկական ԲԱՆԱՍՏԵՂՈՒԹՅԱՆ մասին է, ապա նա չի կարող չծագել հոգեկան մի հրահեղուկ, քառասյին վիճակից, որով և ստեղծվել է մեր երկրագունդը. նախապես ոչ ոք Մասիսի մակետ չի սարքել: Բայց ինչպես աշխարհաստեղծության մեջ, այնպես էլ բանաստեղծի սեղանի շուրջ այդ միգամածություն, անորոշությունը տևում է անորոշ ժամանակ. կարող է պատահել միգամածությունից նոր աստղ ծնվի երեք ժամվա ընթացքում՝ իր որոշակի մեծությամբ, լույսի որոշակի գույնով, իր որոշակի ուղեծրով, և, ընդհակառակը, կարող է դա կատարվել տասնհինգ-քսան տարի հետո...»²: Այս «տառապանքը» միտված է լոկ այն բանին, որ բանաստեղծության հետ առնչվողը ի վիճակի լինի դրականանալու, կատարելագործվելու, բարձրանալու ինքն իրենից, և այս գործընթացի առաջնային բաղադրիչը բառն է՝ստեղծագործելու հնարավորության նախնական պայմանը ոչ միայն գրականության, այլև նույնիսկ մյուս արվեստների պարագայում, քանի որ ցանկացած հույզ ու ապրում, միտք ու վերաբերմունք բանական մարդու համար բառային

¹ Свасьян К. А., Голоса безмолвия, Ер., 1984, с. 20.

² Սևակ Պ., Երկեր 3 հատորով, հ. 3, Եր., 1983, էջ 251:

ատաղձով ձևավորված, բառի միջոցով իմաստավորված աշխարհընկալում է:

Ստեղծագործական աշխատանքը գեղարվեստական երկի կայացման ընթացքն է՝ անգիտակցական քառսից մինչև անկրկնելիորեն կոնկրետ, գեղագիտորեն անթերի ստեղծագործությունը, և որքան էլ ամբողջապես և վերջնականապես ամենեկնելի են այս ընթացքի բոլոր փուլերը, այնուամենայնիվ, սա մի գործընթաց է, որին առնչվելը, հաղորդակից լինելը ավելի ընկալելի է դարձնում նույն այդ ստեղծագործությունը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Քերգսոն Ա.**, Մետաֆիզիկայի ներածություն. Ստեղծարար էվոլյուցիա, Եր., 2003
2. **Քերգսոն Ա.**, Բարոյականության և կրոնի երկու աղբյուրները, Եր., 2001
3. **Քեքմեզյան Ա.**, Ստեղծագործական գործընթաց, Եր., 2015
4. **Քոբև Յու.**, Գեղագիտություն, Եր., 1982
5. Գրական ստեղծագործություն. վերլուծության ուղիները և սկզբունքները, Եր., 1983
6. **Մաքևոսյան Վ.**, Մարտիրոս Սարյանի էսթետիկական հայացքները, Եր., 1980
7. **Ջրբաշյան Էդ.**, Թումանյանի գրական ժառանգությունը, Եր., 2000
8. **Ուելլեր Ռ., Ուորրեն Օս.**, Գրականության տեսություն, Եր., 2008
9. **Քոլլինգվուդ Ռ. Ջ.**, Արվեստի հիմունքները, Եր., 2007
10. **Арнаудов М.**, Психология литературного творчества, М., 1970
11. **Кант И.**, Сочинения в шести томах, т. 5, М., 1966
12. Культурология XX века, Энциклопедия, 1998
13. **Налчаджян А. А.**, Личность, психическая адаптация и творчество, Ер., 1980
14. **Платон**, Сочинения в 3 т., Т.1, М., 1968
15. **Хализев В. Е.**, Теория литературы, М., 2009

ԳՐԱԿԱՆ ՍԵՌՆԵՐ ԵՎ ԺԱՆՐՆԵՐ. ՀԻՄՆԱԽՆԳԻ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գրական ժանրերի տարբերակումը գրականագիտության թերևս ամենակարևոր և հիմնարար խնդիրներից մեկն է: Այն զբաղեցրել է պոետիկայի հարցերով զբաղվող մտածողներին ու փիլիսոփաներին դեռևս անտիկ շրջանից և շարունակում է հետաքրքրել նաև մեր օրերում: Որքան էլ քննադատությունը պարբերաբար հնչեցնի ժանրերի տեսությունից հրաժարվելու կոչեր (Ա. Բերգսոն, Բ. Կրոչե), որքան էլ նախապատվությունը տրվի կոնկրետ տեքստերի վերլուծությանը, միևնույնն է, գրականագետի առջև անխուսափելիորեն ծառանում է տվյալ տեքստը այս կամ այն տիպաբանական խմբին, դիսկուրսի այս կամ այն տեսակին դասելու խնդիրը: Ֆրանսիական ստրուկտուրալիստական գրականագիտության ամենանշանավոր դեմքերից մեկը՝ Ժերար Ժենետը, ենթադրյալ ընդդիմախոսի անունից օրինական հարց է տալիս՝ արդյոք հնարավո՞ր չէ, որ վերջապես մի կողմ դնենք ժանրերի բնութագրման փնտրյալ տարբերակները և «սկսենք զբաղվել նրանով, ինչ իսկապես գոյություն ունի՝ առանձին ստեղծագործություններով: Զբաղվենք քննադատությամբ. այն իր գործը հիանալիորեն առաջ է տանում առանց ընդհանրացումների»: Սակայն այս հարցին տեսաբանը տալիս է սրամիտ պատասխան. «-Առանց ընդհանրացումների այն իր գործն առաջ է տանում շատ վատ, քանի որ օգտվում է դրանցից՝ ինքն էլ չգիտակցելով դա և չիմանալով այդ հասկացությունները...»¹:

Գրական ժանրերի դասակարգումը, որ առաջին հայացքից պարզ և լուծելի է թվում, իրականում պոետիկայի ամենաբարդ և ոչ միանաշանակ խնդիրներից է: Մինչ օրս դեռևս չի ստեղծվել ժանրերի դասակարգման քիչ թե շատ համապարփակ և ամբողջական տեսություն, որը ցույց տա յուրաքանչյուր ժանրի տեղը գրական գործընթացում, ընդգրկի նրան բնորոշ բոլոր հատկանիշները, միևնույն ժամանակ նշի այլ ժանրերի հետ հարաբերությունները: Ժանրերի դասակարգման ցանկացած փորձ, որքան էլ տարօրինակ է, ժամանակի ընթացքում միշտ մտել է

¹ Женетт Ж., Фигуры, в 2-х томах, Т. 1-2, М., 1998, с. 338.

փակուղի: Դրա պատճառները շատ տարբեր են: Նախ, որպես կանոն, մշտապես բացակայել է դասակարգման որևէ մեկ միասնական սկզբունք. մի դեպքում ժանրը բնութագրվել է իր թեմատիկայով, մեկ այլ դեպքում՝ ձևական հատկանիշներով, իսկ երրորդ դեպքում պարզապես չափանիշ է դարձել հեղինակային անվանումը կամ քննադատության գնահատականը: Ավելին, որևէ միասնական սկզբունք, ինչպես եզրահանգում է ժամանակակից գրականագիտությունը, ըստ էության տեսականորեն հնարավոր էլ չէ, քանի որ ժանրերն ստեղծվել են գրականության պատմական զարգացման տարբեր փուլերում, և ամեն անգամ դրանց տարբերակման համար կարելի է կիրառել տարբեր չափանիշներ: Մյուս խանգարող գործոնը ժանրերի, դրանց տարատեսակների և ենթատեսակների միջև առկա բարդ հարաբերություններն են, որոնք հաճախ դժվար է ճիշտ և մեկ միասնական սկզբունքով գնահատել: Խնդիրն է՛լ ավելի է բարդանում նրանով, որ ժամանակի ընթացքում ժանրերը փոխում են ոչ միայն իրենց անվանումները, այլև միևնույն անունը երբեմն տրվում է միանգամայն տարբեր ժանրերի: Այսպես, միջին դարերում *կատակերգություն* եզրույթը անպայմանորեն չէր նշանակում դրամատիկական կամ երգիծական երկ (մինչդեռ այսօր այդ եզրույթի ընկալումն անպայմանորեն պարունակում է միաժամանակ այդ երկու տարրերն էլ). այն կարող էր նշել երջանիկ ավարտով ցանկացած տեքստ (այստեղից էլ՝ Դանտեի երկի անվանումը՝ «Աստվածային կատակերգություն»): Կամ՝ *սյոնս* ժանրային անվանումը, որը համեմատաբար ուշ շրջանի ծնունդ է, հետահայաց կերպով ներառում է այնպիսի երկեր, որոնք իրենց ձևավորման շրջանում *սյոնս* չեն կոչվել (Հոմերոսի, Վերգիլիոսի երկերը, Դանտեի «Կատակերգությունը», Նարեկացու «Մատյանը», Տաստյի, Սիլբոնի երկերը և այլն):

Այսպիսով, գրականության պատմական զարգացումը հաճախ հանգեցրել է ժանրային անվանումների այնպիսի տարրընթերցումների, որ շատերը փորձել են խուսանալով ժանրային և սեռային տարբերակման հիմնախնդրից՝ համոզվելով, որ միասնական տարբերակումը բավականին բարդ և խճճված խնդիր է: Այնուհանդերձ, գրականագիտությունը շարունակում է իր փնտրտուքները դասակարգման մեկ միասնական, համապարփակ և ընդգրկուն սկզբունքի ստեղծման ուղղությամբ:

Հարցի ակունքներում.– Պետք է նշել, որ մինչև 18-րդ դարը ստեղծված պոետիկաները կարծես թե գտնում էին ժանրերի բնութագրման որոշակի լուծումներ՝ առանց մտահոգվելու դրանց ճշգրտության և գիտականության աստիճանով: Անտիկ շրջանում, մասնավորապես Պլատոնի և Արիստոտելի աշխատություններում տրվում է գրական տեսակների դասակարգման մի սկզբունք, որը հիմնված է որևէ բան պատմելու, ներկայացնելու տարբեր եղանակների (մոդալությունների) վրա: Այսպես, Պլատոնը խոսում է այն մասին, որ պոետը կարող է ինչ-որ բան պատմել միայն իր անունից կամ հերոսների խոսքի միջոցով և կամ այս երկուսը իրար գուգակցել: Ըստ էության՝ Պլատոնը նշում է պոետական երկի կառուցման երկու հիմնական եղանակ՝ **միմեսիս** (ուղղակի նմանակում) և **դիեգեսիս** (որևէ բանի մասին պատմություն): Առաջին տեսակի մեջ մտնում են դրամատիկական երկերը, որտեղ, ըստ Պլատոնի, ուղղակիորեն նմանակվում է գործող անձանց խոսքը: Պոետական երկերի այն տեսակը, որը հիմնված է *դիեգեսիսի* վրա, Պլատոնը համարում է ամենակատարյալը. այս տեսակի մեջ նա մտցնում է դիֆիրամբները: Երրորդ՝ խառը ձևը հոմերոսյան տիպի էպոպեան է, որտեղ դիեգեսիսի տարրերին միաձուլվում է միմեսիսը: Այսպիսով, Պլատոնն այստեղ սահմանում է գրական ժանրերի տարբերակման իր սկզբունքը՝ հիմնված պատումի տարբեր եղանակների վրա:

Արիստոտելի համար նույնպես ժանրերի դասակարգման սկզբունքը ինչ-որ բան պատմելու եղանակն է: «Չէ՞ որ միևնույն բանը կարելի է վերարտադրել... երբեմն անցքերի մասին պատմելով՝ պատմածի նկատմամբ մնալով օտար, ինչպես կատարում է Հոմերոսը, կամ իր անունից՝ չփոխելով իրեն ուրիշով, կամ նկարագրել բոլորին որպես գործող... Ահա պոետիկական ստեղծագործության երեք տարբերությունները, որոնք ծագում են... միջոցներից, առարկաներից և ստեղծագործության եղանակից»¹: Արիստոտելի դասակարգումը, որ առաջին հայացքից նման է պլատոնյան սկզբունքներին, իրականում նրանից տարբերվում է մի շարք գծերով: Նախ, Արիստոտելը *միմեսիսը* համարում է ողջ արվեստի, այդ թվում և պոեզիայի բնորոշ հատկանիշը: Եվ պոեզիայում

¹ **Արիստոտել**, Պոետիկա, Եր., 1955, էջ 147:

նա առանձնացնում է ոչ թե երեք (ինչպես Պլատոնը), այլ երկու հիմնական տեսակ՝ ուղղակիորեն *մնանակող* (դրամատիկական երկերը) և *սխարմող* (էպիկական պոեզիան): Պետք է նշել, սակայն, որ երկուսի տեսադաշտում էլ գերազանցապես էպիկական և դրամատիկական ժանրերն են. եթե առաջինները *միսեդրիկ* են, մնանակող (ոլորեգություն, կատակերգություն), ապա երկրորդ խմբին պատկանում են պատմողական (*դիեգետիկ*) ժանրերը, ինչպես էպոսը և դիֆիրամբը: Լիրիկան, այսինքն՝ գուտ քնարական ժանրերը (մելոսը) կարծես թե դուրս են մնացել անտիկ պոետիկայի ուշադրությունից: Տեսաբաններից ոմանք (Ի. Բերենս, Ժ. Ժենետ) այս հանգամանքը բացատրում են նրանով, որ քնարերգությունն այդ շրջանում ավելի շուտ ընկալվում էր իբրև երաժշտական արվեստ, որը մարդկային հույզերի, զգացմունքների ամփոփական արտահայտման ձևերից մեկն է, մինչդեռ բուն պոեզիայի (գրականության) հիմնական խնդիրն էր համարվում իրականությունը մնանակման (միմեսիսի) կամ պատմելու (դիեգետիսի) միջոցով, երբեմն էլ՝ այդ երկուսի գուգադրմամբ պատկերելը¹: Այս դեպքում հարց է առաջանում ինչ նկատի ունեն Արիստոտելը, երբ ասում էր, որ պոետը հաճախ խոսում է իր անունից՝ չփոխելով իրեն ուրիշով», կամ Պլատոնը, երբ նշում էր պատումի այն եղանակը, որտեղ խոսողը միայն պոետն է. արդյոք սա լիրիկայի սահմանում²ը չէ: Իրականում նրանք այստեղ նկատի ունեն ոչ թե լիրիկան, այլ պատմողական երկի մեկ այլ տեսակ՝ դիֆիրամբը, որտեղ դեպքերը (ֆաբուլան) ներկայացվում են միայն պատմողի կողմից²: Պատահական չէ, որ Արիստոտելը խոսում է «միևնույն բանը» տարբեր եղանակներով վերարտադրելու հնարավորության, այսինքն՝ միևնույն ֆաբուլան պատմելու երեք տարբեր եղանակների մասին: Շարունակելով Արիստոտելի ավանդույթները՝ Հորացիուսի «Պոետական արվեստում»

¹ Ընդունված կարծիքի համաձայն՝ Պլատոնն ու Արիստոտելը արդեն տվել են գրական երեք սեռերի (էպոս, լիրիկա, դրամա) բնութագրումները: Սակայն 20-րդ դարի գրականագիտությունը փորձել է ճշգրտումներ մտցնել այդ հարցում. ինչպես նշում է Ժ. Ժենետը, «Պոետիկայում» չի հիշատակվում քնարական և ոչ մի ժանր (տե՛ս Ժ. Ժենետ, նշված գիրքը, էջ 284):

² Հին Հունաստանում դիֆիրամբները նույնպես պատմողական երկեր էին: Դրանք ներկայացնում էին դրվագներ աստվածների կամ հերոսների կյանքից և հերոսական պատումի մաս էին կազմում: Նույն դրվագները ներկայացվում էին նաև էպոսում և դրամայում, պարզապես դիֆիրամբում սյուժեն պատմում էր երգչախումբը՝ առանց հերոսների խոսքի:

Ժանրերի տեսությունը սահմանափակվում է Հոմերոսի երկերի փառաբանությամբ և ողբերգության տեսության շարադրմամբ:

Անտիկ պոետիկայում ժանրերը գերազանցապես տարբերակվում էին ըստ քեմատիկայի (բարձր, ցածր) և ըստ բարոյական չափանիշների (բարի կամ չար), իսկ այն, ինչ այսօր ընդունված է անվանել *գրական սեռ*, ըստ էության նշում էր միայն ձևը (եղանակավորումը), որով պոետը հաղորդակցվում է ընթերցողի հետ՝ ա) օբյեկտիվ պատմություն, բ) անմիջական գրույց, գ) գործող անձանց խոսք: Այսպես, Արիստոտելի «Պոետիկայում» ժանրերն առնվազն երկու հատկանիշների՝ ձևի և քեմայի միաժամանակյա գուգակցումն էին: Օրինակ, ողբերգությունը դրամատիկական ձևով գրված բարձր ժանր էր (այն համարվում էր բարձր, քանի որ, ըստ Արիստոտելի, հերոսները մեզնից ավելի լավն են), կատակերգությունը՝ ցածր (հերոսները մեզնից ավելի վատն են), էպոսը պատմողական բարձր ժանր է և այլն: Ալեքսանդրյան շրջանի քննադատներն ավելի «մաքուր» պոեզիայի կողքին սկսում են դնել նաև պատմագրությունը, փիլիսոփայությունը, ճարտասանությունը, նաև այնպիսի ժանրեր, ինչպես դիդակտիկ պոեմը (Հեսիոդոս, Լուկերցիոս) և, իհարկե, քնարերգությունը, որն աստիճանաբար սկսում է գրավել իր իրական տեղը պոետական ժանրերի համակարգում:

Էպոսը, լիրիկան և դրաման պոեզիայի ընդհանուր տիպեր համարելու ավանդույթը ձևավորվում է ավելի ուշ՝ մ.թ. 4-րդ դարում, երբ Դիոմեդոսը պլատոնյան երեք մոդալությունները (պատումի եղանակները) «կնքում է» որպես գրական «սեռեր» (genera): Այս շրջանից արդեն *սեռ* և *ժանր* հասկացությունները¹ սկսում են հանդես գալ հիերարխիկ հարաբերակցությամբ (այդ միտումը նախկինում բացակայում էր), այսինքն՝ մեկը (տվյալ դեպքում՝ ժանրը) ստորադասվում է մյուսին (սեռին): Գրա-

¹ Գրականագիտության մեջ չկա *սեռ* և *ժանր* եզրույթների հստակ տարբերակում: «Ժանր» բառը ֆրանսերեն է և բառացի քարգմանությամբ նշանակում է *սեռ*: Սա է պատճառը, որ մի շարք գրականագետներ (օր.՝ Լ. Տիմոֆեևը) *ժանր* է անվանում այն, ինչ մենք ավանդաբար *սեռ* ենք համարում, իսկ ժանրերի համար գործածում է *լիսասկ* կամ *ժանրային չե* եզրույթները: Սակայն, ինչպիսի եզրույթներ էլ գործածենք, դրանից հարցի էությունը չի փոխվի, և առավել նպատակահարմար է այն եզրութաբանությունը, որ ավանդաբար եղել է և կա ռուս գրականագիտության մեջ (սեռ և ժանր):

կան սեռերը սկսում են դիտարկվել իբրև գրական երկերի ընդհանուր տիպեր, իսկ ժանրերը՝ դրանց կոնկրետ պատմական մարմնավորումները:

Ժանրի կլասիցիստական ըմբռնումները.՝ Սկսած 16-րդ դարից և կլասիցիզմի տիրապետության ողջ շրջանում ժանրերի տեսությունը սոսկ էմպիրիկ թվարկում էր, որտեղ բացակայում էր ընդհանուրի և մասնավորի հարաբերակցության ըմբռնումը: Սակայն կլասիցիզմի տեսաբանները, որոնք հիմնականում ձգտում էին տեղավորվել արիստոտելյան տեսության սահմաններում, հատկապես բարձր էին դասում այն ժանրերը, որոնք անտիկ մտածողների ուշադրության կենտրոնում էին: Այսպես, ֆրանսիական վաղ կլասիցիզմի ներկայացուցիչներից մեկը՝ Ժան դե Լա Տայը ողբերգությունը համարում էր ամենաբարձր ժանրը, որը «հասնում է նրբագեղության, գեղեցկության և կատարելության բոլոր հնարավոր ձևերին»¹: Իսկ անգլիացի կլասիցիստ Ֆիլիպ Սիդնին «Պոեզիայի պաշտպանության մասին» (1580) տրակտատում տարբերում էր պոեզիայի երեք տեսակ՝ ըստ պատկերման առարկայի: Առաջին տիպի պոեզիան նմանակում է Աստծու անհասանելի կատարելությանը (հիմներ, դիֆիրամբներ, աստվածաշնչյան թեմաներով բանաստեղծություններ և այլն): Երկրորդ տիպի պոետները սահմանափակվում են միայն սեփական եսի զգացողություններով: Սիդնին նույնիսկ կասկածի տակ է դնում նրանց՝ իսկական պոետ լինելու հանգամանքը: Այնինչ իրական պոետներին նա դասում է երրորդ խմբին. նրանք հիմնալի կերպով նմանակում են բնությանը՝ հաճույք պատճառելով մարդկանց: Այս տիպի բանաստեղծների մոտ նա առանձնացնում է հատկապես հերոսական, ողբերգական, կատակերգական երկերը, հովվերգությունները, յամբերը, որոնք ոչ միայն նմանակում են բնությանը, այլև վերստեղծում են բնությունն ավելի կատարյալ եղանակով²: Հետաքրքիր է, որ այստեղ մենք տեսնում ենք Արիստոտելի «Պոետիկայի» անմիջական ազդեցությունն ու արձագանքը. նախ, Սիդնին մեծ տեղ է տալիս ողբերգությանն ու էպոսին, իսկ երկրորդ տիպի բանաստեղծների մասին, որոնք ըստ էության բնաբերգու պոետներն են, նա անգամ չի ցանկանում խոսել:

¹ Литературные манифесты западноевропейских классицистов, М., 1980, с. 249.

² Նույն տեղում, էջ 138-140:

Պատճառն այն է, որ նրանց ստեղծագործությանը բնորոշ չէ միմենսիսը՝ իբրև պատկերավորման միջոց, հետևաբար, նրանք չեն նմանակում բնությանը, իրենց երևակայությամբ չեն «կերտում» ինչ-որ բան, այլ պարփակվում են սեփական մեղ անձնական հույզերի շրջանակներում:

Կլասիցիզմի տեսաբանները մի կողմից հատուկ ուշադրություն էին դարձնում ողբերգությանը, կատակերգությանն ու էպոպեային՝ իբրև կարևորագույն ժանրերի, մյուս կողմից, իհարկե, մաս չէին կարող անտեսել այնպիսի գործուն ժանրեր, որոնք անուշադրության էին մատնվել Արիստոտելի կողմից (մեթոդ, էլեգիա, ուղերձ, հովվերգություն և այլն) և կամ առաջացել էին ավելի ուշ շրջանում, ինչպես սոնետը, ռոնդոն, մադրիգալը, բալլադը, վոդևիլը և այլն: Այսպես, Նիկոլա Բուալոյի «Քերթողական արվեստում» ժանրերն ըստ էության բաժանված են երկու հիմնական խմբի՝ «մեծ ժանրեր» (ողբերգություն, կատակերգություն ու էպոպեա), որոնք կարևորված են ոչ միայն իրենց մեծ ծավալով, այլև գրականության մեջ զբաղեցրած կենտրոնական դիրքով, և «փոքր ժանրեր», որոնց քննադատն ավելի թուուցիկ է անդրադառնում: Կլասիցիզմի տիրապետության ողջ ընթացքում փոքր ժանրերի քիչ թե շատ ամբողջական և միասնական տեսություն այդպես էլ չի ձևավորվում: Զննադատության առջև առավելապես դրված էր ժանրերի թվարկման, նկարագրման և կանոնների ամրագրման խնդիրը: Ժանրն անվանվում էր, այնուհետև տրվում էին նկարագրությունը, կանոնները, որոնց գրողները պետք է անվերապահորեն հետևեին: Գրական սեռերի խնդիրը մույնպես կլասիցիզմի պոետիկայի ուշադրությունից կարծես թե դուրս էր. այն հանգում էր գերազանցապես ողբերգության և էպիկական պոեմի տարբերությունների վերհանմանը:

Սեռերի և ժանրերի խնդիրը լուսավորական և ռոմանտիկական գեղագիտության մեջ. 18-րդ դարից սկսած՝ գերմանական փիլիսոփայության և լուսավորական գեղագիտության մեջ արվեստի և մասնավորապես պոեզիայի ընդհանուր տիպերի՝ սեռերի խնդիրն ստանում է իր տեսական և փիլիսոփայական հիմնավորումը: Այդ շրջանի գեղագիտությունն առաջին անգամ լրջորեն խզում է կապը դասական գեղագիտական ավանդույթների հետ՝ ուշադրություն դարձնելով արվեստի հատկա-

պես այն տեսակներին, որոնք ոչ թե նմանողական (միմետիկ) էին, այլ արտահայտչական: Իր «Լատկոն» աշխատության մեջ Հ. Լեսինգը պնդում էր, որ պոեզիայի հիմնական խնդիրը ոչ թե արտաքին աշխարհի երևույթները նույնությամբ վերարտադրելն ու դրանց նմանակելն է, այլ այդ երևույթների հոգևոր ներգործության բացահայտումը: «Պատկերներ՝ մեզ համար, բանաստեղծներ՝, հաճույք, ձգտում, սեր և հիացում, որոնք գեղեցիկն է արթնացնում մեր մեջ,- գրում է նա,- և դրանով իսկ դուք արդեն կպատկերեք բուն գեղեցիկը»¹: Ռոմանտիկներն էլ ավելի խորացրին Լեսինգի դրույթները՝ իսկական պոեզիայի կարևորագույն խնդիրը համարելով մարդկային հույզերի ու զգացմունքների արտահայտումը, մինչդեռ ողջ դասական գեղագիտությունը՝ Արիստոտելից մինչև կլասիցիզմ, գրականության և արվեստի հիմնական գործառույթը համարում էր կյանքին, բնությանը նմանակելը: Կտրուկ փոխվեց վերաբերմունքը նաև պոեզիայի տեսակների նկատմամբ: Զնարական պոեզիան, որն անտիկ և դասական պոետիկաներում ծայրամասային տեղ էր զբաղեցնում, ռոմանտիկներն արդեն դիտում են իբրև գրականության լիարժեք տեսակ, իբրև գրական երեք հավասարագոր ձևերից մեկը:

Փաստորեն առաջին անգամ գերմանական ռոմանտիզմի տեսության մեջ սկսեցին լրջորեն խոսել գրական երեք սեռերի՝ իբրև մարդու կողմից աշխարհի գեղագիտական յուրացման որակապես տարբեր աստիճանների մասին, որոնք ազատորեն կարող են միահիյուսվել և դրսևորել հարաբերակցության տարաբնույթ ձևեր: Այսպիսով, եթե անտիկ գեղագիտությունը գրական սեռերը դիտարկում էր սոսկ իբրև պատումի ձևեր, իբրև դեպքերը ներկայացնելու, ունկնդրին հասցնելու եղանակներ, ապա 18-19-րդ դարերից սկսած՝ սեռերի ընկալման և բնութագրման մեջ մուտք է գործում և իր հաստատուն տեղն է գրավում թեմատիկ-բովանդակային տարրը: Գրեթե բոլոր տեսաբանների մոտ ընդհանուր միտումը հետևյալն էր. գրական սեռերը աշխարհընկալման երեք հիմնական ձևերն են, որոնք տրված են մեզ բնությունից, ընդ որում՝ լիրիկան ընդգրկում է զգացմունքների ոլորտը, էպոսը՝ արտաքին աշխարհի ճանաչողության, իսկ դրաման՝ կամքի և գործողության: Հեզելը, օրինակ, պնդում էր, որ գոյություն ունի *էպիկական* աշխարհ, որը բնութագրվում է մարդ-

¹ Лессинг Г. Э., Лаокоон, М., 1957, с. 244.

կային և սոցիալական որոշակի հարաբերություններով, կա *դրամատիկ* միջավայր, որը ձևավորվում է կոնֆլիկտներից, և, վերջապես, *քնարական* բովանդակություն, որը բանաստեղծի ներաշխարհի բնութագրիչն է: Նա գրական սեռի հասկացությունը կապում էր որոշակի թեմատիկայի հետ. էպոսը իրադարձության պատկերումն է, լիրիկան՝ հոգեվիճակի, դրաման՝ գործողության:

Ռոմանտիզմի գեղագիտության մեջ նկատվում է նաև մեկ այլ միտում. գրական սեռերն աստիճանաբար սկսում են կտրվել մաքուր պոետիկայից (գրականության մասին ուսամոմքից) և դիտարկվել որպես փոխտոփայական կատեգորիաներ, որպես մարդկային ոգու և արտաքին աշխարհի փոխհարաբերության ձևեր: Այսպես, Ֆ. Շելլինգը լիրիկան հարաբերում էր անսահմանության և ազատության ոգու հետ, էպոսը՝ անհրաժեշտության, դրաման, որը համադրում է այդ երկուսը, ազատության և անհրաժեշտության պայքարի¹: Հաճախ փորձեր են արվել սեռերը հարաբերակցելու ժամանակային կատեգորիաների (անցյալ, ներկա, ապագա) հետ. ըստ Հեգելի և Շելլինգի՝ էպոսն արտահայտում է անցյալը, իսկ լիրիկան՝ ներկան: Դրաման ձևով ներկա է, բովանդակությամբ՝ անցյալ:

Ավգուստ Շլեգելն արդեն բացահայտորեն հանդես է գալիս Պլատոնի եռաստիճան բաժանման, նաև արիստոտելյան տեսության դեմ՝ նշելով, որ գրականության բաժանումը սեռերի շատ ավելի խոր և բովանդակային հիմքեր ունի, քան պարզապես եղանակավորումը, այսինքն՝ պատմողի և հերոսների խոսքի հարաբերակցության խնդիրը: «Գրականության էպիկական և դրամատիկական սեռերի միջև եղած տարբերությունը... պետք է, այնուամենայնիվ, ...ընկած լինի ավելի խորքում, քան արտաքին ձևի մեջ, քան նրանում, որ «դրանցից մեկում գործող անձինք իրենք են խոսում, իսկ մյուսում նրանց մասին սովորաբար պատմվում է»: Եվ, ի դեպ, նաև ընդհանրապես անիմաստ է գրական այդ սեռերի բարձրագույն օրենքները բխեցնել պատումի և երկխոսության հասկացություններից: Դա կարող էր արդարացված լինել միայն այն դեպքում, եթե արվեստը ավելին չլիներ, քան բնության խղճուկ մմանակումը.

¹ St'u Шеллинг Ф. В. Й., Философия искусства, СПб., 1996, сс. 396-399:

նրան, ցավոք, բավական հաճախ են այդ դերին իջեցրել»¹: Այստեղ Ա. Շլեգելը բացահայտորեն հրաժարվում է գրական սեռերի ձևային տարբերակումից և դրանք դիտում իբրև մարդու հոգևոր գործունեության ոլորտներ, որտեղ կարևորված են ոչ թե ձևը, այլ ներքին բովանդակությունն ու ոգին: Սեռերի տարբերակման մեջ սկսում են կիրառել դիալեկտիկ սկզբունքը. Շլեգել եղբայրները և Ֆ. Շելլինգը դրաման համարում էին *սինթետիկ*² (համադրական) ձև. եթե էպոսը օբյեկտիվության արտահայտությունն է, լիրիկան՝ սուբյեկտիվիզմի, ապա դրաման այդ երկուսի սինթեզն է, դրանց փոխներթափանցման արգասիքը: Գերմանացի ռոմանտիկ Նովալիսը նույնպես իր «Ֆրագմենտներում» դրաման մեկնաբանում էր իբրև անվիճելիորեն սինթետիկ ձև: Նույն սկզբունքով էր մոտենում սեռերի տարբերակմանը նաև Հեգելը, որն այդ երրորդությունը (տրիադան) հասցրեց կառուցիկության և փիլիսոփայական համակարգվածության: Էպիկական պոեզիայի խնդիրը նա համարում է *իրադարձության* պատկերումը գործողության և բնավորությունների միջոցով: «Էպիկական պոեզիայի հակառակ կողմը կազմում է **քնարերգությունը**, նրա բովանդակությունն ամբողջությամբ սուբյեկտիվն է, ներաշխարհը, խորհրդածող և զգացող հոգին, որը չի անցնում գործողությունների, այլ կանգ է առնում իր մեջ որպես ներքին կյանք...»: Այս երկուսի սինթեզն է նա համարում դրաման, «որտեղ մեր առջև կանգնում են ինչպես օբյեկտիվ ծավալումը, այնպես էլ նրա ակունքները անհատի հոգու խորքերում»³: Ռուս քննադատ Վ. Գ. Բելինսկին, խորապես ազդված լինելով Հեգելի գեղագիտական ուսմունքից և հետևելով ռոմանտիկներին, խորապես հակադրում էր էպոսը լիրիկային. «Էպիկական և քնարական պոեզիան իրենցից ներկայացնում են իրական աշխարհի երկու վերացական ծայրահեղություններ՝ տրամագծորեն մեկը մյուսին հակադիր...»⁴:

Այս ամենն ուղեկցվում էր լիրիկայի դերի կտրուկ բարձրացմամբ: Ֆրանսիական ռոմանտիզմի նշանավոր դեմքերից մեկը՝ տիկին դը

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков, М., 1980, сс. 123-124.

² Այս բնութագրումն այդ ժամանակից մտնում է շրջանառության մեջ՝ նշելով դրամատիկական սեռի յուրահատկությունը:

³ Гегель Г. В. Ф., Эстетика в 4-х томах, т. 3, сс. 420-421.

⁴ Белинский В. Г., Разделение поэзии на роды и виды, Полн. собр. соч., Т. 5., М., 1954, с. 10.

Ստալը, գրում էր. «Քնարական բանաստեղծության մեջ հեղինակը խոսում է իր անունից. նա այլևս չի վերամարմնավորվում որևէ գործող անձի մեջ, այլ ինքն իր մեջ է գտնում իրեն հուզող տարաբնույթ ապրումները»¹: Նման մոտեցումն աստիճանաբար դառնում է նաև ողջ ռոմանտիկական արվեստի բնութագրիչ այցեքարտը՝ ի հակադրություն նախորդ շրջանի գրականության սկզբունքների:

19-րդ դարի գրականագիտության առջև դրվում է նաև սեռերի ծագման, գրականության պատմական զարգացման մեջ դրանց հանդես գալու հերթականության խնդիրը: Գերմանացի ռոմանտիկները գրեթե միահամուռ կերպով այն կարծիքին էին, որ դրաման գրական սեռերից ամենակրտսերն է. այն հաջորդել է էպոսին և լիրիկային և դարձել այդ երկուսի յուրօրինակ սինթեզը: Նույն տեսակետը պաշտպանում էր նաև Հեգելը, որը մշտապես ընդգծում էր էպոսի առավել հին ձև լինելը: Մյուս կարևոր փոփոխությունը, որ տեղի է ունենում ռոմանտիզմի շրջանի տեսություններում, *էպոս* եզրույթի սահմանների ընդլայնումն է: Դա կապված էր վեպի՝ իբրև կարևորագույն ժանրի առանձնացման ու նրա տեսության ձևավորման հետ: Եթե մինչև 18-րդ դարը կանոնիկ պոետիկաներում վեպը որևէ տեղ չէր զբաղեցնում, և *էպոս* եզրույթը գերազանցապես կիրառվում էր հոմերոսյան տիպի պոեմների նկատմամբ, ապա ռոմանտիզմի գեղագիտության մեջ այն իր մեջ ներառում է նաև նոր ժամանակաշրջանի վեպը, որն սկսում է դիտվել իբրև էպոսի գոյատևման և շարունակականության կարևորագույն ձևերից մեկը: Հեգելը վեպը համարում էր հին էպոսի քայքայման արդյունք, որտեղ արդեն «աշխարհի **նախնական** բանաստեղծական վիճակի» փոխարեն կա «**պրոզայիկ** ձևով կարգավորված իրականություն»²: Դրան ի հակակշիռ՝ Բեյլինսկին բարձրացնում է վեպի դերն ու նշանակությունը՝ այն համարելով նոր ժամանակների էպոպեա: «Վեպն ամենևին էլ հին էպոսի աղավաղումը չէ, գրում է նա՝ բացահայտորեն հակադրվելով Հեգելին, - այլ նորագույն աշխարհի էպոսը, որը պատմականորեն առաջացել է բուն կյանքից և դար-

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков, с. 383.

² **Հեգել**, նշված աշխ., էջ 474-475:

ձել նրա հայելին, ինչպես որ «Իլիականն» ու «Ոդիսականը» հին կյանքի հայելին էին»¹:

Վեպի տեսության աշխուժացմանը գուզընթաց ոմանք համադրական սեռ են համարում ոչ թե դրաման, այլ էպոսը՝ իբրև լիրիկայի և դրամայի միաձուլման արդյունք: Բելինսկին իր ավելի ուշ շրջանի երկերում վեպը դիտարկում է իբրև բանաստեղծական չորրորդ սեռ, որն իր մեջ համադրում է էպոսի, լիրիկայի և դրամայի տարրերը: «Դրա պատճառները,- գրում է նա,- վեպի՝ իբրև պոեզիայի սեռի բուն էության մեջ են... Դա պոեզիայի ամենալայն, ամենաընդգրկուն սեռն է, նրանում տաղանդն իրեն զգում է անսահմանորեն ազատ: Նրա մեջ միավորվում են պոեզիայի մյուս բոլոր սեռերը»²:

Հեգելի և ռոմանտիկների եռաստիճան բաժանումը երկար ժամանակ համարվում էր անառարկելի ճշմարտություն և խոր հետք է թողել 19-20-րդ դդ. գրականագիտական ուսմունքների վրա: Այն երբեմն ընկալվել է նաև իբրև անքննելի կամ անբացատրելի դոգմա: Այսպես, Գ. Շտորցը գտնում էր, որ գրական սեռի կատեգորիան մարդուն տրված է ապրիորի, ինչպես ցանկացած իրական կատեգորիա: Իսկ Ռ. Ուելլերը և Օս. Ուորրենը, հենվելով Հարրի Լևինի «Գրականությունը՝ որպես հաստատություն» աշխատության վրա, բառացիորեն գրում են. «Գրական սեռը «հաստատություն» է, ինչպես հաստատություն են եկեղեցին, համալսարանը կամ պետությունը: Այն գոյություն ունի ոչ այնպես, ինչպես գոյություն ունեն կենդանին կամ մույնիսկ շենքը, մատուռը, գրադարանը կամ կապիտոլիումը, այլ հենց որպես հաստատություն»³:

Վեճեր ժանրի ծագումնաբանության շուրջ. Ժանրերի տեսություններում երկար ժամանակ գոյություն է ունեցել մեկ ուրիշ թաքնված վեճ. խոսքը վերաբերում է այն հարցին, թե արդյոք ժանրերը «բնական» երևույթներ^օ են, թե^օ գրականության պատմական զարգացման ընթացքում «պատահականորեն» առաջացած իրողություններ, որոնք ոչ մի օրինաչափության չեն ենթարկվում:

¹ Белинский В. Г., Собрание сочинений в трех томах, Т. 2, М., 1948, с. 324.

² Белинский В. Г., Полн. собр. соч., Т. 10., М., 1956, сс. 315-316.

³ Ուելլեր Ռ. Ուորրեն Օս., Գրականության տեսություն, Եր., 2008, էջ 335-336:

Այս հարցին ավելի մանրամասն անդրադառնալու համար նախ նշենք, որ Արիստոտելի մոտ արդեն նկատվում է ժանրերն իբրև մեկընդմիջ տրված ձևեր դիտելու միտումը: Նա ժանրերը հաճախ համեմատում է բնական օրգանիզմների հետ, որոնք օժտված են որոշակի կաշիով հատկանիշներով (գլուխ IV), բաղկացած են մասերից, և այդ մասերը գտնվում են կարգավորված փոխհարաբերության մեջ (գլուխ VII) և այլն: Ըստ Արիստոտելի՝ ժանրերից յուրաքանչյուրն ունի իրեն բնորոշ որոշակի հատկություններ, և ժանրը ծնվում ու զարգանում է՝ ձեռք բերելով այդ հատկանիշների ամբողջությունը¹:

Ժանրերն իբրև բնական, կենսաբանական օրգանիզմներ դիտարկելու սկզբունքն արևմտաեվրոպական պոետիկաներում առհասարակ բավական տարածված է եղել: Այն հատկապես սկսեց աշխուժանալ 19-րդ դարում, երբ նորմատիվ պոետիկաներին եկան փոխարինելու դիալեկտիկ, էվոլյուցիոն տեսությունները: Այդ շրջանում ռոմանտիզմի տեսաբաններն արդեն փորձում էին բացատրել գրականության, հետևաբար նաև ժանրերի ծագումն ու էվոլյուցիան՝ շատ դեպքերում գուցադրելով դրանք կենդանի օրգանիզմների հետ: Այդ միտումները հատկապես ակնառու էին Հեգելի և ֆրանսիացի տեսաբան Ֆ. Բյոյունետիերի աշխատություններում:

Այսպես, Հեգելի մոտ ժանրերի էվոլյուցիոն տեսությունը կապված էր նրա փիլիսոփայական ողջ համակարգի, մասնավորապես բացարձակ ոգու ինքնազարգացման փուլերի հետ, որոնց համապատասխան էլ դրանք ծնվելով ու զարգանալով ի վերջո հանգում են իրենց բնական ավարտին: Հետևաբար, ըստ Հեգելի՝ ժանրերի մաքուր, դասական վիճակները կարելի է փնտրել միայն անցյալի գրականության մեջ, մասնավորապես՝ անտիկ արվեստում: Իսկ այդ դեպքում ի՞նչ վերաբերմունք կարելի է դրսևորել նոր ժանրերի նկատմամբ. դրանք, ինչպես մենք արդեն նշել ենք, Հեգելը համարում էր հին ժանրերի քայքայման արտահայտությունը (այդպես էր բնորոշվում, օրինակ, վեպը, որը համարվում էր կլասիկ էպոսի քայքայման արդյունք):

¹ Այն, որ ժանրերն Արիստոտելը համարում է բնական երևույթներ, բավական հստակ երևում է «Պոետիկայի» IV գլխից, որտեղ նա բառացիորեն գրում է. «Տրագեդիան աստիճանաբար աճեց... հասնելով իր բնույթին համապատասխան ձևի» (էջ 151):

Ֆ. Բրյուներտիերի մոտ արդեն ժանրերի տեսությունը ձեռք է բերում մաքուր կենսաբանական բնույթ, որը ձևավորվել էր, իր իսկ խոստովանությամբ, Չարլզ Դարվինի և գերմանացի բնագետ Է. Հ. Հեքքելի տեսությունների անմիջական ազդեցությամբ, և նրանց աշխատություններին նա բազմիցս հղումներ է անում: Այս առումով Բրյուներտիերի ժանրային տեսությունը կենսաբանական սկզբունքների կիրառման առումով կարելի է համարել ամենածայրահեղը: Նախ, նա փորձում է պատասխանել մի հարցի, որը, ինչպես արդեն նշել ենք, առանցքային նշանակություն ունի ժանրերի էությունը ըմբռնելու համար: Իր «Ժանրերի էվոլյուցիան գրականության պատմության մեջ» (1890) և «Քննադատական ուսումնասիրություններ ֆրանսիական գրականության պատմության վերաբերյալ» (1899) աշխատություններում Բրյուներտիերը հարց է տալիս՝ արդյոք ժանրերը պարզապես բառե^օր են, որոնք հորինել է քննադատությունը՝ կողմնորոշվելու համար գրական երկերի անսահման բազմազանության մեջ, թե^օ դրանք իրականում գոյություն ունեցող իրողություններ են, որոնք ապրում են իրենց կյանքը՝ անկախ քննադատության կամ հենց իրենց՝ գրողների վերաբերմունքից: Իհարկե, վերջին հարցին նա տալիս է դրական պատասխան: «Եթե գրականության և արվեստի մեջ կան տեսակների նման բնական խմբեր՝ ժանրեր,- գրում է նա,- ապա մենք, հետևելով բնագետներին, կարող ենք նպատակ դնել դրանք առանձնացնելու»¹: Բրյուներտիերը ժանրերին հատուկ է համարում բնական օրգանիզմների բոլոր կարևորագույն հատկանիշները՝ ծնունդը, տեսակների պայքարը, էվոլյուցիան, մահը: Նա ուղղակիորեն հայտարարում է, որ ժանրերի տարբերակումը պատմության մեջ ընթացել է նույն կերպ, ինչ տեսակների ձևավորումը բնության մեջ՝ պարզից դեպի բարդը: Իսկ ժանրերի կյանքը գրականության պատմության մեջ հավասարազոր է համարվում մարդկային կյանքին, որն ունի սկիզբ, միջնամաս և ավարտ: Դա հենց կենսաբանական էակի կյանքն է, և ցանկացած ժանր, ըստ Բրյուներտիերի, ունի պատանեկություն, հասունություն և ծերություն: Հասունության շրջանում ժանրը դրսևորում է իր իսկական էությունը և բացահայտվում իրեն բնորոշ կարևորագույն գծերով: Հենց

¹ Брюнетьер Ф., Литературная критика, в кн. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., М., 1987, с. 100.

Ժանրային անհատն է, Բրյունետիերի կարծիքով, թարմություն բերում գրականության և արվեստի պատմությանը, ներմուծում այն, ինչ չկար իրենից առաջ և չէր կարող լինել առանց իրեն:

Բնականաբար, Բրյունետիերը կարծում է, որ ժանրերի տեսությունը չի կարող սահմանափակվել դրանց պարզ թվարկմամբ, քանի որ ժանրերը՝ իբրև կենդանի օրգանիզմներ, գոյություն ունեն միայն որոշակի ժամանակի մեջ՝ գոյության պայքար մղելու ընթացքում, և իրենց նախորդների հետ գտնվում են բարդ ու բազմակողմանի հարաբերությունների մեջ: Հետևաբար, ժանրի տեսությունը ոչ այլ ինչ է, քան ժանրի *յրոհմաբանություն*: Ինչպես բնության մեջ, ժանրը հաճախ ծնում է իր նմանին. ժանրի իսկական տոհմաբանության կարելի է հասնել միայն ճշգրիտ դասակարգման ուղիով, քանի որ «հենց դասակարգման շնորհիվ բնագիտությունը հեղհեղուկ և անորոշ լինելուց դարձավ *համակարգված, համակարգվածից՝ բնական, բնականից* դարձավ *աստիճանավորված* և, վերջապես, *աստիճանավորվածից՝ յրոհմաբանական*, ինչի արդյունքում վերջին հարյուր տարում բնության և կենդանի օրգանիզմների մասին բոլոր գիտություններում տեղի ունեցավ իսկական հեղաշրջում: Զննադատությունը իրեն պետք է հաճոյանա նույն բանի հույսով»¹: Այս մոտեցումը կտրուկ փոխում էր գրականագիտության ողջ մեթոդաբանությունը՝ նկարագրական-վիճակագրական սկզբունքին հակադրելով ծագումնաբանականը:

Հանուն արդարության պետք է նշել, որ Բրյունետիերը շատ դեպքերում ճիշտ է բացատրում գրական-էվոլյուցիոն գործընթացի որոշ տարրեր. այսպես, նա պնդում է, որ գրական երկերն անպայմանորեն ազդում են միմյանց վրա, և դրանց նմանություններն ու տարբերությունները բացատրում գրողների ձգտմամբ կա՛ն նմանակել իրենց նախորդներին, կա՛ն տարբերվել նրանցից: Նա իրավացիորեն նկատում է որոշ դարաշրջաններում ժանրային հիերարխիաների գոյության փաստը, որոշ ժանրերի գերիշխանությունը մյուսների վրա: Սակայն ամենևին համոզիչ չէ ամենուր ժանրերի գոյության պայքար տեսնելու և բնագիտության նվաճումները արհեստականորեն մշակույթի պատմություն ներմուծելու նրա ձգտումը: Ճիշտ է, գրականության պատմությունը հաճախ տալիս է

¹ Նույն տեղում, էջ 102:

պայքարի այնպիսի օրինակներ, երբ այդ ընթացքում մի ժանրին փոխարինելու է գալիս մեկ ուրիշը (այդպես է եղել 18-րդ դարում դրամատիկական ժանրերի շուրջ ծագած վեճի արդյունքում, այդպես է եղել ռոմանտիզմի և կլասիցիզմի պայքարի ժամանակահատվածում), սակայն դա համընդհանուր օրենք չէ, բացի այդ, պայքարն այդ դեպքում մղվում է ոչ թե բուն ժանրերի, այլ գրական անհատների, ուղղությունների և դպրոցների միջև: Իսկ Բրյուստերեն ըստ էության փորձում էր ստեղծել «ժանրերի բնագիտություն», որն արդյունավետ չէր և չունեցավ իր հետևորդները: Ժանրերի նկատմամբ նման բնագիտական մոտեցման ակունքներին, ինչպես նաև դրա անարդյունավետությանը հետազայում շատ դիպուկ կերպով անդրադարձել է Յ. Տոդորովը. «Ժանրի (genre) ինչպես նաև տեսակի հասկացությունները փոխառված են բնական գիտություններից... Սակայն կա որակական տարբերություն *սեռ* և *անհայր*, *անշ* եզրույթների իմաստի միջև, երբ դրանք կիրառվում են կենդանի էակների և ոգու կերտվածների միջև: Առաջին դեպքում նոր անձի ի հայտ գալը չի հանգեցնում տեսակի բնութագրիչների փոփոխության... Դրությունն այլ է արվեստի և գիտության ասպարեզում: Էվոլյուցիան այստեղ ընթանում է միանգամայն այլ կերպ. արվեստի ցանկացած ստեղծագործություն փոխում է եղած հնարավորությունների ամբողջությունը, յուրաքանչյուր նոր անհատ փոխում է տեսակը»¹:

Ժանրի կենսաբանական տեսությունները քննադատության են ենթարկվել գրականագիտական տարբեր աշխատություններում. դրանց բոլորի հիմնավորումն էլ նույնն է. ժանրը ոչ թե ժառանգում է իր հատկանիշները, այլ նմանակում նախորդներին, և արվեստի երկի մեծությունը չափվում է նրանով, թե ինչպես է այն կարողացել «կոտրել» ժանրային կանոնն ու հաստատել իրենը:

Սեռերի խնդիրը 20-րդ դարի գրականագիտության մեջ. 20-րդ դարից սկսած՝ սեռերի տեսությունն էլ ավելի հաճախ է դուրս գալիս «մաքուր» պոեզիայի սահմաններից՝ կապվելով փիլիսոփայական ընդհանուր հասկացությունների հետ: Այդ շրջանում բազմիցս փորձեր են արվել գրական սեռերը կապելու հոգեբանական կատեգորիաների հետ

¹ Тодоров Ц., Введение в фантастическую литературу, М. 1999, с. 9.

(Էպոսը պատկերացումն է, լիրիկան՝ հիշողությունը, իսկ դրաման՝ լարումը), լեզվաբանության հետ և այլն: Գրական սեռերի մեկնաբանման հարցում միանգամայն նոր մոտեցում ցուցաբերեց գերմանացի հոգեբան և լեզվաբան Կարլ Բյուլերը, որը գրական սեռերը դիտարկում էր իբրև լեզվական, այսինքն՝ «բնական ձևեր»՝ ի հակադրություն ժանրերի, որոնք մաքուր գրական ձևեր են և առաջացել են գրականության պատմության տարբեր փուլերում: 1930-ական թթ. նա առաջ քաշեց լեզվի երեք գործառնությունների մասին տեսությունը: Ըստ Բյուլերի՝ խոսքային գործունեությունն իր մեջ ներառում է *հաղորդում* որևէ բանի մասին, *արտահայտչականություն* (էքսպրեսիա)՝ խոսողի զգացումների արտահայտում, և *դիմում* ինչ-որ մեկին, որը խոսքը վերածում է գործողության¹: Ցանկացած խոսքային գործունեության (այդ թվում նաև՝ գեղարվեստականի) մեջ դրանք առկա են տարբեր չափերով, տարբեր հարաբերակցությամբ, և դրանցից մեկը հաճախ դառնում է գերիշխող և որոշիչ: Այսպես, քնարական երկերում գերակա որակ է կազմում արտահայտչականությունը, թեպետ մյուս գործառնությունների առկայությունը նույնպես բացառված չէ: Դրամայում գերիշխում է դիմումը, սակայն արտահայտչականությունն ու հաղորդումը նույնպես մեծ դեր են կատարում: Էպոսում ևս երեք սկզբունքներն էլ կարող են համադրվել:

Ավելի ու ավելի հաճախ է խոսվում այն մասին, որ գրական սեռերը առանձին գրական երկերում գրեթե երբեք «մաքուր» ձևով հանդես չեն գալիս, այլ միշտ դրսևորում են համադրության տարբեր աստիճաններ: Դա է պատճառը, որ *էպոս*, *լիրիկա*, *դրամա* եզրույթների կողքին առաջացան և լայն կիրառություն գտան էպիկականություն (*էպիզոմ*), քնարականություն (*լիրիզմ*) և դրամատիկականություն (*դրամատիզմ*) հասկացությունները, ընդ որում՝ սրանցից յուրաքանչյուրը բնութագրվում է որոշակի կայուն հատկանիշներով, որոնք ամենևին չեն սահմանափակվում գրական տվյալ սեռի շրջանակներով:

20-րդ դարի կեսերին շվեյցարացի գիտնական Էմիլ Շտայգերը «Պոետիկայի հիմնական հասկացությունները» աշխատության մեջ փորձեց հստակություն մտցնել եզրույթների այդ երկակիության մեջ: Էպիզմը, լիրիզմը և դրամատիզմը նա համարեց *ոճական* կատեգորիաներ:

¹ Տե՛ս Բյուլեր Կ., Теория языка. Репрезентативная функция языка. М. 1993, сс. 34-38:

րիաներ՝ պնդելով, որ գրական ցանկացած ստեղծագործություն՝ անկախ իր արտաքին ձևից, իր մեջ միաձուլում է այդ երեք սկզբունքները: Եվ քանի որ չկան մաքուր էպիկական, քնարական կամ դրամատիկական երկեր, այլ կա միայն դրանցից որևէ մեկի «գերակայություն», ապա պետք է հրաժարվել գրական երկերի սեռային բաժանումից և այդ հասկացությունները փոխարինել ստեղծագործության հիմնական «տոնայնության», տրամադրվածության մասին պատկերացումներով:

Նման մոտեցումները գրականագիտության մեջ աստիճանաբար սկսում են գերիշխող դառնալ, և ռոմանտիզմի շրջանից արմատավորված եռաստիճան բաժանման հիմքերն աստիճանաբար սկսում են թուլանալ: Ավելի ու ավելի հաճախ են հնչում գրական սեռերից ու ժանրերից, ինչպես նաև ցանկացած տիպաբանությունից հրաժարվելու կոչեր: Առավել արմատական տրամադրված մտածողներից էր իտալացի փիլիսոփա Բենեդետտո Կրոչեն, որը առաջարկում էր ընդհանրապես հրաժարվել գրական սեռ և ժանր հասկացություններից և գրականությունը դիտել իբրև հոգեվեգվաբանական կատեգորիա:

20-րդ դարում սկսում են աշխուժանալ նաև սեռերի ավանդական բաժանումից հրաժարվելու և պոետիկան միայն ժանրերի բնութագրմանը ծառայեցնելու միտումները: Սակայն ավանդական բաժանումից հրաժարվող որոշ տեսաբաններ, այնուամենայնիվ, հենվում էին մեկ այլ երրորդության վրա՝ **արձակ - չափածո - դրամատուրգիա**: Վ. Հումբոլդտն առաջարկում էր բավարարվել միայն **արձակ – չափածո** երկակի բաժանմամբ, իսկ դրաման հատկացնել կա՛ն արձակին, կա՛ն չափածոյին¹:

Սեռերի նկատմամբ ժխտողական վերաբերմունքի կողքին 20-րդ դարի գրականագիտության մեջ նկատելի է դառնում մեկ այլ միտում ևս՝ ավելացնել գրական սեռերի թիվը՝ ելնելով երկերի բովանդակային բազմազանությունից: Այսպես, զարգացնելով վեպի նկատմամբ սրված ուշադրությունը՝ ոմանք այն համարեցին չորրորդ սեռ: Վ. Դենպրովը, գրեթե բառացիորեն կրկնելով Բեռնսկու բնորոշումը, գրում էր. «Վեպը պոեզիայի նոր սեռ է»²: Գրական սեռերի թիվը համալրեցին *ակնարկը, կի-*

¹ Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Ջրբաշյան Էդ.**, Պոետիկայի հարցեր, Եր., 1976, էջ 115-116:

² Տե՛ս **Днепров В.**, Проблемы реализма, М., 1961, էջ 72, 95:

նոսցենարը, սասրիրան և այլն: Գրական սեռերի թվի կտրուկ ավելացման փորձ է կատարում 20-րդ դարի ռուս սկանավոր գրականագետ Լ. Ի. Տիմոֆեևը, առանձնացնում և դիտարկում է վեց սեռ՝ 1) *էպոս*, 2) *լիրիկա*, 3) *լիրոէպիկա*, 4) *գեղարվեստապարմական ժանրեր*, 5) *դրամա*, 6) *սասրիրա*¹: Թեպետ Տիմոֆեևի տեսությունը հետագայում լուրջ քննադատության երթարկվեց, այնուամենայնիվ այս տիպի դասակարգման արձագանքները հաճախ են իրենց արտահայտությունը գտնում տարբեր տեսաբանների աշխատություններում:

Սեռերի և ժանրերի փոխհարաբերության հիմնախնդիրը:– Դժվար չէ նկատել, որ վերոնշյալ բոլոր տեսություններն էլ իրենցից ներկայացնում են հիերարխիկ համակարգեր, որտեղ գրական սեռերը դիտարկվում են իբրև գրական երկերի ձևական կամ բովանդակային ընդհանուր տիպեր, իսկ գրական ժանրերը՝ դրանց կոնկրետ պատմական դրսևորումները կամ ենթատեսակները: Այդպիսի մոտեցման կողմնակիցներ էին նաև ռուս ֆորմալիստները: Իր «Գրականության տեսություն. Պոետիկա» աշխատության մեջ Բ. Տոմաշևսկին գրում է. «Ստեղծագործությունները բաժանվում են լայն դասերի, որոնք իրենց հերթին տարանջատվում են տեսակների և ենթատեսակների: Այս իմաստով, իջնելով ժանրային աստիճանով՝ մենք վերացական ժանրային դասերից կհասնենք կոնկրետ պատմական ժանրերի («բայրոնյան պոեմ», «չեխովյան նովել», «բալզակյան վեպ», «հոգևոր ներքող», «պրոլետարական պոեզիա») և նույնիսկ առանձին ստեղծագործությունների»²: Սակայն պետք է նշել, որ նման մոտեցման դեպքում յուրաքանչյուր սեռի ներսում գրական ժանրերը դասավորվում էին առանց որևէ սկզբունքի, հաճախ կամայական հերթականությամբ: Հետևաբար, հարց է առաջանում՝ արդյոք հնարավոր է այդ սկզբունքով ստեղծել այնպիսի մոդել, որտեղ յուրաքանչյուր ժանր ունենա իր հստակ տեղը և արտահայտի նաև իր բազմաբնույթ կապերն այլ ժանրերի հետ: Ինքը՝ Տոմաշևսկին, այս հարցին վերաբերվում էր խիստ թերահավատորեն. «...Ժանրերի ոչ մի տրամաբանական և կայուն դասակարգում կատարել հնարավոր չէ,– գրում է

¹ См. у Тимифеев Л. И., Основы теории литературы, М., 1976, էջ 347-391:

² Томашевский Б., Теория литературы. Поэтика., М.-Л., 1928, с. 162.

նա: - Դրանց դասակարգումը միշտ պատմական է, այսինքն՝ արդարացի է միայն որոշակի պատմական պահի համար...»¹:

Այսպիսի մոտեցումը կարծես թե իրոք ամենաամփոփ է և ամենահարմարը: Սակայն, մյուս կողմից, ակնհայտ իրողություն է, որ ժանրերից շատերը հաճախ չեն կրում որևէ սեռի մաքուր հատկանիշներ, այլ հանդես են գալիս իբրև միջանկյալ ձևեր: Հետևաբար, առաջանում են լրացուցիչ խնդիրներ, թե տվյալ ժանրը որ սեռի շրջանակներում պետք է ներկայացնել, կամ արդյոք այն անպայմանորեն պետք է հատկացնել որևէ սեռի: Սա է պատճառը, որ եվրոպացի մի շարք տեսաբաններ ժանրերի ավելի ճշգրիտ դասակարգման համար առաջարկում են գրական սեռերի երրորդության յուրաքանչյուր անդամի համար առանձնացնել երեք ենթադաս, որոնցից յուրաքանչյուրի մեջ կարելի է ներառել որոշակի ժանրեր: Այսպես, լիրիկան բաժանվում է մաքուր լիրիկայի, լիրոպիկայի, լիրոդրամատիկայի, էպոսը՝ մաքուր էպիկայի, էպիկոլիրիկայի, էպիկոդրամատիկայի, դրաման նույնպես բաժանվում է երեք ենթախմբի: Սա ստեղծում է մի հետաքրքիր փակ համակարգ, որտեղ սեռերը կարծես գտնվում են եռանկյան երեք ծայրերում, իսկ ժանրերը տեղակայված են դրանց միջակայքում՝ սրունքների վրա:

20-րդ դարի վերջերին գերմանացի փիլիսոփա և գրականության պատմաբան Կետե Համբուրգերը, որը գրական ժանրերը դասակարգում էր ըստ սուբյեկտիվության և օբյեկտիվության, երրորդությունը սահմանափակեց երկու սեռով՝ *լիրիկայով* (սուբյեկտիվություն) և *հորիզնվածքով* (օբյեկտիվություն): Լիրիկայի մեջ նա մտցնում էր ինչպես ողջ քնարական սեռը, ինքնակենսագրական վեպը, հուշագրությունը, ուղեգրությունը, առաջին դեմքով գրված մի շարք երկեր (վեպ, պատմվածք) և այլն: Հորիզնվածքի մեջ ներառվում են էպոսը, ողբերգությունը, կատակերգությունը, բալլադը:

Շատերը վկայակոչում են սեռերի, այսպես կոչված, «իդեալական տիպեր» կամ «հավերժական ձևեր» լինելը՝ հենվելով դրանց երկարակեցության փաստի վրա: Սակայն դա ոչ թե ապացուցում է դրանց վերապատմական, վերժանրային բնույթը, այլ պարզապես մեկ անգամ ևս հավաստում գրական ավանդույթի պահպանողականությունը, որը

¹ Նույն տեղում:

ստեղծել է քարացած, այսպես կոչված «մումիականացված ձևեր», ինչպես ողբերգությունը, էպոպեան, որոնք հազարամյակներով մնացել են կայուն: Հակառակ դրան՝ նոր ժամանակների ժանրային ձևերը, պայմանավորված պատմական զարգացման բոլորովին այլ ռիթմով, արագ հնամալու, ձևափոխվելու, ասպարեզից լիովին վերանալու, իսկ երբեմն էլ՝ գրական մոդայի փոփոխման ազդեցությամբ նորից վերածնվելու հատկություն ունեն, ինչը թելադրում է դրանց նկատմամբ միանգամայն այլ մոտեցում:

Սակայն, ինչպես պնդում է Ժ. Ժենետը, եթե մենք իրոք ուզում ենք գտնել այսպես կոչված «բնական» ձևեր, որոնք զուրկ են պատմական որևէ կոնկրետությունից և նշում են գրական երկերի ընդհանուր տիպեր, ապա պետք է դուրս գանք բուն գրականության սահմաններից և այդ «բնական» ձևերը փորձենք գտնել այլ ոլորտներում, մասնավորապես՝ լեզվական արտահայտման եղանակների մեջ: Իսկ դրանք ընդամենը երկուսն են՝ պատումը և դրամատիկական երկխոսությունը, որոնք պարզապես այն միջոցն են, որով կարելի է ինչ-որ բան հաղորդել (դա կարող է լինել հաղորդման ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ ոչ գեղարվեստական ձև):

Այս ամենից ելնելով՝ Ժենետն առաջարկում է իր սեփական ժանրային աղյուսակը, որը, ըստ նրա, մի կողմից քիչ թե շատ ամբողջականորեն կարող է ընդգրկել գրականության ժանրային ողջ բազմազանությունը և, մյուս կողմից, կանխորոշել մի շարք նոր ժանրերի առաջացումն ապագայում: Իհարկե, այդ աղյուսակը զուրկ է գրականության կողմից առաջադրվող բազմաթիվ անակնկալները կանխատեսելու հնարավորությունից, սակայն չլինելով միագիծ և ներառող՝ ժանրի բնութագրման մեջ կարող է պարունակել տարբեր չափանիշներ: Նա առաջարկում է արխատոտելյան երկու չափանիշներին (մոդալություն և թեմատիկա) ավելացնել նաև երրորդը՝ գրական երկի գրելաձևը (արձակ կամ չափածո): Այսպես, դեռևս Հ. Ֆիլդինգն իր վեպերից մեկն անվանել է «կոմիկական արձակ էպոպեա»: Առաջին բնութագրիչը թեման է (կոմիկական), երկրորդը՝ ձևը (արձակ), և երրորդը՝ մոդալությունը (էպոպեա, այսինքն՝ պատմողական երկ): Նման եռաչափ բնութագրումը, ըստ Ժենետի, հնարավորություն կտա ոչ միայն քիչ թե շատ ամբողջական

աղյուսակ կազմել ժանրերի դասակարգման համար, որտեղ ժանրերը կներկայացվեն ոչ թե մեկ, այլ առնվազն երեք ձևաչափով, այլև ունենալ այսպես կոչված «բաց» կամ «վարկածային» վանդակներ, որտեղ հետագայում կարող են գետեղվել մի շարք նոր առաջացող ժանրեր:

Այսպիսով, ժամանակակից գրականագիտությունն առաջարկում է ժանրային դասակարգման այնպիսի աղյուսակ, որտեղ օգտագործվում են ժանրերի ոչ թե մեկ, այլ միաժամանակ մի քանի հիմնական հատկանիշների բնութագրիչներ:

Հիմնախնդրի արդիականությունը: Ժանրային դասակարգման նորագույն մոդելներ.- Նոր ժամանակների գրականագիտության առջև ավելի ու ավելի հաճախ է ծագում այն հարցը, թե արդյոք արժե այդքան ջանք թափել գրական ժանրերի բնութագրման և դասակարգման խնդրի վրա, եթե, միևնույն է, դարեր շարունակ այդ որոնումները չեն տվել վերջնական ցանկալի արդյունք: Ժանրերի համապարփակ տեսություն ստեղծելու հակառակորդներին կարելի է պայմանականորեն բաժանել երկու խմբի: Դրանց մի մասն այն հաստատ համոզմունքն ունի, որ գրական երկի ժանրային բնութագիրը ոչ մի էական դեր չի կատարում քննադատության մեջ, և գրականությունը զարգանում է՝ առանց հաշվի առնելու տեսական փնտրտուքներն ու տարուբերումները: Մյուս մասը, ընդունելով հանդերձ ժանրային նկարագրի կարևորությունը, այնուամենայնիվ, հրաժարվում է կոռ և միասնական դասակարգում ստեղծելու փորձերից՝ բավարարվելով կոնկրետ երկերի ժանրային հատկանիշների նկարագրմամբ:

Սակայն ժխտողական բոլոր տեսություններն ի դերս են ելնում, երբ մենք գրականությունից անցում ենք կատարում այլ ոլորտների: Բանն այն է, որ ժանր հասկացությունը զուտ գրականագիտական կատեգորիա չէ. այն բնորոշ է արվեստի բոլոր տեսակներին (գեղանկարչություն, քանդակագործություն, երաժշտություն, ճարտարապետություն և այլն), գիտությանը, լրագրությանը, հրապարակախոսությանը կամ, լայն առումով, խոսույթի (դիսկուրսի) բոլոր տեսակներին:

Այդ դեպքում ինչո՞վ բացատրել այն մեծ ուշադրությունը, որ կա հատկապես գրական-գեղարվեստական ժանրերի, դրանց դասակարգ-

ման սկզբունքների ու եղանակների նկատմամբ: Բանն այն է, որ ժանրը գրականագիտության համար ունի առանցքային, կարևորագույն նշանակություն, քանի որ, ի տարբերություն արվեստի մյուս տեսակների, ժանրի միջոցով գրական տեքստը առանձնանում է մարդու խոսքային գործունեության մյուս՝ ոչ գեղարվեստական ձևերից: Դեռևս Հեգելն էր պնդում, որ միայն գրականությունն ունի ժանրեր՝ բառի խիստ իմաստով: Իսկ ինչ վերաբերում է սեռային տարբերակմանը, ապա արվեստի մյուս տեսակներին այն միանգամայն խորթ է և անհարիր: Այս կապակցությամբ Մ. Կազանը գրում է. «Մեռի խնդիրն ընդհանրապես ծանոթ չէ գեղանկարչության կամ երաժշտության տեսությանը, իսկ «էպիկական», «քնարական», «դրամատիկական» բնորոշումները թեպետ գեղանկարի կամ սիմֆոնիայի նկատմամբ կիրառվում են բավական հաճախ, բայց ամենևին ոչ այդ ստեղծագործությունների սեռային պատկանելությունը նշելու իմաստով»¹: Արվեստի շատ տեսակներում (օրինակ՝ գեղանկարչության մեջ) ժանրերը սոսկ թեմատիկ տարբերակման միջոց են (նատյուրմորտ, բնանկար, դիմանկար և այլն): Այնինչ գրականության մեջ ժանրային տարբերակումն ունի կարևորագույն նշանակություն: Մ. Բախտինի դիպուկ բնութագրմամբ՝ գրականության և լեզվի ճակատագրի մեջ «առաջատար հերոսները... առաջին հերթին ժանրերն են, իսկ ուղղություններն ու դպրոցները՝ միայն երկրորդ և երրորդ կարգի հերոսներ»²: Ժանրը, նրա համոզմամբ, ապահովում է գրականության ժառանգորդական կապը. «Գրական ժանրն իր բուն էությամբ արտացոլում է գրականության զարգացման առավել կայուն, «հավերժական» միտումները, գրում է նա: ժանրում միշտ պահպանվում են **հնության** չմահացող տարրերը: Ճիշտ է, այդ հնությունը նրանում պահպանվում է միայն շնորհիվ նրա մշտական նորացման, այսպես ասած, արդիականացման: Ժանրը միշտ նույնն է և նույնը չէ, միշտ միաժամանակ և՛ հին է, և՛ նոր: Ժանրը վերածնվում է և նորացվում գրականության զարգացման յուրաքանչյուր նոր փուլում և տվյալ ժանրի յուրաքանչյուր անհատական ստեղծագործության մեջ... Ժանրն ապրում է ներկայով, բայց միշտ **հի-**

¹ Каган М., Морфология искусства, М., 1972, с. 155.

² Бахтин М., Эпос и роман (О методологии исследования романа), в кн. Литературно-критические статьи, М. 1986, с. 396.

շում է իր անցյալը, իր սկիզբը: Ժանրը ստեղծագործական հիշողության ներկայացուցիչն է գրական զարգացման գործընթացում: Եվ հենց սրա շնորհիվ էլ ժանրն ընդունակ է ապահովելու այդ զարգացման **միասնականությունն ու շարունակականությունը**¹:

Նմանատիպ մոտեցում է ցուցաբերում ժանրերին նաև Յվետան Տոդորովը: «Գրականության հասկացությունը» հոդվածում նա, չգտնելով որևէ սկզբունք, որը կարելի է ընդհանուր կամ տիպական համարել գրական ամենատարբեր երկերի համար, ստեղծագործությունը բնորոշում է առաջին հերթին իբրև *դիսկուրսի* տեսակ: *Դիսկուրս* ասելով՝ Տոդորովը հասկանում է լեզվի կիրառման (օգտագործման) յուրահատուկ եղանակ, որ բնորոշ է լեզվի վրա հիմնված այս կամ այն գրական կամ ոչ գրական (ճարտասանություն, գիտական տեքստ, աղոթք, գովազդ և այլն) երևույթի:

20-րդ դարի գրականագիտական տարբեր դպրոցներ և ուղղություններ առաջարկում են ժանրերի դասակարգման իրենց մոդելները: Ընդ որում՝ գրականագիտությունը կարծես համաձայնության է գալիս այն հարցում, որ ժանրերը հնարավոր չէ դասակարգել որևէ մեկ միասնական սկզբունքով: Կանադացի քննադատ Նորտրոպ Ֆրայն իր «Քննադատության անատոմիան» (1957) աշխատության մեջ առաջարկում է ժանրերի դասակարգման ոչ թե մեկ, այլ միանգամից մի քանի սկզբունքներ, որոնցից յուրաքանչյուրը հիմնվում է տարբեր չափանիշների վրա: Քննության առնելով մեծ թվով գրական և բանահյուսական ժանրեր՝ նա առաջարկում է դասակարգման հետևյալ սկզբունքները.

1. Ըստ *հնարանքի միջոցի*. սրա հիմքում ընկած է գլխավոր հերոսի հարաբերությունը իր միջավայրի հետ, հարաբերություն, որը հաճախ պայմանավորված է բնության օրենքներով²:

2. Ըստ *ողբերգական* կամ *կոմիկական* նախասկզբների. ողբերգականը ենթադրում է կոնֆլիկտ սեփական ներաշխարհի և դրսի աշխարհի, ցանկալիի և իրականության միջև: Կոմիկականը հաշտեցնում է հերոսին հասարակության հետ, իսկ ողբերգականը՝ մեկուսացնում նրան հասարակությունից:

¹ Бахтин М. М., Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, сс. 141-142.

² Ավելի մանրամասն տե՛ս Փրայ Н., Анатомия критики, в кн. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., М., 1987, сс. 232-233:

3. Ըստ *հեղինակի անհատականության* դրսևորման. գրողը հանդես է գալիս իր անկախ, ինքնուրույն դրսևորումներով կամ «անդեմ» է:

4. Դասակարգում ըստ հեղինակի կողմից կենսական նյութի ընտրության, դրա *ճշմարտանմանության* աստիճանի:

5. Դասակարգում ըստ *լսարանի տեսակի*, որին անմիջականորեն ուղղված է ստեղծագործությունը՝ ընթերցանություն, բեմ կամ արտասանություն:

6. Ըստ *կատարարի* (Արիստոտելի ընկալմամբ) և *էքստրազի* (Լոնգինի ընկալմամբ) դրսևորման: Առաջինը բնորոշ է անտիկ ողբերգությանը, երկրորդը՝ շեքսպիրյան դրամային:

Նորտրոպ Ֆրայի դասակարգումն ունի իր առավելություններն ու թերությունները: Դրականն այստեղ այն է, որ Ֆրայն իր տեսությունը կառուցելիս հենվում է մեծ թվով գրական փաստերի վրա: Իբրև հիմնական թերություն կարելի է նշել այն, որ Ֆրայի դասակարգման սկզբունքներն այնքան տարաբնույթ են, որ դրանք հնարավոր չէ միավորել մեկ միասնական սխեմայի մեջ:

Ժանրերի դասակարգման մեկ այլ մոտեցում է առաջարկում Յվետան Տոդորովը: Կարևորելով գրականագիտական վերլուծության ժանրակենտրոն քննությունը՝ նա հարց է տալիս՝ արդյոք հնարավոր՞ է չէ ընդհանրապես հրաժարվել ժանրերի բաժանումից և գրական տեքստը վերլուծել իբրև գրական եզակի ստեղծագործություն: Այս հարցին Տոդորովը տալիս է ժխտողական պատասխան. «Այսօր դժվար է պատկերացնել, թե ինչպես կարելի է պաշտպանել այն դրույթը, որ ստեղծագործության մեջ ամեն ինչ անհատական է, որ նրա մեջ ամեն ինչ անկրկնելի արդյունք է ոգեշունչ ստեղծագործության, որը ոչ մի կերպ չի կապվում մախորդ ստեղծագործությունների հետ: ...Տեքստը ոչ միայն նախապես տրված համակցումների արդյունք է..., այլև այդ համակցվածության փոխաձևման արդյունք»¹: Գրականագետի կարծիքով՝ իսկական գեղարվեստական տեքստն այն է, որն իր գոյությամբ որոշակի փոփոխություն է բերում տեսակի մեջ, հետևաբար, այն կատարելապես չի կարող համապատասխանել ժանրային որևէ ձևի: Սակայն կան երկեր, որոնք մախորդների պարզ կրկնությունն են. այդպիսին են մասսայական, պոպ

¹ Тодоров П., *նշված գիրքը*, էջ 10.

արվեստի նմուշները, որոնք էլ, Տոդորովի համոզմամբ, լիովին համապատասխանում են ժանրի հասկացությանը, եթե ժանրը դիտենք իբրև տիպաբանական կայուն հատկանիշների համրագումար: Էպիգոնը նմանակում է հենց այն, ինչը նորարարի յուրահատկությունն է:

Յ. Տոդորովը նկատում է, որ ժամանակակից գրականագիտությունն ավելի է հակված հրաժարվելու ժանրային տարբերակումներից այն պարզ պատճառով, որ ժանրերը բավական լուրջ փոխաձևումներ են կրել, իսկ բնադատությունը հաճախ չի հասցնում արձանագրել այդ փոփոխությունները: Գրական երկերն այլևս չեն համապատասխանում այն պատկերացումներին, որոնք ավանդված են անցյալի պոետիկաներից: Բայց որևէ երկի ժանրային բնութագրում տալուց հրաժարվելը «հավասարազոր է այն պնդմանը, որ գրական ստեղծագործությունը զուրկ է արդեն գոյություն ունեցող ստեղծագործությունների հետ կապից: Ժանրը հենց այն օղակն է, որը կապում է գրական երկը ողջ գրական աշխարհի հետ»¹: Ժանրային բաժանումների ժամանակ ցանկացած տարընթերցումից խուսափելու համար Տոդորովն առաջարկում է հստակ տարբերակել երկու տիպի ժանրերի գոյություն՝ *պարունական ժանրեր* և *դեսական ժանրեր*: Տոդորովի համոզմամբ՝ գրական մոդալությունները (պատումի եղանակները, նաև սեռերը) արդյունք են տեսական բնութագրման և կարող են իրենց մեջ ընդգրկել բազմաթիվ կոնկրետ պատմական ժանրեր: Այնպես, ինչպես Մենդելեևի աղյուսակում կան դատարկ տեղեր, որոնք տեսականորեն կարող են լրացվել (և հաճախ լրացվել են) կոնկրետ տարրերով, այնպես էլ տեսական ժանրերի սահմանումը հնարավորություն է տալիս բնութագրել առկա և հնարավոր բոլոր ժանրերը: Հիմնական արժեքավոր եզրակացությունները, որոնց հանգում է Տոդորովը, հետևյալն են.

ա) Ժանրը բուն ստեղծագործության մեջ առկա չէ, այն երկի օբյեկտիվ հատկանիշը չէ, այլ կցվում է նրան դրսից: բ) Պարտադիր չէ, որ ստեղծագործությունը ճշգրիտ համապատասխանի որևէ ժանրի. դա միայն կարող է հնարավոր լինել մասնավոր դեպքերում: գ) Ցանկացած կատեգորիա, որով բնութագրվում են ժանրերը, գրականության սահմաններից ինչ-որ չափով դուրս է: Այսպես, քեմայի կատեգորիան մեզ

¹ Նույն տեղում, էջ 11:

մտցնում է հոգեբանության, փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի, գեղագիտության և այլ ոլորտներ, որոշ կատեգորիաներ առնչվում են լեզվաբանության հետ և այլն: Սակայն այս ամենը չպետք է կանգնեցնի ուսումնասիրողին, քանի որ գրականության մասին գիտության նպատակն է տալ ոչ թե բացարձակ, այլ մոտավոր ճշմարտություններ: Դ) Ժանրերի բնութագրումը մշտական շարժում է փաստերի նկարագրությունից դեպի դրանցից արտածվող տեսություններ և հակառակը:

Ժանրերի դասակարգման միանգամայն նոր մոտեցում է առաջարկում Ժան-Մարի Շեֆֆերը, որն «Ի՞նչ է գրական ժանրը» (1989) աշխատության մեջ, ի մի բերելով գրականագիտության նախորդ շրջանի գրեթե ողջ փորձը, ցույց է տալիս այն բոլոր խոչընդոտները, որոնց առջև կանգնում է ժանրերի համապարփակ և միասնական համակարգ ստեղծելու ցանկացած տեսություն: Նա ժանրերի դասակարգման բոլոր հայտնի սկզբունքները բաժանում է չորս հիմնական տիպերի՝ իհարկե, չբացառելով դրանց ներթափանցման և զուգակցման հնարավորությունը.

ա) *Ծառանման համակարգեր*. այստեղ սեռը ճյուղավորվում է ավելի փոքր տեսակների: Այդպիսին էին Դիոմենդի (4-րդ դար) տեսությունը, Կաստելվետրոյի (16-րդ դար) ժանրային սխեման և շատ այլ տեսություններ:

բ) *Էմպիրիկ քվարկում*. այս սկզբունքը լայն տարածում ուներ անտիկ աշխարհում, Վերածննդի և կլասիցիստական պոետիկաներում: Այդպիսին էր անտիկ հռետոր Կվինտիլիանոսի դասակարգումը, ինչպես նաև Բուալոյի «Քերթողական արվեստի», որոշ գլուխներ, որոնք նվիրված են տարբեր ժանրերի էմպիրիկ-նկարագրական բնութագրմանը:

գ) *Նորմատիվ սկզբունք*. այն հաճախ զուգակցվում է ժանրերի դասակարգման էմպիրիկ եղանակի հետ, ինչպես Հորացիուսի «Քերթողական արվեստում»: Այս սկզբունքի նպատակը ոչ թե ժանրերի տեսություն ստեղծելն էր, այլ գրողներին գործնական խորհուրդներ տալը, թե ինչպես կառուցեն իրենց երկերը: Գրական ստեղծագործության գնահատման կարևորագույն չափանիշներից մեկը դառնում է այն, թե արդյոք գրական երկը համապատասխանում է իրեն վերագրվող նորմերի կամ կանոնների ամբողջությանը: Նորմատիվ սկզբունքի գերակայություն կա ինչպես Արիստոտելի, այնպես էլ Բուալոյի պոետիկաներում:

դ) *Ոճական մակարդակների վերլուծություն*. այս սկզբունքը կա-
ռույն տեղ է զբաղեցրել ինչպես վաղ միջնադարյան, այնպես էլ ավելի ուշ
շրջանի պոետիկականերում: Այն մեծապես կրում էր հռետորական արվես-
տի, իսկ ավելի ճիշտ՝ Յիցերոնի ազդեցությունը, որն առանձնացնում էր
ոճական երեք մակարդակներ՝ *պարզ, միջին* և *բարձր*: Այս եռաստիճան
բաժանման շրջանակներում էլ երկար ժամանակ դասակարգել են գրա-
կան ժանրերը. այդ սկզբունքի ազդեցությունը մեծապես կրել են նաև
կլասիցիստները, որոնց համար ոճական մակարդակների մաքրության
պահպանումը դառնում է ժանրերի գնահատման կարևորագույն չափա-
նիշներից մեկը¹:

Այս սկզբունքներից ոչ մեկը չի կարող ձևավորել համապարփակ և
միասնական դասակարգում, հետևաբար, ժամանակակից գրականագի-
տության առջև կանգնած է ժանրային նոր տեսություններ մշակելու
խնդիրը: Շեֆֆերը, այնուհանդերձ, հավատացած է, որ ժանրերի տեսու-
թյունն առաջին հերթին իրենից ներկայացնում է ժանրերի դասակար-
գում, հետևաբար, անհրաժեշտ է մշակել նոր մոտեցումներ, որոնք
լիովին կհամապատասխանեն ժամանակակից գիտության առաջադ-
րած պահանջներին: Առաջին հարցը, որ դնում է Շեֆֆերը, ժանրային
դասերի կամ, ավելի շուտ, *ժանրային անվանումների* խնդիրն է. արդյոք
դրանք ժանրերի օբյեկտիվ հատկանիշներից արտածված անվանում-
նե՞ր են, թե՞ պատմականորեն կամ ինչ-որ անձանց կողմից ստեղծված
եզրույթներ: Այսպես, *վեպ* եզրույթը ոչ թե տեսական հասկացություն է,
այլ տարբեր ժամանակներում հեղինակների, հրատարակիչների և
քննադատների կողմից ամենատարբեր տեքստերին տրված անվանում:
Ժանրային եզրույթները (անվանումները) ոչ միշտ են միանշանակ.
դրանք տարբեր ժամանակներում կարող են անվանել տարաբնույթ եր-
կեր: Ի՞նչ եղանակով կարելի է հաղթահարել անվանումների այս շփոթը,
պետք չէ՞ արդյոք հրաժարվել գոյություն ունեցող բոլոր անվանումնե-
րից, «ջնջել» դրանք և առաջարկել միանգամայն նոր, միասնական ան-
վանումների համակարգ: Առաջին հայացքից բանական թվացող այս
առաջարկին Շեֆֆերը բացասաբար է վերաբերվում, քանի որ այն կա-
րող է ջնջել գրականության ժառանգորդական կապը:

¹ Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Шеффер Ж.- М.**, Что такое литературный жанр?, М. 2010, էջ 26-32:

Շեֆները հենվում է այն ակնհայտ իրողության վրա, որ ժանրերը ոչ թե մեկընդմիջ տրված, այլ պատմականորեն առաջացած երևույթներ են, ընդ որում՝ դրանց առաջացման տրամաբանությունը միանգամայն տարբեր և հաճախ միմյանց հետ անհամատեղելի է եղել: Հետևաբար, գրականագիտության խնդիրն է դասակարգել ոչ թե ժանրերը (դա ըստ էության անիրագործելի է), այլ այն ժանրային տրամաբանությունները, որոնց շնորհիվ առաջացել են ժանրերը: Շեֆների կարծիքով՝ դրանք չորսն են՝

1) ժանրեր, որոնք առաջացել են պատումի տարաբնույթ եղանակներից (պատմություն, զրույց, ողբ, փառաբանում և այլն),

2) ժանրեր, որոնք առաջացել են բացահայտ կանոններին հետևելով (սոնետ, մադրիգալ, ռոնդո և այլն),

3) ժանրեր, որոնք առաջացել են՝ քիչ թե շատ մմանակելով և հետևելով մեկը մյուսին (էպոպեա, վեպ, նորավեպ, դրամա և այլն): Այսպես, Հոմերոսի, Հեսիոդոսի և Վերգիլիոսի պոեմները մշտապես եղել են ընդօրինակման առարկա և համաշխարհային գրականության բազմաթիվ երկերի են ծնունդ տվել,

4) ժանրեր, որոնց անվանումներ են տրվել հետին թվով ընթերցողների կամ քննադատության կողմից (որոշ պոեմներ, բալլադներ, վեպեր, նորավեպեր և այլն):

Շեֆների համոզմամբ՝ իրական էվոլյուցիա կարող են ապրել միայն 2-րդ և 3-րդ խմբի ժանրերը, թեպետ մյուսները նույնպես ժամանակի ընթացքում կրում են որոշակի փոփոխություններ: Ընդ որում՝ այստեղ խոսքը ոչ թե բնական օրգանիզմներին բնորոշ էվոլյուցիայի մասին է, այլ հասարակական երևույթների էվոլյուցիայի. վերջինս ընթանում է ավելի արագ, քան բնականը: Ժառանգորդականությունը բնական օրգանիզմներում բացառում է գիտակցական մմանակման գործոնը, այնինչ ժանրը հաճախ մման է իր նախորդներին, քանի որ գրողը գիտակցաբար է հետևում դրանց:

Տալով ժանրային տրամաբանությունների դասակարգման իր մոդելը՝ Շեֆներն այն համոզմունքն է հայտնում, որ այսպիսի մոտեցումը նոր ասպարեզ կբացի հումանիտար այլ գիտությունների համար, և սոցիալ-

մշակութային ոլորտի շատ երևույթներ հնարավոր կլինի դասակարգել նմանատիպ սկզբունքով:

Գրական ժանրերի նկատմամբ մոտեցումների այսպիսի բազմազանությունը և գիտական մշտական փնտրտուքները մեկ անգամ ևս գալիս են հաստատելու այն բացառիկ կարևորությունը, որ ունի այդ խնդիրը գրականագիտության համար:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Արիստոտել**, Պոետիկա, Եր., 1955
2. **Բուալո**, Քերթողական արվեստ, Եր., 1980
3. **Թադևոսյան Մ.**, Հայկական կլասիցիզմի տեսությունը, Եր., 1977
4. **Հիրսֆիլդեան Էդ.**, Առձեռն բանաստեղծություն, Վենետիկ, 1867
5. **Ջրբաշյան Էդ.**, Պոետիկայի հարցեր, Եր., 1976
6. **Ջրբաշյան Ա.**, Գրական սեռեր և ժանրեր. համառոտ ակնարկ, Եր, 2015
7. **Ուելլեր Ռ. Ուորրեն Օս.**, Գրականության տեսություն, Եր. 2008
8. **Бахтин М. М.**, Проблемы поэтики Достоевского, М. 1963
9. **Бахтин М. М.**, Эпос и роман (О методологии исследования романа), в кн. Литературно-критические статьи, М. 1986
10. **Белинский В. Г.**, Разделение поэзии на роды и виды, Полн. собр. соч., Т. 5., М. 1954
11. **Брюнетьер Ф.**, Литературная критика, в кн. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., М. 1987
12. **Бюллер К.**, Теория языка. Репрезентативная функция языка. М. 1993
13. **Гегель Г. В. Ф.**, Эстетика в 4-х томах, т. 3
14. **Женетт Ж.** Фигуры, в 2-х томах, т. 1-2, М. 1998
15. **Каган М.**, Морфология искусства, М. 1972
16. **Лессинг Г. Э.** Лаокоон, М. 1957
17. Литературные манифесты западноевропейских классицистов, М., 1980
18. Литературные манифесты западноевропейских романтиков, М. 1980
19. **Тимифеев Л. И.**, Основы теории литературы, М. 1976
20. **Тодоров Ц.**, Введение в фантастическую литературу, М. 1999
21. **Тодоров Ц.**, Понятие литературы. Семиотика, М. 1983
22. **Томашевский Б.**, Теория литературы. Поэтика., М.-Л. 1928
23. **Фрай Н.**, Анатомия критики, в кн. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., М. 1987
24. **Шеффер Ж.- М.**, Что такое литературный жанр?, М. 2010

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՄԻՖ

Միֆ բառի նշանակությունը.– Միֆ բառի ստուգաբանությունը կապվում է հին հունարեն *mythos* բառի հետ, նրա լատիներեն համարժեքը *fabula*-ն է։ Հայերենում շատ հաճախ որպես համարժեք օգտագործվում է առասպել բառը։ Այսպես՝ թե՛ Էդ. Ջրբաշյանի և Հ. Մախչանյանի համատեղ հեղինակած «Գրականագիտական բառարանում» (1972), թե՛ Մ. Սանթրյանի և Ա. Սանթրյանի հեղինակած «Գրականագիտական բառարանում» (2009) միֆ բառի բացատրությունը հղվում է *առասպել* բառահոլովածին, որտեղ ստուգաբանվում է որպես «Հուն. Mythos-խոսք, ասք, ավանդություն–ժողովրդական բանահյուսության վիպերգական ժանրերից մեկը, որի մեջ գերբնական և չափազանցված ձևով արտացոլվել են հնագույն ժողովուրդների կյանքի կարևորագույն դեպքերը, աշխարհի վերաբերյալ մարդկանց պատկերացումներն ու ըմբռնումները»¹։ Ըստ էության, հայ գրականագիտության մեջ միֆ բառի իմաստային ընկալումը առավելապես կապվում է նրա՝ պատմություն լինելու հանգամանքի հետ և արտացոլում է բառի նշանակության միայն մի կողմը՝ չտալով բառի իմաստային ամբողջական նշանակությունը։ Առավել ևս, եթե նկատի ենք ունենում միֆ բառի՝ գրականագետ Վ. Ռուդնևի կողմից տրված բացատրությունը, ապա կարող ենք եզրահանգել, որ հայերեն *առասպել* բառը բավականին հեռանում է միֆի բուն էությունից։ Այսպես, գրականագետն իր մշակութաբանական բառարանում² առօրյա և մշակութային լեզուներում *միֆ* բառի երեք հիմնական նշանակություն է առանձնացնում.

1. հնագույն պատմություն, ավանդություն (предание),
2. միֆաստեղծում, միֆասարարում (мифотворчество), միֆոլոգիական կոսմոգենեզ (տիեզերածնություն),
3. գիտակցության հատուկ վիճակ՝ մշակութաբանորեն և պատմականորեն պայմանավորված ու հիմնավորված³։ Սակայն հենց առաջին իսկ նշանակությունը, որը համընկնում է բառի բուն ստուգաբանության

¹ Ջրբաշյան Էդ., Մախչանյան Հ., Գրականագիտական բառարան, Եր., 1972, էջ 26:

² Руднев В., Словарь культуры 20-го века, <http://www.lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt/>

³ <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt/>

հետ, Ռուդներն ի սկզբանե համարում է ոչ ճիշտ, քանի որ, ըստ գիտնականի, միֆը ըստ էության չի կարող լինել պատմություն, քանի որ նախամարդու նախապատմական գիտակցության մեջ դեռևս տարրորշված չի եղել այն, ինչ որ պատմվում է, նրանից, ինչի մասին որ պատմվում է: Ռուդներն գտնում է, որ միֆական գիտակցությունը չի ճանաչում հետմիֆոլոգիական մտածողության ամենահիմնականը՝ **հակադրությունների սկզբունքը**, և առաջին հերթին իրականության և հորինվածքի միջև տարբերությունը: Միֆոլոգիական մտածողության մեջ չկա պատկերացում ճշմարտության և ստի մասին, ինչը պարտադիր պայման է պատմության, պատումի համար: «Խնդիրն այն է, -նշում է գիտնականը,-որ միֆական գիտակցության մեջ տարածությունը և ժամանակն այլ են, դրանք ցիկլային են: Մարդկության ամենահիմնական միֆերից մեկը հավերժական վերադարձի միֆն է: Իսկ միֆական տարածությունը ագրարային ծեսի տարածությունն է (пространство аграрного ритуала), որտեղ ամեն ինչ փոխկապակցված է: Յուրաքանչյուր երևույթ, այդ թվում և բնության հետ կապված, մեկնաբանվում է տարածաժամանակային եզրութաբանությամբ՝ կապված ցանքի, հասունացման և հունձքի հետ: Երբ առաջանում է պատմական գիտակցությունը՝ ապագայի մասին պատկերացումը, որը չի կրկնում անցյալը, միֆը սկսում է կոտրվել, դեմիֆոլոգիզացվել: Այստեղից էլ առաջանում է միֆի մասին այնպիսի պատկերացում, ինչպիսին է պատմությունը «Հին հունական լեգենդների և առասպելների» ոգով»¹:

Ըստ այդմ՝ գիտնականը առավել ընդունելի է համարում միֆ բառի մյուս երկու նշանակությունները՝ **միֆոլոգիական կոսմոգենեզ** և **գիտակցության հատուկ վիճակ**: Միֆոլոգիական կոսմոգենեզը՝ որպես աշխարհի ծնունդը քառսից, առնչվում է նախամարդու ամենահիմնական խրճողիներից մեկի հետ՝ կոսմոսի անջատումը քառսից, համաշխարհային, տիեզերական ներդաշնակության և կարգ ու կանոնի դրույթի հետ: Երրորդ նշանակությունը ամենաէականն է, քանի որ այս նշանակության շնորհիվ է միֆը ձեռք բերում քսաներորդ դարի համար մշակութաբանական տեսանկյունից այդքան կարևոր կատեգորիայի արժեք՝ միֆը՝ որպես գիտակցության հատուկ վիճակ: Այն գիտակցության այնպիսի վի-

¹ Նույն տեղում:

ճակ է, որը հանդիսանում է բոլոր հիմնարար մշակութային երկկողմանի հակադրությունների չեզոքացնողը, առաջին հերթին՝ կյանքի և մահվան, ճշմարտության և ստի, երևակայության և իրականության: Ըստ գիտնականի՝ ընդհանրապես միֆագիտակցությունն ու միֆամտածողությունը բնորոշ են բոլոր ժամանակներում գրեթե բոլոր ազգերին, ինչպես նաև ժամանակակից պրիմիտիվ ազգերին, ինչը անմիջականորեն առնչվում է նախամարդու լեզվամտածողության հետ: Դրա համար անհրաժեշտ է յուրահատուկ լեզու և յուրահատուկ գիտակցություն: Միֆական լեզվամտածողությանը բնորոշ չեն քերականական կանոններն ու օրենքները, ինչպես նաև նախադասությանը միֆում վոխարինում է բառը: Միֆալեզվամտածողության գլխավոր խնդիրը օրինակներ տալն է, մոդելներ՝ յուրաքանչյուր կարևոր գործողության համար, որ կատարում է մարդը: Միֆը ծառայում է առօրյայի ծիսականացմանը՝ տալով իմաստ մարդու առօրյա կյանքին: Սա է պատճառը, որ որոշ հետազոտողներ գտնում են, որ միֆը ի սկզբանե ոչ թե պատմություն է, այլ գործողություն, իսկ առավել ստույգ՝ ծես:

Միֆի էությունն ընկալելու համար հարկ է անդրադառնալ նաև այն խնդրին, ինչը երկար ժամանակ հանդիսանում է գիտնականների ձևակերպման նյութը՝ միֆի բնությունը ընկալել որպես ռացիոնալիստական⁶, թե⁷ իռացիոնալիստական իրողություն. հանգամանք, որի վրա հիմնվում է ընդհանրապես ամբողջ քսաներորդ դարի գրականության նեոմիֆոլոգիզմը: Այս առումով տեսաբանների կարծիքները երկփեղկվում են. այսպես, Ջանբատիստ Վիկոն, 18-րդ դարում իր «Նոր գիտության հիմնադրումը» գրքում անդրադառնալով միֆերին, համարում է դրանք նախամարդու զգայական և ֆանտաստիկ մտածողության արդյունք, քանի որ, ըստ գիտնականի, նախամարդը զուրկ էր բանականությունից, բայց տիրապետում էր ուժեղ զգացողությունների և հզոր երևակայության: Իսկ, օրինակ, մարդաբանական դպրոցի ներկայացուցիչները միֆը կապում էին նախամարդու ամենավաղ պատկերացումների, մասնավորապես անիմիզմի հետ՝ գտնելով, որ միֆը առաջացել է «վայրենու» ռացիոնալ դիտարկումների և մտածումների արդյունքում: Այս առումով ուշագրավ է Ա. Ֆ. Լոսևի դիտարկումը: Ինչպես նշում է գիտնականը, միֆի համար կարևոր է համայն ներհակությունը. ամեն ինչ կապված է ամեն ինչի

հետ, և ամեն ինչ արտացոլվում է ամեն ինչի մեջ: Ըստ Լոսևի՝ եթե մենք դիտարկում ենք միֆը գիտության, կրոնագիտության, հասարակագիտության գուգահեռում, հնարավոր է, որ հանգենք միֆի մեկնության այն դրույթին, թե միֆը հորինվածք է, ֆիկցիա, բայց եթե մենք դիտարկում ենք միֆը հենց միֆի տեսանկյունից, միֆի աչքերով, ապա այն ոչ մի պարագայում չի կարող հանդես գալ որպես հորինվածք: Միֆը հենց միֆի տեսանկյունից ամենաբարձր, ամենակոնկրետ և մաքսիմում իրականություն է¹: Այս կապակցությամբ անդրադառնալով միֆին, ինչ է միֆը հարցին՝ Էլիադեն պատասխանում է, որ 18-րդ դարի լեզվամտածողության մեջ միֆն այն էր, ինչ դուրս էր իրականության ընկալումներից, իսկ ահա արխայիկ և պրիմիտիվ գիտակցության ձևեր ունեցող հասարակարգերում, որտեղ միֆը հանդիսանում է ճշմարիտ հիմքը հասարակական կյանքի և մշակույթի, համարվում էր, որ միֆը փոխանցում է բացարձակ ճշմարտությունը: Էլիադեն գտնում է, որ, լինելով ռեալ և սրբազան, միֆը դառնում է տիպական և հետևաբար նաև կրկնվող, քանի որ հանդիսանում է մոդել և ինչ- որ չափով նաև մարդկային բոլոր արարքների արդարացում: Ըստ էության, միֆը այն ամենի իրական պատմությունն է, ինչը տեղի է ունեցել ժամանակի ակունքում և մարդու վարքի համար օրինակելի է: Միֆը, ըստ Էլիադեի, առավելապես սոցիալական բնույթ ունի, և ժամանակակից աշխարհում նոր միֆեր չեն ստեղծվում, իրականում նոր միֆերը միայն հների մնացուկներն են և վերապրուկները, ինչպես կոմունիզմը՝ հիմնված միջինասիական և միջերկրածովյան էսխատոլոգիական միֆերի վրա, իսկ նացիզմը՝ գերմանական հնագույն միֆերից մեկի, կրկին էսխատոլոգիական՝ էսխատոնի միֆի վրա, որը հանդիսանում էր հին գերմանացիների հավատքում աշխարհի վերջը:

Ռուլան Բարտը քննության է առնում միֆը նշանագիտության տեսանկյունից՝ գտնելով, որ միֆը բառ է, գողացված և հետ վերադարձված բառ, այն հաղորդում է, բայց յուրաքանչյուր հաղորդում դեռևս միֆ չէ, միֆ լինելու համար անհրաժեշտ է բառի ընկալումը պատմական, քաղաքական և հասարակական համատեքստում: Որպես նշանագիտական համակարգ՝ միֆը պարզ նշանագիտական համակարգից տարբերվում է նրանով, որ այն երկաստիճան համակարգ է. այսպես, եթե առաջին աս-

¹ См.у Лосев А. Ф., Диалектика мифа, http://modernlib.ru/books/losev_aleksey/dialektika_mifa/re/

տիճանում ընդունում ենք հետևյալ համակարգը 1. նշանակող, 2. նշանակիչ, 3. նշան, իսկ միֆական համակարգը հանդիսանում է երկրորդական համակարգը// I.Նշանակող-II.Նշանակիչ-III.Նշան, և միֆական համակարգում Նշանակողը Բարտն անվանում է Ֆորմա (Չն), Նշանակիչը՝ Կոնցեպտ (Հասկացություն), Նշանը՝ Իմաստ: Ըստ Բարտի՝ յուրաքանչյուր հաղորդում, ինչպես տեքստը, նկարը, պատատուր և այլն, կարելի է ընկալել որպես միֆական նշանակություն ունեցող բառ, եթե այն իբրև այդպիսին ընկալվում է տվյալ պատմական ժամանակի մեջ: Որպես օրինակ՝ նա բերում է ֆրանսիական ամսագրերից մեկի կազմի նկարը, որում պատկերված է Ֆրանսիայի դրոշի տակ պատվի կանգնած ալժիրցի զինվոր: Այս հաղորդումը ընկալվում է որպես միֆական, քանի որ ֆրանսիական կայսրության հզորությունն ընդգծելու համար նրա դրոշի տակ պատկերված է հենց Ֆրանսիայի կողմից գաղութացված ալժիրցի զինվորը՝պատվի կանգնած:

Միֆ և ծես.- Ինչպես նշեցինք վերը, ըստ որոշ ուսումնասիրողների՝ միֆը ի սկզբանե ոչ այնքան լեզվական արտահայտություն է ունեցել, որքան դրսևորվել է գործողության, այսինքն՝ ծեսի միջոցով, և հիմք ընդունելով այս տեսակետը՝ ծեսի դերը և նշանակությունը ժամանակ առ ժամանակ առաջնային է դառնում միֆի նկատմամբ: Ծեսը կրոնական, հասարակական պարբերաբար կրկնվող կարևոր արարողություն է՝ խիստ կանոնակարգված: Ա. Կ. Բայբուրիներ գտնում է, որ ծեսը նախ և առաջ հասարակական կազմակերպման և կառավարման մեխանիզմ է, որը հատկապես կիրառելի է արխայիկ և պրիմիտիվ հասարակարգերում: Իր բովանդակությամբ ծեսը փոխակերպություն է, թռիչք քառսից դեպի կարգ ու կանոն: Դա է պատճառը, որ ծեսի ժամանակ առկա են երկու իրականություն՝ փոխակերպումից առաջ և հետո, որոնց միջև գտնվում է զոհաբերությունը: Եթե այն նվիրագործման արարողություն է, որը նշանակում է անչափահասի անցումը հասունության փուլ, մահը սիմվոլիկ կերպով կարող է դրսևորվել անտառ զնալով և հետ գալով, անտառը՝ որպես անդրշիրմյան աշխարհի սիմվոլ: Եթե հարսանեկան արարողություն է, մահը սիմվոլիկ ձևով դրսևորվում է ջրային սահմանի հատումով, որը բաժանում է անցյալ կյանքը ներկայից: Ռուս գիտնա-

կան Ա. Վեսելովսկին գտնում էր, որ նախասկզբնական ծեսերից են առաջացել արվեստի բոլոր տեսակները՝ պար, երգ-երաժշտություն, թատրոն և այլն: Սակայն հարկ է նշել, որ ծեսի և միֆի փոխհարաբերության հարցը և այդ փոխհարաբերության մեջ որևէ կողմի դոմինանտության խնդիրը այդպես էլ մինչ օրս վերջնական լուծում չի ստացել: Որոշ տեսաբաններ կարծում են, որ ծեսը միֆի նյութականացումն է բեմականացման միջոցով, հետևաբար, միֆը ծեսի գաղափարական կողմն է, միտքը և իմաստը: Իսկ, օրինակ, Կ. Լևի-Ստրոսը գտնում էր, որ միֆը բացարձակապես անկախ է որպես ինքնատիպ, մաքուր տրամաբանական սկզբունք, կառույց, որը ենթարկվում է միայն սեփական օրենքների: Սակայն քիչ չեն նրանք, ովքեր ծեսին գերապատվություն են տալիս, և այս տեսակետը հատկապես շեշտվում է ծիսաարարողակարգային տեսության ներկայացուցիչների կողմից, մասնավորապես՝ Ջ. Ֆրեյդերի «Ոսկե ճյուղը» աշխատությունից հետո, որում հեղինակը ներկայացնում է եգիպտական Օսիրիսի հավատալիքի միջոցով ծեսի և միֆի ամտարանջատելի կապը՝ ընդհանրացնելով այն այլ ժողովուրդների մոտ մեռնող և հարություն առնող աստվածությունների, միֆերի և դրանց նվիրված ծիսակատարությունների միջոցով: Ըստ էության, միֆի և ծեսի կապը հատկապես երևում է ագրարային կամ օրացուցային միֆերում, մեռնող և հարություն առնող աստվածների մասին առասպելներում: Ուշագրավ է, որ հին հունական առասպելներում գրեթե չի պատկերված հին հույների ծիսաարարողակարգը. ծիսական հավատալիքների մասին պատկերացումներ, որպես կանոն, դրանք չեն պարունակում: Այնինչ ծիսական և միֆոլոգիական բավականին ուշագրավ փոխներթափանցումներ է պարունակում Հին կտակարանը, օրինակ Աբրահամի կողմից Իսահակի գոհաբերության դրվագը՝ Աստծուն առաջնեկներին գոհաբերելու միֆոլոգիական մոտիվով, կամ Հովհաննես Մկրտչի կողմից Հիսուսի մկրտությունը՝ ջրի միջոցով մաքրագործման միֆական մոտիվով:

Միֆ և արքետիպ.՝ Տարբեր ժողովուրդների ազգային գրականության, ինչպես նաև արվեստի ստեղծագործությունների մեջ առկա են սիմվոլային, պատկերային, միֆական մշտականություն կառույցներ, որոնք ոչ միայն ազգային բնույթ են կրում, այլև իրենց էությամբ համամարդ-

կային արժեք ունեն, քանի որ զգայականորեն ընդհանրական են և գաղափարական նույնատիպ հարցադրումների կրող են: Հայ բանահյուսական նյութն ու գեղարվեստական գրականությունը նույնպես հարուստ են համամարդկային նմանատիպ սիմվոլներով, որոնց քննությունն առավել ևս արդիական է դառնում վերջին տասնամյակի հայ գրական իրողությունների շնորհիվ՝ նրանց համընկնումով մախորդ դարի համաշխարհային գրական շարժերին: 20-րդ դարում գեղարվեստական երկի մեկնաբանության նոր մոտեցումներից մեկն էլ արքետիպային գեղագիտությունն է: Այս ուղղության ներկայացուցիչները միֆական կառույցները և գեղարվեստական տեքստում սիմվոլները դիտարկում են որպես աննյութական, վերբանական կառույցներ՝ արքետիպերի նյութական դրսևորումներ:

Արքետիպի հասկացությունը և դրա դրսևորումները արվեստում և մասնավորապես գրական երկերում արդիական են դառնում վերլուծական հոգեբանության կամ *արքեպիպային հոգեբանության*¹ ձևավորման շնորհիվ: Ընդհանրապես 19-րդ դարի վերջից սկսած և հատկապես 20-րդ դարում նկատելի է դառնում արվեստի և գրական երկերի հոգեբանականացման միտումը: Այս հանգամանքը, անտարակույս, կապվում է հոգեբանության՝ որպես առանձին և մասնավոր գիտաճյուղի ձևավորման, ինչպես նաև դրա հետ կապված՝ մարդու գնահատման նոր ելակետերի որոնումների հետ, ինչը գրականության մեջ դրսևորվում է հոգեբանական որոշ դպրոցների և ուղղությունների առաջացմամբ²: Այսպիսով,

¹ Այս ձևակերպման կապակցությամբ տե՛ս **Hopcke R.**, A Guided Tour Of The Collected Works Of C.G. Jung, Boston&London 1999, որտեղ հեղինակը նշում է, որ չնայած Յունգն իր հոգեբանությունն անվանել է վերլուծական, այնուամենայնիվ շատ գրողներ և հոգեբաններ գտել են, որ *արքեպիպային հոգեբանությունն* ավելի տիպիկ բնորոշում է: Տե՛ս նաև **Хиллман Дж.**, Архетипическая психология, Санкт-Петербург, 1996:

² Այսպես, 19-րդ դարի 70-80-ական թթ. սկսած՝ ձևավորվում է հոգեբանության յուրահատուկ հասկացությունների, մեթոդների և կատեգորիաների համակարգը, և հոգեբանությունը սկսում է զարգանալ ֆիզիոլոգիայից և փիլիսոփայությունից անկախ: Հոգեբանության ազդեցությունը գեղագիտական-գեղարվեստական մտածողության վրա արտացոլվում է գրականագիտության մեջ հոգեբանական դպրոցի ձևավորմամբ (19-րդ դարի վերջ), որին հաջորդում է հոգեվերլուծական գեղագիտությունը, որոնք էլ ընդգծված ազդեցություն ունեն մոդեռնիստական այնպիսի ուղղությունների վրա, ինչպիսիք են էքսպրեսիոնիզմը, դադաիզմը, սյուրռեալիզմը, մտքի հոսքի տեխնիկան և այլն: (Այս մասին մանրամասն տե՛ս Литературный энциклопедический словарь, М., 1987 сс. 311-312):

գեղագիտության ոլորտ է մտնում նոր եզրույթ՝ *հոգեբանական գեղագիտությունը*՝ հոգեվերլուծությունը (Չ. Ֆրոյդ), ապա վերլուծական հոգեբանությունը (Գ. Յունգ)¹: Հոգեբանական գեղագիտության հիմքում գեղարվեստական երկի արժևորման ելակետը դառնում է երկի հոգեբանությունը՝ առաջ բերելով *գեղագիտություն վերևից* և *գեղագիտություն ներքևից* հասկացությունները. «Եթե անվանում տանք ջրբաժանին, որը երկու մեծ ուղղությունների է բաժանում ժամանակակից գեղագիտության բոլոր հոսանքները, դա կլինի հոգեբանությունը: Ժամանակակից գեղագիտության երկու ոլորտները՝ հոգեբանական և ոչ հոգեբանական, ընդգրկում են գրեթե այն ամենը, ինչ որ կենսունակ է այդ գիտության մեջ: Ֆեյսները շատ հաջող է սահմանազատել այդ երկու ուղղությունները՝ անվանելով մեկը «գեղագիտություն վերևից», իսկ մյուսը՝ «գեղագիտություն ներքևից»²: Այսպիսով, 20-րդ դարում գեղագիտության համար էական դարձած հոգեբանականացման միտումը իր ակնհայտ արտահայտություններն է ունենում գեղարվեստական երկի կառուցվածքային, սյուժետային, պատկերային համակարգերում: Վերոնշյալն իր դրսևորումը սկսում է ստանալ 20-րդ դարի՝ *գիրակցության հոսքի* գրականության օրինակով, վերհուշի գրականությամբ, միֆական արձակով, որոնք դրսևորվում են Մ. Պրուստի, Թ. Մանի, Ջ. Ջոյսի, Ռ. Ռիլկեի, Հ. Հեսսեի, Գ. Մարկեսի և այլոց գրականությամբ:

Գեղարվեստական գրականության հոգեբանականացման հիմքում ընկած է անգիտակցականի՝ որպես անհատի բնության հիմնարար կատեգորիայի արժևորման և գերկարևորման խնդիրը, անգիտակցականը՝ որպես *արտապատմական* (внеисторичный), *արբաժամանակային* (вневременный) երևույթ, ինչն անկախ է անհատի կենսափորձից (Ֆրոյդ): Շեշտելով անգիտակցականի դերը արվեստի հոգեբանության մեջ՝ Լ. Վիգոտսկին նշում է. «...Արվեստի ամենաէական հատկությունն այն է, որ նրա արարման գործընթացներն ու կիրառման գործընթացները մնում են, կարծես թե, անհասկանալի, անմեկնաբանելի և թաքնված նրանց գիտակցությունից, ում վիճակված է դրանց հետ գործ ունենալ ...Հարկ չկա հատուկ հոգեբանական խորաթափանցություն ունենալ՝

¹ Տե՛ս **Выготский Л.**, Психология искусства, М., 1986.

² Նույն տեղում, էջ 19:

նկատելու համար, որ գեղարվեստական ներգործության ամենամերձ պատճառները թաքնված են անգիտակցականում, և ներթափանցելով այդ ոլորտի մեջ միայն՝ մենք կարող ենք ընդհուպ մոտենալ արվեստի հարցերին»¹: Այսպիսով, անգիտակցականի դերը գեղարվեստական երկի ընկալման, ըմբռնման և վերլուծության մեջ կարևորվում է այնքանով, որքանով հոգեբանության մեջ, և գեղարվեստական ստեղծագործությունը սկսում է զնահատվել որպես ինտուիտիվ, անգիտակցական և իռացիոնալ երևույթ: Հոգեբանական գեղագիտության, ինչպես նաև հոգեբանության մեջ անգիտակցականը դրսևորվում է երազների, սեռական էներգիայի, նկրզների միջոցով (Ֆրոյդ)^{*}, ապա և արքետիպերի տեսությամբ, որոնց միջոցով անգիտակցականը սկսում է հասարակական բնույթ կրել (Յունգ): Համեմատության մեջ դիտարկելով ֆրոյդյան և յունգյան տեսությունները՝ Մ. Վերվին հակադրում է դրանք՝ նշելով, որ գեղարվեստական ստեղծագործության տեսանկյունից ֆրոյդյան անգիտակցականի մասին տեսությունը իրենից ներկայացնում է «առաջին հերթին պաթոլոգիկ հասկացություն, որը վերաբերում է անհատական անգիտակցականին և հենց այդ պատճառով արդեն չի համապատասխանում գեղարվեստական գրականության մեկնաբանմանը»², այնինչ յունգյան ելակետի մասին գրելով՝ գրականագետը ընդհանրացնում է. «Յունգը մոտենում է ստեղծագործությանը նորմալ, առողջ հոգեբանության տեսանկյունից և որոնում է նրա մեկնությունը նոր բացված կոլեկտիվ անգիտակցականի խորություններում»³:

Հայտնի է, որ Յունգից առաջ արդեն շրջանառության մեջ դրված է եղել *արքետիպ* եզրույթ-հասկացությունը՝ որպես նախաձև, նախազադափար, մոդել, կադապար: Յունգն ինքն էլ է նշում արքետիպերի մշակութաբանական, բանասիրական գործառնությունները՝ նկատելով. «Մենք հանդիպում ենք արքետիպ հասկացությանը և արվեստի պատմության, ինչպես նաև բանասիրության և տեքստաբանական քննություններում

¹ Նույն տեղում, էջ 91:

^{*} Սա իր հերթին հանգեցնում է գեղագիտության մեջ «նկրոպաթիկ կոնցեպցիային» (Լամբրոզո, Հորդեյ):

² **Верли М.**, Общее литературоведение, М., 1957, с. 169.

³ Նույն տեղում, էջ 170: Այս մասին մանրամասն տե՛ս նաև **Выготский Л.**, Психология искусства:

(կրիտիկա): ...Հոգեբանական արքետիպը տարբերվում է նրան զուգահեռ այլ ոլորտների երևույթներից միայն մեկ բանով. այն մատնանշում է հոգեկան կյանքի ամենագու փաստը՝ այդպիսով ներկայացնելով ողջ իրավիճակը մի փոքր այլ կերպ»¹: Պլատոնական էյդոսների գաղափարի հիմքում էլ ընկած է եղել արքետիպի գաղափարը, ինչպես նաև հետագայում այն կարելի է գտնել Փիլոն Հուդայեցու, Իրինեոսի, Դիոնիսիոս Արեոպագոսի մոտ²: Սակայն եզրը գիտական շրջանառության մեջ է դրվում 20-րդ դարում՝ դառնալով յունգյան վերլուծական հոգեբանության առանցքը: Այնպես, ինչպես էյդոսները նյութական աշխարհի պրոյեկցիաները պլատոնյան համակարգում, այնպես էլ արքետիպերը ընկած են մարդկային անգիտակցականի կազմության, կառուցվածքի հիմքում: Յունգը ընդգծում է անգիտակցականի ոչ թե և ոչ այնքան անհատական, որքան հասարակական, ազգային և համամարդկային բնույթը, որն օժտված է, ըստ Յունգի, անփոփոխ, հաստատուն պատկերային-ձևական կառույցներով. դրանք էլ նա անվանում է արքետիպեր: Ըստ Յունգի՝ գոյություն ունեն հասկացությունների որոշակի եղանակավորումներ և զուգակցումներ, որոնք օժտված են «ամենագոյությամբ» (Ubiquitat): Դրանք անբռնազրոս ձևով ի հայտ են գալիս ոչ միայն տարբեր ազգերի միջերում և հավատալիքներում, այլև ժամանակակից անհատի երազներում և տեսլային մոճավանջներում: Վերոնշյալ կառույցները կամ մոտիվները բանականորեն անբացատրելի և անմեկնելի են, և դրանց մեկնաբանությունը կարելի է գտնել միայն մարդու հոգեկան ոլորտներում, մասնավորապես անգիտակցականում: Հենց այդ կառույցներն էլ Յունգն անվանում է արքետիպեր. «Արքետիպը պլատոնական էյդոսի մեկնական նկարագրությունն է: Այդ անվանումը մեր նպատակների համար օգտակար է և ճշմարիտ, քանի որ այն նշանակում է, որ խոսելով կոլեկտիվ անգիտակցականի բովանդակության մասին՝ մենք գործ ունենք հնագույն, ավելի ճիշտ է ասել՝ նախնական տիպերի հետ, այսինքն՝ դարեր ի վեր առկա համընդհանուր *պատկերների*»^{*} հետ:

¹ Юнг К., Избранное, Минск, 1998, с. 235.

² Այս մասին տե՛ս Юнг К., Архетип и символ, М., 1991, с. 98:

^{*} Ընդգծումը մերն է: Տեսական աղբյուրներում հիմնականում գործածվում են *պատկեր, образ, image* բառերը որպես բնորոշում, սակայն, մեր կարծիքով, պատկերը նյութական հիմք ունի, իսկ արքետիպն այն է, ինչ գերծ է նյութականությունից, այն առավելապես

«...Արքետիպ հասկացությունը,- գրում է Յունգը,- միջնորդավորված վերաբերում է representation collectives հասկացությանը, որտեղ այն նշում է միայն հոգեկան բովանդակության այն մասը, որը դեռևս չի ենթարկվել որևիցե բանական մշակման և իրենից ներկայացնում է դեռևս անմիջական հոգեկան ներկայություն: ...Ըստ էության, արքետիպը այն անգիտակցական բովանդակությունն է, որը փոխվում է՝ դառնալով գիտակցված և ընկալված, այն ենթարկվում է փոփոխությունների՝ անհատական գիտակցության ազդեցությամբ, որի մակերեսին երևան է գալիս»: Արքետիպի բնույթի մեջ ամենաէական հատկանիշը, որ ընդգծում է Յունգը, հետևյալն է. «Արքետիպերը ունեն ոչ թե բովանդակային, այլ բացառապես ձևական բնութագրում, բնույթ, այն էլ խիստ սահմանափակորեն: Նախատիպը (первобраз) բովանդակային բնութագիր ստանում է միայն այն ժամանակ, երբ այն ներթափանցում է գիտակցության մեջ և այդ ընթացքում հագեցնում գիտակցության փորձի նյութով»¹:

Արքետիպի այլ բնորոշումների կարելի է հանդիպել նաև Յունգի մյուս աշխատություններում, ինչպես, օրինակ, արքետիպն ընկալվում է որպես ինտուիտիվ գաղափար (интуитивная идея)² կամ նախասկզբնական պատկեր (изначальный образ), առասպելական ձև (мифологическая фигура)³: Անդրադառնալով Յունգի՝ արքետիպերի տարբեր բնութագրումներին՝ Ե. Մելետինսկին նշում է, որ դրանք շատ հաճախ մեկը մյուսին չեն համապատասխանում. «Արքետիպը ներկայացվում է մեկ որպես «համալիր», միայն անձնական փորձից դուրս, *խմազո* հասկացության (պատկեր-պատկերացում՝ մեր մեջ իր սահմանափակ գոյությամբ դիտարկվող, հոգեկան իրադրության խտացած արտահայտությունն է՝ օբյեկտի կողմից արդիականացված) խորացմամբ, մեկ էլ որպես հոգեբանորեն անշրջելի բնագոյային ռեակցիաների պատկերավոր վերարտադրություն և կամ էլ որպես շարժառիթ, տիպ, նախատիպ, նմուշ, հոգեբանական կառուցվածքային տարր»: Մելետինսկին շեշտադրում է արքետիպի սահմանման այն հատկանիշը, որը տրված է

մոդել է, պատկերացում, որ որոշակիանում է միայն պրոյեկցիայում: Մեր կարծիքով, արքետիպի համար ավելի բնորոշ կլինի *պարկերացումը* և ոչ թե *պարկերը*:

¹ Юнг К., Архетип и символ., с. 98.

² Юнг К., Избранное, с. 363.

³ Նույն տեղում, էջ 376:

Յունգի «Մոր արքետիպի հոգեբանական ասպեկտները» հոդվածում, ըստ որի՝ «...արքետիպերը ձևավորում են հայացքներ, բայց իրենց մեջ չեն կրում դրանք, քանի որ նախնական պատկերները տեսանելի են դառնում միայն երևակայության արդյունքում, երբ հագեցնում է գիտակցությունը: Սա լոկ «պատկերացման հնարավորություն է»¹:

Հետագայում յունգյան դպրոցի հետևորդները և այլ տեսաբաններ փորձեցին տալ արքետիպերի վերաբերյալ իրենց համար ընդունելի սահմանները՝ կա՛մ ընդգծելով Յունգի կողմից արքետիպին տրված այս կա՛մ այն սահմանումը, կա՛մ վերասահմանելով արքետիպերի մասին տեսությունը: Ուշագրավ է յունգյան դպրոցի ներկայացուցիչ Էլիադեի՝ արքետիպերի մեկնաբանությունը: Գիտնականը Էուգենիո դ'Օրսի համաբանությամբ բնորոշում է արքետիպ հասկացությունը որպես «ընդօրինակման մոդուլներ և ձևաբանական փոխակերպումների հարացույցներ (*парадигмы*)»՝ ավելի հարազատ մնալով, այդպիսով, ավգուստինյան իմաստին²: Իր մոտեցումը Էլիադեն փորձում է հիմնավորել Հին կտակարանի, Աստվածաշնչի, ինչպես նաև տարբեր ժողովուրդների դիցաբանական, միֆական-առասպելական հավատալիքների հիման վրա, ըստ որի՝ երկրի վրա գոյություն ունեցող յուրաքանչյուր երևույթ, լինի այն վերացական թե կոնկրետ, բայց միմիայն աստվածահաճո, ունի իր համարժեքը վերերկրային, տրանսցենդենտ ոլորտներում: Վերոնշյալ գաղափարն ընկած է Միջագետքի հավատալիքներում, իրանական տիեզերաբանության հիմքում և այլ աղբյուրներում³: Հենց այս վերերկրային գաղափարներն է Էլիադեն անվանում արքետիպ կա՛մ *սրբազան մոդել* (Сакральная модель)⁴:

Որոշ տեսաբաններ էլ, ինչպես, օրինակ, ամերիկյան հոգեվերլուծաբան, յունգյան դպրոցի հետևորդ Ջեյմս Հիլմանը, շեշտը դնում են արքետիպերի և բնագոյների նույնականության վրա: Հիլմանը գրում է. «Արքետիպի էներգիան բնագոյային է, քանի որ արքետիպը իր էությամբ բնագոյն է: Արքետիպը բնագոյի «վարքային, վարվելաձևային նմուշն» է (поведенческий паттерн), նրա նշանակությունը կամ, ինչպես Յունգն է

¹ Мелетинский Е., Поэтика мифа, М., 1976, сс. 62-63.

² Տե՛ս Էլիադե Մ., Космос и история, М., 1987, с 30:

³ Այս մասին մանրամասն տե՛ս նույն տեղում, էջ 34:

⁴ Նույն տեղում, էջ 45:

ասում, նրա «հոգեբանական համարժեքը»¹: Մեր հետագա քննություններում մենք կփորձենք առաջնորդվել արքետիպի այն սահմանմամբ, ըստ որի՝ արքետիպը սկզբնազաղափարն է, աննյութականացված ձևը, պատկերացումը, ընդհանրական նշանակությունը, վերացարկված, համընդհանուր, հավերժական գաղափարը, հոգեկանի բնագոյալին դրսևորումը, որը նյութականանում է արվեստի երկերում և մասնավորապես գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ միֆերի, սիմվոլների, սիմվոլային նշանակություն ձեռք բերած հասկացությունների, երևույթների միջոցով (երազ, վերիուշ, այլ հոգեկան դրսևորումներ):

Այսուամենայնիվ, հարց կարող է ծագել՝ ինչ տարածք է ընդգրկում արքետիպը. այն սահմանափակվում է միայն բառի շրջանակներո՞ւմ, թե՞ կարող է ընդգրկել երևույթի, գործողության սահմանները նույնպես: Այս կապակցությամբ Յունգն առանձնացնում է երկու խումբ. առաջին խումբը այն արքետիպերն են, որոնք կապված են անհատականացման գործընթացի հետ. դրանք են Անձի, Եսի, Ստվերի, Ինքնության, Անիմա-Անիմուսի, իմաստուն ծերի արքետիպերը, երկրորդ խումբը, որը նա անվանում է փոխակերպության (տրանսֆորմացիոն) արքետիպեր, տիպական իրավիճակների, վայրերի, եղանակների և միջոցների ձևով են հանդես գալիս, որոնք խորհրդանշում են փոխակերպության տեսակը²: Այս կապակցությամբ ուշագրավ է հատկապես Էլիադեի այն դիտարկումը, ըստ որի՝ արքետիպը կարող է լինել բառի, տեղանքի, վայրի, ծիսակարգի, աշխարհիկ գործունեության տեսքով³: Այսպիսով, արքետիպը կարող է ընդգրկել բառի, երևույթի, գործողության ոլորտները, սակայն աննյութական առումով:

Մյուս կարևորագույն խնդիրներից մեկը արքետիպի դրսևորման **չհերն են**, անգիտակցականը և արքետիպը՝ որպես անգիտակցականի բաղադրիչ, դրսևորվում են հոգեկան-զգայական այնպիսի ձևերում, ինչպիսիք են երևակայությունը (ֆանտազիան), վերիուշը, հիշողությունը (Հիլման), երազները, հոգեկան խանգարումները, տեսիլքները (Էլիադե),

¹ Хиллман Дж., Архетипическая психология, Санкт-Петербург, 1996, сс. 25-26.

² Стен Юнг К., Избранное, с. 363, Мелетинский Е., Поэтика мифа, с. 66, ինչպես նաև Հովականյան Յու., Հոգեվերլուծական փոլիսոփայություն, Եր., 2001, էջ 52:

³ Элиаде М., Космос и история, М., 1987, сс. 48, 285-286.

միֆերը և հեքիաթները (վերջինները, ըստ Յունգի, անգիտակցականի բարձրագույն ձևի՝ կոլեկտիվ անգիտակցականի արտահայտման եղանակներն են):

Սակայն արդեն գիտակցական ոլորտում արքետիպերը դրսևորվում են որոշակի կառույցների օգնությամբ, որոնք կարող են լինել միֆական և սիմվոլիկ: Այս պարագայում ծագում է արդեն արքետիպի բովանդակության խնդիրը: Յունգը նշում է, որ պետք է տարբերել «արքետիպ» և «արքետիպային պատկերացում» հասկացությունները: «Արքետիպը, գրում է նա, ինքնին հիպոթետիկ (վարկածային), պատկերային հայեցողությանն անհասանելի է. այն նման է կենսաբանության մեջ անվանվող «pattern of behaviour»-ին»¹:

Արքետիպային հոգեբանությունը, մտնելով գեղագիտություն և գրողի գեղարվեստական դաշտ, ստեղծում է անգիտակցականի և ենթագիտակցականի սահմանային իրավիճակների և անբռնագրոսիկ խառնվելու գեղարվեստական մտածողություն, որը գեղարվեստական տեքստը վերածում է միֆական արքետիպերի վրա հիմնված կառույցի: Այստեղ անգիտակցականը՝ արքետիպը՝ որպես հոգեկանի բնագոյային արտահայտություն, երևան է գալիս վերհուշի, երազային մոճավանջների, երևակայության միջոցով՝ խախտելով իրականի և երևակայականի, գիտակցականի և անգիտակցականի բոլոր սահմանները, սահմանազանցելով նաև ժամանակատարածական խոչընդոտները: Գեղարվեստական տեքստում արքետիպը նյութականանում է միֆերի, հեքիաթների, ինչպես նաև սիմվոլիկ արժեք ձեռք բերած նշանների միջոցով: Սակայն այստեղ էական են դառնում միֆի կիրառման առանձնահատկությունները, քանի որ միֆը արքետիպի պրոյեկցիա է դառնում այն ժամանակ, երբ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ հանդես է գալիս ոչ թե որպես պյոթետային հենք, այլ որպես ստեղծագործության կառուցվածքային հիմք և գեղարվեստական ստեղծագործության պոետիկա, երբ գեղարվեստական տեքստը վերածվում է միֆական կառույցի: Արքետիպի նյութականացումը գեղարվեստական տեքստում տեղի է ունենում նաև սիմվոլի կամ սիմվոլիկ պատկերի միջոցով, սակայն խոսքն առավելապես վերաբերում է այն սիմվոլներին, որոնք ունեն արքետի-

¹ Юнг К., Архетип и символ., с. 99.

պային և մշակութային փոխակերպման էֆեկտ: Այսպես, օրինակ, ջուրն ինքնին կարող է խորհրդանշել մաքրություն, հոսք, ընթացք, սակայն եթե այն հանդես է գալիս գուտ սիմվոլիկ նշանակությամբ, դեռևս արքետիպ չէ, այն արքետիպի պրոյեկցիա դառնում է միայն այն դեպքում, երբ արտահայտում է հոգեկանի վիճակ, ձև. «...Սիմվոլները,- գրում է Ռ. Հոփքին,- արքետիպերի արտահայտման ձևերն են այս աշխարհում՝ կոնկրետ, մանրամասն, փորձնական պատկերներ (images), որոնք արտահայտում են իմաստի և զգացմունքների արքետիպային համաստեղություն: Բայց սիմվոլները նույնական, համարժեք չեն այն արքետիպերի հետ, որոնց ներկայացնում են: Գավազանը (wand), առնանդանը (phallos), երեք թիվը և Յահվեի պատկերը արական սեռի արքետիպի խորհրդանիշերն են, սակայն արական սեռի արքետիպը դուրս է այս ներկայացումներից: Արքետիպը փորձառության հոգեկան կադապարն է, ձևը (mold), կյանքի փորձի հոգեկան շաղախը, մինչդեռ սիմվոլը նրա մասնավոր դրսևորումն է: Արքետիպերը գոյություն ունեն կյանքից դուրս, որքանով որ մենք այն (կյանքը - Ա. Ս.-Բ.) գիտակցում ենք ինքնագիտակցման եղանակով, մինչդեռ սիմվոլը վերցվում է կյանքից և մատնանշում արքետիպը, որը վեր է մեր ընկալումից: Սիմվոլն այն է, ինչ մեզ դարձնում է բանական մարդ և ներկայացնում է մեր կարողությունը՝ ընկալելու այն, ինչ դուրս է մեր հասկացողությունից: Այսպիսով, սիմվոլներն այն էական ուղղորդիչներն են, որոնք մեզ՝ մարդկանց, ներկայացնում են այն, ինչ դուրս է մեր բանականության սահմաններից, որոնք մեզ օգնում են հաղորդակցվել մեկ այլ՝ գերբնական իրականության հետ»¹:

Ըստ էության, սիմվոլ-միֆ-արքետիպ հետընթաց շարժումը տանում է դեպի մարդկային մտածողության ակունքները՝ հուշելով գեղարվեստական ու տրամաբանական նոր կառույցների հնարավորության մասին, և ցույց է տալիս մարդկային մտածողության ցիկլային բնույթը:

Միֆերի բովանդակային, սյուժետային, մոտիվային ընդհանրություններն ու առանձնահատկությունները.՝ Միֆը զարգացման որոշակի փուլում ձեռք է բերում պատմության նշանակություն, և այս պարագա-

¹ Hopcke R. A., Guided Tour Of..., Boston&London, 1999, p. 29.

յում լիովին ընդունելի է այն անվանել նաև առասպել, իսկ առասպելները՝ որպես ժողովրդական բանահյուսության հնագույն ձևեր, դրսևորում են բովանդակային, սյուժետային, մոտիվային որոշակի ընդհանրություններ, որոնք հնարավորություն են տալիս դասակարգելու միջերը մի քանի խմբերի մեջ՝ արարչական, մշակութային, վախճանաբանական, ագրարային, երկվորյակային և այլն:

Տիեզերածագման և մարդածագումնաբանական միջեր

Այս խմբի մեջ մտնում են արարման, աշխարհի, տիեզերքի և մարդու արարման մասին միջերը: Տիեզերածագման մասին միջերը հիմնականում ներկայացվում են քառսից տիեզերքի անջատմամբ: Քառսր բազմաթիվ բացատրություններ և մեկնաբանություններ ունի: Այն նախ և առաջ մեկնաբանվում է որպես անկարգություն, ինչը հակադրվում է կոսմոսին, և վերջինս բնութագրվում է որպես կարգ ու կանոն: Քառս բառի ստուգաբանությունը կապվում է հորանջել բառի հետ՝ քառս՝ հորանջում եմ¹: Ըստ Հեսիոդոսի՝ Քառսը հավասարազոր դիրք է գրավում Հերայի, Տարտարոսի և Էրոսի միջև: Քառսը մեկնաբանվում է նաև կա՛մ որպես ջրային տարածք, կա՛մ օդային տարածք, կա՛մ մի վայր, որտեղ բաժանվում, մասնատվում են տարերքները (Պլատոն): Եվրիպիդեսի մոտ քառսը երկրի և երկնքի միջև գիծն է: Քառսից ծնվում են գիշերը, համաշխարհային ձուն, Էրոսը, հողը, երկինքը, ծովը, աստվածներն ու մարդիկ: Ըստ որոշ տեսաբանների՝ Քառսի նախատարրը ջուրն է, իսկ ջուրը, ինչպես գիտենք, ֆիզիկական տարրեր ձևեր կարող է ստանալ՝ տարրաբաժանվել և տարրամիանալ: Ըստ ստոիկների՝ տարրերի տրոհման սկզբբունքը համարվում է ստեղծագործական սկզբի նախապայման. այս դեպքում քառսն է համարվում ստեղծագործական սկզբի նախապայման: Մարկ Ավրելիոսի մոտ քառսի ընկալումը ոչ թե տարածական է, այլ ժամանակային: Քառսը դիտարկվում է նաև որպես նյութի անկանոն վիճակ: Քառսից և Ջեֆիրից է ծնվում Անդրոգենը՝ տղամարդ-կին էակը, որն էլ համարվում է ամեն ինչի սկիզբը: Քառսը ներկայացվում է նաև որպես ժամանակի և տարածության անսահմանություն: Նեոպլատոնականների մոտ քառսը դիտվում է որպես ամենայն կենդանի սկզբի

¹ Ст'ю Мифы народов мира, Т. 2, М., 1991, с. 579:

արարման և վերարտադրման կենտրոն: Կոսմոսը, ինչպես նշեցինք, բնութագրվում է իբրև կարգ, կարգավորվածություն, աշխարհաստեղծում, գեղեցկություն: Կոսմոսը գեղագիտորեն սահմանված կարգն է: Կոսմոսի ուղղահայաց գիծը մասնատված է երեք մասի՝ Երկինք, Երկիր և Անդրշիրիմյան աշխարհ: Հաճախ վերջինը մեկնաբանվում է որպես քառս: Այս աշխարհների բնակիչներն են՝ աստվածներ, կիսաստվածներ՝ երկնքում, մարդիկ՝ երկրի վրա, հրեշներ՝ անդրաշխարհում: Սովորաբար Կոսմոսն ընկալվում է նաև մակրո և միկրո ընդգրկումներով. մակրոն տիեզերքն է, միկրոն՝ մարդը: Կոսմոսի համարժեքներն են համարվում համաշխարհային ծառը (կենաց ծառը, древо жизни), համաշխարհային լեռը: Ծագումնաբանական շատ միջերում մենք հանդիպում ենք Ոսկե ձվի, Արևի սիմվոլներին, որոնց մեջ ամփոփվում է արարման խորհուրդը: Ծառ միջերում աշխարհի արարումը կապված է աստվածների կամ գերմարդու՝ Դեմիուրգների հետ (Եգիպտական Ակումը և Պտախը, հայկական Արամազդը, Ջրադաշտների Ախուրա Մազդան, հինդուիզմի Վիշվակարման, ուդմուրտների Ինմարը): Արարչագործության հիմքում, ըստ որոշ առասպելական հավատալիքների, ընկած են նաև կլին աստվածները՝ ֆինների Իլմատարը, հին հունական դիցաբանության մեջ՝ Հերան: Որոշ միջական պատումներում աշխարհի արարումը իրականացվում է կենդանիների կողմից, օրինակ, ռուսական և բելառուսական միջերում և հեքիաթներում թռչուններն են այդ սրբազան կենդանիները, հնդկացիների մոտ՝ կրիան և այլն: Տիեզերածագման միջերի մասնավոր դրսևորումն են աստվածների, գերաստվածների և մարդկանց ծագման մասին միջերը, ապա նաև տոհմի, ցեղի ստեղծման մասին միջերը:

Ծառ հաճախ մարդու արարումը ներկայացվում է բնության երևույթների միջոցով՝ կավ, հող, ծառ: Տոտեմիստական պատկերացումներում մարդիկ, ապա նաև տոհմերը, ցեղերը ծագում են զանազան կենդանիներից:

Էսխատոլոգիական (վախճանաբանական) և օրացուցային միջեր

Էսխատոլոգիական (վախճանաբանական) միջերը քառսի և կոսմոսի տիեզերական պայքարի մասին առասպելներն են՝ կոսմոսածին և

քառասուն ութերի և երեսույթների բախման նկարագրություններով: Սրանք այն միջերն են, որոնք գոյություն են աշխարհի՝ կոսմոսի անխուսափելի վախճանի մասին: Սովորաբար այդ վախճանը վրա է հասնում բնության տարերքների միջոցով՝ կրակ, ջուր, հող, օդ: Էսխատոլոգիական միջերը բնորոշ են գրեթե բոլոր ժողովուրդների առասպելաբանական տեքստերին, սակայն շատ տարածված են հնդկական առասպելներում, հատկապես Բրահմա աստծու հավատալիքների հետ կապված՝ քուն-մահ-աշխարհի վերջ-վերածնունդ-արթնություն, եգիպտական առասպելների անդրաշխարհային մոտիվներում, քրիստոնեության մեջ՝ ապոկալիպսիսի հարցադրմամբ, հայկական էպոսում՝ Փոքր Միերի միֆական կերպարով:

Օրացուցային կամ ագրարային միջերը տարվա եղանակների հերթափոխի, շրջափուլերի մասին առասպելական պատմություններն են՝ օր և գիշեր, ձմեռ-ամառ, ընդհուպ մինչև տիեզերական ցիկլեր (Չարխի ֆալլաք), օրական ցիկլը, ամսական ցիկլը, տարեկան ցիկլը, լուսնային և արևային ցիկլերը: Եգիպտական առասպելաբանության մեջ օրացուցային միջերը դրսևորվում են Տոտի հավատալիքներում, շումեր-աքքադականում՝ Մարդուկի: Սրանք տարբեր ժողովուրդների հավատալիքներում հանդես են գալիս աստղային, լուսնային միջերի մեջ, մահացող և հարություն առնող միջերում, մասնավորապես՝ Օսիրիսի միֆական հավատալիքներում, հին հունական Դեմետրայի, Պերսեփոնեի, Ադոնիսի, Դիոնիսի, Հադեսի մասին առասպելներում:

Հերոսական միջեր

Այս խմբի մեջ հիմնականում մտնում են մշակութային և երկվորյակային միջերը: Սրանցում հիմնականում պատկերվում են անհատի ձևավորման և հասարակության մեջ կայանալու ընթացքը, ինչպես նաև միֆական առաքելությամբ օժտված հերոսները, որոնք ունեն յուրահատուկ մանկություն, զարգացում և ֆիզիկական գերմարդկային աճ, ուժ, խելք: Սրանցում պատկերվում են հիմնականում գերմարդիկ՝ կիսաստված-կես մարդու ծագումնաբանությունը, կյանքը, գործած սխրանքները: Մշակութային հերոսները սովորաբար օժտված են ցեղի, ազգի քաղաքակրթման առաքելությամբ, որոնք բերում են բարեկեցություն, տա-

րածում իմացություն, օրենք, մշակույթ: Երկվորյակային միֆերը երկվորյակ եղբայրների մասին միֆերն են, որոնք երբեմն իրար դաշնակից են, իսկ ավելի հաճախ՝ հակառակորդ, և ներկայացնում են դրականի և բացասականի հակադիր բևեռները: Սրանք ներկայացնում են դավաճանական համակարգերը: Շատ հաճախ հանդիպում են տարասեռ երկվորյակային միֆեր՝ եղբայր-քույր, որոնցում արտացոլվում է ինքնատի գաղափարը՝ եղբայր-քույր ամուսնությունը՝ Օսիրիսը և Իսիդան, հնդկական Յաման:

Կենդանական միֆեր

Մի առանձին խումբ են կազմում կենդանական միֆերը, որոնք ծագում են տոտեմիստական հավատալիքներից և պատկերացումներից: Սրանցում հիմնական մոտիվը մարդ-կենդանի՝ թռչուն, գայլ, շուն, արջ, կարապ, գորտ և այլն կերպարանափոխություններն են: Ինչպես արդեն նշվեց վերը, տիեզերածագումնաբանական, մշակութային հերոսների միֆերում շատ ակտիվ մասնակցում են նաև կենդանիները: Կենդանական հավատալիքների վրա է հիմնված աստղակերպը՝ տիեզերքի մասնատումը կենդանակերպերի:

Միֆի արտացոլման պատմական ընթացքը գեղարվեստական գրականության մեջ.՝ Գրականության և միֆի փոխհարաբերության հարցը սովորաբար դիտվում է երկու տեսանկյունից՝ էվոլյուցիոն և տիպաբանական¹: Ըստ առաջին մոտեցման՝ միֆական մտածողությունը գիտակցության յուրահատուկ ձև է, որը նախորդել է գեղարվեստական գրականությանը: Գրականությունը գործ ունի միայն միֆի փշրանքների հետ և միևնույն ժամանակ ինքն իրենով անընդհատ քայքայում է միֆը՝ տարալուծելով այն: Ըստ այս տեսակետի՝ միֆը և նրան ժամանակագրորեն հաջորդող գրականությունը նաև չեն համապատասխանում մեկը մյուսին, քանի որ պատմականորեն երբևէ չեն համընկնում իրար:

Տիպաբանական մոտեցումը ենթադրում է, որ առասպելաբանությունը և գեղարվեստական գրականությունը ճանաչողության լրիվ իրարամերժ ձևեր են, որոնք լրիվ տարբեր կերպ են տեսնում և նկարագրում

¹ St'u Мифы народов мира, Т. 2, с. 58:

իրականությունը. դրանք գոյություն ունեն զուգահեռաբար՝ տարբեր ժամանակներում առավել կամ նվազ չափով արդիական դառնալով:

Միֆ և գրականություն փոխհարաբերության խնդիրը դիտարկվում է հնագույն ժամանակներից պահպանված տեքստերի բովանդակային առանձնահատկություններն ուսումնասիրելիս: Ըստ այդմ՝ տարբերվում են միֆական պատումներ և կենցաղային առօրեական պատումներ, որոնք կառուցվածքային, բովանդակային առումով էականորեն տարբերվում են իրարից: Չնայած, ինչպես առիթ ունեցել ենք նշելու, միֆական մտածողությունը հակադրությունների վրա հիմնված մտածողություն չէ, այն չի տարորոշում չարն ու բարին, լավն ու վատը, հրաշքը և իրականությունը: Այնուամենայնիվ, հնագույն միֆական տեքստերում, ըստ որոշ տեսաբանների, առկա է ժամանակի և տարածության ցիկլիկ բնույթը, բովանդակային առումով դրանք առնչվում են տիեզերաստեղծմանը, մարդաստեղծմանը, աստվածներին և կիսաստվածներին և ունեն ծիսա-արարողակարգային բնույթ: Ի հակադրություն սրանց՝ կենցաղային տեքստերը աչքի են ընկնում իրենց միագծությամբ, քեմայի սահմանափակությամբ: Մովորաբար ընդունված է միֆ և գրականություն փոխհարաբերության խնդիրը դիտարկել առավելապես բանավոր և գրավոր խոսքի համեմատությամբ, որի ընթացքում հստակ գծագրվում են հակադրությունները և տարբերությունները: Նաև եթե մինչգրային ժամանակաշրջանում գերիշխող էր միֆական մտածողությունը՝ իր ծիսականությամբ, պատաճառահետևանքային կապի խզմամբ, ապա գրավոր ժամանակաշրջանում այն դառնում է ավելի միագիծ և տրամաբանված: Այսբանով հանդերձ՝ գրական այնպիսի ժանրեր, ինչպես, օրինակ, ասպետական վեպը, դետեկտիվ և արկածային ժանրերը, իրենց ներքին կառույցով հիմնվում են հենց միֆապոետական առանձնահատկությունների՝ ժամանակատարածական ցիկլային կառույցի վրա, երբ իրադարձությունները պարբերաբար կրկնվում են, երբ հերոսը, որն ապրում է մի պայմանական տարածքում ու ժամանակաշրջանում, ձեռք է բերում գերմարդու հատկանիշներ: Ըստ էվոլյուցիոն մոտեցման համախոհների՝ միֆից են առաջացել բազմաթիվ բանահյուսական ժանրեր, ինչպես, օրինակ, առասպելը, էպոսը, հեքիաթը, ավանդությունը, ասքը և այլն:

Միֆը և բանահյուսական ժանրերը: Միֆ և առասպել.- Ինչպես նշվեց վերը, հայ գրականագիտական միտքը միֆը հիմնականում նույնացնում է բանահյուսական ժանրերից մեկի՝ առասպելի հետ: Այն բնորոշվում է որպես նախամարդու ամենամախնական պատկերացում աշխարհի և տիեզերքի մասին, որը ներկայացվում է գերբնական և ֆանտաստիկ ձևով ու բովանդակությամբ: Սակայն առասպելները շատ հաճախ օգնում են որոշակի պատկերացում կազմելու հնագույն ժողովուրդների պատմության մասին: Այս կապակցությամբ թերևս արժե հիշել Խորենացու վերաբերմունքը առասպելների նկատմամբ. Խորենացին առասպելները մեծ մասամբ համարում էր «ստերի սուտ», սակայն միևնույն ժամանակ գտնում էր, որ դրանց մեջ կարելի է գտնել ճշմարտության հատիկ:

Միֆ և էպոս.- Միֆը դրսևորվում է բանահյուսական ժանրերից նաև էպոսում, որի հնագույն ձևերը նույնպես արմատներով հասնում են միֆին: Այստեղ էպիկական ֆոնը դեռևս լցված է հրեշներով և երևակայական էակներով: Էպիկական ժամանակը համընկնում է միֆական նախաժամանակի հետ, էպիկական հակառակորդը շատ հաճախ դիվային բնույթ ունի: Էպիկական հերոսը իր ծագումնաբանությամբ շատ հաճախ նախահերոսն է, որը չունի կոնկրետ ծնողներ, և նրա ծնունդը շղարշված է առասպելներով, կամ որը դեմիուրգյան-կեսամարդ-կեսաստված ծագում ունի (օրինակ՝ Աթիլլեսը Իլիականում, Սամասարն ու Բաղդասարը հայկական էպոսում և այլն): Էպիկական հերոսը նաև շատ հաճախ ձեռք է բերում միֆական-մշակութային հերոսի գործառույթ, ինչն արտահայտվում է երկրային տարերքների (կրակ, ջուր, հող, օդ) միջոցով փրկչի ֆունկցիա կատարելով: Առասպելական շերտերը պատմական ներթափանցումների արդյունքում աստիճանաբար սկսում են իրենց տեղը զիջել մարդկային հատկանիշներին՝ ուժ, հմարամտություն, խելք, խորամանկություն և այլն, սակայն հնագույն ծագում ունեցող էպոսների հմայքը հենց իրենց միֆականության մեջ է:

Միֆ և հեքիաթ.- Միֆի և հեքիաթի փոխհարաբերության խնդիրը քննության է առնվել բազմիցս (Ե. Մելետիմսկի, Վ. Պրոպ): Ըստ որոշ տեսաբանների՝ հատկապես միֆերից են ծնունդ առել կենդանական և հրաշապատում հեքիաթները: Որոշ տեսաբանների մոտ նաև կասկած չի

հարուցում հեքիաթային այն սյուժեների միֆական ծագումը, որոնք ներկայացնում են հերոսի ամուսնությունը կերպարանավորված հերոսուհու կամ հերոսի («Գորտ արքայադուստրը», «Ալվան ծաղիկը») հետ. դրանք կենդանական հեքիաթների հետ միասին համարվում են տոտեմիստական պատկերացումների գենետիկ շարունակությունը: Իհարկե, ակնհայտորեն դրսևորելով ընդհանրություններ՝ միֆը և հեքիաթը, այնուամենայնիվ, ունեն մաս հատակ տարբերություններ: Առաջին և հիմնական տարբերությունը պատմվող երևույթների հանդեպ իրականի և հորինվածքի դիրքորոշումն է: Առասպելներում պատկերվող երևույթների (որքան էլ դրանք լինեն գերբնական, ֆանտաստիկ) իսկությունը որևէ կասկած չի առաջացնում, այնինչ հեքիաթները մենք ի սկզբանե ընկալում ենք որպես պայմանականություն, որպես գերբնական և ֆանտաստիկ երևույթների երևակայական, սուտ և հնարավոր պատմություններ:

Տարբեր դրսևորումներ ունի մաս ժամանակի պատկերումը միֆի մեջ և հեքիաթում: Միֆական ժամանակը հիմնականում ցիկլիկ բնույթ ունի, այն գտնվում է հավերժական շրջապտույտի մեջ. այն մաս ամենամախնական ժամանակն է: Ի տարբերություն միֆական ժամանակի՝ հեքիաթում այն գծագրվում է որպես շատ անորոշ ժամանակ, որից էլ բխում են իրադարձությունները և դեպքերը: Սակայն եթե ժամանակը անորոշ է, ապա դեպքերն ու իրադարձությունները որոշակի են, նույնիսկ ամենաֆանտաստիկ պատումներն ունեն որոշակիություն:

Միֆի և հեքիաթի տարբերություններից մեկն էլ այն է, որ միֆական աշխարհընկալման մեջ չափազանց կարևոր են տիեզերքը, տիեզերքի արարումը, այնինչ հեքիաթներում տիեզերականի սահմանները խիստ նեղանում են, և շեշտը դրվում է հիմնականում սոցիալական տարածքի վրա: Եթե միֆերում հերոսների ամուսնությունը միջոց է հավերժական շրջապտույտի մեջ հերոսական ընթացքի նպատակակետին հասնելու, ապա հեքիաթներում ամուսնությունը դառնում է նպատակ:

Հեքիաթներում հատկապես կարևոր են դառնում խոսքային բանաձևերը, որոնք հիմնված են հակադրությունների վրա՝ ի տարբերություն միֆական գիտակցության, որը, ինչպես նշեցինք վերը, չի տարորոշում հակադրությունները: Հեքիաթներում խոսքային հակադրությունները մասնավորապես դրսևորվում են սկսվածքների միջոցով՝ «Լինում է, չի

լինում», «Կար-չկար», ժամանակային բանաձևումներում՝ «յոթ օր յոթ գիշեր», «ոչ թե տարով է մեծանում, ոչ թե օրով, այլ ժամով», տարածական հսկողություններով՝ «գնում գնում է, շատ է գնում թե քիչ», «հավքն իր թևով, օձն իր պորտով» և այլն: Ծիսականացումը, ի տարբերություն միֆերի, հիմնականում բացակայում է հեքիաթներում:

Միֆ և գեղարվեստական գրականություն.- Գեղարվեստական գրականության մեջ միֆը կորցնում է գերբնականության հանդեպ միանշանակ վերաբերմունքը, և սկսում է կասկածի տակ դրվել նրա իմացաբանական ճշմարտացիությունը, այնինչ միֆի բովանդակային, գեղարվեստական արժեքները շատ հազվադեպ են կորցնում իրենց արդիականությունը: Եվ գրականության մեջ միֆը աստիճանաբար սկսում է օգտագործվել որպես գեղարվեստական-գեղագիտական համակարգ՝ վերածվելով գաղափարի, պատկերի, սիմվոլի, մետաֆորի և այլն:

Անտիկ գրականության մեջ հին հույն դրամատուրգները հաճախակի են դիմում առասպելներին, որոնց թեմաները, մոտիվները, սյուժեները ակտիվորեն օգտագործում են իրենց երկերում (Էսքիլես, Սոփոկլես, Եվրիպիդես): Հին հունական դրամատուրգիայում միֆն ունի կրոնական նշանակություն և շեշտադրություն, ինչպես նաև կարծես թե համարվում է արվեստի առաջին նախապայման, քանի որ ստեղծագործության հիմքը միֆական սյուժեներն են: Միֆի միջոցով հին հույն ողբերգակները գեղարվեստականացնում են աստվածների կամքը, ճակատագիրը, մարդկանց դատապարտվածությունը, անգործությունը աստվածային կամքի առջև, ինչպես նաև աստիճանաբար փորձում են հաղթահարել աստվածային բացարձակ ճշմարտությունը: Էսքիլեսի ողբերգություններում հատկապես շեշտվում են աստվածների կամքի բացարձակացումը և մարդու անվարան ենթարկված լինելը ճակատագրի օրենքներին: Օրեսթեսի եռագրության մեջ ներկայացվում է Տանտալոսի սերնդին վերաբերող հավերժական անեծքը, որը կրում են սերնդի բոլոր ներկայացուցիչները: Տանտալոսը, խաբելով աստվածներին, նրանց զոհաբերում է և մատուցում իր որդու միսը, և նրա բոլոր սերունդները դատապարտված են կրելու աստվածային անեծքը: Եռագրության մեջ ներկայացվում է Ագամեմնոնի, Էգիսթոսի և Օրեսթեսի անխուսափելի վախճանը: Սոփոկլեսը զարգացնում է միֆական թեման՝ հասցնելով մարդկային ող-

բերգության շեշտադրմանը, ինչը հատկապես դրսևորվում է Անտիգոնեի ինքնագոհաբերություն դրվագում: «Էդիպոս արքան» անիմացիոն մեջ գտնվող անհատի ողբերգությունն է պատկերում: Եվրիպիդեսը առավել կարևորում է մարդու դերը. նա ասածուն ու մարդուն սովորաբար դիտում է միևնույն հարթության վրա՝ շատ հաճախ ասածուն ներկայացնելով ավելի ճղճիմ, իսկ մարդուն՝ ավելի վեհ ու բարձր: Առասպելական, աստվածային ցատումից մարդկային ազատագրումն է պատկերված նրա «Մեդեա» և «Հիպալոլիտոս» ողբերգություններում:

Միջնադարում միֆը հիմնականում երկու թևով է զարգանում. միջին դարերի գրականությունը կա՛մ սկսում է հիմնվել բանահյուսական նյութի վրա՝ ստեղծելով ազգային էպոս, կա՛մ հանդես գալ որպես գաղափարախոսություն: Սա է պատճառը, որ հին դասական միֆերը սկսում են արժեգրվել՝ ի հաշիվ քրիստոնեական միֆերի: Միաժամանակ լայն տարածում են գտնում սրբերի մասին պատմությունները: Միջնադարում սրան զուգահեռ զարգանում է հատկապես ժողովրդական ֆոլկլորը, որը անվանում են նաև ցածր առասպելաբանություն, և որը հիմնականում առնչվում է միջնադարյան սնահավատությունների հետ:

Վերածննդի գրականության մեջ ավանդական, դասական միֆերը լրիվ նոր իմաստավորում ու նշանակություն են ձեռք բերում: Հատկապես ուշագրավ էր այն միտումը, երբ գեղարվեստական տեքստ էր ներմուծվում ժողովրդական բանահյուսական տարերքը՝ կառնավալային տարրերով, ծիսաարարողակարգերով: Այս երևույթի լավագույն օրինակը թերևս Ֆրանսուա Ռաբլեի «Գարգանտյուա և Պանտագրյուել» վեպն է, որը կերպարի կերտման առումով բացարձակ հիպերբոլիկ-միֆական պատկերում է՝ մարդկային մարմնի տիեզերական չափսերի շեշտումը, աճը, ճանապարհորդությունը մարդու մարմնի ներսում, սննդի մեծարումը, մարդու մարմնի գովերգումը, ֆիզիկական հաճույքների պատկերումը, հերոսների առասպելական չափերը, ուժը, հնարավորությունները, վերի և վարի հակադրությունը¹: Ծիսական տարրերի արտացոլումն է նաև ծաղրածուի կերպարը, որն ակնհայտորեն դրսևորված է Շեքսպիրի դրամաներում: Ընդհանրապես Վերածննդի ժամանակաշրջանում կա-

¹ Այս մասին մանրամասն տե՛ս **Бахтин М.**, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья, М., 1965:

ռուցվում է աշխարհի երկու իրարամերժ մոդել՝ լավատեսական, որը հենվում է հին հունական, ավանդական տիեզերակենտրոն միֆերի վրա, և նիխիլիստական, մռայլ և վատատեսական, որը հիմնվում է ժողովրդական ստորակարգ բանահյուսության, մասնավորապես՝ դեմոնիզմի վրա: Առաջինի օրինակն է Դանտե Ալիգիերիի «Աստվածային կատակերգությունը»՝ կառուցված դասական և քրիստոնեական միֆերի վրա:

Կլասիցիստական գրականությունն արդեն ստեղծել էր իր պաշտամունքը՝ բանականության պաշտամունքը, և մնացած բոլոր միջոցները պարզապես ծառայում էին այդ գաղափարի գեղարվեստական իրագործմանը, այդ թվում նաև միֆը: Միֆը այստեղ ձեռք է բերում առավելապես պատմական, ավելի ստույգ՝ կեղծ պատմական նշանակություն, քանի որ առասպելական կերպարները գերազանցապես հանդես էին գալիս պատմական քողավորմամբ՝ բանականության պաշտամունքն ըստ էության ներկայացնելու համար («Սիդ», «Հորացիոս», «Ֆեդրա» և այլն):

Ռոմանտիկական գրականության մեջ միֆի նշանակությունը փոխվում է, քանի որ միֆը սկսում է դառնալ նախևառաջ գիտական հետազոտման, ուսումնասիրության նյութ, մույնիսկ դրա հիմքի վրա ստեղծվում է դիցաբանական (միֆոլոգիական) դպրոցը: Գրականություն և միֆ կապը փոխհարաբերման և դրսևորման մոր հնարավորություններ է ստանում, քանի որ, ի տարբերություն նախորդ դարերի, երբ միֆ կամ առասպելաբանություն ասելով նկատի ունեին հիմնականում հունահռոմեական առասպելաբանությունը, ռոմանտիկները ընդլայնեցին միֆի հնարավորությունները՝ իրենց ուսումնասիրության նյութ դարձնելով ազգային առասպելաբանությունը և բանահյուսությունը, միևնույն ժամանակ շեշտը դնելով նաև արևմտյան, սլավոնական դիցաբանության վրա: Միֆը ձեռք բերեց, այսպես ասած, մոր կարգավիճակ՝ առավել գիտական, առավել հիմնավոր և բազմաշերտ: Ռոմանտիզմի գաղափարաբանությունն արդեն իսկ կրում էր իր մեջ առասպելական տարրեր՝ իրականություն և երևակայություն-խղեալ հակադրության վրա ստեղծված, հետևաբար, ռոմանտիկներն իրենք արդեն ստեղծում էին իրենց միֆական աշխարհը իրենց առաջ քաշած գեղագիտական սկզբունքների շնորհիվ: Սա է պատճառը, որ ռոմանտիկները միայն իրենց հատուկ հե-

տաքորքությամբ էին վերաբերվում նաև պատմությանը՝ միֆականացնելով այն շեշտված հերոսականությամբ: Միֆակիրառության ասպարեզում ռոմանտիկները կարողացան հասնել մի բավականին ուշագրավ մոտեցման. նրանք սկսեցին միֆը դիտել իր մի քանի կողմերից՝ արդյունքում հասնելով միֆի վերագնահատմանն ու վերաիմաստավորմանը: Եվ միֆը սկսեց կորցնել իր քարացած նշանակությունը՝ ձեռք բերելով նոր իմաստ: Այս առումով հատկապես ուշագրավ է ռոմանտիկական գրականության մեջ լայն տարածում գտած դեմոնական միֆը: Այն գալիս է Գյոթեի «Ֆաուստ»-ի ավանդներից և տարածվում Բայրոնի, Շելլիի, Լերմոնտովի և այլոց ստեղծագործություններում: Որոշ տեսաբաններ, մասնավորապես Մելետինսկին, նշում են, որ դեմոնիզմը ոչ այնքան «Աստծո գայրույթը կրող» (Պրոմեթեա, Դեմոն) միֆական հերոսի արտաքին կիրառումն էր գրականության մեջ, որքան միֆաստեղծ միտում ժամանակի գրականության մեջ, որը ակտիվորեն ներգործում էր մի ամբողջ սերնդի գիտակցության վրա, ստեղծում բարձր ծիսականությամբ օժտված կենսական կանոններ, և որը ծնում էր բավականին մեծ քանակությամբ համատիպ տեքստեր: Դեմոնիզմն ընդհանրապես մի քանի գեղագիտական նպատակներ էր հետապնդում՝ գեղարվեստորեն ևս մեկ անգամ պատկերել չարի և բարու առասպելական հակադրությունը, ցույց տալ իմացության միֆականացումը և դրանից բխող գայթակղությունը, շեշտել կերպարի հավերժական մերժվածությունը (միլթոնյան հրեշտակը՝ դրախտից արտաքսված): Այսպես, Բայրոնի «Կայեն» դրամատիկական պոեմում պատկերված է, թե ինչպես է սատանայի օգնությամբ Կայենը հասնում բացարձակ ճշմարտության. սատանան՝ Լյուցիֆերը, այս պարագայում հայտնում է նրան ճշմարտությունը Աստծու մասին, որ Աստծուց է ամեն տեսակ աղետ աշխարհի վրա, որ երբ Աստված արտաքսեց մարդուն դրախտից, այդ պահից սկսեցին մարդու տանջանքները: Եվ Կայենը, զոհաբերելով եղբորն Աստծուն, մերժվում է նրանից: Կայենի պատմությունը առաջին անգամ նոր մեկնաբանման է արժանանում՝ դրական շեշտադրման կնիք ստանալով կերպարի մեջ: Լերմոնտովի Դեմոնը՝ Դևը, լրիվ այլ մեկնաբանություն ունի. ներկայացնելով պոեմը որպես արևելյան պատմություն՝ Լերմոնտովն իր կերպա-

րին օժտել է ընդգծված դրամատիզմով. Լերմոնտովի Դևը տառապող
ղևն է.

*Տրյումագին Դևը՝ արյաքսանան ոգին,
Շախրում էր մեղսուր աշխարհի վրա,
Եվ լավ օրերի վերհուշն էր կրկին,
Խմբվում նրա դեմ, պաշարում նրան: (Քարզմ. Պ. Սևակի)*

Միֆը 20-րդ դարի գրականության մեջ.՝ Տեսական աշխատություններում, մասնավորապես Մելետինսկու «Միֆի պոետիկան» աշխատության մեջ, 20-րդ դարում միֆակառուցման և միֆակիրառության դաշտերում միֆի դրսևորած առանձնահատկությունները անվանվում են *նեոմիֆոլոգիզմ*՝ ռեմիֆոլոգիզացիա կամ դեմիֆոլոգիզացիա նշանակություններով: Մելետինսկին գտնում է, որ նեոմիֆոլոգիզմի դրսևորման տիրույթը հիմնականում մոդեռնիզմն է, սակայն աստիճանաբար նեոմիֆոլոգիզմն ավելի ընդլայնում է իր սահմանները, դուրս է գալիս մոդեռնիզմի սահմաններից՝ զարգանալով հիմնականում դեմիֆոլոգիզացիայի ճանապարհով: Ընդհանրապես քննության առնելով միֆադրսևորման առանձնահատկությունները 20-րդ դարում՝ ակնհայտ են հետևյալ հիմնական միտումները՝ միֆավերաիմաստավորում, միֆակառուցում, միֆաքայքայում:

Նման ընթացքով միֆը սկսում է դրսևորվել արդեն ռոմանտիկական արվեստում, ապա դեկադենտական ուղղություններում, ավանգարդիստական շարժումներում՝ դադաիզմում, սյուրռեալիզմում, էքզիստենցիալիստական և արսուրդի գրականության մեջ՝ միֆակառուցման և միֆաքայքայման ընթացքով և այլն: 20-րդ դարի՝ միֆի մասին տեսական աշխատություններում (Լոսև, Կասիրեր, Էլիադե, Բարտ և այլք) փորձ է արվում միֆը մեկնաբանել և վերլուծել տարաբնույթ տեսանկյուններից՝ պատմական, սիմվոլիկ, նշանագիտական, կրոնական, քաղաքական, հասարակական և այլն, սակայն Մելետինսկու աշխատությունը շահեկան է այն առումով, որ հիմնականում անդրադառնում է միֆ և գեղարվեստական գրականություն կապին, փոխհարաբերությանն ու առանձնահատկություններին:

20-րդ դարում տեխնիկական, տնտեսական, հասարակական արմատական տեղաշարժերը ժամանակի առջև դրեցին մարդու վերաբերման, մարդ-հասարակություն, մարդ-ոգեղեն, հոգևոր արժեքների վերանայման և վերագնահատման խնդիրը: Մոդեռնիզմը իր հետ բերեց արվեստի ապամարդկայնացման տարրեր՝ արվեստի ստեղծագործություններում կա՛մ խզելով կապը մարդու կերպարի հետ, կա՛մ խեղաթյուրելով այն, կա՛մ իսպառ դուրս նետելով այն ստեղծագործությունից՝ միաժամանակ մերժելով հոգևորը, հակադրելով այն մեքենայացված, մեխանիկական մարդու ծայրահեղ դրսևորումներին: Մարդու գեղարվեստական արտացոլման նմանատիպ հայեցակետը սպառնում էր «մարդու» կորստին: Ժամանակի որոշ փիլիսոփայական ուղղություններ, մասնավորապես էքզիստենցիալիզմը, նեոթոմիզմը, պերսոնալիզմը հոգևոր արվեստի վերահաստատումը փորձում են գտնել հիմնականում կամային եղանակներով՝ «թելադրված մարդկային կամքի միջոցով», ինտուիցիայով (Բերգսոն), անգիտակցականով (Ֆրոյդ) կամ կոլեկտիվ անգիտակցականով (Յունգ), ինչը, հիմնված չլինելով կենսական իրողությունների վրա, հիմք է դնում իռացիոնալ կենսահայեցողության. «էքզիստենցիալիստները, հիմնվելով Կիերկեգորի ուսմունքի վրա, փորձում էին իմաստավորել մարդու կեցությունը ոչ թե բանականությամբ, այլ սուբյեկտի ապրումների միջոցով, որոնք ի հայտ են գալիս խորագույն ցնցումների ժամանակ (սահմանագծային իրավիճակներ), և որոնք օժտում էին մարդուն խորագույն պայծառատեսությամբ իր իսկ գոյության էության (էքզիստենցիայի) առնչությամբ: Այդպիսի պայծառատեսության ժամանակ առաջ է գալիս տրանսցենդենտացման ակտը, այսինքն՝ անհատի ազատագրումը իր իսկ կաղապարներից»¹: Փաստորեն, էքզիստենցիալիստները մարդու հոգևոր կյանքը կապում էին մարդու տրանսցենդենտացման ունակության հետ, ինչի բացակայությունը արդի իրականության մեջ հանգեցնում էր մարդու և անցյալի, մարդու և հոգևոր արժեքների կապի խզմանը: Այդ խզումը, ըստ Յասպերսի, աստիճանաբար հանգեցնում է մարդու միայնության զգացողությանը, որից էլ ծնունդ է առնում 20-րդ դարի մարդկային կեցության հիմնական պրոբլեմը՝ օտարումը: Արվեստում և նաև գրականության մեջ առաջ են

¹ Западноевропейская эстетика XX века, М., 1991, с. 12.

գալիս իրականության տարածաժամանակային ընկալումների վերհրական (սյուրռեալիզմ), երբեմն նաև գերիրական պատկերումները, որոնք ստեղծագործության մեջ կամ գեղարվեստական տեքստում դրսևորվում են անհատի անգիտակցական կամ ենթագիտակցական հոգեբանական ոլորտների՝ երազների, մոձավանջների, միֆերի և այլ իռացիոնալ տարրերի, ընդհուպ մինչև հոգեկան այնպիսի շեղումների միջոցով, ինչպիսիք են նկրոզները, հիստերիաները, շիզոֆրենիան (Ֆրոյդ, Յունգ, Յասպերս): Այսպիսով, 19-րդ դարի կեսերից սաղմնավորված և 20-րդ դարում ծավալված՝ աշխարհի և կյանքի վերլուծման իդեալիստական կոնցեպցիան իր շեշտադրումն ունեցավ նաև արվեստի և գրականության մեջ, ինչը իր հետ բերեց աշխարհի իռացիոնալիստական վերարտադրման մոտեցումներ և գեղարվեստական ձևեր ու երանգներ:

«Նեոմիֆոլոգիայի» առաջացումը Ս. Ավերինցևը կապում է 19-րդ դարի պսիխոլոգիզմի հետ, որը անհրաժեշտաբար բախվում է ժամանակակից գիտակցության միֆոլոգիական նախահիմքերին: Դա հնարավորություն է տալիս «էլ առավել չափով զրկել միֆը գրքային պայմանականություններից և ստիպել անտիկ աշխարհին և ժամանակակից աշխարհին ակտիվ հարաբերակցվել միմյանց հետ»¹:

Նեոմիֆոլոգիականացման մեկ այլ դրդապատճառ է մարդ-արտաքին աշխարհի հարաբերության վերաթևորման խնդիրը: Եվ եթե դասական միֆերում «արտաքին աշխարհ» համակարգի մեջ առավելապես նկատի էր առնվում բնությունը՝ նախամարդու և բնության ներդաշնակ կեցության փոխհարաբերության շեշտադրմամբ, ապա 20-րդ դարի մարդու համար ոչ թե շեշտվում է բնության հետ մարդու հարաբերակցության խնդիրը, այլ «անհատ-հասարակություն» կառույցը, որի հիմքերը խախտվում են գիտատեխնիկական առաջընթացի պատճառով. «Որքան գիտությունը զարգանում է,- գրում է Յունգը,- մեր աշխարհը այնքան ապամարդկայնանում է: Մարդը տիեզերքում իրեն մեկուսացված է զգում, քանի որ նա այլևս ներգրավված չէ բնության մեջ և կորցրել է իր հուզական «անգիտակցական ինքնության» կապը բնության հետ: Այս

¹ **Аверинцев С. С.**, Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии, в. Кн. О современной эстетике, М., 1972, с. 115.

ամենի արդյունքում աստիճանաբար կորչում է երևույթների խորհրդանշական ներիմաստը: Ամպրոպը այլևս զայրացած աստծո ձայնը չէ, և ոչ էլ կայծակը՝ նրա ցատունը: Ոչ մի գետ այլևս հոգի չունի, և ոչ մի ծառ մարդու կենաց ուղին չի խորհրդանշում, ոչ մի օձ իմաստության մարմնացումը չէ այլևս, և ոչ մի լեռ ահռելի հրեշի բնակավայրը չէ: Քարերից, բույսերից և կենդանիներից ոչ մի ձայն մարդը չի լսում, և ինքն էլ չի գրուցում նրանց հետ՝ չհավատալով, որ նրանք կարող են լսել իրեն: Նրա շփումը բնության հետ վերացել է, և դրա հետ վերացել է այն խոր հուզական էներգիան, որը ապահովում էր այս խորհրդանշական կապը»¹:

Անհատ-հասարակություն փոխհարաբերության աններդաշնակությունը առաջանում է նաև հասարակական նոր կարգերից. «20-րդ դարում,- գրում է Ա. Գուլյգան,- հնարավոր չէ բնության նկատմամբ միֆոլոգիական վերաբերմունք. մարդը արդեն մեծավ մասամբ տիրապետում է նրա տարերքին: Բայց կապիտալիզմի պայմաններում սոցիալական ուժերի տարերքը շարունակում է գերիշխել նրա վրա, հաճախ նույնիսկ շատ ավելի դաժան ձևերով, քան առաջ: Սոցիալական տարերքի առջև ժամանակակից անտագոնիստական հասարակության մարդը շատ հաճախ նույնքան անգոր է, որքան վայրենին՝ բնության դեմ հանդիման: Եվ ինչպես վայրենին, նա կարող է այդ չգիտակցել: Լինել ստրուկ և համարել ինքն իրեն տեր. հենց այստեղ է թաքնված միֆական մտածողության գոյության հիմնական պատճառը մեր օրերում՝ նոր ձևավորվող արհեստական միֆերի տեսքով: Հին միֆոլոգիան առաջանում է մինչկրոնական գիտակցության մեջ, այն հետագայում մտնում է կրոնական համակարգերի մեջ: Մեր օրերում միֆոլոգիան գոյություն ունի կա՛մ իբրև կրոնի բաղկացուցիչ մաս, կա՛մ նորից ինքնուրույնաբար: Կրոնի ճգնաժամը սոցիալական կյանքի նկատմամբ զարգացած գիտական հայացքի բացակայության պայմաններում բերում է ժամանակակից շահագործողական հասարակության պայմաններում նոր միֆոլոգիայի առաջացմանը»²: Անտագոնիստական հասարակության առաջնային և հիմնական միֆը հողավաճառի իմաստով է «սպառողական միֆը», որին ենթակա է ամեն ինչ, ընդհուպ սերը: «Երբեմն մեր ժամանակակիցները, վախեն-

¹ Jung C. G., Man and his symbols, USA, 1968, p. 85.

² Гулыга А., Пути мифотворчества и пути искусства, “Новый мир”, 1969, N 5, с. 220.

ցած քաղաքակրթության զարգացման մեջ ճգնաժամային երևույթներից (բնագիտության և տեխնիկայի առումով առաջին հերթին), քաղաքական կատակլիզմներից և մարդկության վրա կախված ատոմային սպառնալիքից, հիմնական դժբախտությունը տեսնում են ռացիոնալ մտածողության մեջ, իսկ փրկության հույսը՝ միայն գիտակցության արխայիկ ձևերի վերածննդի մեջ: Համեմատելով նախնադարյան և ժամանակակից մշակույթները՝ նրանք ցավում են մարդու և բնության միասնության, միասնական «ամհոգ» աշխարհընկալման կորստի համար, կարոտում են միֆը, որն իբր ի վիճակի է վերադարձնել մարդուն իր ներդաշնակ վիճակին»¹:

20-րդ դարում գեղարվեստական ստեղծագործություններում *նեոմիֆոլոզիզմը* հանդես է գալիս հիմնականում հետևյալ դրսևորումներով. նախ, գրական դաշտ են ներմուծվում միևնույն միֆի զանազան ռճավորումներ՝ նրբերանգային վերաիմաստավորումներով (օրինակ՝ Պրոմեթեոսի, Ոդիսևսի, ջրհեղեղյան միֆերը և այլն): Ապա գեղարվեստական տեքստը թեմատիկ-գաղափարական ամբողջացման է հասնում մի քանի միֆերի համադրությամբ (օրինակ՝ Ջոյսի, Կաֆկայի ստեղծագործություններում): Նաև էական է այն հանգամանքը, որ միֆը ստեղծագործությունների մեջ վերածվում է գաղափարական խաղի, այսինքն՝ միֆը ոչ միայն և ոչ այնքան փոխառվում է, որքան դառնում է գեղարվեստական տեքստի հյուսվածքը. «Այստեղ,- նշում է Ավերինցևը,- չափազանց կարևորվում է առավել քան գիտակցված խաղի պահը նախօրոք հայտնի և «նախապես տրված» մոտիվների հետ՝ կազմակերպված միասնական նշանային համակարգում»²: Միֆի նմանատիպ ներկայացումը գիտնականը դիտարկում է դեռևս Օվիդիոսի բանաստեղծական միֆակերտման մեջ³: Տեղի է ունենում ոչ այնքան դասական միֆի փոխառում, որքան դասականի ենթատեքստի վրա հիմնված նոր միֆի ստեղծում:

Մյուս գուգահեռ օրինաչափ է դառնում հեղինակային միֆերի կառուցման և ստեղծման միտումը: Ընդ որում, ի տարբերություն դասական

¹ Նույն տեղում, էջ 231:

² **Аверинцев С.**, նշվ. աշխ., էջ 113:

³ Նույն տեղում:

միֆերի, որոնք ստեղծագործությանը ներարկում էին հավերժական գաղափարների լիցքեր՝ սեր, ատելություն, մահ և այլն, *ճեռմիֆոլոգիականացումը*, իհարկե, արտաքնապես հիմնված լինելով պատմական միֆերի վրա, այնուամենայնիվ, իմաստավորում և ընդհանրացնում է ժամանակակից իրողությունները, ինչը դրսևորվում է արդիական թեմաներով, ինչպես, օրինակ, մեքենայացված և ինֆորմացիայով գերհագեցած հասարակարգում անհատի օտարման թեման, որը վերածվում է նորօրյա միֆոլոգեմի (Կաֆկա՝ «Դատավարություն», Կամյու՝ «Օտարը», «Անկում», Կոբո Աբե՝ «Ավագուտների կինը» և այլն), նաև միևնույն թեման գաղափարական նրբերանգներ է ստանում, ինչը գեղարվեստական տեքստում դրսևորվում է անհատի՝ մարդու կերպարանավորության մոտիվով: Նույնպիսի միֆական ընդհանրացմամբ է հագեցած արքայի գեղագիտությունը, որը ստեղծում է անտրամաբանական, արքայի իրականության միֆը, ինչն էլ դրսևորվում է անհեթեթ սպասմամբ (Բեքեթ՝ «Գողոյին սպասելիս»), դատապարտվածությամբ (Կաֆկա՝ «Դոյակը»), ապարդյուն աշխատանքով (Կամյու՝ «Սիզիփոսի առասպելը») և այլն: Այսինքն՝ գեղարվեստական ստեղծագործություններում արքայի վերածվում է միֆի:

Նեոմիֆոլոգիայի դրսևորումներից մեկն էլ գեղարվեստական հյուսվածքի համաձուլումն է միֆի հետ, որը իրականանում է նորաստեղծ այնպիսի սինկրետիկ ժանրերում, ինչպիսիք են նորօրյա միֆ-դրաման և հատկապես միֆ-վեպը. «Այդ «ճեռմիֆոլոգիական» ստեղծագործություններում միֆը սկզբունքորեն հանդես չի գալիս ո՛չ որպես պատումի միակ թել, ո՛չ էլ որպես տեքստի միակ տեսակետ: Այն բախվում է, բարդ հարաբերակցվում է կա՛մ այլ միֆերի հետ (որոնք տալիս են այլ գնահատական-արտացոլում, քան ինքը), կա՛մ էլ պատմական և ժամանակակից թեմաների հետ»¹:

Նաև ակնհայտ է, որ միֆը միտում ունի պատմական ժամանակի հետ հաշտեցման, որը շատ հաճախ հանգեցնում է դրանց անհամատեղելիությանը, ինչն էլ աստիճանաբար նպաստում է պատմական միֆերի տարրալուծմանը՝ հանգեցնելով *հականմիֆի*, *ապամիֆականացման*: Այս երևույթը, մասնավորապես Կաֆկայի ստեղծագործության մեջ, դրսևոր-

¹ Мифы народов мира, Т. 2., М., 1992, с. 63.

վում է նախնական միֆի և մոդեռնիստական միֆաստեղծման հակադրությամբ. «Նրա մոտ սյուժեն և հերոսները ունիվերսալ նշանակություն ունեն: Հերոսը իմաստավորում է մարդկությունն ընդհանրապես, իսկ սյուժետային դիպաշարի եզրույթներում նկարագրվում է և բացատրվում աշխարհը: Կաֆկայի ստեղծագործության մեջ հատկորեն ի հայտ է գալիս նախասկզբնական միֆի և մոդեռնիստական միֆաստեղծման հակադրությունը: Առաջինի իմաստը հերոսի հաղորդակցվելն է սոցիալական հասարակությանը և բնության շրջապտույտին, երկրորդի բովանդակությունը՝ սոցիալական օտարացման միֆոլոգիան: Կաֆկայի մոտ միֆոլոգիական ավանդույթը կարծես վերածվում է իր հակադրությանը, այն ասես շրջոնք (наизнанку) միֆ է, հակամիֆ»¹:

Ստեղծագործությունների մեջ ապամիֆականացումը առավելապես իրականացվում է գրական այնպիսի հնարքների միջոցով, ինչպիսիք են երգիծանքը իր տարատեսակներով, ընդ որում՝ գերիշխող է դառնում սև հումորը:

Միֆին դիմելը կախված է նաև պատմական ժամանակի հաղթահարման միտումի հետ: Գեղարվեստական մտքի ծավալման տարածքում իրականությունից փախուստի մի հնարք են դառնում միֆակերտումն ու միֆագործածությունը՝ որպես պատմական ժամանակի և տարածության հաղթահարման միջոց: Պատմական ժամանակի քառասյունությունը զուգամիտվում է միֆի տարածաժամանակային անկայունությանը, որում ժամանակը և տարածությունը անորոշ տատանվում են. «Միֆոլոգիական երևակայությունը «հոժարակամորեն բարձրանում է իրականությունից վեր և ճախրում է վերևներում», հատկապես սիրում է այն «հին ժամանակների մթին պատմությունը, երբ ժամանակը և տարածությունը դեռ տատանվում են՝ երևակայությանը ընձեռնելով ավելի մեծ հնարավորություններ»²: Այս առիթով անդրադառնալով 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի վեպի գեղագիտության խնդիրներին՝ Մելետինսկին նկատում է, որ տեղի է ունենում «սոցիալ-հոգեբանական անալիտիզմից դեպի աշխարհի սիմվոլիկ մոդելի սինթետիկ կառուցում (այստեղ Ջոյսը և Կաֆկան հակադրվում են ոչ միայն 19-րդ դարի վեպին, այլ նաև

¹ Նույն տեղում, էջ 63:

² Вейман Р., История литературы и мифологии, М., 1975, с. 268.

Պրուստին), ստեղծագործական հետաքրքրության անցումը, փոխադրումը դեպի հավերժական մետաֆիզիկական խնդիրներ՝ կոնկրետ տարածական և ժամանակային (պատմական) սահմանների հաղթահարմամբ»¹:

Այսպիսով, գեղարվեստական տեքստում միֆի վերոնշյալ դրսևորումները ծառայում են մի քանի հիմնական թեմաների գեղարվեստական պատկերմանը, որոնցից մեկը անհատի և իրականության բախման և անհատի ու շրջապատող աշխարհի հաշտեցման թեման է: Մեկ այլ թեմատիկ-գաղափարական հարցադրմամբ շեշտվում են անհատի և իրականության բախումը, համագոյության անկարելիությունը և նման գոյավիճակներից ծնունդ առած օտարման թեման: Մյուս գաղափարական-թեմատիկ ոլորտում միֆի կիրառման նշանակություններից մեկն էլ դառնում է ազգային մշակույթի տարրերի պահպանումը և վերածնունդը. այս միտումով հագեցած են հատկապես «երրորդ աշխարհի»՝ լատինաամերիկյան գրողների ստեղծագործությունները (Ա. Կարպենտիեր, Մ. Աստուրիաս, Խ. Ռուլֆո, Կ. Ֆոենտես, Ժ. Ամադու, Գ. Մարկես և այլք): «Եվրոպացի վիպասանի համար առասպելական մտածողությունը հանդես էր գալիս կա՛մ որպես հնություն, կա՛մ էքզոտիկա. նա դիմում էր միֆին ժամանակակից մտածողության դիրքերից, որը խորամուխ էր լինում իր նախասկզբի մեջ: Լատինաամերիկացի արձակագրի համար այդ մտածողությունը կենդանի էր և ոչ պակաս ժամանակակից, քան քաղաքակրթական մտածողությունը, ինչը պահանջում էր միֆի ոչ միայն սոսկական անդրադարձ, այլև երկու համահավասար էսթետիկ գուգակցումներ՝ չնայած գիտակցության տարբեր տեսակ լինելուն»²:

20-րդ դարի արձակում միֆոլոգիզմների կիրառմանը անդրադառնալիս Մելետինսկին ընդհանրացնում է այդ միտումները՝ գրելով. «Պարզվում է, որ 20-րդ դարի վեպում միֆոլոգիզմը գործառնում է բավականին լայն տարածքում, ...այս կամ այն պատճառով ձգտում է կապել ներկան անցյալի հետ դրանց եզակի, անկրկնելի մետաֆիզիկական բնույթի հայտնաբերման համար, ինչպես Ջոյսի ստեղծագործություններ-

¹ Мелетинский Е., *Նշվ. աշխ.*, էջ 344:

² Кутейшикова В., *Осват Л.*, Новый латиноамериканский роман 50-70 гг., М., 1983, с. 29.

րում, կամ հանուն եվրոպական հումանիստական ավանդույթների և դասական բարոյականության հենքի, նեցուկի (Մանն) և կամ էլ հանուն ազգային մտքի (լատինամերիկյան և աֆրո-ասիական գրողներ)»¹: *Նեոմիֆոլոգիան* իր հետ գրական ոլորտ է բերում գեղագիտական յուրատիպ հարցադրումներ, որոնք դրսևորվում են հետևյալ օրինաչափություններով. նախ՝ գեղարվեստական ստեղծագործություններում աշխարհը ներկայանում է իր շրջափուլային համակարգով (ցիկլային սկզբունքով), որը դրսևորվում է բնության մահվան և հավերժական վերածննդի ու ամբողջականության գաղափարական հարցադրմամբ. «Հավերժական վերադարձների աշխարհում, ներկայի յուրաքանչյուր երևույթի մեջ արտացոլվում են նրա անցյալն ու ապագան: Այդ իսկ պատճառով յուրաքանչյուր եզակի երևույթ ազդարարում է այլոց անսահման քանակի մասին, որոնց էությունը իրենց իսկ նույնականության, սիմվոլիկայի մեջ է»²: Ապա միֆի գործառույթը իր վրա է վերցնում գեղարվեստական տեքստը, իսկ ավելի ստույգ՝ գեղարվեստական տեքստը վերածվում է արքետիպերի վրա հիմնված միֆական կառույցի: Ուշագրավ է այն, որ *նեոմիֆոլոգիայի* դրսևորման համար գերակշռող է դառնում պատմողական բնույթի տեքստը՝ առաջին պլան մղելով ժանրի խնդիրը, որը հակվում է առավելապես դեպի էպիկան: Միֆի «վերադարձը» տեղի է ունենում, որպես կանոն, հիմնականում վեպի կառուցվածքային տիրույթում: Օրինաչափություններից մեկն էլ այն է, որ շատ հաճախ գեղարվեստական տեքստերում միֆոլոգեմների դերը կատարում են այլ գեղարվեստական տեքստերից փոխառված միտումնավոր, մպատակային հղումները, մեջբերումները և վերաձևակերպումները: «Նեոմիֆոլոգիական երկը ստեղծում է 20-րդ դարի համար շատ բնորոշ պանմիֆոլոգիզմ՝ հավասարեցնելով միֆը, գեղարվեստական տեքստը, իսկ մասամբ նաև միֆի հետ համընկնող, նույնական պատմական իրողությունները»³:

Այսպիսով, 20-րդ դարում արվեստի ստեղծագործություններում և հատկապես գրական երկերում միֆի ձևաբովանդակային, գեղագիտական նորովի հարցադրումներն ու դրսևորումներն ընդհանրացվեցին և

¹ Мелетинский Е., 624. աշխ., էջ 371.

² Мифы народов мира, Т. 2, М., 1992, с. 64.

³ Նույն տեղում:

տեսական սահմանման արժանացան *նեոնիֆոլոգիզմ* եզրույթի շրջանակներում: Այդպես նաև միֆը նոր հարցադրման արժանացավ արքե-տիպային հոգեբանության ձևավորման արդյունքում, քանի որ տեսա-բանները, արքետիպ-միֆ փոխկապակցության տեսանկյունից քննելով միֆը, արձանագրեցին վերջինիս նոր դրսևորումներ և իմաստավորում-ներ: *Նեոնիֆոլոգիզմի* բնորոշ առանձնահատկությունները՝ ստեղծա-գործություններում իրականի և երևակայականի, միֆի սահմանազանց վիճակները, գեղարվեստական տեքստը վերածում են արքետիպերի վրա հիմնված միֆական կառույցի, որտեղ միֆը հանդես է գալիս որպես գեղարվեստական պատկեր, որպես իրականություն և խաղ, պատմա-կան և միֆական ժամանակների հաշտեցում, միֆական սյուժեների, հե-րոսների, պատկերների անբռնազբոսիկ կիրառում, իրականության մի-ֆականացման միտում և այլն:

Միֆաքննություն (мифакритика) և միֆապոետիկա.– Գրականա-գիտական միտքը, ինչպես տեսանք, տարբեր ժամանակներում տարբեր ելակետերից է մոտեցել միֆ և գրականություն փոխհարաբերության խնդրին: Միֆի և գրականության փոխհարաբերության ուսումնասիրու-թյան, ինչպես նաև նոր մոտեցումներ մշակելու նպատակով 20-րդ դա-րում անգլո-ամերիկյան գրականագիտության կողմից ստեղծվել է մի-ֆաքննություն բավականին ազդեցիկ ուղղությունը, որը նաև անվանվում է ծիսական և արքետիպային քննադատություն՝ նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ այս ուղղության ներկայացուցիչները իրենց գիտա-կան-գեղագիտական հայացքներով շատ հաճախ հիմնվում էին Ֆրեյդե-րի արարողակարգային և Յունգի՝ արքետիպերի մասին տեսությունների վրա: Գրականագիտական այս դպրոցի ներկայացուցիչների նպատակ-ներից է ի մի բերել միֆի մասին գեղագիտական-գրականագիտական մոտեցումներն ու տեսական աշխատությունները, ուսումնասիրել դրանց պատմական զարգացումներն ու առանձնահատկությունները, ինչպես նաև փորձել նոր գիտական եզրեր և մոտեցումներ ստեղծել միֆի նորա-գույն դրսևորումների և սահմանումների համար: Միֆոլոգիական քննա-դատության կողմից մշակվել և շրջանառության մեջ են դրվել այնպիսի եզրույթներ, ինչպիսիք են միֆեման, միֆոլոգեմը, մոնոմիֆը, միֆապոե-

տիկան և այլն: Սակայն միֆապոետիկա եզրույթը, որը նշվածների մեջ ամենաառանցքայինը, կարևորը կարելի է համարել, մինչև օրս էլ գրականագետների կողմից միասնական սահմանման չի արժանացել: Այս կապակցությամբ ռուս գրականագետ Գ. Տոկարևան իր «Գեղարվեստական ստեղծագործության միֆապոետիկ տեսանկյունը. մեկնաբանման հիմնախնդիրը» բավականին բովանդակալից հողվածում, անդրադառնալով միֆապոետիկա եզրույթին, նշում է. «Մեր տպավորությամբ, միֆապոետիկա եզրույթը առաջացել է ընդգծելու համար միֆի (որի գեղարվեստականությունը անգիտակից է և այդ իսկ պատճառով դուրս է մղվում գրականագիտական հետաքրքրությունների ոլորտից) և գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ներդաշնակորեն մուտք գործած միֆի (որի պոետիկայի մասին հետազոտողը ամենայն իրավունք ունի դատողություններ անելու) տարբերությունը: Ըստ այդմ, կարող է արդյոք միֆապոետիկա եզրույթը ընդգրկել միֆական սկզբի ամենահնարավոր դրսևորումները՝ մնում է բանավիճալին»¹: Միֆապոետիկա եզրույթը շրջանառության մեջ է դրվել միֆոլոգիական քննադատության անգլո-ամերիկյան դպրոցի ներկայացուցիչների կողմից (Ն. Ֆրայ, Մ. Բոդլին, Գ. Սլոկիհոլեր) և լայն տարածում է գտել արևմտաեվրոպական գրականագիտության մեջ: Միֆապոետիկայի ամենաընդհանուր և մատչելի սահմանումը հետևյալն է. «Միֆապոետիկան օգտագործվում է գեղարվեստական ստեղծագործության այն բոլոր ժանրերի համար, որոնցում քեմատիկ կամ կառուցվածքային կապ կա այս կամ այն հնագույն միֆի հետ»: Վերոնշյալ հողվածում հողվածագիրը նշում է, որ, ըստ էության, այս դպրոցի ներկայացուցիչները եզրույթն ընկալում էին՝ նշանակելու համար գեղարվեստական գրականության բոլոր այն ստեղծագործությունները, որոնք քեմատիկ կամ կառուցվածքային առումով կապված էին այս կամ այն միֆի հետ: Ըստ այդմ, միֆապոետիկա հասկացության մեջ ուսումնասիրողները դնում էին միֆի այլակերպման խնդիրը գրականության մեջ, սակայն այդ այլակերպումների մեխանիզմները վերջնականապես ուսումնասիրված չեն, և դա է պատճառը, որ միֆապոետիկա եզրույթը միանշանական չի ընկալվում և ընդունվում գրականագիտու-

¹ **Токарева Г. А.**, Мифопоэтический аспект художественного произведения: проблемы интерпретации, <http://bibl.kamgpu.ru/images/TXT/Books/Filo/Tokareva/Stat/mifopoet.pdf>

թյան մեջ: Որպես միֆապոետիկայի այլընտրանք՝ գրականագիտության մեջ կիրառվում են նաև «միֆակենտրոն գրականություն», «միֆոգեն գրականություն» եզրույթները, նաև, ինչպես վերը տեսանք, լայն կիրառություն ունի Մելետինսկու *մետամիֆոլոգիզմ* եզրույթը: Սակայն գրականագետների կողմից առաջարկված տարբերակներից թերևս ամենաբազմակողմանի և ընդգրկուն ձևակերպումը տալիս է ռուս գրականագետ Ս. Տելեգինը, որի կողմից երևույթը ստանում է *միֆալեքսականզնում* (мифареаксация) անվանումը. այստեղ տեսաբանն առանձնացնում է միֆի վերականգնման երեք աստիճան, եղանակ.

ա. միֆոլոգիական սյուժեների և պատկերների փոխառում,

բ. միֆերի սեփական համակարգի ստեղծում, ինչը ենթադրում է հեղինակային միֆակառուցում,

գ. միֆոլոգիական գիտակցության վերակառուցում:

Իհարկե, իրավացի է Տոկարևան, երբ գտնում է, որ այնքան էական չեն այս անվանումները, որքան առավել կարևոր է հասկանալ և մեկնել միֆական սկզբի ի հայտ գալու մեխանիզմները գեղարվեստական ստեղծագործություններում: Եզրույթների բազմազանությունը առավել մեծ դժվարություն է առաջացնում միֆի և գեղարվեստական գրականության զանազան հարաբերությունները բնութագրելու համար: Օրինակ, Մելետինսկու *մետամիֆոլոգիզմ* անվանումը առավելապես առնչվում է միֆ և գեղարվեստական գրականություն նորանոր հարաբերություններին՝ հատկապես նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ Մելետինսկին մետամիֆոլոգիզմ ասելով հասկանում է մոդեռնիստական գրականության մեջ միֆի զանազան դրսևորումները: Հետևաբար, մետամիֆոլոգիզմ եզրույթը ամբողջովին չի արտացոլում միֆ և գրականություն զանազանությունն ու բազմադիմությունը: *Միֆակենտրոն* և *միֆոգեն* եզրույթները առավելապես արտացոլում են ընդգծված միֆատուղվածություն ունեցող գեղարվեստական հյուսվածքները, որոնցում միֆական տարրերն ակտիվ մասնակցություն ունեն և բաց տեքստով են ներկայացվում, այնինչ գեղարվեստական գրականությանը խորթ չեն այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնցում միֆն առկա է ոչ թե բաց, այլ փակ տեքստով, որոնք ակնհայտ միֆակիրառական բնույթ չեն դրսևորում:

Խնդիրը մեր տեսանկյունից բնութագրելու համար հարկ է ևս մեկ անգամ վերադառնալ միֆի գիտական սահմանումներին, և կրկին հղում անելով միֆի՝ Ռուդենի սահմանմանը՝ մենք ընդունում ենք, որ միֆը նախ և առաջ գիտակցության յուրահատուկ ձև է, սակայն ժամանակի ընթացքում այն անցնում է խոսքային մակարդակ՝ ձեռք բերելով պատումի նշանակություն, և դրանից հետո արդեն մենք իրավունք ունենք այն ընկալելու և համարելու նաև պատմություն՝ նույնիսկ ժամանակ առ ժամանակ ընկալելով այն որպես բանահյուսական ժանր՝ առասպել։ Եվ, հետևաբար, զարգացման ինչ-որ մի փուլում դրսևորվելով որպես պատմություն, խոսքային դրսևորում և ոչ գործողություն՝ միֆը ձեռք է բերում արդեն ժանրին բնորոշ պոետական առանձնահատկություններ, ինչը, հարկ ենք համարում շեշտել, բնորոշ է բացառապես միֆատածողությանը և հետևաբար՝ միֆակառույցին և միֆատեքստին։ Միֆապոետիկայի գլխավոր առանձնահատկությունները հիմնականում դրսևորվում են ժամանակի և տարածության պատկերման համակարգերում, կերպարակերտման, բովանդակային, թեմատիկ-սյուժետային գծերում։ Ըստ այդմ՝ միֆական ժամանակը դուրս է պատմական ժամանակի միագիծ ընդգրկումից. այն ցիկլային է, միֆական ժամանակը գտնվում է հավերժ շրջապտույտի մեջ՝ հավերժական վերադարձի ըմբռնմամբ, որում սկիզբը միաձուլվում է վերջին, և վերջի մեջ արտացոլվում է սկզբի գաղափարը։ Միֆական ժամանակի հետ զուգահեռ գծագրվում է և միֆական տարածությունը, որն անսկիզբ է և անվերջ։ Միֆական ժամանակի և տարածության վերոնշյալ ըմբռնումը իր ցայտուն արտահայտությունն է ստանում օրացուցային, ագրարային միֆերում։ Միֆապոետիկայի առանձնահատկություններից մեկն էլ իրականի և գերբնականի, իրականի և երևակայականի, ֆանտաստիկի սահմանազանց, անտարանջատելի և անտարբերակելի դրսևորումներն են, և միֆը հիմնականում բնորոշվում է որպես աշխարհի մասին ֆանտաստիկ պատկերացում։ Միֆապոետիկան բնորոշվում է նաև ծիսականացվածությամբ, ծիսական տարրերի առկայությամբ, մարդու և բնության միաձուլմամբ, մտածողության սինկրետիզմով, տրամաբանական և զգայական ոլորտների անսահմանազանց վիճակներով։ Այսպիսով, միֆապոետիկան, մեր կարծիքով, առնչվում է միֆագիտակցության էվոլյուցիայի ընթացքում

միֆական գիտակցության ձևափոխման արդյունքում խոսքային միֆի դրսևորած պոետական առանձնահատկություններին, որոնք տարբեր ժամանակներում գեղագիտական տարբեր հարցադրումներով այս կամ այն կերպ կիրառվում են գեղարվեստական մտածողության տարաբնույթ ձևերում, մասնավորապես՝ գեղարվեստական գրականության մեջ: Այս կապակցությամբ բավականին ուշագրավ է Ս. Ա. Շուլցի՝ մագիստրոսների համար նախատեսված «Ռուս գրականության միֆապոետիկան» հատուկ կուրսի մեթոդական ուղեցույցը, որում միֆապոետիկ վերլուծության է ենթարկվում ռուս գրականությունը՝ իր սկզբնավորման բանահյուսական ձևերից մինչև Դոստոևսկու և Տոլստոյի ստեղծագործություններում զանազան միֆոլոգեմների վերլուծությունները:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Քերմեզյան Ա.**, Միֆակիրառության բնույթը արդի հայ արձակում, Եր., 2007
2. **Лосев А. Ф.**, Диалектика мифа,
http://modernlib.ru/books/losev_aleksey/dialektika_mifa/re/:
3. **Мелетинский Е.**, Поэтика мифа, М., 1976
4. Мифы народов мира, т. 1., М., 1991
5. Мифы народов мира, т. 2., М., 1992
6. **Руднев В.**, Словарь культуры 20-го века,
<http://www.lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slovar.txt>:
7. **Хализев В.**, Теория литературы, М., 2009
8. **Юнг К.**, Архетип и символ, М., 1991
9. **Юнг К.**, Избранное, Минск, 1998

ՄԻՋՏԵՔՍԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ

Երբեմն պատահում է, որ մեզ ծանոթ առանձին, նույնիսկ օրինաչափ երևույթները մեր ուշադրությանը չեն արժանանում, բայց գալիս են ժամանակներ, երբ դրանք իմաստավորվում են, ճանաչվում և դառնում մեր գիտակցության անբաժան մասը: Դա վերաբերում է նաև ինտերտեքստի գաղափարին, որի համար այստեղ նպատակահարմար ենք համարում զուգահեռ օգտագործել *միջտեքստայնություն* եզրույթը՝ հուսալով, որ այն ժամանակի ընթացքում լիովին կփոխարինի *ինտերտեքստ* հասկացությանը:

Միջտեքստայնությունը կամ, ինչպես ընդունված է ասել, ինտերտեքստը գոյություն ունի հնագույն ժամանակներից: Անտիկ գրականության մեջ շրջանառվում էին առասպելների սյուժեները, Հոմերոսի, ինչպես նաև թատերգակների՝ Էսքիլեսի, Սոֆոկլեսի, Եվրիպիդեսի, Արիստոֆանեսի հերոսներն ու նրանց սխրագործությունների հետ կապված պատմությունները հաճախ մի հեղինակից անցնում էին մյուսին: Ուշագրավ է, որ Էսքիլեսը իր գրվածքները համարում էր «փշրանքներ Հոմերոսի սեղանից»:

Ինչ վերաբերում է քրիստոնեական դարաշրջանի համաշխարհային գրականությանը, ապա այն ամբողջովին հագեցած է աստվածաշնչյան անուններով, դրվագներով, զուգահեռներով, համեմատություններով: Բոլոր այս դեպքերում գրական ստեղծագործությունների հեղինակները, իրենց պատկերած որոշակի իրականությունից ու խնդիրներից գատ աչքի առաջ ունեին ընդհանրապես իրենցից առաջ ստեղծված ամբողջ մշակույթը և իրենց գրական զինանոցը հարստացնում էին ինչպես նախորդող, այնպես էլ իրենց ժամանակի գրականության հիշատակումներով, կերպարների ու պատկերների նմանությամբ, փոխառությամբ, որևէ կարգի անդրադարձով: Ակամա կամ գիտակցված այդ անդրադարձները կատարվում էին տարբեր՝ խոսքի ոճավորման, պատմական հիշողության արթնացման և այլ նպատակներով:

Միջտեքստային կապերի իրողությունը, արտահայտված մասնակիորեն թե բազմազան ձևերով, տարբեր ժամանակներում տարբեր անվանումներ է ստացել: Օրինակ՝ *գրական փոխառություններ* հասկացու-

թյան բնորոշումը գրեթե ոչնչով չի տարբերվում ինտերտեքստայնության ժամանակակից բնորոշումից. «Գրական փոխառությունները գրական ստեղծագործության մեջ գեղարվեստական կերպարների, մոտիվների, ոճերի, հնարանքների, բանարվեստային շրջաստությունների՝ ընթերցողի ճանաչման վրա հաշվարկված վերարտադրությունն են ուրիշ ստեղծագործության մեջ»¹: Նույնը կարելի է ասել ռեմինիսցենցիայի վերաբերյալ, որն ըստ էության միջտեքստայնության մասնակի դրսևորումն է: Արդեն ուշ լատիներենի զարգացման շրջանում մի գրականության մեջ այլ գրականության ինչ-ինչ հատկանիշի կրկնությունը կոչվեց *reminiscentia*, ինչը բառացի թարգմանվում է հիշողություն, որի իմաստը հանգում էր *գրականություն գրականության մեջ* հասկացությանը: Այս երևույթը, որ գլխավորապես վերաբերում էր պոեզիային, կարող էր արտահայտվել հատկապես ռիթմի կրկնության ձևով, որովհետև ռիթմը մեղեդու նման հեշտ է յուրացվում: Ռեմինիսցենցիայի դեպքում հաճախ դժվար է տարբերել հեղինակի ստեղծած պատկերը ուրիշից փոխառված պատկերից կամ գրական պատկերավորման այլ միջոցներից: Տեսաբաններից է. Յա. Ֆեսենկոն ռեմինիսցենցիան համարում է միջտեքստայնության դրսևորումներից մեկը²: Ռեմինիսցենցիան իբրև միջտեքստային փաստ է դիտարկում նաև Վ. Ե. Խալիզը. «...բանահյուսական-գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ներկա, բայց ամբողջովին հեղինակին չպատկանող խոսքային միավորները (ինչպես էլ նրանք անվանենք՝ ռեմինիսցենցիաներ, ինտերտեքստային փաստեր՝ միջտեքստային կապեր իրականացնող) բնական է դիտել ամենից առաջ իբրև բովանդականշանային ձևեր»³: Այսինքն՝ փակագծում նշված անվանումներն իրենց գործառնությով իրարից էապես չեն տարբերվում և գտնվում են նույն հարթության վրա: Սակայն այլ է որևէ ստեղծագործության գրականագիտական քննությունը կամ մեկնաբանությունը քննադատի կամ ընթերցողի կողմից, և միանգամայն այլ՝ նրա գեղարվեստական անդրադարձը՝ արտահայտված պատկերային կամ բանար-

¹ Советский энциклопедический словарь, М., 1982, с. 450.

² Ст'ю Фесенко Э. Ю., Теория литературы, М., 2004, էջ 32:

³ Хализев В. Е., Теория литературы, 5-е издание, М., 2009, с. 261.

վեստային այլ ձևով: Երկրորդ դեպքում մենք գործ ունենք միջտեքստայնության հետ: «Ստեղծագործության ամբողջական քննությունը պետք է տարբերել գրական ստեղծագործության մեջ տարբեր նպատակներով նրա որևէ տարրի (քաղվածք, գործող անձանց, սյուժեի, մանրամասնի և այլնի փոխառություն), ինչպես նաև ինտերտեքստայնության առավել բացահայտ ձևերի օգտագործումից»¹, - գրում է Լ. Վ. Չեռնեցը:

Հիշատակված երևույթները 20-րդ դարի կեսերին գրականության մեջ (նաև մշակույթում ընդհանրապես) դարձան համատարած, ստացան որակական նոր հատկանիշներ և ըստ այդմ՝ նոր անվանում: «Ինտերտեքստ» եզրույթը գիտական շրջանառության մեջ մտցրեց ֆրանսիացի փիլիսոփա, հետկառուցվածքաբանության տեսաբան Յուլյա Կրիստևան 1967թ.: Նա ինտերտեքստայնությունը (միջտեքստայնություն) դիտարկեց իբրև հատկապես գրական վերլուծական միջոց, որով հետև նրա կարծիքով միջտեքստային օրինաչափությունը առավելապես գործում է խոսքի, լեզվի ոլորտում, թեև բնորոշ է ամբողջ մշակույթին:

Ինչո՞ւ հատկապես 20-րդ դարի կեսերին երևույթն ստացավ գիտական ճանաչում ու որակում: Ոչ միայն ընդհանուր քաղաքակրթական, այլև զարգացման շատ ավելի փոքր փուլերի ավարտի պահին ամբողջ մշակույթը, այդ թվում և գրականությունը կանգնում են սպառված լինելու վտանգի առջև, և այլևս անհնար է թվում նոր ձևերի, մեթոդների ու հնարանքների հայտնագործումը: Գրողը ստիպված է ոչ միայն հաշվի առնել իրենից առաջ ստեղծված գրականությունը, որն այսպես, թե այնպես, կա նրա գիտակցության մեջ ու արդեն որոշակի ճաշակ է ձևավորել, այլև նոր ձևերի որոնման ճանապարհին նա հաճախ ստիպված է լինում համադրել-միավորել կամ պարողիայի ենթարկել, հաստատել կամ ժխտել նախկին ձևերը: Այս կերպ՝ անցյալը միֆի, գրական սյուժեի կամ հերոսի, համեմատության, զուգահեռի, ակնարկի և այլ ձևերով թափանցում է նորօրյա գրականություն: Սակայն այս երևույթը տեսաբանները բնորոշ են համարում ոչ միայն գրականությանն ու մշակույթին (կինոյին, նկարչությանը, երաժշտությանը...), այլև հետմոդեռնիզմի շրջանի մարդու էությանը ընդհանրապես: Միջտեքստայնությունը դարձել է

¹ Введение в литературоведение, под редак: Л. В.Чернец, М., 2000, с. 460.

ժամանակակից մարդու ինքնագիտակցությունն ու աշխարհընկալումը բնութագրելու միջոց:

Մինչև Յուլյա Կրիստևայի կողմից ինտերտեքստի գաղափարին հանգելը նախորդ մտածողները հող էին նախապատրաստել դրա համար: Նախ ֆրանսիացի մտածող Միշել Ֆուկոն հայտարարեց, թե սուբյեկտը մահացել է, ապա Ռոլան Բարտը նրա այս արտահայտությունը վերափոխեց «հեղինակի մահը» ձևակերպման, որի տրամաբանական շարունակությունը դարձավ «ընթերցողի մահը» միտքը: Իսկ մի ուրիշը՝ Լ. Պերրոն Մուագեաը, ամբողջացրեց նախորդների ձևակերպումները և գտավ, որ կարդալու գործողության ընթացքում բոլոր երեք կողմերը՝ հեղինակը, տեքստը և ընթերցողը, փոխակերպվում են գրելու խաղի համար միասնական անվերջ դաշտի¹: Տեսաբանների կարծիքով ժամանակակից մարդու գիտակցության ու հիշողության մեջ առկա բազմաթիվ քաղվածքները, ինչպես նաև նրա լեզվի մեջ կիրառվող և բազում աղբյուրներից եկած արտահայտությունները ոմանց հիմք են տալիս ասելու, որ տեքստ կոչվածը հեղինակ չունի, լեզուն ինքն իրեն արարվում է: Տեսաբանների կարծիքով ընթերցողը, որի գլուխը լի է քաղվածքներով, ընթերցանության ժամանակ հեղինակի հետ միասին ներքաշվում է տեքստի սահմանների մեջ, որը նույնպես լի է քաղվածքներով:

Ահա այսպիսի նախադրյալներն են հիմք տալիս Կրիստևային՝ առաջ քաշելու ինտերտեքստի գաղափարը: Սակայն նրա բնորոշման համար անմիջական դեր կատարեց Մ. Բախտինի՝ դեռևս 1924 թ. գրած “Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве” աշխատությունը: Բախտինը գտնում է, որ նոր ձևերի հայտնագործման ճանապարհին գրողը մշտապես երկխոսության մեջ է գտնվում իրենից առաջ կամ իր օրերին ստեղծված գրականության հետ: Ահա Կրիստևայի որակած ինտերտեքստի հիմքում ընկած է Բախտինյան երկխոսության գաղափարը: Նույն՝ 1920-ական թվականներին Բ. Վ. Տոմաշևսկին ևս տարբեր տեքստերի մամուլությունը, կրկնությունը, յուրացումը՝ քաղվածքի թե արտահայտության ձևով, ուշադրության է առնում և դի-

¹ Западное литературоведение 20-го века, Энциклопедия, М., 2004, с. 164.

տում իբրև օգտագործվող տեքստի մեկնաբանություն, լուսաբանում: Այս մեթոդին դիմող գրողներին նա համարում էր կոլեկցիոներ¹:

Տեսաբանները որոշակի տարբերությամբ են մոտենում ինտերտեքստի երևույթին: Եզրույթի հիմնադիր Կրիստոսայի կարծիքով միջտեքստայնությունը յուրահատուկ, ակամա, չգիտակցված «խաղ է», որ կարծես ինքնիրեն է ստացվում՝ «...ծնվում է կարծես ինքնիրեն, սուբյեկտի գիտակից կամային գործունեությանն առընթեր»²: Երևույթի խաղ լինելու հանգամանքը շեշտում են հատկապես հետմոդեռնիստները, որոնց կարծիքով տարբեր տեքստերից արված կամա թե ակամա, ուղղակի կամ ակնարկով, որևէ այլ ձևով արված հիշատակությունները ապացուցում են աշխարհի քառասային դրությունը, տեսակետ, որ լիովին համապատասխանում է հետմոդեռնիզմի փիլիսոփայությանը: Իսկ Խալիզևը, չմխտելով հանդերձ ինտերտեքստի խաղային բնույթը, դրանով չի սահմանափակում հարցի էությունը և գտնում է, որ դրա կողքին գոյություն ունեն «ուղղորդված, իմաստավորված, գնահատող հղումներ նախորդ տեքստերին և գրականության փաստերին»³: Նշված հանգամանքները որոշակի առաձգականություն են հաղորդում միջտեքստայնության սահմանմանը՝ ինչ-որ չափով այն դարձնելով մոտավոր:

Հետմոդեռնիզմի փիլիսոփայության դիրքերից է միջտեքստայնության գաղափարին անդրադառնում Ռուան Բարտը: Ի թիվս այլ անդրադարձների, Բարտն այս խնդիրը չի շրջանցում նաև Էդգար Պոյի «Շրշմարտությունն այն մասին, թե ինչ պատահեց միստր Վալդեմարին» նովելի վերլուծության (1973) մեջ: Նովելի վերլուծության ժամանակ արված որոշակի տեսական եզրահանգումներն ունեն կողմնորոշիչ արժեք: Բարտի կարծիքով տեքստը ավարտված արտադրություն չէ, այլ կայանում է մեր աչքի առաջ՝ «միանալով ուրիշ տեքստերին, ուրիշ կողերի (ինտերտեքստայնության ոլորտը) հետ՝ դրանով իսկ կապված լինելով հասարակության հետ, պատմության հետ, բայց կապված լինելով ոչ թե պատճառահետևանքների, այլ քաղվածքների իմաստով»⁴: Այստեղ նա

¹ Хализев В. Е., Теория литературы, с. 261.

² Западное литературоведение, с. 164.

³ Նույն տեղում:

⁴ Барт Р., Избранные работы, Семиотика, поэтика, 1994, с. 424.

տեքստային վերլուծությունը հանգեցնում է այն բանի բացահայտմանը, թե ինչպես է մի տեքստը պայթում և ցրիվ գալիս միջտեքստային տարածության մեջ: Շարունակելով իր դիտարկումները՝ Բարտը բացատրում է միջտեքստայնության իր ըմբռնումը. «Տեքստի հիմքը կազմում է ոչ թե նրա ներքին, փակ ստրուկտուրան, որ ենթակա է սպառնիչ ուսումնասիրության, այլ նրա դուրս գալը դեպի ուրիշ տեքստեր, ուրիշ կողեր, ուրիշ նշաններ. տեքստը գոյություն ունի սոսկ միջտեքստային հարաբերություններում, ինտերտեքստայնության ուժով»¹:

Տեքստի վերլուծությունը Բարտը համարում է զբոսանք տեքստով, որը մեզ տանում է մշակույթի այլ բնագավառներ, բայց ոչ դետերմինիզմի հետքերով: Դետերմինիզմի՝ պատճառականության ժխտմամբ Բարտը միանում է այն տեսաբաններին, ովքեր այլ տեքստերից արված ուղղակի կամ անուղղակի քաղվածքները, հիշեցումներն ու ակնարկները համարում են ակամա, ոչ գիտակցված գործողություն:

Տեքստի այս նոր հատկանիշը՝ միջտեքստային հարաբերությունը, զգալիորեն դժվարացնում է սովորական այն ընթերցողի վիճակը, որը լեզվին տիրապետելուց, մասնագիտական գիտելիքներ ունենալուց ու առողջ տրամաբանությունից բացի չունի գրականության անհրաժեշտ իմացություն, ուստի անձանոթ անունների կիրառումը կամ ակնարկումը ինչ-ինչ դեպքերի, մնում է նրա համար անվերծանելի ու անմատչելի: Այստեղից էլ առաջանում է ինտելեկտուալ գրականության միֆը, գրողի և ընթերցողի միջև անջրպետը, որի մեղքը ոչ միայն գրողինն է, այլև ընթերցողինը, թերևս ավելի շատ՝ ընթերցողինը: Ժամանակակից գրական երկին հասնելու, այն ըմբռնելու համար ընթերցողը պետք է որոշակի ճանապարհ անցնի և ունենա ընդհանրապես մշակութային գիտելիքների որոշակի պաշար: Ինչպես ժամանակակից գրողը չի կարող սահմանափակվել իրականության սոսկ վերարտադրությամբ, այնպես էլ ընթերցողը չի կարող բավարարվել գրականության մեջ իր ճանաչած իրականությունը վերստին ճանաչելով: Կյանքի նկատմամբ իր վերաբերմունքն արտահայտելու համար գրողն ունի բազմաթիվ միջոցներ, որոնցից մեկն էլ միջտեքստայնությունն է: Ընթերցողին մնում է ճանաչել այդ միջոցը ևս: Սակայն ամենապատրաստված ընթերցողի համար ևս

¹ Նույն տեղում, էջ 428:

նոր ու ժամանակակից տեքստի ընթերցումը դյուրին գործ չէ, որովհետև հաճախ անհայտ ու անծանոթ հեղինակներից արված բազում անանուն քաղվածքները, որոնք արվում են առանց չափերտների, երբեմն անգիտակցաբար ու ակամա, անհնարին է վերծանել: Դա է վկայում մաս Ռոլան Բարտը. «Ամեն մի տեքստ ինտերտեքստ է, տարբեր տեքստերը մրա մեջ ներկա են տարբեր մակարդակներով և առավել կամ պակաս ճանաչելի ձևերով՝ նախընթաց մշակույթի տեքստերը և շրջապատող մշակույթի տեքստերը: Ամեն մի տեքստ նոր հյուսվածք է՝ գործված հենքի քաղվածքներից: Մշակութային կողերի, քաղվածքների, ռիթմական կառույցների հատվածներից, սոցիալական դարձվածների ֆրագմենտներից և այլն. մրանք բոլորը կլանված են տեքստի կողմից և խառնված մրանում, որովհետև մինչև տեքստը և մրա շուրջը գոյություն ունի լեզուն: Իբրև յուրաքանչյուր տեքստի անհրաժեշտ նախապայման՝ ինտերտեքստայնությունը չի կարող հանգեցնել սկզբնաղբյուրների և ազդեցության խնդրին, այն իրենից ներկայացնում է անանուն բանաձևերի (որոնց ծագումը հազվադեպ կարելի է բացահայտել), անգիտակցաբար կամ ինքնաբերաբար արված քաղվածքների (որոնք տրված են առանց չափերտների) ընդհանուր դաշտ»¹:

Հիրավի, լեզուն իր մեջ կրում է տարբեր ժամանակների առանձին հեղինակներից շրջանառության մեջ մտած դարձվածքներ, արտահայտություններ, քնավոր խոսքեր, որոնց որևէ հեղինակին պատկանելու գիտակցությունը չունի լեզուն կրող յուրաքանչյուր ոք: Օրինակ՝ սովորական մարդը կարող է ասել, որ այսինչ կամ այնինչ խնդիրը իր համար լինել-չլինելու հարց է՝ առանց մտածելու, որ երկվորյուն արտահայտող այդ կապակցությունը պատկանում է Շեքսպիրի Համլետին, և հնարավոր է, որ այդ արտահայտությունը «Համլետից» է անցել տարբեր լեզուների: Կամ հայ մարդը կարող է սովորական խոսքում մեկի մասին ասել, թե նա Նազարի բախտ ունի՝ առանց ծանոթ լինելու Քաջ Նազարի կերպարի գրական մշակումներին (ժողովրդական հեքիաթներում հերոսն այլ անուններով է հանդես գալիս): Յուրաքանչյուր լեզու իր մեջ ունի հազարավոր մման արտահայտություններ, որոնք ունեն գրական ծագում, բայց վաղուց դարձել են ընդհանուր լեզվի բաղկացուցիչ տարրերը:

¹ Западное литературоведение 20-го века, сс. 164-165.

Հենվելով որևէ այլ տեքստի, նրա առանձին հատվածների կամ գաղափարակիր-սիմվոլիկ հերոսների վրա, այլ կերպ՝ նրանց ներմուծելով սեփական տեքստ՝ հեղինակը որոշակի նպատակ է հետապնդում: Նա ենթատեքստ է առաջացնում և ընթերցողների որոշակի շերտի ուշադրությունը հրավիրում այս կամ այն խնդրի վրա: Որոշ տեսաբաններ ուսումնասիրել են այն խնդիրը, թե որ որոշակի դեպքում ինչ նպատակ է հետապնդում միջտեքստայնությունը և տարբերել են երկու հիմնական եղանակ: Մի դեպքում հեղինակը այլ տեքստերի դիմում է գիտակցաբար և դա օգտագործում է իբրև գեղարվեստական հնարանք, իսկ մի այլ դեպքում՝ հետմոդեռնիստների մոտ, դա դիտվում է իբրև յուրահատուկ հավաքական անգիտակցականի դրսևորում:

Միջտեքստայնության, այլ կերպ՝ մի տեքստի մեջ այլ տեքստերի առկայության խնդիրը տեսաբանները քննել են տարբեր՝ լեզվաբանական, հաղորդակցական, գրական և այլ տեսանկյուններով: Օրինակ՝ ֆրանսիացի հետազոտող Ժ. Ժենետը սահմանում է տեքստերի փոխազդեցության հինգ տիպ՝ 1) միջտեքստայնություն, երբ մի տեքստը իր մեջ պարունակում է երկու կամ ավելի տեքստեր (քաղվածք, պլագիատ), 2) պարատեքստայնություն, որը տեքստի և նրա վերնագրի հարաբերությունն է, 3) մետատեքստ, որը իր նախորդների ծանոթագրությունը կամ քննությունն է, 4) հիպերտեքստ, որը մի տեքստի մեջ այլ տեքստի պարոդիան է և 5) արխիտեքստայնություն, որը տեքստերի ժանրային կապն է¹:

Ըստ էության, միջտեքստայնության տարբեր դրսևորումներում, բացահայտ, թե անուղղակի, առկա է Բախտինի մատնանշած երկխոսության գաղափարը: Անշուշտ, այս գաղափարը բացառապես Բախտինի գյուտը չէ (ուղղակի դրա վրա էր հենվում Կրիստևան): Այդ խնդիրն, ըստ որի տեքստը բաց երկխոսություն է մշակույթի հետ, անդրադարձել են Յու. Լոտմանը, Բ. Մ. Վերնանդսկին և ուրիշներ: Լոտմանը, օրինակ, գտնում էր, որ իմաստաստեղծ գործընթացներում շարունակվում է լսվել ուրիշի «ձայնը»: Այս «երկխոսությունը» հարաբերական է, որը պետք է հասկանալ ոչ թե ուղղակիորեն, այլ իբրև «հաղորդումների փոխանա-

¹ St'u Западное литературоведение..., էջ 165:

կում»¹: Երկխոսության այս երևույթը կարելի է դիտարկել Հովհ. Թումանյանի քառյակներից մեկի միջոցով.

*Խայամն ասավ իր սիրուհուն. «Ուրդդ ըզգույշ դիր հողին,
Ո՛վ իմանա՝ որ սիրունի բիբն ես կոխում դու հիմի...»:*
*Հե՜յ, ջա՜ն, մենք էլ ըզգույշ անցնենք, ո՛վ իմանա, թե հիմի
Էն սիրուհու բի՞բն ենք կոխում, թե՞ հուր լեզուն Խայամի:*

Քառյակի մեջ Թումանյանը, համաձայնվելով Խայամի հետ, ընդունելով նրա միտքը, շարունակում է գրույցը կարծես մի կողմից Խայամի, մյուս կողմից՝ ընթերցողի հետ: «Ջրույցը» դառնում է բազմաձայն, որտեղ «լսվում են» Խայամի, Թումանյանի խոսքերը, ենթադրվում ընթերցողի ռեակցիան, տվյալ դեպքում՝ համը ձայնը: Նման երևույթը, հենվելով Բախտինի բնութագրությունների վրա, ռուս մի ուրիշ գրականագետ բացատրում է այսպես. «Այլ խոսքերով ասած, «տեքստը տեքստի մեջ» և «տեքստը տեքստի մասին» լեզվական կառույցի ստեղծումը կապված է տեքստը դեպի երկխոսության մղելու հեղինակի դիրքորոշման հետ... Առաջանում է այն, ինչ Մ. Մ. Բախտինը անվանում է տեքստի «պոլիֆոնիզմ» և բնորոշում իբրև տեքստի մեջ մի քանի «ձայների» ներկայություն»²:

Հայ դասական գրականության մեջ, մասնավորապես պոեզիայում շատ են «տեքստ տեքստի մասին» օրինակները, երբ բանաստեղծության հեղինակը գնահատող խոսք է ասում նախորդ հեղինակների մասին: Այս առումով բացառիկ հարուստ նյութ է տալիս Ե. Չարենցի պոեզիան: Նարեկացի, Շնորհալի, Քուչակ, Սայաթ-Նովա, Թումանյան, Մեծարենց, Տերյան, Գյոթե, Պուշկին, Հայնե... Չարենցի պոեզիայում գնահատված են իբրև հեղինակներ՝ առանց տեքստային քաղվածքների: Թերևս բացառություն է կազմում Գյոթեն, որից մի քառյակ Չարենցը թարգմանում է 1932 թ.

¹ Фесенко Э. Я., Теория литературы, с. 28.

² Фатеева Н. А., Контрпункт интертекстуальности – или интертекст в мире текстов, М. 2000, с. 5.

Գյոթեից

Բարեկամ, անխախտ հասկացի՜ր դու դա,-

Դարում, ուր Ոգին ու Միտքն են հորդում-

Լոկ առաջնորդվել կարող է Մուսան,

Բայց ինքը արդեն չի առաջնորդում:

Թարգմանությունից ամիսներ անց (1933թ.) Չարենցը կրկին անդրադառնում է Գյոթեի վերը արտահայտած մտքին, բանավիճում նրա հետ և, կարելի է ասել, «երկխոսության» մեջ մտնում նրա հետ.

Պատասխան Գյոթեին

Օ, Ուիմպիացի՛, այս աշխարհում, երբ

Չեն լինի Ոգու րերեր ու ճորտեր-

Կհնչե կրկի՛ն բազմաբեղուն բերք,

Եվ կրկի՛ն, կրկի՛ն ուղիներում մեր

Երգի դիցուհի՛ն մեզ կառաջնորդե:-

«Երկխոսության» իմաստով թերևս ավելի ակնառու օրինակ է «Երազ տեսա, Սայաթ-Նովեն մոտս եկավ սազը ձեռին» տաղը: Թվում է, թե նոր բանաստեղծը «մեջբերում է» Սայաթ-Նովայի խոսքը.

Նայե՛ց- նայեց Սայաթ-Նովեն, ամպի նման փխուր մնաց.

Ասավ՝ Չարենց, էս գոգալից սրտիս մե հին մրմուռ մնաց...

Բնականաբար, Սայաթ-Նովան չէր կարող դիմել իրենից երկու դար հետո եկող Չարենցին, և նրան վերագրվող խոսքերն անստույգ են, մտացածին, սակայն այդ միջոցով Չարենցն ակնարկում է գոգալին երգ նվիրելու, այլ կերպ ասած՝ Սայաթ-Նովայի սիրերգության շարունակականության, նրա թողած ավանդների ժառանգման գաղափարը: Չարենցը «երկխոսության» մեջ է մտնում Սայաթ-Նովայի հետ, որի «ձայնը» մշտապես հնչում է «Տաղարանի» բանաստեղծությունների ենթատեքստում: Այլ խնդիր է, որ «Տաղարանում» ընդհանուր առմամբ փոխվում է միջտեքստայնության որակը՝ վերածվելով ոճավորման: Սակայն դա չի փոխում հարցի էությունը, որովհետև տեքստերի փոխկապի դրսևորման ձևերի բազմազանության սահմանափակում չկա:

Ժամանակակից հայ պոեզիան շատ հարուստ է միջտեքստային դրսևորումներով, որոնք մեծ չափով առկա են Արտեմ Հարությունյանի, Հովհաննես Գրիգորյանի, Էդվարդ Միլիտոնյանի և ուրիշ շատերի ստեղծագործություններում: Որպես օրինակ կարելի է հիշել Հովհ. Գրիգորյանի «Վերջին դուրը» բանաստեղծությունից մի հատված, որը հազեցած է այլ տեքստերի հիշատակումներով.

*Եվ չգիրեն՝ որ մի մեղքիս համար
զանազան հեռախոսահամարների,
ազգական-բարեկամների,
նախարարների ու ԱԺ պարզամալորների
հետ մինչ ի մահ պիրի հետս քարշ տամ
նաև Սրիլեն Դեդալին, որը նույն ինքը Տելեմաքն է,
Լեոպոլդ Բլումին, որպես Ողիսես,
Բլումի կնոջն առ այն, որ նա Կալիպսոն է, որն ինչպես
հայրնի է, կաշկանդել էր Ողիսեսին
միայն Հոմերոսին հասկանալի պարճառներով...*

Սրանք պարզ հիշատակումներ չեն: Նախ՝ բանաստեղծի խոստովանությամբ, այս բոլորը նա ստիպված է «հետը քարշ տալ», որ նշանակում է, թե դրանք ամուր նստած են նրա գիտակցության ու հիշողության մեջ և «մասնակցում են» նոր տեքստերի ստեղծմանը: Այսինքն՝ թվարկվող անունները, որ անմիջական կապ են ստեղծում Զեյնա Զոյսի «Ուլիսես» վեպի հետ, մի երկրորդ՝ նախաշերտով էլ ուղղակիորեն գալիս են Հոմերոսի «Ողիսականից», որն էլ իր մեջ ներառում է զանազան առասպելներ... Ու թեև Հովհ. Գրիգորյանի «Վերջին դուրը» բանաստեղծությունը զարգացման այլ ընթացք է ստանում, բայց միայն հիշատակված փոքրիկ հատվածը տեքստային փոխառնչությունների բացահայտման լայն հնարավորություն է տալիս:

Ընդհանուր առմամբ տեքստերի փոխկապն արտահայտվում է քաղվածքների միջոցով, բայց քաղվածքներն արվում են տարբեր երանգներով և, իհարկե, տարբեր նպատակներով՝ սեփական մտքի լրացում, բանավեճ, քննադատություն, պարողիա և այլն: Օրինակ՝ իմաստային տարբեր նրբերանգներ ունի Ադունի և Սերոյի բանավեճ-գրույցը

Հր. Մաթևոսյանի «Աշնան արև» վիպակում: Մայր ու որդի արտասանություններով ցույց են տալիս իրենց տեղյակությունը Թումանյանի պոեզիային, որը ներդաշնակ է իրենց աշխարհագրոտոպյանը, միջավայրին, կենցաղին («Մնաք բարով դուք, արտոներ սիրուն, Ամառն անց կացավ, հոտն իջնում է տուն»): Հետաքրքրականն այն է, որ Ադունն անգրագետ է, բայց արտասանում է հատվածներ «Փարվանա», «Թմկաբերդի առումը» և այլ ստեղծագործություններից: Այս իրողությունը անուղղակի ապացույցն է այն մտքի, որ ժամանակակից մարդու գիտակցությունը ձևավորվում է այլ տեքստերից արված քաղվածքներով, պատկերներով, մտքերով՝ երբեմն առանց այդ տեքստերի հետ ուղղակի հաղորդակցման (Ադունն անգրագետ է): Ըստ որոշ տեսաբանների՝ բնությունը, հասարակությունը և ամբողջ մշակույթը դիտվում են իբրև մեկ ամբողջական ինտերտեքստ, և մարդը ևս դառնում է դրա բաղկացուցիչ մասը, որը ինքն իրենից դուրս, այլ մտածողների ու հեղինակությունների միջոցով ինքն իրեն լրացնելու, ամբողջացնելու ու զարգացնելու անհրաժեշտություն ունի, որն էլ դրսևորվում է «երկխոսության» միջոցով:

Սակայն «Աշնան արևի» հիշատակված հատվածը նաև այլ, հակադիր խորհրդածության առիթ է տալիս: Այլ տեքստեր ներմուծելով սեփական արձակ՝ Մաթևոսյանն ինչ-որ տեղ կարծես ընդդիմանում է այդ երևույթին, բանավիճում այլոց դիմելու սկզբունքի դեմ: Ադունը վիճում է Սերոյի հետ և ասում, թե ինքը թութակ չէ, որ ուրիշների գրածն արտասանի և թութակ է անվանում նրանց, ովքեր առաջնորդվում են այլոց մտքերով: Դժվար է ասել՝ այդպե՞ս է արդյոք մտածում Մաթևոսյանը, թե՞ պարզապես շեշտադրում է ստեղծագործող (ընդհանրապես՝ մտածող) մարդու անհատականության և ինքնուրույնության խնդիրը: Հր. Մաթևոսյանի արձակը ևս սնվում է բազմաթիվ աղբյուրներից, իր փորձից, ապրած կյանքից, սկիզբ առնում հայ և համաշխարհային գրականության ակունքներից: Բայց չէ՞ որ ժամանակակից արվեստագետի համար խնդիր է նաև, որ նա, քիկունքին ունենալով հազարամյակների մշակույթը և երկխոսության մեջ մտնելով այդ մշակույթի հետ, պետք է կարողանա չկրկնել ոչ մեկին (թութակ չդառնալ) և ունենալ սեփական դեմքը, լինել անկրկնելի: Այնպես որ, ընթերցողին զվարթ տրամադրու-

թյուն հաղորդող մոր և որդու երկխոսությունն ունի թե՛ կարևոր ենթատեքստ, թե՛ բանավիճային բնույթ:

Չմոռանանք, սակայն, որ միջտեքստայնությունը համապարփակ երևույթ է, «որի մեջ առանձին անդեմ տեքստերը մինչև անսահմանություն վկայակոչում են մեկը մյուսին և բոլորին միաժամանակ, քանի որ նրանք բոլորը միասին ընդամենը «համընդհանուր տեքստի» մասերն են»¹: Ըստ վերոնշյալ մտքի հեղինակ Ի. Պ. Իլյինի՝ ինտերտեքստը 20-րդ դարի արվեստի անբաժանելի մասն է և մեծապես ազդում է արվեստագետի ինքնագիտակցության վրա: Այնպես որ, Մաքսուսյանի մատնանշած «թութակի» կարգավիճակից լիովին ազատագրվելը դառնում է գրեթե անհնարին:

Տեսաբանները գտնում են, որ ամեն մի նոր տեքստ ռեակցիա է մախորդ տեքստերի նկատմամբ: Մրանում կարելի է համոզվել հայ գրականության օրինակներով: Բավական է հիշել միայն Քաջ Նազարի թեման: Դիշտ է, «Քաջ Նազար» թե՛ հեքիաթի (Թումանյան), թե՛ կատակերգության (Դեմիրճյան), թե՛ վեպերի (Մ. Սարգսյան, Ն. Ադալյան և ուրիշներ) և թե՛ այլ մշակումների (Ավ. Բասիակյան, Համաստեղ, Ստ. Ջորյան...) հիմքը ժողովրդական հեքիաթն է, բայց վստահորեն կարելի է ասել, որ թեմայի ամեն հաջորդ մշակող անպայման նկատի է ունենում մախորդ մշակողներին և առաջին հերթին՝ Թումանյանին, որի մշակումից առանձին դարձվածքներ ու մտքեր անցնում են հետագա գրողներին: Ամենից ուշագրավն այն է, որ թեման մշակողները չեն օգտագործում ժողովրդական հեքիաթի որևէ անուն (օրինակ Դըժիկո), այլ բոլորը օգտվում են թումանյանական Նազար անվանումից՝ փոխառելով նաև անվան հետ կապված իմաստային որոշակի հատկանիշներ՝ ծուլություն, վախկոտություն, մեծախոսություն և այլն: Կամա թե ակամա, նույն թեմային դիմող ամեն հաջորդ հեղինակ համախմբում է մախորդների ասածները, իհարկե, մասնակիորեն: Ի. Պ. Իլյինը տեքստերի այդ խառնուրդը համեմատում է գեղադիտակի հետ, որի մեջ ամեն մի նոր պատկեր ստացվում է լոկ նոր համադրումների շնորհիվ: Վերջին հատկանիշի առումով աչքի է ընկնում Ն. Ադալյանի «Ծաղրածուն մեծ քաղաքում» վեպը՝ նագարականության նոր դրսևորումը: Թեև բուն հերոսի առումով առանձին ար-

¹ Западное литературоведение..., с. 36.

տահայտություններ «գալիս են» Թումանյանից կամ Դեմիրճյանից, բայց խոսքը չի վերաբերում միայն գլխավոր հերոսի կերպավորմանը, այլ հեղինակային խոսքի կառուցմանը: Հեղինակային խոսքի և հերոսների երկխոսությունների մեջ հնչում են Արաբել Խնկոյանի, Հովհ. Թումանյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Ար. Սահակյանի և ուրիշների «ձայները»: Մի քանի օրինակ. «Հավատացել եմ քաղաքապետի անկեղծությանը մի ամլիկ գառան մման,-շարունակեց Նազարը:- Մի ամլիկ գառ իրեն համար ջուր էր խմում առվակից, մին էլ դեմի ձորակից գելն է ելնում... Հիմա էդ գելը մեր քաղաքապետն է...»: Խնկո-Ապերն է «խոսում»: «Նազարն եմ, խոսքիս տերն եմ», - Դեմիրճյանի «ձայնն է լսվում»: «Գնա ամբողջ ժողովրդի գլուխը մտցրու այդ գաղափարը, եթե չմտնի, գլուխը խոթի գաղափարի մեջ», - Հովհ. Թումանյանի ձևափոխված միտքն է:

Միջտեքստայնության երևույթը քննելիս առաջանում են հարակից բազմաթիվ հարցեր, որոնցից մեկն էլ ավանդույթի խնդիրն է: Որտե՞ղ է վերջանում ավանդույթի գաղափարը, և որտե՞ղ են սկսվում միջտեքստային կապերը: Նազարակնության թեմային դիմելը ավանդույթ է, Նազարի մտքերի ու ծանոթ խոսքերի կրկնությունը հավատարմությո՞ւնն է ավանդույթին, թե՞ միջտեքստայնություն: Հնարավոր է երկուսի միաժամանակ գոյությունը: Ավանդույթն ավելի խորքային երևույթ է, որ կարող է տեսանելի չլինել անգնե աչքով (մոր Նազարը կարող է ուրիշ անուն ունենալ, հանդես գալ կյանքի այլ պարագաներում, թագավոր չղառնալ, բայց էության մեջ՝ անարժանին մեծ բախտի տիրացնելու առումով կրկնի կյանքի որոշակի օրինաչափություն): Միջտեքստայնությունը ևս կարող է հետապնդել հեռահար նպատակներ, ունենալ հուշող ու թելադրող նշանակություն, բայց միևնույն ժամանակ այն նկատելի է մասն բացահայտ՝ տեքստի, անվան, գործողության հիշատակումով կամ ակնարկով:

Միջտեքստայնության մի այլ դրսևորում էլ հանդիպում է թատերգության մեջ: Որոշ թատերգակների համար վաղուց ավանդույթ է դարձել դասական սյուժեների մշակումը, որով աչքի էր ընկնում հատկապես Բերտոլդ Բրեխտը, ինչի համար հաճախ շատերը նրան մեղադրում էին ուղղակի գրագողության մեջ: Ի՞նչ են նշանակում Շեքսպիրի և Սերվանտեսի սյուժեների նորօրյա մշակումները. չե՞ որ խոսքը չի վերաբերում

ժողովրդական բանահյուսությանը, այլ հեղինակային անկապտելի իրավունքով ամրագրված սեփականությանը: Հայ գրականության մեջ Ջորայր Խալափյանի «Ասպետն ու արքայագին» և Խ. Չալիկյանի «Ռոսինանտ» պիեսները հենվում են Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտի» վրա, Խալափյանի պիեսում մույնիսկ հանդիպում են Համլետն ու Դոն Կիխոտը: Հայ հեղինակների պիեսներում հերոսներն ունեն մույն անունները, ինչ Շեքսպիրի ու Սերվանտեսի մոտ, թեև հայկական պիեսներում գործողությունները միանգամայն այլ կերպ են ընթանում: Բայց կարևորն այն է, որ չեն փոխվում Համլետի ու Դոն Կիխոտի՝ նրանց ստեղծող հեղինակների կողմից նախանշված էությունները նաև նոր սյուժեների մեջ: Մյուս կողմից՝ հիշատակված հերոսները դարձել են հասարակ անուններ, նշան-խորհրդանիշներ, քանի որ Համլետն արտահայտում է երկվորյուն և անվճռականություն (լինե՞լ, թե չլինե՞լ), իսկ Դոն Կիխոտը՝ արդարության հաղթանակի համար զոհաբերության պատրաստակամություն: Այսինքն՝ այս հերոսները համաշխարհային գրականության մի քանի այլ հերոսների նման մտել են մարդկային մշակույթի պատմության մեջ, ինչպես միջակա հերոսները՝ Պրոմեթևսը, Հերակլեսը, Վահագնը, Անահիտը, Վեներան, Չևսը, ինչպես աստվածաշնչյան անունները՝ Դավիթը, Սողոմոնը և շատ ուրիշներ: Այսինքն՝ միջտեքստային այսպիսի կապերը, այլ հեղինակների հերոսների, նրանց հետ զուգորդվող բնավորությունների և հատկանիշների մույնական կիրառությունը մի ուրիշ հեղինակի կողմից, ստացել են ավանդույթի ուժ: Նման պարագաներում մենք գործ ունենք մի հետաքրքրական երևույթի՝ հաստատված օրինաչափությունների ձևափոխման հետ: Օրինաչափ է տեքստերի միջև կապը, փոխառնչությունը, մեկի մեջ մյուսի գոյությունը, բայց արդեն մույն հեղինակի մույն հերոսներին, թևավոր խոսքերին ու դարձվածքներին անդրադառնալը շատերի կողմից դուրս է գալիս սովորական միջտեքստայնության շրջանակներից և վերաճում ավանդույթի:

Միջտեքստայնության միջոցներից կամ դրսևորումներից մեկը պարողիան է, ծաղրանմանությունը, երբ նոր գրվող ստեղծագործությունը անպայման ենթադրում է նախորդի գոյությունը, որի հետ, բառիս բուն իմաստով, երկխոսություն է սկսում նոր երկի հեղինակը: Պարողիան ծնվում է նախորդ տեքստի հետ անհամաձայնության դեպքում, երբ նոր

հեղինակը, կրկնելով նախորդի որոշ խոցելի մտքեր, ծաղրում է այդ մըտքերը, երգիծում: Հայ գրականության մեջ կան պարողիայի դասական մնուշներ, ինչպիսիք են Մ. Նալբանդյանի մի քանի բանաստեղծությունները՝ «Մամիկոնյան մեծ Վահանի պատասխանը» («Հիմի՞ էլ խոսենք»), «Հիշենք» («Հայկ ու Տիգրանին հիշենք միշտ, եղբարք»), որոնք գրված են իբրև պատասխան Ռ. Պատկանյանի «Քաջ Վարդան Մամիկոնյանի մահը» պոեմի «Վարդանի երգը» հատվածի՝ «Հիմի է՞լ լռենք» և «Հայ պատանին երգում է» բանաստեղծության «Հայկ ու Լևոնին մոռանանք, եղբարք» հատվածի: Այս պարողիաներում Նալբանդյանը բանավիճում է Ռ. Պատկանյանի ազգային այն գաղափարի դեմ, ըստ որի՝ ազգային մեր ճակատագրի հիմնական մեղքը թշնամունն է, իսկ Նալբանդյանը մատնացույց է անում մեղքի մեր բաժինը.

*Հիմի է՞լ խոսենք, եղբարք, հիմի՞ էլ
Երբ ընտանեկան երկպառակությանը
Ուրիշ բան չունինք, բայց իրար դավել,
Եվ սարսափելի ազգութացությանը
Մեր նախնյաց ուխտը ուրբով կոխել ենք,
Հիմի է՞լ խոսենք:*

Իբրև պարողիա է գրվել Մ. Նալբանդյանի «Աղմիք» շարքը՝ ի պատասխան Խորեն Գալֆայանի «Վարդենիք» ժողովածուի: Այստեղ էլ Նալբանդյանն իր էրոտիկ բանաստեղծությունները հակադրում է Գալֆայանի կեղծ-ամոթխած սիրային բանաստեղծություններին՝ բացահայտելով վերջիններիս անբնականությունը: Պարողիայի թերևս լավագույն օրինակը Հովի. Թումանյանի բանաստեղծությունն է՝ գրված Հովի. Հովհաննիսյանի «Իմ հայրենիքը տեսն՞լ ես, ասա» ստեղծագործության առիթով: Հովհաննիսյանն իր բանաստեղծության մեջ ներկայացնում է հայրենի ճոխ բնության ռոմանտիկական գեղեցկությունը, իսկ Թումանյանը հակադրվում է նրան՝ ցույց տալով գեղեցիկ բնության մեջ ապրող մարդկանց ծով թշվառությունը: Իր պարողիայում Թումանյանն անփոփոխ է թողնում Հովհաննիսյանի բանաստեղծության տնեռի առաջին երկու տողերը և փոխելով երրորդն ու չորրորդը՝ ակնառու է դարձնում գեղեցկության ու թշվառության հակադրությունը.

*Տեսն՞լ ես արդյոք այն բլուրները,
Ուր ճոխ ծաղկում է մշտական գարուն,
Ուր քալանում են մերոնք ու այլերը,
Ուր հոսում է միշտ արցունք ու արյուն:*

Պարոդիան կենսունակ ժանր է մաս այսօր: Բազմաթիվ օրինակներ կարելի է գտնել Արմեն Շեկոյանի պոեզիայում: Օրինակ՝

*Ոչ ոք ըսավ՝ սա տղի
պարոռներ հոգին աղտեղի,
տեսներք՝ ինչքա՞ն գարությունի
արահեկ կա և ուղի:*

Դուրյանի տրտունջ-ցանկությունը, որ արտահայտվել է նրա «Լճակ» բանաստեղծության մեջ և նպատակ ունի ուշադրություն հրավիրելու տառապող անհատի ներաշխարհի վրա, Շեկոյանի մոտ հակառակ ռեակցիա է առաջացրել, և վերջինս շեշտադրել է մարդկային հոգու մութ կողմերը:

Այլ բովանդակություն են ստացել մաս Դ. Վարուժանի «Չոն» բանաստեղծության տողերը: Եթե Վարուժանի բանաստեղծության տների առաջին տողերին («Եղեգնյա գրչով երգեցի փառքեր», «Եղեգնյա գրչով երգեցի կարոտ» և այլն) հաջորդում են ընդհանրական, համագային-հավաքական իմաստ ունեցող հասկացություններ՝ հայրենիք, հայ պանդուխտներ, սուրի գոհեր և այլն, ապա Շեկոյանը խոսքը տեղափոխում է անձնական-անհատական հուշերի ոլորտ՝ որոշակի երգիծական ենթատեքստով:

*Եղեգնյա գրչով երգեցի հուշեր՝
չեզի՛ ընծա, հայ աղջիկներ...*

Պատահում են մաս պարոդիայի այնպիսի հետաքրքրական տեսակներ, երբ բանաստեղծության ծաղրանմանակումը դրսևորվում է արձակում: Բնորոշ օրինակ են Լևոն Ջավախյանի «Մնացորդաց երկիր» պատմվածքի հետևյալ տողերը. «...Կանգնած էին զինվորներն ու մախազահը: Լուռ ու մենակ կանգնած էին իրար դեմ: ...Օ՛, մռայլադեմ արշալույս: Լուռ ու մենակ կանգնած էին իրար դեմ»: Այս տողերը Վահան

Տերյանի «Փշե պսակ» շարքից «Լուսաբացին նա բարձրացավ կախա-
ղան» բանաստեղծության պարողիան են:

Միջտեքստայնությունը կարող է տարբեր դրսևորումներ ունենալ՝
թևավոր խոսք, շրջատություն, էպիգրաֆ, այլուզիա (ակնարկ պատմա-
կան հայտնի իրադարձության կամ հանրահայտ գրական ստեղծագոր-
ծության մասին), ստեղծագործության կամ հերոսի հիշեցում և այլն:
Ըստ էության բոլոր այն արտահայտությունները, որոնք կապ են ստեղ-
ծում տարբեր տեքստերի միջև, դառնում են միջտեքստայնության
դրսևորումներ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Барт Р.**, Избранные работы. Семиотика, поэтика, М., 1994
2. Введение в литературоведение, под ред. Л. В. Чернец, М., 2000
3. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия, М., 2004
4. **Ильин И. П.**, Общефилософские проблемы интертекстуальности// В сб. Гуманитарные науки в творческом вузе, вып., М., 2008, с. 45-6 1
5. **Кристева Ю.**, Избранные труды: разрушение поэтики, М., 2004
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001
7. **Пьеге –Гро Н.**, Введение в теорию интертекстуальности, М., 2008
8. **Фатеева Н. А.**, Контрпункт интертекстуальности – или интертекст в мире текстов, М., 2000
9. **Фесенко Э. Я.**, Теория литературы, М., 2004
10. **Хализев В. Е.**, Теория литературы, 5-е изд., М., 2009

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԻ ԵՎ ՏԱՐԱԾՈՒԹՅԱՆ (ՔՐՈՆՈՏՈՊԻ) ԽՆԴԻՐԸ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ

Գեղարվեստական տեքստը բաղկացած է մի շարք մոտեցումների, շեշտերի, սկզբունքների, տեսանկյունների, կառուցվածքային շերտերի տարածն և տարաբնույթ համադրումներից: Պատկերը իր համապարփակ ընդգրկմամբ, կերպարը, կոնֆլիկտը, կոմպոզիցիան, սյուժեն, լեզուն, ժանրը, տաղաչափությունը իրենց հերթին ի մի են գալիս և ամբողջանում նաև այնպիսի կառույցում, ինչպիսին է համատեքստային շերտերի մեջ տարածության և ժամանակի (քրոնոտոպի) տիրույթը:

Տարածության և ժամանակի խնդիրը մարդուն հետաքրքրել է մի քանի տեսանկյուններից՝ որպես ֆիզիկական տարածություն և ժամանակ, որպես փիլիսոփայական հասկացություն և որպես գեղարվեստական-պատկերավոր մտածողության կառուցվածքային-իմաստակիր միավոր արվեստի այս կամ այն համակարգում:

Մարդու գոյությունը նախ և առաջ կայանում է որոշակի տարածության և ժամանակի մեջ. տարածքը՝ որպես տեղ, սենյակ, կահույքի տարրեր, շրջակա բնությունը՝ իր բոլոր առանձնահատկություններով, ապա տարածքը՝ որպես ծննդավայր, հայրենիք, աշխարհագրական միջավայր և այլն, ժամանակի գիտակցությունը՝ որպես այսօրվա գոյությունը, երեկվա գիտակցումը, վաղվա ենթադրությունը, օրերի, ամսվա, տարվա պայմանականությունները, բնության եղանակների ընկալումը և դրանց հաջորդականության զգացողությունը: Ֆիզիկական տարածության և ժամանակի ներկայությունը մարդկային գոյի հիմնական նախապայմաններից և կարգավորիչներից է, այս երկու զգացողությունների կիրառմամբ է մարդը կողմնորոշվում իր գործողությունների, արարքների և հարաբերությունների մեջ:

Մարդկությունը դարեր շարունակ մշակել, կարգավորել է որոշակի ժամանակային պարբերականություններ՝ օրեր, ամիսներ, տարիներ, անցյալ, ներկա, ապագա, որոնց կրկնելիությունները իրենց չբարձրաձայնված ռիթմականությամբ ստեղծում են գոյի ներդաշնակության, առտնին գործունեության ժամանակային իմաստավորում և այլն: Նույն կերպ տարածությունը ևս որոշակի պայմանական տիրույթավորումնե-

րով սահմանափակել է մարդու աշխարհընկալումը. իր տան հասկացությունը, միջավայրի՝ տան, շրջակայքի, հարևանի, քաղաքի, գյուղի, պետության, ցամաքի, ծովի, օվկիանոսի, ի վերջո տիեզերքի և այլ՝ ընկալելիության մարդկային հնարավորությունները մարդու և աշխարհի փոխհարաբերության պայմանական կայունության գրավական են հանդիսանում: Պատահական չէ, որ տարբեր ժողովուրդների՝ ժամանակային և տարածական ընկալումներն ու ըստ այդմ՝ անվանումները երբեմն ընդգծվածորեն տարբեր են՝ կախված այն հանգամանքից, թե տվյալ ժողովուրդը գյուղաբնակ է, թե քաղաքաբնակ, տարվա որ տիրույթում կարող են սկսվել կամ ավարտվել այս կամ այն գյուղատնտեսական աշխատանքները, տարվա որ օրերն են ավելի բարենպաստ այս կամ այն ճամփորդության, որևէ նոր գործունեություն ծավալելու համար և այլն¹: Բացի սրանից՝ ժամանակի և տարածության տարբեր ընկալումներ են եղել նաև տարբեր դարաշրջաններում. անտիկ շրջանի, միջին դարերի, առավել ևս նոր ժամանակաշրջանի՝ ինչպես բոլոր զգացողություններն ընդհանրապես, այնպես էլ ժամանակի և տարածության զգացումը մասնավորապես երբեմն տրամագծորեն այլ են, քանի որ դար առ դար փոխվում են մարդկային հարաբերությունները, իրականության ու գիտության կապը, տարածության և ժամանակի նկատմամբ մարդկային վերաբերմունքի հնարավորությունները և այլն: Եթե միջնադարում որևէ վայրից մի այլ վայր հասնելու համար ամենաարագ տարբերակը կառքը պիտի լիներ, ապա մեր օրերում անգամ ինքնաթիռը կարող է թվալ հնացող տարբերակ. ըստ այսմ էլ ընդգծվածորեն պետք է որ փոխվի վերաբերմունքը ժամանակի և տարածության ընկալման նկատմամբ ընդհանրապես:

Պատահական չէ, որ բոլոր ժամանակների բոլոր մեծագույն մտածողները անպայմանորեն անդրադարձել են տարածության և ժամանակի մեկնաբանության խնդրին՝ այն դարձնելով փիլիսոփայության անկյունաքարային հարցերից մեկը, եթե ոչ բուն անկյունաքարայինը: Թե՛ Արիստոտելը, թե՛ Պլատոնը, թե՛ Դեկարտը, Նյուտոնը, Կանտը, Հեգելը, Բերգսոնը և այլք իրենց փիլիսոփայական հիմնարար աշխատություն-

¹ Այս առումով ավելի մանրամասն տե՛ս **Трубников Н. Н.**, *Время человеческого бытия*, М., 1987:

ներում եթե ոչ հատկապես առաջնային, ապա հենց առաջնային հարցադրումների շարքում նախ և առաջ փորձում են գիտականորեն մեկնաբանել և հիմնավորել այս երկու հասկացությունների՝ ժամանակի և տարածության երևույթը (ֆենոմենը)՝ որպես աշխարհագիտակցության կարևորագույն նախասկիզբ¹:

Եթե ֆիզիկական ժամանակատարածային գիտակցությունը զուտ ճանաչողական-տեղեկատվական բնույթ ունի և հիմնականում տարակարծությունների, հակասական ընկալումների պատճառ չի դառնում, ապա աշխարհայացքային և գիտական մեկնաբանությունների պարագայում ժամանակը և տարածությունը՝ որպես փիլիսոփայական հիմնարար հասկացություններ, ձեռք են բերում բանավիճային, շատ հաճախ հակասություններով առլեցուն վերլուծությունների բնույթ: Այս հանգամանքը նախ և առաջ հարցին անդրադարձողի մտածողության ընդհանուր համակարգի հետևանք է, ինչպես նաև տվյալ ժամանակաշրջանի հասարակական-քաղաքական առանձնահատկությունների, փիլիսոփայական աշխարհընկալման սկզբունքների անդրադարձն է տվյալ մտածողի և նրա փիլիսոփայական-գաղափարաբանական վերլուծությունների վրա: Բնական է, որ անտիկ մտածողի և նորագույն ժամանակների մտածողի մոտեցումները տվյալ հարցում կարող են ունենալ ոչ միայն միմյանց հակասող, այլ անգամ հակադիր ուղղվածություններ: Հարկ է նկատի ունենալ այն հանգամանքը, որ տարբեր դարաշրջաններ ժամանակի և տարածության տարբեր ընկալումներ են ունեցել զուտ գոյաբանական առումով. գիտության և տեխնիկայի իրավիճակի տարբերությունը արդեն բավականին կտրուկ փոփոխություն է ենթադրում այս տիրույթում: Էվկլիդեսյան երկրաչափության համակարգը և Էյնշտեյնյան հարաբերականության տեսությունը նախ և առաջ իրենց արձագանքը պիտի ունենային և ունեցան այս խնդրին անդրադառնալու պարագայում: Միագիծ, խաղաղ ընթացող, որոշակի փուլային կրկնողություններ ենթադրող անտիկ ժամանակի համար հիմնական բնորոշիչ

¹ Տե՛ս **Аристотель**, Физика, М., 1937, **Декарт Р.**, Начало философии // Избранные философские произведения, М., 1950, **Կանտ Իմ.**, Ձուտ բանականության քննադատություն, Եր., 2010, **Гегель Г. В. Ф.**, Сочинения, М., т. 2, 1934, Т. 4, 1959, **Бергсон А.**, Творческая эволюция, М., 1999:

առանձնահատկությունը ճակատագրայնությունն էր, որի մեջ մարդը ի կատար է ածում իրեն ի վերուստ հանձնարարվածը: Սակայն այստեղ էլ մտածողները անընդհատ բախվում են ժամանակի բնորոշման անվերջ-նականության հետ: Ինչպես նշում է Արիստոտելը իր «Ֆիզիկա» աշխատության մեջ, ի վերջո ժամանակը իր ամբողջության մեջ, ինչպես նաև նրա ինչ-որ մասը, չի տրված մեզ որպես տեսանելի կամ որևէ այլ կերպ շոշափելի: Նրա մի մասը արդեն չկա. դա անցյալն է: Մյուս մասը դեռ չկա. այն տակավին վրա չի հասել: Իսկ այն, ինչ կա, այսինքն՝ որոշակի «այժմը»՝ ներկա ժամանակը, յուրաքանչյուր վայրկյան անորսալի կերպով անհետանում է, յուրաքանչյուր ակնթարթ դառնում այլ նոր «այժմ»¹:

Միջին դարերում ժամանակը ձեռք է բերում նոր՝ կրոնաբանական իմաստավորում. աշխարհի պատկերի համակարգում այն դառնում է երկպալան՝ մարդու ժամանակը՝ մի կողմից և աստվածային-երկնային ժամանակի գիտակցությունը՝ մյուս կողմից (սա որպես հակադրություն անտիկ ժամանակագիտակցությանը, որտեղ մարդկային և վերերկրայինների ժամանակները միասնական ու նույնական էին): Ժամանակի այս երկու ընկալումներին զուգահեռ գործում է նաև պատմական ժամանակի գիտակցությունը՝ եղած-անցած դեպքերի իմացություն, վերլուծություն, ներկայի և ապագայի համար ի գիտություն ընդունում²:

Ուշագրավ են այս առումով Կանտի և Հեգելի մեկնաբանությունները, որոնք, ինչպես և այս հեղինակների այլ ձևակերպումներ, ընդհանրացնող և ամբողջացնող արժեք ունեն:

Կանտի փիլիսոփայական համակարգում առանձնահատուկ տեղ ունի տարածության և ժամանակի բնութագրումը: Ըստ Կանտի՝ նախ՝ ժամանակի հասկացությունը ոչ թե առաջանում է զգայական տվյալներից, այլ, ընդհակառակը, ենթադրվում է որպես զգացողություն: Ապա՝ ժամանակի պատկերացումը եզակի պատկերացում է, քանի որ յուրաքանչյուր ընդհանրապես ժամանակ մեր կողմից մտածվում է որպես հենց այդ նույն ժամանակի մաս: Ժամանակի գաղափարը հայեցողության գաղափարն է, ավելի ստույգ՝ հենց ինքը հայեցողությունն է և գի-

¹ Аристотель, Физика, М., 1937, сс. 94-95.

² Стен Гуревич А. Я., Категории средневековой культуры, М., 1984, էջ 43-103, 104-167:

տակցվում է որպես այդպիսին ցանկացած այլից առաջ, այդ իսկ պատճառով պետք է ձևակերպվի որպես մաքուր հայեցողության գաղափար: Ժամանակը միանգամայն անընդհատելի մեծություն է, որի փոփոխությունները հոսում են, քանզի ժամանակի յուրաքանչյուր մաս նույնպես ժամանակ է, իսկ նրա պահերը զուտ սահմաններ են, որոնց տիրույթում հոսում է ժամանակը: Լինելով մաքուր հայեցողություն՝ ժամանակը, բնականաբար, ինչ-որ օբյեկտիվություն և ռեալություն չէ, ինչպես սուբստանցիաները, պատահումները՝ էությունները, հատկանիշները կամ հարաբերությունները: Այն փորձի զուտ սուբյեկտիվ պայման է՝ որպես անհրաժեշտություն զգայական տպավորությունների կողմնորոշման համար, առաջնայինը և երկետայինը իմացության համար, բնականության օգնությամբ անձնակերպելի և ընդհանրապես ցանկացած ձևակերպման նախորդող, քանի որ անգամ հակասությունների օրենքը հենվում է իր հիմքում ընկած ժամանակի գաղափարի վրա: Ընկալվելով որպես ինքնին՝ ժամանակը ինչ-որ մաքուր երևակայելին է: Եվ քանի որ այն առնչվում է երևույթի սուբյեկտիվ պայմաններին, բարձրագույն աստիճանի ճշմարիտ հասկացություն է և տարածվում է բոլոր զգացողությունների, առարկաների վրա, զգայականորեն ընկալելի աշխարհի առաջին հիմնարար սկզբունքն է¹: Նույնակերպ ձևակերպում է տրվում նաև տարածության հասկացությանը, և այս երկուսը, ըստ Կանտի, լինելով մախ և առաջ երևակայելի և ապա՝ երկետային մյուս զգայական ընկալումների համար, հիմնարար են աշխարհընկալման ողջ համակարգի համար:

Հեգելի փիլիսոփայական համակարգում ժամանակի ընկալումը ձեռք է բերում յուրահատուկ շրջադարձ: Այստեղ ժամանակի բնութագրումը զուտ վերացարկված բնութագրում է, որտեղ արժեքավոր է երևույթի քանակային փոփոխությունը: Իրական է ոչ թե ժամանակը, այլ ժամանակայինը՝ ընթացքայինը, փոխակերպվողը, ավարտվողը: Ժամանակն էլ, ըստ էության, հայեցողական կայացումն է, գոյի և ոչնչի միասնությունը, այն, ինչ, գոյություն ունենալով, գոյություն չունի և, գոյություն չունենալով, կա: Ըստ այսմ էլ՝ ոչ թե ժամանակի մեջ է ամեն ինչ

¹ См. Кант И., О форме границах чувственно воспринимаемого и умопостигаемого мира // Сочинения, Т. 2, М., 1964, էջ 398-402:

գոյանում և անցում, այլ հենց ժամանակն ինքն է այդ առաջացումը, անցումը և կայացումը: Ըստ Հեգելի՝ ժամանակը հանված տարածությունն է, ինչպես և տարածությունը իր հերթին մի դեպքում հանված, մեկ այլ պարագայում՝ դեռևս ճշմարտության չհասած ժամանակն է: Փաստորեն, այս երկու հասկացությունները մեկնաբանվում են մեկը մյուսով: Նաև՝ ժամանակը գոյանում է պահերով, որ տարածությունն է, ուստի դրական իմաստով՝ գոյություն ունի լոկ ներկան, սակայն յուրաքանչյուր ներկա անցածի արդյունքն է, և նրանում ապագայի նախադրյալ կա: Այս հատկանիշն է, որ իրավունք է տալիս մտածողին եզրակացնելու, թե ճշմարտության և բացարձակ ուժի կրողը ոչ թե ժամանակն է, այլ հավերժությունը, և որ ժամանակի ու տարածության պայմանական տարբերությունն այն է, որ եթե ժամանակը ուղղահայաց ընթացք է և հաջորդականություն, ապա տարածությունը՝ հորիզոնական¹:

Այս երկու մտածողների տեսանկյունները և ձևակերպումները նպատակահարմար գտանք ներկայացնելու, քանի որ դրանք, ըստ էության, կարող են ելակետային հիմք հանդիսանալ նաև արվեստաբանական, մասնավորապես գրականագիտական համապատասխան վերլուծությունների համար՝ լինելով ամենաընդհանրացվածները և վերացարկվածները:

Անշուշտ, կարելի էր անդրադառնալ նաև ինչպես Պլատոնի, Հերակլիտեսի, Ավգուստինոսի, այնպես էլ Նյուտոնի, Դեկարտի, Լայբնիցի, Էյնշտեյնի, Բերգսոնի և այլոց հայացքներին տարածության և ժամանակի խնդրի մեկնաբանությունների առումով, սակայն սա վերլուծությունների այլ սկզբունքներ և այլ նպատակներ կհետապնդեր, որ տվյալ նյութի շրջանակներից դուրս է:

Վերոնշյալ ծանոթությունը ժամանակի և տարածության՝ ֆիզիկական և գիտափիլիսոփայական առանձնահատկություններին մեկ նպատակ է հետապնդում՝ այս հասկացությունների ընդհանուր ընկալումների համակարգում ավելի տեսանելի վեր հանել գեղարվեստական ժամանակի և տարածության (քրոնոտոպի) գեղագիտորեն ճանաչողական, իմացաբանական և կոմպոզիցիոն շերտերը:

¹ См. Гегель Г. В. Ф., *Философия природы* // Сочинения, Т. 2, М., 1934, էջ 50-55:

«Մշակութաբանություն. 20-րդ դար. Հանրագիտարանում» «Քրոնոտոպ» հոդվածը ներկայացնում է. «Հունարեն *chronos* – ժամանակ և *topos* – տեղ, տարածություն: Տարածական և ժամանակային պարամետրերի միասնություն, որն ուղղորդված է արտահայտելու որոշակի (մշակութային, գեղարվեստական) իմաստ: Առաջին անգամ *քրոնոտոպ* եզրույթը օգտագործվել է Ուխտոմսկու հոգեբանության մեջ ...Լայն կիրառում է գտել գրականագիտության, հետազայում մաս գեղագիտության մեջ Բախտինի աշխատությունների շնորհիվ: Այս հասկացության ծագումն ու դրա արմատավորումը արվեստագիտական և գեղագիտական գիտակցության մեջ զգալի չափով ներշնչված էր 20-րդ դարասկզբի բնագիտական հայտնագործություններով և աշխարհի ընդհանուր պատկերի մասին պատկերացումների արմատական փոփոխություններով: Այդ պատկերացումների հիման վրա տարածությունը և ժամանակը մտածվում են որպես միասնական քառաչափ անընդհատականության (կոնտինուումի) փոխկապակցված կոորդինատներ՝ բովանդակայնորեն կախված իրենց իսկ նկարագրած իրականությունից: Նմանատիպ մեկնաբանությունը, ըստ էության, շարունակում է դեռևս անտիկ շրջանում սկսված տարածության և ժամանակի հարաբերապաշտական (սուբստանցիալին հակադիր) ավանդույթը (Արիստոտել, Ավգուստինուս Երանելի, Լայբնից և այլք): Այդ չափորոշիչները փոխկապակցված և փոխադարձորեն բնորոշող էր մեկնաբանում մաս Հեգելը: Էյնշտեյնի, Մինկովսկու և այլոց հայտնագործությունների արդյունքում արված շեշտադրումը տարածության և ժամանակի բովանդակային որոշակիացման, դետերմինականության վրա մույնպես, ինչպես և դրանց միաժամանակ-երկակիական (ամբիվալենտ) փոխկապակցվածությունը այլաբանորեն վերարտադրված են բախտինյան քրոնոտոպում»¹: Կյանքի և

¹ Культурология. XX век. Энциклопедия, М., 1998, сс. 336-337. Ст'ս մաս Введение в литературоведение, М., 2005; **Давыдова Т. Т., Пронин В. А.**, Теория литературы, М., 2003; **Хализев В. Е.**, Теория литературы, М., 2005; Теория литературы, в двух томах, т.1, М., 2004, **Ուելլեր Ռ., Ուորրեն Օս.**, Գրականության տեսություն, Եր., 2008 և այլն: Գրականության մեջ տարածության և ժամանակի խնդրին անդրադարձել են մաս մեր գրականագիտության մեջ Էդ. Ջրբաշյանը, Ջ. Ավետիսյանը և այլք, սակայն մեզանում այս հարցին ընդհանրացված և ամբողջական անդրադարձը առայժմ բացակայում է: Տե'ս **Ջրբաշյան Էդ.**, Գրականագիտության ներածություն, Եր., 2011, **Ավետիսյան Ջ.**, Գրականության տեսություն, Եր., 1998, **Եղիազարյան Ա.**, Էպիկական ժամանակ և տա-

իրականության քրոնոտոպային ընկալումը ժամանակակից աշխարհի և աշխարհագիտակցության գիտական իմաստավորումներից է, որն իսկապես առանձնակի արժեք է ձեռք բերում գեղարվեստական մտածողության մեկնաբանության տիրույթում: Կրոնական, հոգեբանական, փիլիսոփայական մոտեցումների համեմատությամբ գեղագիտականը որոշակիորեն տարբերվում է և այլ բնորոշումային շերտեր է ընդգրկում: «...Սեկ այլ կողմից այդ եզրույթը առնչվում է նոոսֆերայի՝ Վ. Ի. Վերնադսկու նկարագրությամբ..., որ բնութագրվում է տարածություն – ժամանակ միասնությամբ՝ կյանքի հոգևոր չափումների հետ կապված: Այն սկզբունքորեն տարբեր է հոգեբանական տարածությունից և ժամանակից, որոնք ընկալման իրենց առանձնահատկություններն ունեն: Իսկ այստեղ, ինչպես և Բախտինյան քրոնոտոպում, նկատի է առնվում հոգևոր և նյութական իրականությունը միաժամանակ, որի կենտրոնում գտնվում է մարդը:

Բախտինյան քրոնոտոպի հասկացության մեջ կենտրոնականը տարածաժամանակային միասնության արժեքաբանական (աքսիոլոգիական) ուղղվածությունն է, որի գործառույթը (ֆունկցիան) գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ անձնավորված դիրքորոշման, իմաստի արտահայտումն է. «Իմաստների ոլորտ մուտք գործելը իրականացվում է միայն քրոնոտոպի դարպասների միջով»: Այլ կերպ ասած, ստեղծագործության մեջ պարունակվող իմաստները կարող են օբյեկտիվացվել միայն դրանց տարածաժամանակային արտահայտման միջոցով: Ընդ որում, սեփական քրոնոտոպների (և դրանցով բացահայտվող իմաստների) տիրապետում են և՛ հեղինակը, և՛ բուն ստեղծագործությունը, և՛ այն ընկալող ընթերցողը (ունկնդիրը, հանդիսատեսը): Այսինքն, ստեղծագործության ընկալումը, նրա սոցիալ-մշակութային օբյեկտիվացումը, ըստ Բախտինի, գոյության տրամախոսականության դրսևորումներից մեկն է»¹: Իմաստի վերարտադրությունը և բացահայտումը գեղարվեստական տեքստում բազմաշերտ է, քանզի հեղինակը, ստեղծագործությունը և ընթերցողը տարբեր կառույցներ են, և այս տարբերու-

րածություն // «Գրական ստեղծագործություն. վերլուծության ուղիները և սկզբունքները» գիրքում, Եր., 1983:

¹ Культурология. XX век. Энциклопедия, с. 336.

թյունները ստեղծում են տարաձև ընկալումներ, տեսանկյուններ, վերաիմաստավորման պոտենցյալ հնարավորություններ:

«Քրոնոտոպը անհատական է յուրաքանչյուր իմաստի համար, այդ պատճառով գեղարվեստական ստեղծագործությունը այս տեսանկյունից ունի բազմաձայնային («պոլիֆոնիկ») կառուցվածք:

Նրա յուրաքանչյուր մակարդակ իրենից ներկայացնում է տարածական և ժամանակային պարամետրերի վերափոխատեղելի կապ՝ հիմնված ընդհատական (դիսկրետ) և անընդհատական (կոնտինուալ) սկիզբների միասնության վրա, որը հնարավորություն է ընձեռում տարածական պարամետրերի փոխատեղմանը ժամանակային ձևերի մեջ և ընդհակառակը: Ստեղծագործության մեջ որքան շատ են հայտնաբերվում նման շերտեր (քրոնոտոպներ), այնքան բազմաձայնակ է այն, «բազմիմաստ»¹: Ի վերուստ արվեստներն ընդհանրապես տարբերակվել են ընկալման տարածական կամ ժամանակային հատկանիշների հիման վրա, որ առ այսօր արվեստների տարանջատման նախընտրելի սկզբունք է:

«Արվեստի յուրաքանչյուր տեսակ բնորոշվում է իր քրոնոտոպային տեսակով, որ պայմանավորված է վերջինիս «նյութով»: Ըստ այսմ էլ՝ արվեստները բաժանվում են՝ տարածականների, որոնց քրոնոտոպներում ժամանակային հատկանիշները արտահայտվում են տարածական ձևերի մեջ, ժամանակայինի, որտեղ տարածական պարամետրերը «փոխադրվում» են ժամանակային կոորդինատների վրա, և տարածա-ժամանակային, որտեղ առկա են թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ տիպերի քրոնոտոպները²: Անշուշտ, գրական ստեղծագործության մեջ սրանցով չեն սահմանափակվում քրոնոտոպային մակարդակները. «Գեղարվեստական ստեղծագործության քրոնոտոպային կառույցի մասին կարելի է խոսել առանձին սյուժետային մոտիվի տեսանկյունից (օր. շեմի, ճանապարհի, կենսական շրջադարձի, բեկումնի և այլ քրոնոտոպները Դոստոևսկու պոետիկայում), դրա ժանրային կողմնորոշումների ասպեկտում (ըստ այս հատկանիշի՝ Բախտինը առանձնացնում է արկածային, արկածային-կենցաղային, կենսագրական, ասպետական և այլ ժան-

¹ Նույն տեղը, էջ 337:

² Նույն տեղը:

րեր), հեղինակի անհատական ոճի հետ հարաբերության մեջ (կառնավալային և միստերիական ժամանակ՝ Դոստոևսկու և կենսագրական ժամանակ Լ. Տոլստոյի մոտ), ստեղծագործության ձևակազմակերպման հետ կապված, քանի որ այնպիսի իմաստակիր կատեգորիաներ, ինչպիսիք են, օրինակ, ռիթմը և համաչափությունը, ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ տարածության և ժամանակի փոխադարձելի կապ, որ հիմնված է ընդհատական (դիսկրետ) և անընդհատական (կոնտինուալ) սկիզբների միասնության վրա»¹։ Այս համատեքստում կարելի է անդրադառնալ նաև ճանապարհի, հանդիպման, ճանաչման, հայտնության մոտիվներին և այլն։

Բոլոր դեպքերում էլ քրոնոտոպային աշխարհընկալումը մշակութաբանական դիտարկում է և արժեքային մշակութաբանական ոլորտն է ընդգրկում. «Տվյալ մշակույթի համակարգում գեղարվեստական տարածաժամանակային կազմակերպման ընդհանուր հատկանիշները արտահայտող քրոնոտոպները վկայում են դրանում (այդ մշակույթում – Ա. Բ.) իշխող արժեքավոր կողմնորոշումների ոգու և ուղղվածության մասին։ Այս պարագայում տարածությունը և ժամանակը գիտակցվում են որպես արստրակցիաներ, որոնց օգնությամբ հնարավոր է կառուցել միասնականացված տիեզերքի, համակարգված և միասնական տիեզերքի պատկերը։ Օր., նախնադարյան մարդկանց տարածաժամանակային մտածողությունը առարկայական-զգայական է և արտաժամանակյա, քանի որ ժամանակի գիտակցումը տարածականացված է և միաժամանակ սրբազանացված ու զգացմունքայնորեն գունագարդված։ Հին Արևելքի և անտիկ աշխարհի քրոնոտոպը կառուցված է միֆով, որտեղ ժամանակը փուլային է, իսկ տարածությունը (Տիեզերքը)՝ շնչավորված։ Միջնադարում քրիստոնեական գիտակցությունը ձևավորում է իր քրոնոտոպը, որ կառուցված է գծային անշրջելի ժամանակից և ստորակարգությամբ, ստեղծված է ամբողջովին սիմվոլիկ տարածությունից, որի կատարյալ դրսևորումը տաճարի (եկեղեցու) միկրոկոսմոսն է։ Վերածնության դարաշրջանը ստեղծեց մի քրոնոտոպ, որ բազմաթիվ առումներում հրատապ է և արդիական։

¹ Նույն տեղը։

Մարդու հակադրումը աշխարհին որպես սուբյեկտինը՝ օբյեկտին, թույլ տվեց գիտակցելու և չափելու տարածական խորությունը: Միաժամանակ դրսևորվեց ժամանակի անորակ անդամահատումը: Նոր ժամանակին բնորոշ միասնական ընթացային մտածողության և մարդուց օտարված տարածության առաջացումը այդ կատեգորիաները դարձրեց վերացարկումներ, որ ամրագրված են նյութոցյան ֆիզիկայում և կարտեզիանական փիլիսոփայության մեջ:

Ժամանակակից մշակույթը իր սոցիալական, ազգային, մենթալ և այլ հարաբերությունների ողջ բարդությամբ ու բազմազանությամբ բնորոշվում է բազմաթիվ տարբեր քրոնոտոպներով, որոնցում ամենամեկայանալին, թերևս, այն է, որ ներկայացնում է սեղմված տարածության և հեռացող («կորսված») ժամանակի պատկերը, որի մեջ (ի հակադրություն նախկինների) գործնականում չկա ներկան»¹:

Գեղարվեստական տարածությունը և գեղարվեստական ժամանակը ոչ թե տրամագծորեն այլ են կամ տարբերվում են ընդհանրապես *լրարածություն* և *ժամանակ* հասկացություններից, այլ պարզապես բոլորովին ուրիշ չափման համակարգ են ներկայացնում, հատկանիշների՝ որոշակիորեն տարանջատված տիրույթի կրողն են, որ բխում է նախ և առաջ մտածողության տեսակի և ձևի յուրահատկությունից: Եթե ընդհանրապես տարածության և ժամանակի խնդիրները կա՛մ ընկալվում են պարզ առտնին ճանաչողությամբ և կա՛մ էլ տեսական-փիլիսոփայական մակարդակում, ապա գեղարվեստական տարածության և գեղարվեստական ժամանակի հիմնական տարբերակիչ հատկանիշը պատկերավոր մտածողության կրող և ըստ այդմ աշխարհաճանաչողության գեղագիտորեն վերարտադրող լինելն է: Այս կապակցությամբ նշելի է Մ. Բախտինի մոտեցումը. «Մեզ համար կարևոր չէ այն յուրահատուկ իմաստը, որ այն (քրոնոտոպը – Ա. Բ.) ունի հարաբերականության տեսության մեջ, մենք այն կտեղափոխենք այստեղ՝ գրականագիտություն՝ համարյա որպես մետաֆոր (համարյա, բայց ոչ լիովին). մեզ համար կարևոր է նրանում տարածության և ժամանակի անբաժանելիության արտահայտությունը (ժամանակը՝ որպես տարածության չորրորդ չափում): Քրոնոտոպը մենք ընկալում ենք որպես գրականության ձևաբո-

¹ Նույն տեղը:

վանդակային կատեգորիա (մենք այստեղ չենք անդրադառնում մշակույթի մյուս ոլորտների քրոնոտոպներին): Գրական-գեղարվեստական քրոնոտոպում տեղի է ունենում տարածական և ժամանակային նախանշանների միահյուսում՝ իմաստավորված և կոնկրետացված ամբողջության մեջ: Ժամանակը այստեղ խտանում է, ամրանում, դառնում է գեղարվեստորեն տեսանելի, իսկ տարածությունը առավել լարվում է, ներձգվում է ժամանակի, պլուստի, պատմության շարժման մեջ: Ժամանակի նշանները բացահայտվում են տարածության մեջ, իսկ տարածությունը իմաստավորվում և չափվում է ժամանակով: Շարքերի այս խաչաձևմամբ և նշանների միաձուլմամբ է բնորոշվում գեղարվեստական քրոնոտոպը: ...Քրոնոտոպը՝ որպես ձևաբովանդակային կատեգորիա, կողմնորոշում է (զգալի կերպով) նաև մարդու կերպարը գրականության մեջ. այդ կերպարը միշտ էականորեն քրոնոտոպային է»¹: Այս ելակետային առանձնահատկություններից էլ հենց բխում են քրոնոտոպային մյուս բոլոր հատկանիշները: Այստեղ նախ և առաջ կարևորվում է արվեստաբանական-գեղագիտական մոտեցումը, ըստ որի՝ ի կատար է ածվում արվեստների տարաբաժանումը տարածականի և ժամանակայինի²: Սակայն այս բաժանումը սոսկ պայմանական բնույթ ունի, քանի որ արվեստները, պատկանելով վերոնշյալ այս կամ այն տիպին, իրենցում ներկայացնում են այլ բազմաթիվ քրոնոտոպային շերտեր՝ կախված քննայի ընտրությունից, արվեստի տեսակի նյութի հատկանիշներից, ժամանակաշրջանի հարցադրումների առանձնահատկություններից և այլն: Եթե, դիցուք, գրական երկում մի դեպքում նկարագրվում է բնություն, առարկա, անձ, իսկ մյուս դեպքում՝ հարաբերություն, գործողություն, ապա անպայմանորեն քրոնոտոպային կառույցները այս երկու դեպքերում ընդգծվածորեն կտարբերվեն միմյանցից: Առաջին պատկերման պարագայում ստատիկ (կայուն, անշարժ) նկարագրական տարրերը անհամեմատ գերիշխող կլինեն, իսկ երկրորդ դեպքում անպայմանորեն կկարևորվեն պրոցեսուալ (ընթացքային, ժամանակային) հատկանիշները: Որպես համեմատություն կարելի է գուգադրել, օրի-

¹ Бахтин М. М., *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по истории поэтики* //Бахтин М. М., *Литературно-критические статьи*, М., 1986, сс. 121-122:

² Տե՛ս նաև Лессинг Г. Э., *Лаокоон или о границах живописи и поэзии*, М., 1957:

նակ, Հովհ. Թումանյանի երկու բանաստեղծություն՝ «Ամառվա գիշերը գյուղում» և «Գիշերային առաջին աստղի դիմաց»:

*Լուսնկա գիշեր,
Երկինքը պայծառ,
Անհամար աստղեր
Ցոլցրլում են վառ:*

*Քընսած է արդեն
Հովտում ողջ գյուղը,
Մըթնած ու լուռ է
Գյուղացու հյուղը:*

«Ամառվա գիշերը գյուղում»¹

*Եվ՝
Արևը թռավ. երկինք ու երկիր
Առավ խավարը գիրկն համարարած.
Դուն, փայլուն աստղիկ, դարձյալ շողացիր,
Արդյոք այս գիշեր ի՞նչ բերիր մարդկանց:*

*Դուն ավերեցիր ժամը տեսության
Այն սիրարենչակ սիրահարներին.
Որ սրտարտոփ անհամբերությամբ
Սպասում էին խաղաղ գիշերին:*

«Գիշերային առաջին աստղի դիմաց»²

Սրանք փոքրիկ, Հ. Թումանյանի գրական ժառանգության մեջ գեղարվեստական մեծ արժեք չներկայացնող ստեղծագործություններ են, սակայն անգամ այստեղ կարելի է տեսնել, թե ինչպես նույնիսկ նմանատիպ պարագայում տարբերակվում են գեղարվեստական պատկերի կերտման ստատիկ և դինամիկ ձևերը: Միայն բայի եղանակաժամանակային ձևակերպումներով՝ հարակատար դերբայ և ներկա ժամանակ (ցոլցրում են, քնած է, մթնած ու լուռ է), առաջին բանաստեղծության մեջ

¹ Թումանյան Հովհ., Երկերի ժողովածու, Չորս հատորով, հ. 2, Եր., 1969, էջ 9:

² Նույն տեղը, էջ 40-41:

ստեղծվում է անշարժ-ներկայական տարածական ժամանակաընկալում, երկրորդ բանաստեղծության մեջ անցյալ և ներկա ժամանակների զուգորդմամբ (թռավ, շողացիր, ինչ բերիր, ավետեցիր, սպասում էին) շեշտադրվում է ժամանակային ընթացքի և այդ ընթացքի մեջ զարգացող-ձևավորվող թեմատիկ նկարագրություն: Եվ այս տարբերությունը այն դեպքում, երբ երկուսն էլ չափաժող խոսք են, նույն հեղինակին են պատկանում, մմանատիպ իրադրություն են ներկայացնում՝ գիշեր, գիշերային հույզեր: Բնականաբար, այս առումով տարբեր արվեստների, տարբեր հեղինակների և տարբեր ժամանակաշրջանների ներկայացուցիչների գործերը ընդգծվածորեն տարբերվում են:

Նաև. քրոնոտոպը՝ որպես ձևաբովանդակային կառույց, տարրնկալումներ է ներկայացնում արվեստներից յուրաքանչյուրում, իսկ ամեն մի արվեստում՝ գրական սեռերի, ժանրերի, սյուժետակազմիչ, կերպարաստեղծիչ, արձակի և չափաժողի, ռիթմակառույց, կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային, մեթոդաբանական, դարաշրջանային հանձնարարականներից ելնելով:

Գեղարվեստական գրականությունը՝ որպես արվեստի ինքնաբավ տեսակ, լինելով պայմանականորեն ժամանակային, իրենից ներկայացնում է բազմաշերտ և տարաբնույթ քրոնոտոպային հյուսվածք, որտեղ մեկ ստեղծագործության համակարգում հանդես են գալիս քրոնոտոպային բազմաթիվ կառույցներ, որոնց միջոցով էլ ձևավորվում է և ամբողջանում գրական ստեղծագործությունը որպես այդպիսին: «Շնորհիվ խոսքի արվեստում գեղարվեստական պատկերի նշանային, սիմվոլիկ բնույթի՝ վերարտադրվող աշխարհի գեղարվեստական ժամանակը և տարածությունը ամբողջովին կոնկրետացված չեն, պայմանական են և հատվածային: Գեղարվեստական գրականությունը, արվեստի մյուս տեսակների համեմատությամբ, ծայրաստիճան ազատ է վարվում իրական ժամանակի և տարածության հետ: Գրողները հեշտությամբ ներկայացնում են իրադարձություններ, որ տեղի են ունեցել տարբեր վայրերում, անցումներ են կատարում ժամանակային մի պլանից մյուսը (սովորաբար՝ ներկայից անցյալ): Գեղարվեստական գրականությունը առաջին հերթին կապված է ժամանակի, այլ ոչ թե տարածության հետ, այդ իսկ պատճառով նրանում կարող է լինել տարածային անորոշու-

քյուն: Այսպես, ընթերցողը միանգամայն հանգիստ է վերաբերվում տարածական ֆանտաստիկային..., սակայն գեղարվեստական ժամանակի նկատմամբ նման անորոշություն հազվադեպ է հանդիպում: ...Բացի սրանից, գրական ստեղծագործության մեջ տարածաժամանակային պատկերը միշտ ներկայացվում է սիմվոլիկ-գաղափարական տեսանկյունից: Ժամանակի և տարածության հնագույն մոդելներին արդեն բնորոշ է արժեքային իմաստավորումը: *Աշխարհի այնպիսի կողմնորոշիչներ, ինչպիսիք են վերևը – ներքևը, փակը – բացը, աջը – ձախը, մեծը – փոքրը, հեռուն – մոտիկը, մշտապես ունեն աշխարհայացքային և բարոյական այս կամ այն նշանակությունը*»¹:

Եթե բացառենք հեքիաթային կամ ընդհանրապես ֆանտաստիկ գրականությունը, ապա կարող ենք հանգել այն եզրակացության, որ բոլոր տիպերի գրական երկերում որպես օրինաչափություն նշվում է որևէ պայմանական կոնկրետ ժամանակ. պատմական թեմատիկայով երկերում անպայմանորեն հստակեցված է գեղարվեստորեն վերարտադրվող իրականության դարը, ժամանակաշրջանը (օր.՝ Բաֆֆու «Սամվել»-ում՝ 4-րդ դար, Դ. Դեմիքոյանի «Վարդանանք»-ում՝ 5-րդ, Մուրացանի «Գևորգ Մարգալետունի»-ում՝ 10-րդ և այլն), ժամանակակից իրականության գեղարվեստականացման պարագայում այս կամ այն կերպ մասնավորեցվում է եթե ոչ դարը, ապա ժամանակային մեկ այլ կարևոր հատկանիշ՝ տարվա եղանակը, ամիսը, օրվա այս կամ այն ժամը: Որպես օրինակ կարելի է դիտարկել Ակ. Բակունցի «Միրհավի», «Ալպիական մանուշակի», «Մթնաձորի» և ընդհանրապես պատմվածքների մեծ մասի մուտքային նախադասությունները:

«Մինա բիբուն ասել էին, որ *երեկոյան* հարսն ու որդին գյուղ պիտի հասնեն: Եվ դեռ *երեկո չեղած*, նա կտրից տուն չէր ուզում գա:

Կանգնել էր կտուրի վրա, մի ձեռքը ճակատին՝ *մայր մընոռ արևի շողերից* աչքերը ծածկելով, նայում էր հեռուն, կածանի կեռումեն պտույտին և սպասում էր, թե երբ են երևալու...» («Մինա բիբին»)²:

¹ Давыдова Т. Т., Пронин В. А., Теория литературы, М., 2003, с. 167.

² Բակունց Ակ., Երկեր, Երկու հատորով, հ.1, Եր., 1964, էջ 76:

«Տարօրինակ թվաց գոռոնայի կանչը զիլ, և դիտլի աղմուկն ընդհատ աշնան արևոտը ցերեկին, բլրի լանջին արևկող արած գյուղում» («Խաղ-լացավ»)¹:

«Օրանջիայի ձորակում ամեն զարնան մասերնիներն են ծաղկում, բացվում են վայրի վարդերը՝ դեղին, սպիտակ: Երբ զարուն է լինում, տաքանում են Օրանջիայի քարերը և խեղճները, փորի մաշկը դեղին, պառկում են տաք քարերի վրա, լեզուները հանում» («Օրանջիա»)²:

«Գարնանային առավոտը խոստանում էր պայծառ և արևոտ օր: Կուշտ կերած մեր ձիերը արագ քայլերով բարձրանում էին քարոտ արահետը և ամեն քայլափոխին փնջում» («Խոնարհ աղջիկը»)³:

«Իրիկնապահին Արթին պապիս նստելու տեղը կամարակապ դարբասի նիշն էր, որի ներքևի մասը, գետնից մետրաչափ բարձր, կոկիկ տաշած էր, քարե աթոռի պես սարքած» («Նամակ ռուսաց թագավորին»)⁴:

«Կաքավաբերդի գլխին լուսրին բոլոր ամպ է նստում, բերդի ատամնաձև պարիսպները կորչում են սպիտակ ամպերի մեջ, միայն սևին են անում բարձր բուրգերը» («Ալպիական մանուշակ»)⁵:

«Աշուն էր, պայծառ աշուն...

Օդը մաքուր էր, արցունքի պես ջինջ...» («Միրհավ»)⁶:

Անգամ ֆանտաստիկ կամ հեքիաթային պատումի մեջ միշտ առկա է ժամանակի ենթադրելի պարզեցում (ժուկով-ժամանակով, լինում է, չի լինում, կար-չկար), կամ ապագայի մասին ստեղծագործություններում՝ գալիք որևէ դարաշրջանի նշում և այլն:

¹ Նույն տեղը, էջ 85:

² Նույն տեղը, էջ 98:

³ Նույն տեղը, էջ 145:

⁴ Նույն տեղը, էջ 161:

⁵ Նույն տեղը, էջ 232:

⁶ Նույն տեղը, էջ 281:

Գրականության մեջ գեղարվեստական ստեղծագործությունը որոշակի ձևաբովանդակային միասնություն է, որտեղ այս գործառույթը նախ և առաջ իրականանում է գեղարվեստական տարածության և ժամանակի մի շարք փոխներթափանցումների միջոցով: Նախ՝ նկարագրությունները՝ լինեն դրանք բնության, առարկայական աշխարհի, մարդկային կերպարի ներքին թե արտաքին, ներանձնային հարաբերությունների և այլն: Յուրաքանչյուր նկարագրություն, որքան տեղային-տարածական անշարժ (ստատիկ) թվա, միշտ էլ ձևավորվում է ընկալման որոշակի ժամանակային գործընթացի (պրոցեսի) միջոցով: Այս պրոցեսային ընկալումը տարածականությունը ենթագիտակցորեն դարձնում է ժամանակատար, և նկարագրության մեջ սկիզբը – ավարտը, վերը – վարը, աջը – ձախը, առաջնայինը – երկրորդայինը տարածաժամանակային արժեք են ձեռք բերում: Թեկուզ ամենափոքրածավալ ստեղծագործության հետ առնչվելիս մենք ամեն վայրկյան հարաբերվում ենք վերոնշյալ տարածաժամանակային շեշտադրումների հետ (տե՛ս թեկուզ Վ. Տերյանի բանաստեղծություններից «Աշնան երգը», «Էլեգիան», «Անծանոթ աղջկան», «Էստոնական երգը» և այլն): Որպես օրինակ կարելի է դիտարկել սրանցից ցանկացածը, դիցուք, «Էլեգիան».

*Մեռնում է օրը: Իջավ թափանցիկ
Մութի մանվածը դաշտերի վրա.
Խաղաղ-անչար է, պայծառ, գեղեցիկ
Անրբորումը նինջը մահացող օրվա...*

*Պարզ ջրի վրա եղեգը հանդարտ
Անդողդոջ կանգնած էլ չի շնչում.
Լռին խոկում են երկինք, գետ ու արտ,
Եվ ոչ մի շարժում, ու ոչ մի հնչյուն...*

*Ես կանգնած եմ լուռ, անչար է հոգիս,
Թախիծս խաղաղ անուրջի նրման.
Էլ չեմ անիծում ցավերը կյանքիս,
Էլ չեմ րբրնջում վիճակիցս ունայն...¹*

¹ Տերյան Վ., Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հ.1, Եր., 1960, էջ 18:

Թվում է՝ երեկոյի, իրիկնաժամի խիստ անշարժ, ստատիկ նկարագրություն է, շարժումը իմաստավորվում է մի քանի բառերով՝ մեռնում է, իջավ, չի շնջում, խոկում են, կանգնած են, չեմ անիծում, չեմ տրտնջում: Անգամ միմյանց հաջորդող բայական այս կառույցների հպանցիկ և մեխանիկական առանձնացումը իր մեջ իմաստային աստիճանական որոշակի հերթագայություն ունի, որի ընթացքը ձևավորվում է արծարծվող թեմայի յուրօրինակ ժամանակային փոխատեղումների միջոցով. նախ տրվում է իրադրության իրավիճակային ընդհանրականը (*մեռնում է օրը*), հաջորդ քայլը ներկայացնում է շարժում դեպի ներքև (*իջավ*), ապա վերացարկված զգացողությունների շրջապատյալ (*չի շնջում, խոկում են*), հետո պաուզա, որն ամբողջ նախորդի հոգեբանական ընդհանրացումը և կրումն է ենթադրում (*կանգնած են*), և վերջում՝ վերընթաց ապրում-եզրակացություն (*չեմ անիծում, չեմ տրտնջում*): Առաջին հայացքից թվում է, թե գործ ունենք փոքրիկ, գեղեցիկ պատկերներով հյուսված, բնքուշ զգացողություններ արթնացնող բանաստեղծության հետ, սակայն մտքի զարգացման միջշերտային համամասնությունները վեր հանելու դեպքում այս ստեղծագործությունը անգամ կրոնափիլիսոփայական, բարոյահոգեբանական համատեքստ ունի (*մեռնում է, չեմ անիծում, չեմ տրտնջում*): Ընդ որում՝ բայական նշված շերտը միակը չէ որպես ժամանակակից իմաստի կրող. նրան զուգահեռվում են գոյականական, ածականական հետաքրքիր կառույցներ՝

*խաղաղ-անչար է, պայծառ, գեղեցիկ
անտրտունջ նինջը մահացող օրվա...
...և ոչ մի շարժում, ու ոչ մի հնչյուն...
...անչար է հոգիս,
բախիժս խաղաղ անուրջի նրման...*

Այնտեղ, ուր չկա և ոչ մի շարժում ու ոչ մի հնչյուն, խաղաղ-անչար է, պայծառ, գեղեցիկ անտրտունջ նինջը մահացող օրվա..., և ...անչար է հոգին, բախիժը խաղաղ անուրջի նրման... Ստորոգման բաղադրյալությունը ստեղծում է շարժման ոչ թե արտաքին, այլ ներքին ծավալման տպավորություն, որը աջն ու ձախը, վերևն ու ներքևը մույնականացնում է՝ ամբողջը վերածելով հոգու շարժման... Այսինքն՝ սա մի ժամանակ է,

որը կանգնած է. իմա՝ հավիտենականն է... Տարածաժամանակային հյուսվածքի հաջորդ շերտը գոյականականն է, որը և՛ տարածական, և՛ ժամանակային իմաստ ունի այս տեքստում. *օրը, մութի մանված, դաշտեր, միև, ջուր, եղեգ, երկինք, գետ ու արտ, շարժում, հնչյուն, հոգիս, քախիծս, անուրջ, ցավեր, կյանք, վիճակ...*

Այս տեսանկյունից կարելի է առանձնացնել նաև քրոնոտոպային այլ հանգույցներ, սակայն մեր խնդիրը կոնկրետ իրադրության նկարագրության մեջ տարածության և ժամանակի իրավիճակային փոխներթափանցումը ներկայացնելն էր:

Հաջորդը գեղարվեստական տարածության և ժամանակի կերպարաստեղծիչ հատկանիշն է: Յուրաքանչյուր կերպար նկարագրության և գործողության համադրություն է, ընդ որում՝ այս երկուսը իրենց ամենակտիվ դրսևորումն ունեն երկխոսություններում և մենախոսություններում: Այս շերտերը, ըստ էության, քրոնոտոպային կառույցներ են, որտեղ տարածական և գործընթացային հարաբերությունները տեքստից ներս շարունակաբար վերածվում են մեկը մյուսին: Օր. երկխոսության նկարագրությունը ենթադրում է որոշակի նյութի՝ իմացության հետ առնչման աստիճանական ընթացք, որի տիրույթում էլ իմացությունը զարգացում է ապրում, ունենում է անակնկալներ, վերադարձներ և ամփոփում (օր., Սամվելի և նրա հոր, Գևորգ Մարգալետունու և Սահակ Սևադայի, Մարգալետունու և Յիկ Ամրամի, Սահականույշի և Մեղայի երկխոսությունները և այլն): Գեղարվեստական կերպարը, փաստորեն, քրոնոտոպային ամբողջականություն է, որը իր բոլոր դրսևորումներով և զարգացումներով պայմանավորում է ոչ միայն իր կայացումը, այլև ողջ ստեղծագործության ամբողջականությունը:

Կերպարի քրոնոտոպային կայացումն էլ իր հերթին ձևավորվում է սյուժեի կառույցի համակարգում, որը քրոնոտոպային մի առանձին տիրույթ է: Այստեղ առաջնային է թվում ժամանակային գործոնը՝ գործողությունների զարգացման ընթացք, հաջորդականություն, սակայն այս ժամանակայնությունը իր մեջ ներառում է կերպարների ներկայությունը, տարածային որոշակի նկարագրություններ, ի վերջո ամեն մի ընթացք ստեղծվում է ինչ-ինչ պահերի հաջորդականությամբ: Բոլոր պարագաներում տարածաժամանակային միասնությունը ամենաներդաշնակը

հանդես է գալիս սյուժեի կառույցում: Եթե հրաժարվենք սյուժեի զարգացմանը հետևելուց, արդյունքում, բնականաբար, միայն մերկապարանոց տեղեկությունը կմնա տվյալ նյութի վերաբերյալ (օր., եթե բացառենք «Սամվել» վեպի սյուժեն, կմնա միայն 4-րդ դարի փաստական մի տվյալ ըստ պատմիչի, որ Սամվել անունով մի իշխան սպանեց իր դավաճան հորը... և վերջ: Նույն պատկերը կունենանք նաև ցանկացած փոքր թե մեծաձավալ երկի հետ նույնակերպ մոտեցման դեպքում):

Քրոնոտոպը ինքնատիպ դրսևորումներ է ձեռք բերում նաև տարբեր սեռերում և ժանրերում: Չափաժողում այն հիմնականում ներկա ժամանակի և տարածական մեկ իրադրության արտահայտություն է, երբ պատկերվում է անգամ որևէ անցյալ կամ ապագա, այն ներկայական արժեք ունի (հմմտ. «Հոգնեցի գրքերից անհամար...» կամ «Ինձ թաղեք, երբ կարմիր...»), որտեղ հույզը կամ ապրումը *այժմ*-ի մեջ են («Մեռնում է օրը...», «Հուշի պես թել մի բարակ // Կապում է սիրտը իմ քեզ...», «Դու հպարտ չես, իմ հայրենիք...» և այլն, և այլն): «Պոետական ժամանակը ավելի արագ է ընթանում, քան իրականը: Այն ստեղծագործություններում, որտեղ բացակայում են իրադարձությունները, ոճակագմիչ սկիզբ է դառնում քնարական, արտաֆաբուլային ժամանակը, որի համար ... «անցյալը և ապագան նույն համատարած ներկան են»»¹:

Արձակում տարածաժամանակային հարաբերությունները խիստ բազմաբնույթ են, բազմաշերտ, բազմիմաստ: Սա է պատճառը, որ քրոնոտոպի մասին խոսելիս վերլուծաբանները հիմնականում կանգ են առել հատկապես արձակի, մասնավորապես վիպագրական ստեղծագործության վրա² (վերջին ժամանակների՝ 21-րդ դարի թերևս ամենաուշագրավ, ուսումնասիրելի ստեղծագործությունները հայ գրականության մեջ այս առումով Լևոն Խեչոյանի վեպերն ու պատմվածքներն են, Վահագն Գրիգորյանի «Ժամանակի գետը» վեպն է):

Դրամատիկական քրոնոտոպը ընդգծվածորեն տարբերվում է վերոնշյալ երկուսից էլ: Տարածության և ժամանակի խիստ սահմանափա-

¹ Введение в литературоведение, М., 2005, с. 259:

² Այս առումով տե՛ս նաև **Бахтин М. М.**, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по истории поэтики* //Бахтин М. М., *Литературно-критические статьи*, М., 1986, **Лотман Ю. М.**, *Проблема художественного пространства в прозе Гоголя* //Избранные статьи в 3 Т., Таллин, 1992, Т. 1.

կումը բեմի սահմաններում իր կանոններն է թելադրում նաև տարածա-
ժամանակային կառույցի հարցում: Թվացյալ պարտադրանքը ավելի
խտացնում և հագեցնում է ստեղծագործության քրոնոտոպային միաս-
նությունը: գեղարվեստական նյութը «տեղավորվում» է ծայրահեղ սեղմ
ժամանակի և տարածության մեջ՝ այդ կերպ առավել ևս շեշտադրելով
արծարծված հարցերն ու խնդիրները: Ոչ միայն կլասիցիստական, այլև
ընդհանրապես բոլոր ժամանակների դրամատիկական երկերն էլ այս
կամ այն կերպ պարտադրված են ենթարկվելու տարածաժամանա-
կային դրամատիկական սահմանափակումներին: Անգամ նմանատիպ
թեմաների տարասեռ մեկնաբանությունները տարբերվում են միմյան-
ցից վերոնշյալ առանձնահատկությամբ (հմմտ. Շիրվանզադեի «Քառս»
և «Պատվի համար» ստեղծագործությունները):

Այլ է քրոնոտոպային փոխհարաբերությունը տարբեր մեթոդաբա-
նական հարցադրումներում: Կլասիցիստական գրականության մեջ տե-
ղի և ժամանակի միասնության, բանականության օրենքի կիրառման
հանձնարարականները կանխանշում են քրոնոտոպի բնույթը ևս. ան-
ցյալի և ապագայի՝ ներկայով իմաստավորումը, միայն նույն վայրի և
ժամանակային սահմանափակման (քսանչորս ժամ) կանոնը հնարավոր-
ություն են ընձեռում առավել կենտրոնացալ կերպարի բարոյահոգեբա-
նական շերտերի բացահայտման վրա՝ թեմայի վերհանումը դարձնելով
գաղափարականի իմաստավորման միջոց: Ռոմանտիկական և ռեալիս-
տական գրականություններում մի փոքր այլ է քրոնոտոպի կառուցումը:
Այս մեթոդաբանական մոտեցումներում տարածաժամանակային հա-
րաբերությունները բնութագրվում են մեծ «ազատությամբ». չկան սահ-
մանափակումներ և ոչ մի առումով. ներկան, անցյալը, ապագան ներկա-
յանում են միահյուսված, մեկը մյուսին լրացնելով, խոհը, հիշողությունը,
երազները, երևակայությունները գալիս են միասնականացնելու ժամա-
նակային այս երեք շերտերը՝ իրենց մեջ ներառնելով համապատաս-
խան տարածական տարբեր իրադրություն-վայրեր (օր., 19-20-րդ դարե-
րի հայ արձակը):

Տարածաժամանակային միասնությունը գրական երկում ունենում է
նաև կայուն դրսևորումներ, որոնք կանխորոշում են ստեղծագործության
ընդհանուր իմաստային-կառուցվածքային միտումները:

Գեղարվեստական տարածությունը և ժամանակը կարող են լինել ընդհանրացված կամ կոնկրետ: Ընդհանրացված ժամանակը բնորոշ է այնպիսի ստեղծագործությունների, որոնցում այն երկրորդային արժեք ունի՝ հեքիաթ, առակ, լեգենդ և այլն, իսկ կոնկրետ ժամանակը բնորոշ է առավելապես պատմական, կենսագրական, նամականի և օրագրություն պատկերող երկերին: Ընդհանրացված ժամանակի մեջ որևէ հրատակ ըմբռնում չկա՝ լինի ժամանակային, քե տարածական առումով: Այսպես, «կար, չկար», «ժուկով-ժամանակով», «լիմում է, չի լիմում», «շատ դարեր առաջ», «մի թագավորությունում», «յոթ սարից այն կողմ, յոթ ծովից այն կողմ» և այլ նմանատիպ կառույցները ստեղծում են «ինչ-որ տեղ, ինչ-որ ժամանակ» աշխարհըմբռնումը, որի համակարգում առաջնային արժեք են ձեռք բերում արծարծված թեմաների համընդհանրությունը, համամարդկայնությունը, բոլոր ժամանակներին և բոլոր տարածություններին բնորոշ լինելը: Պատահական չէ, որ հեքիաթի, լեգենդի, ընդհանրապես ցանկացած ֆանտաստիկ բնույթի ստեղծագործության տարածաժամանակային տիրույթը իր «անհատակությամբ» շատ ավելի փիլիսոփայական-գաղափարակիր է դառնում, քան երբ տեղայնացվում են տեղն ու ժամանակը:

Կոնկրետ ժամանակը իր հերթին կարող է հանդես գալ կա՛մ միագիծ-ժամանակագրական սկզբունքով, կա՛մ փուլային: Առաջին դեպքում ներկայացվելիս պահպանվում են պատմական, իրականորեն տրամաբանական իրադարձություններ, հարաբերություններ, կոնֆլիկտներ, իսկ երկրորդ դեպքում կարևորվում են տարվա եղանակների, օրվա ընթացքի, ժամերի ձևաբովանդակային հատկանիշները: Օր., եթե նկարագրվում են արշալույսը, գարունը, ապա ենթադրվում են մարդկային կապերի, փոխհարաբերությունների արթնացում, սեր, ոգևորություն, իսկ եթե աշուն է, ապա՝ անկում, ավարտի զգացողություն, թախիծ, գիշեր է՝ գաղտնիություն, վտանգ, անհանգստություն, խորհրդավորություն և այլն (օրինակ՝ Վ. Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ», Եղ. Չալենցի «Երեք երգ տխրադալով և աղջկան», «Տեսիլաժամեր» և այլ շարքերը): Ժամանակային այս զգացողությունը վերաբերում է նաև տարածական ընկալմանը. վայր, որը իրենից վտանգ է ներկայացնում (փակ տարածություն, զնդան, անձանոթ միջավայր և այլն), վայր, որը ուրա-

խություն և հրճվանք է ենթադրում (բնության գողտրիկ տարածք, մանկության հետ կապված առարկա, լուսավոր միջավայր և այլն): Կամ՝ շատ հաճախ որևէ տեղանուն՝ կոնկրետ քաղաք, գյուղ, բազմաթիվ զգացողությունների նախապայման է: Ասենք՝ հեռու լեռնային որևէ գյուղի անուն կարող է երկակի իմաստավորման կրող լինել՝ կա՛մ հովվերգական, մաքուր, անաղարտ հարաբերությունների պայման, կա՛մ էլ անհեռանկարայնության, դատարկության, բարձիթողիության մտահոգություն (հետաքրքիր է այս առումով նույն հայկական գյուղաշխարհի գեղագիտական արժեքը մի դեպքում Հր. Մաթևոսյանի, Համաստեղի, մյուս դեպքում՝ Մուրացանի կամ Բաֆիու պատմվածքներում): Գեղարվեստական կոնկրետ տարածությունը ընդգծվածորեն սահմանափակված է, քանի որ նախ ունի անուն՝ որևէ ծանոթ անվանում, որի միայն բարձրաձայնումը ենթագիտակցական տեղեկատվության կրող է. շատ տեղանուններ անգամ այս կամ այն մեկնաբանության կարիքը չունեն. դրանք ժամանակի ընթացքում ձեռք են բերել սիմվոլի, երբեմն արքետիպի արժեք:

Տարբեր դարաշրջանների գեղարվեստական ստեղծագործություններ տարածաժամանակային (քրոնոտոպային) տարբեր ընդգրկումներ են ունեցել: Անտիկ շրջանի գրականությանը ավելի բնորոշ էին ստատիկ, կայուն, միագիծ և միավայր սյուժետային զարգացումներ, երբ գործողությունների հաջորդականությունը խիստ ենթադրելի է անգամ անակնկալների պարագայում. վաղ շրջանի ստեղծագործություններում հնարավոր քրոնոտոպային փոփոխություն-անակնկալ-վերադասավորումը հիմնականում կառուցվում է ճանապարհի և հանդիպման քրոնոտոպներով: Միջնադարյան գրականության քրոնոտոպի համար առավել բնութագրական է միագծությունը և ժամանակային ընկալման իրական տրամաբանական ընթացքի շարադրումը. այս քրոնոտոպը հատկապես կիրառելի է եղել վարքագրական, կենսապատումային գրականությունների համար: Նոր ժամանակների գրականության տարբերիչ առանձնահատկությունը նախ և առաջ քրոնոտոպային բազմաձևությունն է (օրինակ, միջնադարյան և նոր ժամանակների թեկուզ միայն սիրային բանաստեղծության համեմատությունը այս հատկանիշի լավագույն դրսևորումն է՝ հմնտ. Քուչակի, Երզնկացու և Պ. Դուրյանի, Մե-

ծարենցի, Դ. Վարուժանի, Չարենցի, Տերյանի, Ավ. Իսահակյանի և այլոց քնարերգությունը): Արդեն 18-19-րդ դարերից սկսած, իսկ առ առավել հարաբերականության տեսության հայտնաբերմանը զուգընթաց գրականության մեջ ի հայտ են գալիս տարածաժամանակային այնպիսի տարատեսակություններ, տեղի, ժամանակի, դրանց օգնությամբ նաև կերպարի, սյուժեի քրոնոտոպային այնպիսի փոխներթափանցումներ, ետևառաջություններ, անհամատեղելի թվացող կառույցների այնպիսի համակցումներ, որ աննախադեպ էին համաշխարհային գրականության ողջ պատմության մեջ: Ճանապարհի և հանդիպման քրոնոտոպներին ավելանում են նորերը՝ դղյակը, քաղքենիական գավառական քաղաքը կամ ավանը, հյուրասրահը, տաղավարը, դաստակերտը, սրճարանը, որևէ հավաքատեղի՝ գրադարան, պարահրապարակ, զվարճության այլ վայրեր, որ բոլորովին գեղագիտական չէին և քրոնոտոպային արժեք չունեին անցյալի գրականությունների համար: Ուշագրավ է, որ համընդհանուր քրոնոտոպների հետ զուգահեռաբար ազգային գրականություններում հանդես են գալիս նաև ընդժվածորեն տվյալ ժողովրդի ճակատագրի համար էական նշանակություն ունեցող քրոնոտոպային կառույցներ: Օրինակ, հայ գրականության մեջ հատկապես շատ են հանդիպում եկեղեցու, ավերակի, պատմամշակութային արժեք ունեցող վայրի քրոնոտոպները (Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի», Բաֆու, Մուրացանի, Ստ. Ջորյանի վեպերում, Պ. Դուրյանի դրամաներում և այլն): Անշուշտ, նոր ժամանակների քրոնոտոպային ինքնատիպությանն անդրադառնալիս անկարելի է չհիշատակել Ջ. Ջոյսի, Մարկեսի, Մ. Բուլգակովի, մեզանում՝ Չարենցի, Ինտրայի, Լ. Խեչոյանի, Վ. Գրիգորյանի և այլոց ստեղծագործությունները, որոնցում տարածաժամանակային փոխատեղումներն ու ներթափանցումները, զուգահեռ գոյություններն ու միախառնումները բացառիկ նոր քրոնոտոպային դարաշրջան են պայմանավորում արդի գրականության համար:

Արդի քրոնոտոպային համակարգը, ըստ էության իր մեջ ներառնելով նախորդ դարաշրջանների հնարավոր բոլոր քրոնոտոպային շերտերը, արտահայտում է գրականության պատմության մեջ այս ոլորտում եզակի զանազանության դրսևորումներ, հավանական և անհավանական միակցումների գեղագիտություն (այս առանձնահատկությունը

հատկապես դրսևորվում է 20-րդ դարի և 21-րդի սկզբի գրականության մեջ. օրինակ՝ ժամանակակից հայ գրականությունը):

Ինչպես իրավացիորեն նշում են Տ. Տ. Դավիթովան և Վ. Ա. Պրոնինը. «...19-րդ դարի գրականության մեջ ներկայացված էին կոնկրետ (պատմական, ժամանակագրական-կենցաղային և կենսագրական) և ընդհանրացված (ճգնաժամային) ժամանակը և կոնկրետ (ընտելացված) և ընդհանրացված (խորհրդանշական) տարածությունը: Հոգեբանականի (փսիխոլոգիզմի)՝ որպես ռեալիզմի ուղղություններից մեկի զարգացման հետ ի հայտ եկան բազմասուբյեկտ պատմողականությունը և տարածաժամանակային կոորդինատների կամ հեղինակից «ազատագրված» հերոսների ներքին աշխարհը տեսնելու տեսանկյունների տեղափոխությունը:

Անցյալ դարասկզբին Էյնշտեյնի կողմից կատարված գիտական հեղափոխության հետ կապված կտրուկ փոխվեցին և տարածաժամանակային պարամետրերը (բնութագրող մեծությունները – Ա. Բ.) գեղարվեստական ստեղծագործություններում: Խոսքի արվեստում այժմ ի հայտ եկան նոր միտումներ.

- գեղարվեստական ժամանակը և տարածությունը առասպելականացվեցին և խորհրդանշանացվեցին (միֆականացվեցին և սիմվոլացվեցին)...
- գեղարվեստական ժամանակն ու տարածությունը երկակիացվեցին...
- կերպարի հիշողությանը անդրադառնալը՝ իրադարձությունների ծավալման համար որպես ներաշխարհային տարածություն, նշանակալից ուղենիշ դարձավ ժամանակակից գրականության զարգացման համար...
- ի հայտ եկավ մոնտաժային տեխնիկան. իր տեսակի մեջ տարածաժամանակային խճանկար, երբ տարբեր «գործողությունների թատրոնները» առանց հիմնավորման համադրվում են որպես իրական կյանքի փաստաթղթեր...
- կոնկրետ բազմապլան երկրային տարածությունը և պատմական ժամանակը (ռեալիստական ստեղծագործությունների հա-

մար ավանդական) վեպ – էպոպեաների սյուժեների ծավալման բնութագրող մեծություններ համարվեցին...

- մոնումենտալ պատմության «հերոսը»՝ որպես ինքը ժամանակը, իրեն է ենթարկեցնում կերպարների ճակատագրերը...»¹:

Արդի գրականության բացառիկությունը և այլաձևությունը՝ գրականության պատմության ողջ նախորդ ընթացքի հետ համեմատությամբ, նախ և առաջ տարածաժամանակային (քրոնոտոպային) նորակերպության մեջ է: Մինչ 19-րդ դարավերջ և 20-րդ դարասկիզբ ինչպես արվեստի մյուս տեսակները, այնպես էլ գրականությունը զարգացման «տրամաբանականացված» ձև էր դրսևորում. ինչ-ինչ նորամուծություններ, հին որոշ հատկանիշներից հրաժարում, նորացում ըստ մեթոդաբանական, ժանրային, գեղագիտական իդեալի մեկնաբանության տեսանկյունների «թարմացման» և այլն: Անցյալ դարասկիզբը հատկապես իր գեղագիտական «հեղաշրջումը» իրականացրեց գեղարվեստական մտածողության և պատկերման տարածաժամանակային «ցնցումներով» (Պրուստ, Ջոյս, Բուլգակով և այլք): Գրականությունը «կտրուկ» ձեռք բերեց տարածություններ ստեղծելու կարողություն՝ նույն թեմայի, նույն սյուժեի, նույն գաղափարի ազատ, տարակերպ, հաճախ միմյանց հակասող մեկնաբանությունների անսկզկալ համադրությունների հնարավորություններ, որի մեջ պայմանականորեն միաժամանակյա իմաստավորումներ կարող էին ստանալ բոլոր անցյալները, ներկաները և ապագաները, բոլոր ընկալելի և անհնար տարածություններն ու երևույթ-իր-առարկաները: Այս ամենը, ըստ էության, թե՛ գրականության և թե՛ ընդհանրապես արվեստների մեջ ձևակառուցվածքային հեղափոխություն էր, որ միտում ուներ արվեստների ոչ թե վերա-, այլ նորաիմաստավորման: Ինչպես Օրտեգա-ի-Գասետն է նշում՝ արվեստի ապամարդկայնացումը ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ այնպիսի նոր ձևերի, նոր շեշտադրումների, նոր կառույցների հայտնագործման անհրաժեշտություն, որոնք հնարավորություն կընձեռնին «փրկել» այդ նույն արվեստը անարվեստականությունից, տաղտուկից և ժամավաճառություն դառնալու հեռա-

¹ Давыдова Т. Т., Пронин В. А., *նշված աշխ.*, էջ 174-176.

նկարից¹: Արվեստների, մասնավորապես գրականության մեջ այս բազմաձայնության (պոլիֆոնիզմի) իրականացման առաջնային դաշտը հենց տարածաժամանակային (քրոնոտոպային) նոր որակի միասնությունն է: Ի վերջո, գիտակցության հոսքի գրականության ձևավորումն ու համաշխարհային տարածումը 20-րդ դարի գեղարվեստական գրականության մեջ աշխարհընկալման բնագավառում քրոնոտոպային նոր գեղագիտության լավագույն հիմնավորումն է²: Թեմայի, գաղափարի, կերպարի, սյուժեի, ընդհանրապես կոմպոզիցիայի և ժանրի մեկնաբանությունը՝ որպես անգիտակցականի և ենթագիտակցականի գերակայության ներկայացման միջոց մարդկային տեսակի հոգեբանությունը վերհանելու համակարգում, նոր արվեստի, նոր գրականության, նոր ժանրերի իմաստավորման նախադեպը չունեցող երևույթ է, որի կայացման մեխանիզմի հիմնական սկզբունքը բաց տարածաժամանակային համակարգում ինվարիանտների անկանխատեսելի, տրամաբանության կանոններին չհպատակեցվող համակարգի ստեղծումն է: Ժամանակակից գեղարվեստական գրականության եզակիությունը հիմնականում ձևավորվում է հենց քրոնոտոպային կառույցների մոդեռնիզացմամբ, և արդի գեղագիտության կարևոր խնդիրներից մեկը ստեղծագործական աշխատանքի այս տիրույթի գիտական ուսումնասիրությունների միջոցով նոր գեղարվեստի տեսական հիմնավորումներ տալն է: Անշուշտ, քրոնոտոպի խնդիրը բազմապլան վերլուծությունների հնարավորություններ է ընձեռում, սակայն կարևոր է այն հանգամանքը, որ սա գրականագիտական այն եզակի ոլորտներից է, որ գերծ է շահարկման հեռանկարից:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Ավետիսյան Ջ.**, Գրականության տեսություն, Եր., 1998
2. **Եղիազարյան Ա.**, Էպիկական ժամանակ և տարածություն // «Գրական ստեղծագործություն. վերլուծության ուղիները և սկզբունքները» գրքում, Եր., 1983

¹ Այս կապակցությամբ տե՛ս նաև **Օրտեգա-ի-Գասսեթ X.**, Дегуманизация искусства, М., 2008:

² Այս մասին մանրամասն տե՛ս **Սեմիրջյան-Քեքմեզյան Ա.**, 20-րդ դարի գրական-գեղարվեստական ուղղությունները, Եր., 2015:

3. **Կանոտ Իմ.**, Ջուտ բանականության քննադատություն, Եր., 2010
4. **Զրբաշյան Էդ.**, Գրականագիտության ներածություն, Եր., 2011
5. **Սեմիրջյան-Բերմեզյան Ա.**, 20-րդ դարի գրական-գեղարվեստական ուղղությունները, Եր., 2015
6. **Ուելլեր Ռ., Ուորրեն Օս.**, Գրականության տեսություն, Եր., 2008
7. Аристотель, Физика, М., 1937
8. **Бахтин М. М.**, Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по истории поэтики //Бахтин М.М., Литературно-критические статьи, М., 1986
9. **Бергсон А.**, Творческая эволюция, М., 1999
10. Введение в литературоведение, М., 2005
11. **Гегель Г. В. Ф.**, Сочинения, М., Т. 2, 1934, т.4, 1959
12. **Гегель Г. В. Ф.**, Философия природы // Сочинения, Т. 2, М., 1934
13. **Гуревич А. Я.**, Категории средневековой культуры, М., 1984
14. **Давыдова Т. Т., Пронин В. А.**, Теория литературы, М., 2003
15. **Декарт Р.**, Начало философии // Избранные философские произведения, М., 1950
16. **Кант И.**, О форме границах чувственно воспринимаемого и умопостигаемого мира // Сочинения, т. 2, М., 1964
17. Культурология. XX век. Энциклопедия, М., 1998
18. **Лессинг Г. Э.**, Лаокоон или о границах живописи и поэзии, М., 1957
19. **Лотман Ю. М.**, Проблема художественного пространства в прозе Гоголя //Избранные статьи в 3 т., Таллин, 1992, Т. 1.
20. **Ортега-и-Гассет Х.**, Дегуманизация искусства, М., 2008
21. Теория литературы, в двух томах, Т. 1, М., 2004
22. **Трубников Н. Н.**, Время человеческого бытия, М., 1987:
23. **Хализев В. Е.**, Теория литературы, М., 2005

ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴԻ ԽՆԴԻՐԸ 20-ՐԴ ԳԱՐՈՒՄ

20-րդ դարի գրական-գեղարվեստական ուղղությունները բանասիրական և մասնավորապես գրականագիտական մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում իրենց բազմազանությամբ, բազմաձևությամբ, հարցադրումների անակնկալներով, նոր ձևերի փնտրտուքներով, լուծումների անսպասելի շրջադարձերով:

Ժամանակի ընթացքում տարածության և ժամանակի ընկալման փոփոխությունները, գոյության ընկալման փոփոխական բնույթը՝ ցիկլային թե միագիծ, պատճառահետևանքային կապերի խզումը, կոսմոսի կամ քառսի առաջնայնության խնդիրը հանգեցնում են աշխարհի գեղագիտական պատկերի (Weltbild) փոփոխությանը:

Ըստ այդմ՝ աշխարհի մասին գեղագիտական պատկերացումները դրսևորվում են երեք հիմնական փուլերով՝ դասական, նեոդասական, ոչ դասական (հակադասական):

Դասական-ներդաշնակ փուլը բնորոշվում է կարգավորվածությամբ, աշխարհի մասին ամենամախնական, միֆոլոգիական պատկերացումներով, որոնցում աշխարհը՝ կոսմոսը, պատկերանում է կազմակերպված, բանական և իմաստավորված: Այս պարագայում գեղագիտական կատեգորիաներից հիմնականը համարվում է գեղեցիկը, որը Հին Հունաստանում առաջին հերթին նշանակում է որոշակիություն, կանոնիկություն, կարգավորվածություն, լույս, համաչափություն: Նմանատիպ պատկերացումներում դոմինանտություն է ստանում Ապոլլոնի կերպարը՝ որպես կարգ ու կանոնի և լույսի մարմնավորում:

Աշխարհի նեոդասական պատկերը արտացոլվում է ռոմանտիկական փիլիսոփայության և գեղագիտության մեջ. ամեն կենդանի երևույթի մեջ կա աններդաշնակություն և քառսի սկիզբ (Շլեգել): Մշակվում են գեղագիտական նոր կատեգորիաներ: Վեհը դառնում է գեղագիտական նոր կատեգորիա՝ որպես հզորության, զորեղության, ուժի, մասշտաբայնության, անչափելիության, տարերայնության, անկարգավորվածության չափանիշ՝ առաջ մղելով Դիոնիսոսի քառսային կերպարի արժևորումը:

Ոչ դասականության կամ հակադասականության փուլը սկզբնավորվում է նիցշեական փիլիսոփայությամբ՝ իր հետ բերելով քառսի գեղագիտությունը: Այս փուլն ունի նաև իր արտաքին ազդակները՝ գիտության անմախաղեպ զարգացում՝ հարաբերականության տեսություն, քվանտային ֆիզիկա, համաշխարհային պատերազմներ և տոտալիտար ռեժիմներ, գլոբալ էկոլոգիական ճգնաժամ, երբ աշխարհը աստիճանաբար պատկերանում է որպես փոփոխական, անկայուն, քառսային, մարդուն թշնամի մի մոդել: Աշխարհի գեղագիտական պատկերի մասն փոփոխությունները ծնում են նաև 20-րդ դարի՝ գեղագիտական ծրագրերով քառսիկ բնույթ կրող այնպիսի գրական-գեղարվեստական ուղղություններ, ինչպես էքսպրեսիոնիզմը, դադաիզմը, սյուրռեալիզմը, էքզիստենցիալիզմը, պոստմոդեռնիզմը և այլն: Նոր մշակույթին պետք են քառսը, մահվան բնագոյը, զառանցանքը, տենդը, էներգիայի սպառումը, հանցանքը, խելագարությունը: Գրական-գեղարվեստական դաշտում գեղագիտական պատկերացումների մասն փոփոխությունները անհրաժեշտություն են առաջացնում տեսականորեն դրանք իմաստավորելու և բացատրության ու վերլուծության նորանոր ելակետեր որոնելու: Այդ իսկ պատճառով հարկ է լինում կրկին անդրադառնալ գեղարվեստական մեթոդի խնդրին, քանի որ այդ տեսանկյունից առաջնահերթ է դառնում ձևակերպել 20-րդ դարին բնորոշ հոսանքները և ուղղությունները:

Սովորաբար գեղարվեստական կամ ստեղծագործական մեթոդը ավանդական ընկալմամբ սահմանվում է որպես իրականության արտացոլման կենսական սկզբունքների համակարգ, որով պայմանավորված է կենսական երևույթների ընտրությունը, պատկերումը և գնահատությունը արվեստագետի կողմից:

Գեղարվեստական մեթոդի համար էական են իրականության արտացոլման սկզբունքները, կերպարի կերտման եղանակը և գեղագիտական իդեալը¹: Կենսական երևույթների ընտրության, պատկերման և գնահատման մեխանիզմները գրապատմական տարբեր փուլերում տարբեր կերպ են դրսևորվել: Գրականագիտության մեջ հատկապես գրականության պատմությունը գրապատմական այդ զարգացումները

¹ Տե՛ս **Ջրբաշյան Էդ.**, Գրականագիտության ներածություն, Եր., 2011, էջ 351-362:

դիտարկում է կա՛ն որպես գեղարվեստական մեթոդների պատմական զարգացում¹, կա՛ն որպես գեղարվեստական մտքի դրսևորման շրջափուլեր²: Առաջին մոտեցման դեպքում գոյություն ունի մեթոդի երկու ըմբռնում.

ա. ռեալիստական տիպ
ռեալիզմ
վերարտադրություն

բ. ռոմանտիկական տիպ
իդեալիզմ
վերաստեղծում

Ըստ երկրորդ մոտեցման՝ գեղարվեստական միտքը դրսևորվում է փուլերով, և նշվում է երեք հիմնական շրջափուլ.

ա. արխայիկ (նախնադարյան) շրջափուլ, որում գերակշռող էր բանահյուսական ավանդույթը,

բ. հին հունական շրջափուլ, որն ընդգրկում է մ. թ. ա. 1-ին դարի կեսերը և շարունակվում է ընդհուպ մինչև 18-րդ դարի կեսերը. այս տևական ժամանակաշրջանն աչքի է ընկնում գեղարվեստական գիտակցության տրադիցիոնալիզմով, գերակշռում են ոճի և ժանրի պոետիկայի խնդիրները, այս երկրորդ շրջափուլի տարածքում ձևավորվում են ևս երկու շրջափուլ՝ Միջնադարն ու Վերածնունդը,

գ. երրորդ շրջափուլ, որը սկզբնավորվում է լուսավորչականությանը, ապա շարունակվում ռոմանտիզմով: Սկսում է կարևորվել անհատական-ստեղծարար գեղարվեստական գիտակցությունը: Գերակշռող է դառնում հեղինակի պոետիկան, աստիճանական ձերբազատում է կատարվում տեսական սահմանափակումներից:

Գոյություն ունեն մաս, այսպես ասած, գեղարվեստական ոճերի դասակարգման սկզբունքներ, ինչպես, օրինակ, տեսնում ենք չեխ մշակութաբան Դմիտրի Չիժևսկու մոտ, որը գտնում է, որ Վերածննդից սկսած՝ խոշոր գեղարվեստական ոճերը հերթափոխում են մեկը մյուսին՝ ժխտելով միմյանց՝ Վերածնունդ-Կլասիցիզմ-Ռոմանտիզմ-Ռեալիզմ: Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ դասական մեթոդներին անդրադառնալիս գրեթե բոլոր տեսաբանները ընդունում են կլասիցիզմը և ռոմանտիզ-

¹ Տե՛ս նույնը:

² Хализев В., Теория литературы, М., 2009.

մը՝ որպես ինքնուրույն մեթոդներ, ինչը միանշանակ չենք կարող պնդել ռեալիզմի պարագայում, որի հետ կապված տարակարծություններ կան: Ըստ այդմ՝ տեսաբան Վ. Ռուդնը գեղարվեստական մեթոդների տարբերակման հիմքում դիտարկում է դրանց տևողության օրինաչափությունը: Ռուդնը գտնում է, որ, ըստ օրինաչափության, գեղարվեստական մեթոդներն իրարից բաժանվում են 150 տարվա տևողությամբ շրջափուլով, և հաշվի առնելով այդ օրինաչափությունը՝ Ռուդնը գալիս է այն եզրահանգման, որ ռեալիզմ գոյություն չունի, քանի որ ռեալիզմի առկայությունը խախտում է Վերածնունդ-Կլասիցիզմ-Ռոմանտիզմ 150-ամյա օրինաչափությունը, և տրամաբանությունը հուշում է, որ ռոմանտիզմին պետք է հաջորդի մոդեռնիզմը: Ռուդնը ռեալիզմ հասկացությանը տալիս է 3 հիմնական նշանակություն.

ա. ռեալիզմը՝ որպես պատմափիլիսոփայական՝ միջնադարյան փիլիսոփայության ուղղություն, որը ընդունում էր ռեալ, ունիվերսալ հասկացությունների գոյությունը, այսինքն՝ ոչ թե սեղանն է ռեալ, այլ սեղան-գաղափարը,

բ. հոգեբանական-գիտակցական հրահանգ, որը ելման կետ է ընդունում արտաքին իրականությունը և իր ներաշխարհը համարում է դրա ածանցյալը: Ռեալիստական մտածողության հակառակը աուտիստիկ մտածողությունն է կամ իդեալիզմը իր լայն իմաստով,

գ. պատմամշակութային ուղղություն, որն առավել ճշմարիտ է պատկերում իրականությունը: Այս երրորդ սահմանումը, ըստ տեսաբանի, անհեթեթություն է: Նախ, ռեալիզմ որպես այդպիսին գոյություն չունի 20-րդ դարում, քանի որ տեսաբանը գտնում է, որ 20-րդ դարի մշակույթը ամբողջությամբ ստեղծվել է աուտիստների և մոգաիկների կողմից, ապա և՛ նույնիսկ 19-րդ դարում չի եղել ռեալիզմ, քանի որ, ինչպե՞ս կարելի է պատկերել իրականությունը, եթե մեզանից որևէ մեկը չգիտի՝ ինչ բան է այն: Այդ ժամանակաշրջանում ռեալիզմ ասելով նկատի ունեին մատերիալիզմը և պոզիտիվիզմը¹: Ռուդնը նաև գտնում է, որ Դոս-

¹ Այս առումով բավականին ուշագրավ է Անդրե Բրետոնի «Սյուրռեալիզմի մանիֆեստում» մատերիալիստական և ռեալիստական տեսակետների քննադատությունը՝ որպես բացարձակ ռացիոնալիզմի դրսևորում: Այս մասին տես **Սեմիրջյան-Քեքմեկյան Ա.**, 20-րդ դարի գրական-գեղարվեստական ուղղությունները, Եր., 2015, էջ 36-38:

տոնակու երկու շատ հայտնի ձևակերպումներից առաջինը՝ «մարդկային հոգեբանությունն են պատկերում», կիրառվում է ռեալիզմի երկրորդ նշանակությամբ՝ իբրև հոգեբանական-գիտակցության հրահանգ, որը ելման կետ է ընդունում արտաքին իրականությունը և իր ներաշխարհը համարում է դրա ածանցյալը: Իսկ երկրորդ ձևակերպումը՝ «գեղեցկությունը կփրկի աշխարհը», կիրառվում է ռեալիզմի առաջին նշանակությամբ՝ ռեալիզմը՝ որպես պատմափիլիսոփայական՝ միջնադարյան փիլիսոփայության ուղղություն, որը ընդունում էր ռեալ, ունիվերսալ հասկացությունների գոյությունը¹: Ուշագրավ է նաև այն, որ Հ. Էդոյանը «Շարժում դեպի հավասարակշռություն» գրքում նույնպես շրջանցում է ռեալիզմը՝ իհարկե, նկատի ունենալով գրականության զարգացման միայն մեկ զիծը՝ մարդու մոտքը գրականություն և ելքը գրականությունից՝ կապված քրիստոնեական մշակույթի մեջ Քրիստոսի ներքին ամբողջականության հետ: Էդոյանը առանձնացնում է Միջնադարը, Վերածնունդը, Կլասիցիզմը, Լուսավորչականությունը, Ռոմանտիզմը, որն էլ «մեռնում» է իր երկու հոգեզավակների՝ սիմվոլիզմի և մատուրալիզմի մեջ: Ռեալիզմի մասին ակնարկ չկա, քանի որ այնուհետև Էդոյանը մարդու անհետացումը հանգեցնում է մարդու քայքայմանը՝ որպես հոգեբանություն (Դոստոևսկի), մարդու քայքայմանը՝ որպես գոյություն (Կաֆկա), մարդու քայքայմանը՝ որպես գիտակցություն (Բեքեթ)²:

Տեսաբանների մի մասի կարծիքով էլ ռեալիզմը միանշանակ ընկալվում է որպես գեղարվեստական մեթոդ, որպես ամենից լայն և ամենից արդյունավետ հոսանք (Մ. Գորկի), տեսակետ, որը ընդունում է նաև Էդ. Ջրբաշյանը: Վ. Խալիվաը դիտարկում է ռեալիզմ եզրույթի մի քանի նշանակություն՝ մարքս-էնգելսյան փիլիսոփայության տեսակետը, որը բացարձականացնում է ռեալիզմը՝ որպես «տիպական բնավորությունների և տիպական հանգամանքների ճշմարտացի վերարտադրություն»: Իսկ ահա 19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարում եզրույթը զոնհկացվում է, սոցիալականացվում պատմական զարգացման իր փուլային անցումների ընթացքում՝ «դասական ռեալիզմ» (օր.՝ 19-րդ դարի ռուս գրականություն-

¹ Տե՛ս Руднев В., Словарь культуры XX века, М., 1997:

² Տե՛ս Էդոյան Հ., Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Եր., 2009:

նը Պուշկինից Չեխով), քննադատական ռեալիզմ, սոցիալիստական ռեալիզմ:

Ռեալիզմը կապվում է մաս լեզվի հետ, մասնավորապես՝ լեզվի ընկալելիության միջին մակարդակի հետ, որը համընկնում է իրականությանը: Այս պարագայում նրա հակաբեռն են դառնում հորինվածքը և տեքստը: Սկսում է գործել լեզվական հարաբերականության վարկածը. իրականությունը ընկալում ենք նախ և առաջ լեզվի միջոցով: Իրականության և տեքստի հակադրության մեջ իրականությունն ընկալվում է որպես բարդ նշանային համակարգ՝ ստեղծված Աստծո, մարդու, բնության կողմից, իսկ տեքստը տեղեկատվության փոխանցումն է, օր.՝ դասասենյակ, միջանցքում խոսակցություն, ուսանողի հորանջ, զանգի ձայն և այլն, որի մի մասը «անպետքության» պատճառով անտեսվում է: Այստեղ մաս նկատի է առնվում այն հանգամանքը, որ միևնույն փաստը տարբեր կերպ է ընկալվում տարբեր մարդկանց կողմից՝ կախված ժառանգականությունից, կրթությունից, դաստիարակությունից, մասնագիտությունից:

Մոդեռնիզմ. Առավել քան բարդ է 20-րդ դարի գրական-գեղարվեստական ուղղությունների դասակարգման խնդիրը: Գրականագիտությունը դեռևս չի հանգել 20-րդ դարի գրական ձևերի միասնական ըմբռնման: Տեսական գրականության մեջ ընդունված է 20-րդ դարի գրական մտածողության ձևերը մեկ բառով անվանել մոդեռնիզմ: Բայց այս հարցում կարծիքները միասնական չեն: Ինչպես տեսանք վերը, գեղարվեստական մեթոդների պատմական զարգացման ընթացքը, 19-րդ դարավերջից սկսած, հանգում է գեղագիտական նոր հարցադրումների և դրսևորումների, որոնք տեսական գրականության մեջ գեղարվեստական մեթոդի առումով շատ հաճախ ստանում են *մոդեռնիզմ* ընդհանուր անվանումը: Իհարկե, պետք է նկատի ունենանք, որ մոդեռնիզմի՝ մաս գեղարվեստական մեթոդ լինելու հանգամանքը ևս վերջնական ձևակերպում չի ստացել. այն մաս անվանվում է ոճ, ուղղություն և այլն, և մաս այն, որ ոչ բոլոր տեսաբաններն են ընդունում, քե տվյալ ժամանակաշրջանում արվեստի և գրականության մեջ տեղի ունեցող իրողությունները, ինչպես, օրինակ, դեկադենտական արվեստը, ավանգարդիստական

արվեստը, կարելի է դասակարգել մեկ ընդհանուր մոդեռնիզմ հասկացության ներքո: Ռուդոլֆ Բուդինը, անդրադառնալով մոդեռնիզմի և ավանգարդիզմի առանձնահատկություններին, գտնում է, որ սրանք իրարից սկզբունքորեն տարբեր արվեստներ են: Սկզբունքային տարբերություններն ի հայտ են գալիս այս երկուսի նպատակային-ներգործական ձևերի, ժամանակաշրջանների, դրանց մեջ համախմբված հոսանքների առումով ևս: Ըստ տեսաբանի՝ տարբեր են այս երկու գեղարվեստական ուղությունների արվեստագետների հոգեբանական տիպերը: Ավանգարդիստ արվեստագետները ավելի հախուռն խառնվածք ունեն, ավելի էպատաժային են իրենց վարքով, նրանց գործունեությունը միտված է դեպի հասարակական դաշտ, արտաքին աշխարհ, ինչպես, օրինակ, Վլադիմիր Մայակովսկին, Լոիս Բունյուելը, Սալվադոր Դալին, իսկ մոդեռնիստ գրողները ներամիտի են, ինքնախույզ, աուտիստիկ մտածողությամբ, ինչպես, օրինակ, Ֆրանց Կաֆկան, Ջեյմս Ջոյսը, Մարսել Պրուստը և այլք: Նպատակի և ազդեցության առումով ավանգարդիզմը միշտ ձգտում է գեղարվեստական այնպիսի ձևերի, որոնք ակնթարթային ազդեցություն կունենան հանդիսատեսի վրա. այդ ձևերը շոկային են, էպատաժային, աղմկոտ, ագրեսիվ, այնինչ մոդեռնիստական արվեստը առավել հավասարակշռված է, ներհայաց, վերլուծական: Ըստ վերոնշյալ հատկանիշների՝ ավանգարդիստական հոսանքներ են համարվում ֆուտուրիզմը, դադաիզմը, սյուրռեալիզմը, իսկ մոդեռնիստական՝ պոստիմպրեսիոնիզմը, սիմվոլիզմը և ակմեիզմը:

Ընդունված է նաև 20-րդ դարի հոսանքների դասակարգման համար կիրառել դրանց առաջացման պատմա-քաղաքական ժամանակաշրջանների սկզբունքը, ըստ որի՝ ավանգարդիստական են համարվում այն հոսանքները, որոնք ժամանակաշրջանի առումով ամենամոտն են կանգնած համաշխարհային պատերազմներին, անմիջապես նախորդում կամ հաջորդում են դրանց: Ըստ այդմ՝ ավանգարդիստական են համարվում ֆուտուրիզմը (1909), էքսպրեսիոնիզմը (1910-1920), դադաիզմը (1917-1918): Կարծում ենք, այնուամենայնիվ, որ Ռուդոլֆ Բուդինը խոցելի է այն առումով, որ, արվեստի ներգործման և արվեստագետների հոգեբանական տիպերի վրա կառուցված լինելով, գիտականորեն համոզիչ փաստարկների առումով կաղում է:

Նույնքան ոչ միանշանակ է տեսական գրականության մեջ մոդեռնիզմի առաջացման ժամանակաշրջանի խնդիրը, քանի որ հիմնականում կարծիքները բևեռային տարաձայնություն են արտահայտում. տեսաբանների մի մասը մոդեռնիզմի ծագումնաբանության ներքին շեմը հանգեցնում է ռեալիզմին, առավելապես պոզիտիվիզմին, վերին շեմը՝ պոստմոդեռնիզմին, այսինքն՝ 1950-1960-ական թվականներ (Վ. Ռուդն): Որոշ տեսաբանների համար նոր արվեստի առաջացումը կապվում է Դեյրյուսիի ստեղծագործության հետ՝ 1870-ական թթ. (Խ. Օրտեգա-ի-Գասետ): Կան տեսաբաններ, որոնք մոդեռնիզմի առաջացումը կապում են հենց նոր դարաշրջանի հետ՝ օրացուցային ճշգրտությամբ հանգեցնելով այն 1900-ականներին (Ա. Գենիս), և նույնիսկ կան տեսաբաններ, որոնք մոդեռնիզմի ծագումը տեսնում են շատ ավելի վաղ ժամանակաշրջաններում՝ մասնավորապես Վերածննդի արվեստի մեջ:

Հարցին քիչ թե շատ հիմնավոր պատասխան տալու համար հարկ է հստակեցնել, թե մենք, նախ, մոդեռնիզմ ասելով ինչ ենք հասկանում, ապա ինչպես ենք այն ձևակերպում՝ ո՞ճ, մտածողության ձև՞, թե՞ գեղարվեստական մեթոդ: Բառի (մոդեռնիզմ) ստուգաբանությունը մեզ հուշում է, որ մենք գործ ունենք մի երևույթի հետ, որը հիմնված է նորի, ժամանակակիցի, արդիականի, նորովիի վրա և պրոպագանդում է նորի և նորովիի փնտրտուքը բոլոր ոլորտներում: Սակայն այդ նորը ոչ միայն և ոչ այնքան նյութական աշխարհին է առնչվում, որքան գիտակցության և ճանաչողության նոր ձևերի փնտրտուքին, և նորի մմանատիպ ընկալումը պիտի կառուցվեր ոչ թե հինի վրա, այլ հինի մերժման և քայքայման գաղափարախոսության: Մոդեռնիզմը առավելապես դեմ է դուրս գալիս պոզիտիվիստական՝ իրապաշտական աշխարհընկալմանը՝ կառուցվելով իռացիոնալիզմի վրա: Հետևաբար, մոդեռնիզմն իր հետ բերում էր հրստակ աշխարհայացք և հստակ գաղափարախոսություն, ինչը ծավալվում և այնպիսի ընդգրկում է ստանում ժամանակի ընթացքում, որ դուրս է գալիս գուտ ոճային սահմաններից և ձեռք է բերում գեղարվեստական մեթոդի հատկանիշներ ու առանձնահատկություններ: Երկրորդ խնդրի հստակեցումը բխում է մոդեռն և մոդեռնիզմ հասկացությունների հստակ գիտակցումից: Ինչպես իրավացիորեն նշում է Էդ. Ջրբաշյանը, ռոմանտիկա և ռոմանտիզմ հասկացությունների պարագայում «...պետք է հստակորեն տարբերակել իրար հետ սերտորեն կապված այնպիսի

ընմբռնումներ, ինչպես ռոմանտիզմը և ռոմանտիկան: Եթե ռոմանտիզմը կոնկրետ պատմական ուղղություն է, ապա ռոմանտիկա ասելով պետք է հասկանալ այնպիսի ստեղծագործական հատկանիշներ, որոնք կարող էին հանդես գալ ռոմանտիզմից շատ առաջ, ինչպես և նրանից հետո»¹: Այս պարագայում մույնպես մենք պիտի ի մկատի ուենանք մոդեռնիզմը՝ որպես կոնկրետ պատմական գեղարվեստական մեթոդ, իսկ մոդեռնը՝ որպես ստեղծագործական հատկանիշ, որը կարող է դրսևորվել մոդեռնիզմից և՛ շատ առաջ, և՛ հետո: Ըստ այդմ՝ եթե մենք դիտարկում ենք մոդեռնիզմը գեղարվեստական մեթոդ լինելու տեսանկյունից, ապա մախ հարկ է տալ դրա տիպաբանական առանձնահատկությունները և հասկանալ, թե որտեղից են սկիզբ առնում դրա հիմնական գեղագիտական դրույթները: Եթե մենք ընդունում ենք մոդեռնիզմը՝ որպես պատմական ուղղություն, ապա հարկ է քննության առնել մոդեռնիզմի առաջացման արտաքին և ներքին դրդապատճառները: Ըստ այդմ՝ մոդեռնիզմը ընդգրկում է ոչ միայն ստեղծագործական տարածքը, այլև դրսևորվում է գիտության և փիլիսոփայության մեջ: Հատկապես 19-րդ դարում գիտության աննախադեպ վերելքը՝ քվանտային ֆիզիկայի առաջացումը, Էյնշտեյնի հարաբերականության տեսությունը, ռենտգենյան ճառագայթների հայտնագործումը, հոգեբանության՝ որպես առանձին գիտության ձևավորումը (այս առումով հատկապես հատկանշական են Ու. Ջեյմսի «Հոգեբանությունը», Ջ. Ֆրոյդի հոգեվերլուծությունը, Կ. Յունգի վերլուծական հոգեբանությունը և այլն), էական ազդեցություն են թողնում գեղարվեստական մտքի կազմավորման վրա: Մոդեռնիստական մտածողությունը արտացոլվում է նաև փիլիսոփայության՝ կյանքի փիլիսոփայության մեջ, որը ընդգծվում էր ակնհայտ ինտուիտիվիզմով և իռացիոնալիզմով: Նրա ներկայացուցիչների՝ Ս. Կիերկեգորի, Ֆ. Նիցշեի, Ա. Բերգսոնի փիլիսոփայական հայացքներում հիմնականում դրսևորվեցին նոր փիլիսոփայության սկզբունքները: Մոդեռնիստական աշխարհայացքի վրա իրենց կնիքը թողեցին նաև ժամանակաշրջանի պատմահասարակական իրողությունները, կրոնի, հավատի վերաիմաստավորումն ու փնտրտուքները, համաշխարհային երկու պատերազմները:

¹ **Ջրբաշյան Էդ.**, Գրականագիտության ներածություն, Եր., 1996, էջ 331:

Սակայն, որքան էլ արտաքին ազդեցությունները նշանակություն ունենան, մենք չենք կարող անտեսել, առավել ևս չկարևորել գեղագիտական մտքի զարգացման ներքին տրամաբանությունը, ինչը մեզ հուշում է, որ մոդեռնիզմի գեղագիտության դրսևորման ամենամախնակա՞ն տարրերը սկսում են ձևավորվել և դրսևորվել դեռևս 19-րդ դարավերջի գրականության և արվեստի մեջ: Այսպես, դիտելով մոդեռնիզմը՝ որպես նախորդ դարի գերակշռող գեղարվեստական միտում և, հետևաբար, նկատի ունենալով դրա ծավալը և ընդգրկումը, համարելով այն գեղարվեստական մեթոդ՝ հարկ է ձևակերպել այն՝ որպես իրականության գնահատման, արժևորման մի մեխանիզմ, մոտեցում, որը ընդգծվածորեն տարբերվում է և հակադրվում նախորդող գեղարվեստական մեթոդներին՝ մասնավորապես ռեալիզմին: Մոդեռնիստ հեղինակները, արվեստաբանները քննադատության թիրախ էին դարձնում ոչ այնքան ռեալիզմը, որքան պոզիտիվիստական, ռացիոնալիստական և մատերիալիստական աշխարհընկալումները, որոնց վրա հիմնվում էր ռեալիզմը: Բրետոնն իր «Սյուրռեալիզմի մանիֆեստում» (1924) քննադատում է մատերիալիստական, առավելապես ռեալիստական աշխարհընկալումը արվեստում: «Դատավարության ենթարկելով ռեալիստական տեսակետը»՝ Բրետոնը գտնում է, որ այն, ծառայելով հասարակության ամենաստորին պահանջներին, կործանում է գիտությունն ու արվեստը: Բրետոնը պոզիտիվիզմի ազդեցության հետևանք է համարում վեպերի առատությունը, նկարագրությունների առատությունը այդ վեպերում, ինչպես, օրինակ, անդրադառնալով Դոստոևսկու «Ոճիր և պատիժ»-ին, նա նշում է. «Ես այդ սենյակը չեմ մտնի»: Խաղողի ողկույզի և հատիկների օրինակով Բրետոնը ցույց է տալիս, որ անհմար է բնության մեջ երկու միանման երևույթ գտնել և հետևաբար՝ «Եթե անգամ մույն ողկույզի վրա երկու միանման պտուղներ չկան, ինչո՞ւ եք ուզում, որ ես դրանցից մեկը նկարագրեմ մյուսի կերպարով ու նմանությամբ, մյուս բոլոր պտուղների կերպարով ու նմանությամբ»¹: Մանիֆեստում քննադատության է ենթարկվում նաև տրամաբանությունը, ինչը, ըստ տեսաբանի, ի գործ է միայն երկրորդական հարցեր լուծելու: Բացարձակ ռացիոնա-

¹ Գարուն, 1996., հուլիս, էջ 49:

լիզմը միայն այն փաստերն է թույլ տալիս օգտագործել, որոնք անմիջականորեն կապված են մեր փորձի հետ:

Մանիֆեստում քննադատության է ենթարկվում նաև *ռեալիստական* կերպարը. ըստ տեսաբանի՝ այն լիովին որոշարկված, մարդկային ձևավորված տիպ է՝ կանխատեսելի, հաշվարկված գործողություններով և հակագործողություններով: Ի հակադրություն ռեալիստական կերպարի՝ Բրետոնը նշում է սյուրռեալիստական կերպարի առանձնահատկությունները՝ ազատ, անկաշկանդ, անկանխատեսելի, անճանաչելի: Ստենդալի հերոսները, ըստ Բրետոնի, կործանվում են հեղինակային բնորոշումների հարվածից. «Այդ հերոսներին մենք գտնում ենք այնտեղ, որտեղ կորցնում է Ստենդալը»¹: Մոդեռնիստական գրականության մեկ այլ ականավոր դեմքերից մեկը՝ Է. Իոնեսկոն, խոսելով արսուրդի թատրոնի մասին, համարում է այն նաև պայքարի թատրոն՝ ընդդեմ բուրժուական թատրոնի, որին այն երգիծում է, և ռեալիստական թատրոնի. «Ես պնդել եմ և պնդում եմ, որ իրականությունը ռեալիստական չէ, և ես քննադատել եմ ռեալիստական, սոցռեալիստական, բրեխտյան թատրոնը և պայքարել եմ դրա դեմ»²:

Մոդեռնիզմը իր հետ բերեց ճանաչողության իռացիոնալ ձևեր, իրականության ընկալման ընդգծված հարաբերական մոտեցումներ ինչպես իրադարձությունների և դեպքերի պատկերման, մարդու կերտման մոտեցումներում, այնպես էլ ժամանակի և տարածության ընկալման պարագայում: Ըստ մոդեռնիստական աշխարհընկալման՝ իրականությունը՝ որպես այդպիսին, գոյություն չունի, այն գոյություն ունի այնքանով, որքանով գոյություն ունի անհատի, հերոսի ընկալումներում և պատկերացումներում: Սա է պատճառը, որ գրականության մեջ տարածվում է պատումի բազմաձայնության մեխանիզմը, երբ միևնույն ստեղծագործության մեջ պատմողի կերպարի կոմպոզիցիոն ձևը բազմադեմ դրսևորում է ստանում, ինչպես, օրինակ, Ֆոլքների «Շառաչ և ցատում» վեպում, երբ միևնույն իրադարձությունը լրիվ տարբեր ընկալումների տեսանկյունից պատմվում է չորս անգամ: Եվ քանի որ իրականությունը զուտ սուբյեկ-

¹ Նույն տեղը, էջ 50:

² **Ионеско Э.**, Есть ли будущее у театра абсурда?, http://ec-dejavu.ru/a/Absurd_b.html.

տիվ ընկալում է, ապա իրականությունը նույնպես միանշանակ չէ, բազմազան է ու բազմաձև: Խոսե Օրտեգա-ի-Գասեթը, իր «Արվեստի ապամարդկայնացումը» էսսեում անդրադառնալով այս խնդրին, ինչը շատ բնորոշ է համարում տեսաբանը նոր արվեստին, որպես օրինակ ներկայացնում է նշանավոր մարդու մահվան մահճի մոտ կանգնած բժշկի անտարբեր վերաբերմունքը և մահամերձի կնոջ վշտահար տանջանքը, որից բխեցնում է, որ նրանք, միևնույն իրավիճակում գտնվելով, ներկա են բացարձակապես տարբեր իրադարձությունների. «Ստացվում է, - նշում է Գասեթը, - ըստ էության, որ տարբեր տեսանկյուններից դիտարկված միևնույն իրողությունը մասնատվում է իրարից տարբեր բազում իրողությունների: Բնականաբար հարց է առաջանում. այս բազմաթիվ իրողություններից ո՞ր մեկն է իրականը, իսկականը: Մեր դատողություններից ցանկացածը կլինի կամայական: Այս կամ այն իրողության մեր նախընտրությունը կարող է հիմնվել միայն անձնական ճաշակի վրա: Բոլոր այդ իրողությունները նույնարժեք են, համապատասխան տեսանկյունից իսկական են բոլորն էլ: Միակը, ինչ կարող ենք անել, տեսանկյունները դասակարգելն է, որոնցից այն մեկն ընտրելը, որը մեզ առավել հավաստի կամ առավել մոտիկ կթվա»¹: Կյանքի ընկալման հարաբերականությունը, իրականության պատկերման բազմաձայնությունը և աշխարհընկալման իռացիոնալիզմը ստեղծում են պատկերային մի նոր դաշտ՝ հիմնված գլխավորապես երազների, մոճավանջների, հալյուցիանացիաների, միֆերի, երևակայության սրված դրսևորումների, հուշի և վերհուշի վրա, ինչը հատկապես սկսում է ընդգծել և կարևորել մետաֆորի դերը և նշանակությունը գեղարվեստական տեքստում: Կարելի է ասել, որ մոդեռնիստական տեքստը հիմնականում իրենից ներկայացնում է կոմպոզիցիոն մետաֆորի վրա հիմնված կառույց, այսպիսիք են Ֆ. Կաֆկայի, Ա. Կամյուի, Ժ.-Պ. Սարտրի և այլոց ստեղծագործությունները: Օրտեգա-ի-Գասեթը, խոսելով նոր արվեստի առանձնահատկությունների մասին, նկատում է, որ այն առաջին հերթին ապամարդկային է, այն, միտված չլինելով մասսաներին, խիստ անհատական ընկալման հավակնություն ունի. նոր արվեստը միտված է օժտված փոքրամասնություններին: Այն դրսևորում է ռճական հետևյալ օրինաչափությունները՝

¹ **Օ.ի-Գասեթ Խ.**, Մշակույթի փիլիսոփայություն, Եր., «Ապոլոն», 1999, էջ 141:

կենդանի ձևերից խուսափելու միտում, ձգտում, որ արվեստի ստեղծագործությունը լինի լոկ արվեստի ստեղծագործություն, արվեստը ընդամենը որպես խաղ ընդունելու ձգտում, հակում խորը հեզմանքի հանդեպ, ամենայն կեղծիքից խուսափելու միտում և այդ կապակցությամբ մանրակրկիտ կատարողական վարպետություն. նոր արվեստին նաև խորթ է որևէ տրամսցենդեմություն¹:

Գեղագիտական իդեալի առումով մոդեռնիզմն ընդգրկում է աշխարհի գեղագիտական պատկերի երրորդ փուլը, որը բնորոշվում է որպես հակադասական, և որի գեղագիտական հիմնական կատեգորիան հանդիսանում է քաոսը: Մոդեռնիզմն իր հետ բերում է հակաիդեալի ըմբռնումը, այդ իսկ պատճառով մոդեռնիստական գրականության մեջ այդքան լայն տարածում են սկսում ստանալ այնպիսի ձևեր, ինչպես հակադրաման, հակավեպը, հակահերոսը և այլն: Ամենամախնակա՞ն դրսևորումներով մոդեռնիզմը ի հայտ է գալիս դեկադենսի մեջ, քանի որ դեկադենսը արվեստում և գրականության մեջ առաջինը հանդես եկավ որպես ռեակցիա արվեստի և գեղեցիկի դասական ընկալումների հանդեպ՝ որպես քայքայումի և մերժումի գաղափարաբանություն և գեղագիտություն: Ըստ այդմ՝ մոդեռնիզմի ծագումնաբանությունը մենք հանգեցնում ենք 1860-ական թթ.-ին՝ դրա ամենավաղ արտահայտությունները մասնավորապես գտնելով դեկադենսի առաջին տեսաբաններից մեկի՝ Շ. Բոդլերի գեղագիտական հայացքների և ստեղծագործության մեջ: Բոդլերն առաջիններից է, որ խոսում է Ժամանակի ոգու մասին՝ անվանելով այն modernite: 1963 թվականին հրապարակված «Ժամանակակից կյանքի պոետը» հոդվածում՝ նվիրված նկարիչ Գ.-ին, հեղինակը սահմանում է գեղեցկության նոր իդեալը՝ տարօրինակ, թախծի գեղեցկությունը՝ հակադրելով այն անտիկ՝ դասական գեղեցկությանը: Նա առանձնացնում է գեղեցիկի երկու ընկալում՝ դասական կամ հավերժ և անցողիկ: Արվեստագետի այս հայացքները մարմնավորվում են նրա ստեղծագործության մեջ՝ մասնավորապես «Միում եմ ես հեռավոր այն դարերը մերկության» բանաստեղծության մեջ: Ինչպես նկատում ենք, ի սկզբանե մոդեռնիզմը հակադրվել է ոչ թե ռեալիստական աշխարհընկալմանը, այլ դասական պատկերացումներին: Դեկադենսից հետո

¹ Նույնը, էջ 140:

մտածողության նոր ձևերի և բովանդակությունների փնտրտուքները, զանազան կերպավորումներով դրսևորվելով տարբեր ուղղությունների և հոսանքների մեջ, սկսեցին անմախաղեպ արագությամբ հաջորդել մեկը մյուսին՝ սիմվոլիզմ, իմպրեսիոնիզմ, էքսպրեսիոնիզմ, կուբիզմ, դադաիզմ, սյուրռեալիզմ, էքզիստենցիալիզմ և այլն: Յուրաքանչյուր ուղղություն գալիս էր՝ բխելով նախորդից, բայց միևնույն ժամանակ վերջինիս հերքելով ինքնահաստատման ճանապարհով: Այսպես, սիմվոլիստական գեղագիտությունը քննադատելով՝ իրենց գեղագիտական ծրագրերը ներկայացրին ֆուտուրիստները, ֆուտուրիստներին հակադրվելով՝ փորձեցին ինքնահաստատվել ակմենիստները, ֆորմալիստական փնտրտուքները իրենց ծայրահեղ դրսևորումը ստացան դադաիզմի մեջ, որից այնուհետև սերեց սյուրռեալիզմը և այդպես շարունակ: Բոլոր այս որոնումները իրենց հիմքում ենթարկվում էին մոդեռնիստական գեղարվեստական մեթոդի տրամաբանությանը՝ դրսևորումներով, հայացքներով, արտահայտչականությամբ տարբեր, սակայն խորքային առումով դրանք բոլորն էլ նորի, նորովիի հուսահատ որոնումներ էին՝ նոր իրականությունը և արվեստի առաջ դրված նոր երևույթները ըստ էության արտահայտել և արժևորել կարողանալու ցանկությամբ:

Ընդունելով մոդեռնիզմը՝ որպես նախորդ դարաշրջանի միակ և հիմնական գեղարվեստական մեթոդ, հարկ է դասակարգել և տեղավորել մնացած բոլոր միտումները՝ բխեցնելով մոդեռնիզմի դոմինանտությունից: Ըստ այդմ՝ դեկադենսը և ավանգարդիզմը՝ իրենց սնով հոսանքներով, հանդիսանում են մոդեռնիզմի գլխավոր ուղղությունները: Նաև մոդեռնիզմի ուղղություններից կարող ենք համարել էքզիստենցիալիզմը և նոր վեպը՝ հիմնված «մտքի հոսքի» տեխնիկայի վրա:

Դեկադենս.- Դեկադենս բառի (որը նաև կիրառվում է դեկադանս տարբերակով) ամենաբազմակողմանի քննությունը կատարել է թերևս Կոնրադը (Koenrad W. Swart) «Դեկադենսի նշանակությունը 19-րդ դարի Ֆրանսիայում» աշխատության մեջ, որը decay-քայքայվել և decline-մերժել բառերի հետ է կապում դեկադենս բառի իմաստը: Իրենց դեկադենտ համարող արվեստագետների մանիֆեստում երևույթը հետևյալ կերպ է հիմնավորվում. «Հավատը, սովորությունները, արդարությունը և ամեն

բան քայքայվել է: Հասարակությունը ջլատվում է քաղաքակրթության քայքայիչ ազդեցության ներքո: Մենք դատապարտում ենք մարդասպան այս նորարարությունների էջը, շշմեցնող հանդգնությունը, հնամենի կոմվենցիաները՝ պիտակավորված հասարակական բարոյականությամբ: Մենք կլինենք իդեալական գրականության աստղերը: Մեկ բառով ասած՝ մենք կլինենք Մահիկներ, որոնք կաղաղակեն, կբարոզեն հավերժական դեղի՝ դոգմայի մասին, որի բուն էությունն արտացոլված է հաղթական դեկադիզմ բառի մեջ»¹:

Երբեմն դեկադենսը սահմանվում է որպես անկում, մշակութային հետընթաց: Դեկադենսը համարվում է նաև մոդեռնիստական ուղղություններից մեկը, որը դրսևորվել է նկարչության, երաժշտության, ճարտարապետության և գրականության մեջ, և որն ընդգրկում է 19-րդ դարի վերջը և 20-րդ դարի սկիզբը, բնութագրվում է որպես այլասերված գեղագիտություն, ինդիվիդուալիզմ, մշակույթի հին ձևերի ժխտում, արվեստում նոր ձևերի ստեղծում, եվրոպական կուլտուրայի ճգնաժամային ձևերի և երևույթների ամբողջացում: Այն պրոպագանդում է ազատություն արվեստի մեջ, թեմատիկ նոր դաշտ՝ անգոյություն, մահ, բերում է նոր տրամադրություններ՝ մասնավորապես հուսալքություն, հոռետեսություն, անհուսություն, ծայրահեղ սուրյեկտիվիզմ, ախտաբանական զգացողություններ և պատկերներ: Ուշագրավ է, որ գրեթե նմանատիպ մեկաբանություն և բնութագրություն է ստանում երևույթը Էդ. Ջրբաշյանի և Հ. Մախչանյանի «Գրականագիտական բառարանում»՝ ներկայացվելով որպես բուրժուական գեղարվեստական մշակույթի քայքայման արտահայտություն, որը «խորթ է ռեալիզմի, առավելապես սոցիալիստական ռեալիզմի ոգուն և սկզբունքներին»²: Ուշագրավ է նաև, որ *դեկադենս* երևույթը, այնուամենայնիվ, ժամանակակիցների գիտակցության և ճանաչողության մեջ շարունակվում է ասոցացվել հիմնականում նմանատիպ հարցադրումներով: Բավականին բարդանում է խնդիր

¹ D. Weir, *Dekadence and a making of modernism*, 1995., <http://books.google.am/books?id=WOb26cxGBfMC&pg=PA16&hl=en#v=onepage&q&f=false>, p 7.

² **Ջրբաշյան Էդ., Մախչանյան Հ.,** Գրականագիտական բառարան, Եր., 1972, էջ 18:

րը ղեկաղենսը մողեռնիզմի, ավանգարդիզմի, ռոմանտիզմի, սիմվոլիզմի և իմպրեսիոնիզմի հետ հարաբերության մեջ դիտելիս:

Կալինեսկոյի կարծիքով ղեկաղենսը մողեռնիզմի դեմքերից մեկն է՝ ավանգարդի և պոստմողեռնիզմի հետ միասին: Դեկաղենսը միաժամանակ լիտվում է նաև որպես ռոմանտիզմի շարունակություն, որպես ռոմանտիզմի հանդեպ ռեակցիա: Ջիանոլան (Gianola) գտնում է, որ ղեկաղենտիզմը շատ հաճախ հասկացվում է որպես ռոմանտիզմի մողեռնիզացիա: Նա նաև նկատում է, որ Բողլերի և Դոստոևսկու մոտ առկա է ղեկաղենտիզմի ամենաբնորոշ կողմը՝ անգիտակցականի բացահայտումը, մի բան, որը սկիզբ է առնում ռոմանտիզմից (սակայն, մեր կարծիքով, ռոմանտիզմում ոչ այնքան անգիտակցականի բացահայտման խնդիրն է դրված, որքան հոգեբանականացման միտումը), իսկ հետագայում դառնում է սովորաբար «մողեռնիզմ» կոչվող ուղղությունների (ֆուտուրիզմ, էքսպրեսիոնիզմ, սյուրռեալիզմ և այլն) գլխավոր հատկանիշը:

Շատ քննադատների կարծիքով ղեկաղենսը ավելի սահմանափակ և փոքր շարժում էր, որը նախապատրաստեց ավելի մեծ, ավելի կարևոր՝ սիմվոլիստական շարժումը: Այս կապակցությամբ հատկապես ծավալուն քննարկման նյութ է հանդիսացել ղեկաղենս և սիմվոլիզմ փոխկապակցվածության հարցը: Ջորջաշյանի և Մախչանյանի «Գրականագիտական բառարան»-ում նշվում է, որ անկումայնությունը՝ ղեկաղենսը, տարբեր ձևերով և չափերով դրսևորվում է մի շարք գեղարվեստական հոսանքներում, և դրանց մեջ են սիմվոլիզմը, կուբիզմը, սյուրռեալիզմը, տաշիզմը և այլն: Քննադատների մի մասը գտնում է, որ ղեկաղենսը և սիմվոլիզմը սկզբունքորեն տարբեր երևույթներ են, մյուս մասը ղեկաղենսը համարում է այն հիմնական ուղղությունը, որից սնվում է սիմվոլիզմը: Օրինակ, Բալմոնտը այս կապակցությամբ «Տարրական բառեր սիմվոլիստական պոեզիայի վերաբերյալ» ուսումնասիրության մեջ շեշտում է ղեկաղենսի, սիմվոլիզմի և իմպրեսիոնիզմի եռամիասնությունը՝ անվանելով դրանք հոգեբանական քնարերգություն:

Առավել ուշագրավ է Անդրեյ Բելու մոտեցումը, որ շարադրված է «Սկիզբը» աշխատության մեջ: Ըստ նրա՝ ղեկաղենսի և սիմվոլիզմի սկզբունքային տարբերությունը սուբյեկտիվիզմի մեջ է, իսկ ավելի ստույգ՝ ղեկաղենսում սուբյեկտիվիզմը և անկումայնությունը հանդիսա-

նում են վերջնական նպատակ, այնինչ սիմվոլիզմը ձգտում է սուբյեկտիվության և անկումայնության հաղթահարման, և սիմվոլիզմի մեջ դեկադենտիզմը էտապ է: Միխայլովսկին սիմվոլիզմը դիտում է իբրև ավելի լայն հասկացություն, քան դեկադենսը, որը նա համարում է սիմվոլիզմի տեսակներից. նա գտնում է, որ սիմվոլիզմը մշակութաբանական կատեգորիա է:

Ֆրանց Պ. Շիլլերը, ընդհակառակը, գտնում է, որ դեկադենսն ավելի լայն հասկացություն է, քան սիմվոլիզմը. բոլոր սիմվոլիստները դեկադենտներ են, բայց ոչ բոլոր դեկադենտներն են սիմվոլիստ:

Ուշագրավ է այս առումով հատկապես Օմրի Ռոնենի տեսակետը, ըստ որի՝ դեկադենսը հանվում է մշակութային հոսանքի և ընդհանրապես արվեստի շրջանակներից. «Դեկադենսը իր թեմայի գեղարվեստական արտացոլումը գտել է տարբեր ոճերի մեջ՝ սիմվոլիզմի, պառնասականների պոեզիայի, վիկտորիանական ռոմանտիզմի և ուշ ռեալիզմի՝ նատուրալիզմի մեջ: Դեկադենսը ոչ թե ոճ է և հոսանք, այլ տրամադրություն և թեմա»¹: Ակնհայտ է, սակայն, որ ռուս քննադատության մեջ առավել կարևորվել և քննվել են դեկադենսի և սիմվոլիզմի հարաբերակցության խնդիրները, և դա բնական է, եթե նկատի ունենանք սիմվոլիզմի՝ որպես գրական ուղղության այդքան մեծ նշանակությունը ռուսական պոեզիայում: «Ռուս քննադատության մեջ սիմվոլիզմի և դեկադենսի տարաբաժանումը առավելապես գաղափարական խնդիր է և ոչ պատմամշակութային», - նշում է Ռոնենը: Ըստ Ռոնենի՝ պատմական դեկադանսը (Ռոնենն իր հոդվածում օգտագործում է հենց այս ձևը՝ դեկադանս և ոչ թե դեկադենս – Ա. Ս.-Բ.) արվեստի անկում չէր, այլ կյանքի և հասարակության անկում: 1868 թվականին «Չարի ծաղիկների» առաջաբանում Գոթիեն, խոսելով դեկադենսի մասին, նշում է. «Չարի ծաղիկների» բանաստեղծը սիրել է այն ոճը, ինչը անճշտորեն համարում են անկումային, որն իրականում գառամյալ քաղաքակրթությունների մայրամուտի պահն է»: Նույնիսկ կենսաբանության մեջ, մասնավորապես իմունիտետի մասնագետ Մեչնիկովը փորձ արեց հիմնավորել, որ անկումը ոչ միայն հասարակության և մշակույթի մեջ է տեսանելի, այլև մարդ-

¹ <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/5/ro19.html>.

կային տեսակի՝ Homo Sapiens-ի ֆիզիոլոգիական և անատոմիական տազնապալի փոփոխություններին:

Գեղարվեստական գրականության մեջ ընդունված է դեկադենտ հեղինակներ համարել Պոլ Վեռլենին, Թեոֆիլ Գոթիեին, Շառլ Բոդլերին, Մարիա Կոբելլիին և այլոց:

Դեկադենտ երևույթի ըստ արժանվույն քննության առավել հաջող փորձ կարելի է համարել Դեվիդ Վեարի (Devid Weir) «Դեկադենսը և մոդեռնիզմի պատրաստումը» (Dekadence and a making of modernism, 1995) ուսումնասիրությունը, որում գրականագետը փորձում է տալ դեկադենսի սահմանումը, ապա դեկադենտ-ռոմանտիզմ, դեկադենտ-նատուրալիզմ, դեկադենտ-գեղագիտապաշտություն, դեկադենտ-դեկադիզմ, դեկադենտ-մոդեռնիզմ հարաբերությունները և կապը:

Ընդունված է Շառլ Բոդլերի «Լեշը» բանաստեղծությունը դիտարկել որպես դեկադենտական գեղագիտության բացարձակ արտահայտություն, քանի որ՝

1. ամենայն մանրամասնությամբ ցուցադրում է 19-րդ դարի վերջի հսկայական պարադոքսը. որևէ մեկը նախկինում չի պատկերել քայքայման պրոցեսները և դրանց արտահայտման ձևերը՝ ներկայացնելով այս աստիճան կյանք, ստեղծարար էներգիա՝ իրենց իսկ պարսաված անկումայնության տեսանկյունից,

2. լեշի պատկերը՝ որպես տրոպ, քաղաքակրթության պատկերն է դիակի տեսքով, որը կեր է հանդիսանում դեկադենսի համար,

3. բանաստեղծության մեջ արտացոլված է ռոմանտիզմի և ռեալիզմի՝ նատուրալիզմի բախումը: Ռոմանտիկական աշխարհընկալումը հակվում է դեպի քրիստոնեություն, կրոն, ռեալիստականը, ի հակադրություն ռոմանտիկականի, հակվում է դարվինիզմին և գիտությանը: Ռոմանտիզմը այն ժամանակաշրջանն է, երբ բնությունն է իշխում արվեստի վրա, ռեալիզմը՝ երբ արվեստն է իշխում բնության վրա: Այն, ինչ ռեալիստը տեսնում է բնության մեջ, ավարտվում է այդ բնությունը ժխտելով,

4. դեկադենտական է նաև պատկերի կերտման առանձնահատկությունը՝ փտող լեշ, և հիմնական թեմատիկ շերտը՝ մահվան էրոտիկացումը՝ որպես սաղիզմի բարձրակետ, և լեսբոսական սերը:

Ավանգարդիզմ.– Ավանգարդիզմը 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարի արվեստի և գրականության մեջ նորարարական թեմաների և ձևերի, ոճերի և տրամադրությունների համար օգտագործվող հասկացություն է, որը, սակայն, տեսականորեն վերջնական սահմանման չի ենթարկվել: Ճշգրտված չեն երևույթի դրսևորման ժամանակաշրջանները, ընդգրկման ծավալները և այլն: Ընդունված մոտեցումներից է ավանգարդիզմը ժամանակաշրջանի այլ գրական շարժումների՝ դեկադենսի և մոդեռնիզմի հետ համարել հավասարաթեք շարժում, տեսակետներից մեկն էլ այս երեք հիմնական շարժումները մոդեռն ժամանակաշրջանի, մտածողության, աշխարհընկալման և գեղագիտական չափանիշների դրսևորման ձևեր համարելն է: Ավանգարդիստական արվեստը հանդես է գալիս նաև գեղագիտական հարցադրումների յուրօրինակությամբ, որը դրսևորվում է գեղագիտականի և հակագեղագիտականի միաժամանակյա համադրմամբ, ինչպես, օրինակ, հակագեղագիտականը գեղագիտականի ֆոնին, ինչպես թանգարանային ցուցանմուշների կողքին Դյուշանի՝ ցուցանմուշ հանդիսացող զուգարանակոնքերը, և գեղագիտականը հակագեղագիտականի ֆոնին, ինչպես բանաստեղծությունները՝ գրված զուգարանի թղթերի, ճմռված թերթիկների վրա և այլն:

Ի սկզբանե *ավանգարդիզմ* եզրույթը նշանակել է հարձակվողական գումարտակ, եղել է զինվորական եզրույթ, և նախքան մշակութային շարժման անվանում դառնալը՝ 19-րդ դարում, այն շատ ակտիվորեն կիրառվում էր հասարակական-քաղաքական ոլորտում, սակայն Ա. Ռեմբոն արդեն 1871 թվականին նոր պոեզիայի լեզվի մասին խոսելիս նկատում է, որ այն պետք է կարողանա միացնել քաղաքական և գեղարվեստական ավանգարդի խնդիրները: Պատմականորեն ձևավորվելով 20-րդ դարում որպես եզրույթ՝ ավանգարդիզմը ձևակերպվեց շատ ավելի ուշ: 1929թ.-ին սյուրռեալիստ, ապա կոմունիստ Լուի Արագոնը, նկատի ունենալով Ա. Ռեմբոյի. «Պետք է լինել բացարձակապես մոդեռն» արտահայտությունը, շրջանառության մեջ դրեց մոդեռնիզմ եզրը, իսկ ավանգարդիզմը սկսեց կիրառվել շատ ավելի ուշ՝ Երկրորդ աշխարհամարտից հետո: Քրիստոֆեր Իմմեսը իր «Ավանգարդիստական դրամա» գրքի առաջաբանում նկատում է, որ ավանգարդիստական է համարվում ցան-

կացած տիպի արվեստ, որը ոչ ավանդական է: Շատ հաճախ եզրույթը օգտագործում են բնութագրելու համար որևէ նոր բան:

Նշանագետ Վյաչեսլավ Իվանովը իր «Նշանագիտության և մշակույթի պատմության ընտիր երկերի» 4-րդ հատորում՝ «Ավանգարդի փորձը և 20-րդ դարի տեսական գիտելիքները» ուսումնասիրության մեջ, փորձ է անում իմաստավորել ավանգարդը նշանագիտության տեսանկյունից՝ գտնելով.

1. ավանգարդը հանդիսանում է 20-րդ դարի հիմնական ոճական կողմնորոշիչը՝ ազդելով գրեթե բոլոր հեղինակների վրա, նույնիսկ նրանց, ովքեր ստեղծագործական կյանքի ինչ-որ փուլում հակվում են դեպի դասական մոդելներ (Պաստեռնակ, Էլիոթ): Տեսաբանը ավանգարդիզմին է վերագրում գեղարվեստական ավանդական տեքստերի գրոտեսկային, պարողիկ քայքայումը,

2. անդրադառնալով ավանգարդիստական լեզվին՝ տեսաբանը գտնում է, որ, ի տարբերություն ֆորմալիստների, որոնք ուսումնասիրում էին լեզվական կառույցները, ավանգարդիստները նույն այդ կառույցները ձևավոխում էին,

3. ավանգարդիստական լեզվամտածողության մեջ տեսական և գործնական նպատակներով կարևոր է դառնում լեզվի տարբեր մակարդակների մասին գաղափարը և դրա կիրառումը: Ավանգարդիստական փորձարարությունը լեզվական իմաստարկության (заямы) առումով իրագործվում է հնչյունական մակարդակում, որի համար կարևորվում է իմաստաբանական (իմաստատարբերակման կամ ձայնապատկերավորման) կողմը: Այս մակարդակը ակնհայտորեն կիրառել է դեռևս Լ. Բերտը իր պոեզիայում, ապա նաև՝ ֆուտուրիստները, դադաիստները, սյուրռեալիստները, աբսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչները: Նման օրինակ է նաև Մայակովսկու՝ ստորև մեջբերված բանաստեղծության հնչյունաբառաշարը.

ХОРОШЕЕ ОТНОШЕНИЕ К ЛОШАДЯМ

Били копыта.

Пели будто:

— Гриб.

Грабь.

Гроб.

Груб. —

Ветром опита,
льдом обута,
улица скользила.

Лошадь на круп
грохнулась,
и сразу
за зевакой зевака,
штаны пришедшие

Кузнецким клёшить,
сгрудились,
смех зазвенел и зазвякал:

— Лошадь упала! —

— Упала лошадь! —

Смеялся Кузнецкий.

Лишь один я
голос свой не вmeshивал в вой ему.

Подошел
и вижу
глаза лошадиные...

Улица опрокинулась,
течет по-своему...

Նման հնչյունաբառաշարի օրինակ կարող են հանդիսանալ Աբովի
բանաստեղծության հետևյալ տողերը.

Քշի՛ր կառքերը, քշի՛ր արագ...

Չիե՛րը-բաշե՛րը փրփո՛ւր արծաթ.

Ծըծժաթ, ծըծժաթ, ծըծժաթ...

*Կռռակ, կռռակ, կռռակ, կռռակ...
Տներ-մայքեր, մարդիկ-կառքեր,
Յուցափեղկեր, բռնք արագ.
Արա՛գ, արա՛գ, արա՛գ, առռա՛գ, առռա՛գ...*

4. ավանգարդային (անառարկա, արստրակտ) արվեստը բնորոշվում է նաև նրանով, որ հարուստ է արքետիպային սիմվոլների հարուստ կիրառություններով: Կանդինսկին նույնիսկ ստեղծում է նման սիմվոլների համար բացատրական բառարան: Ակնհայտ է նաև ավանգարդիստական և նախնադարյան արվեստների ակնհայտ նմանությունը՝ երկրորդի ակնհայտ ազդեցությամբ առաջինի վրա: Նախնադարյան արվեստի այնպիսի հատկանիշների տիպաբանական կրկնությունների ենք հանդիպում ավանգարդիստական արվեստում, ինչպես, օրինակ, նկարչության մեջ հարթության ընկալման և զգացողության բացակայությունը, սխեմատիկ տափակությունը, դեֆորմացված համամասնությունը,

5. ավանգարդիստական արվեստին բնորոշ է նաև քրոնոտոպի փոփոխությունը և բազմաթիվ քրոնոտոպերի գոյության հնարավորության գիտակցումը, որը աշխարհի հանդեպ հայացքի փոփոխության հիմնական պատճառը կարող է դիտվել: Տարածության մեջ փոփոխվում են ոչ միայն ընդհանուր ուրվագծերը, այլև այնպիսի փոփոխություններ, ինչպես, օրինակ, երկրաչափական մարմինների՝ իրենց իսկ մասսայի հանդեպ ունեցած կապի փոփոխությունը, որոնք գտնվում են միևնույն տարածության մեջ, ինչի օրինակ է կուբիստական նկարչությունը,

6. ավանգարդիստական արվեստի հնարավորությունների առավել լայն դրսևորման դաշտ է կինոմատոգրաֆիան, որտեղ տեխնիկան հնարավորություն է տալիս հորիզոնական և ուղղահայաց տարածքներում էքսպերիմենտներ անել՝ ձայնի, կադրի, էպիզոդի, քրոնոտոպի ստեղծման համար: Մոնտաժը գեղարվեստական գրականության մեջ նույնպես ավանգարդիզմի դրսևորումներից է:

20-րդ դարի գրական ուղղությունների տեսական նախահիմքերը.-

20-րդ դարի գրական-գեղարվեստական միտումների վրա էական ազդեցություն են թողել 19-րդ դարի փիլիսոփայական և հոգեբանական որոշ ուսմունքներ, որոնցից մենք կանդրադառնանք Սյորեն Կիերկեգոր-

րի, Ֆրիդրիխ Նիցշեի, Ուիլյամ Ջեյմսի, Ջիզմունդ Ֆրոյդի ուսմունքների այն կողմերին, որոնք առավելապես առնչվում են ուսումնասիրվող խրեղիւրների հետ:

Փիլիսոփայության մեջ հատկապես արժանահիշատակ է **Սյորեն Կիերկեգորի** (1813-1855) փիլիսոփայությունը: Կիերկեգորը 19-րդ դարում փիլիսոփայության մեջ տարածում գտած իռացիոնալիստական գծի ներկայացուցիչ էր: Նա ռացիոնալիզմին երկրորդական դեր էր հատկացնում և առաջնությունը տալիս էր մաքուր կեցությանը (էքզիստենցիալին), որը անձի որոշակի դիալեկտիկական զարգացման ուղի անցնելուց հետո պետք է գտնի իր իմաստը հավատքի մեջ: Կիերկեգորի փիլիսոփայության հենց այս մոտեցումներն են ընկած էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայության հիմքում: Կիերկեգորը, անդրադառնալով մարդկային գոյության խնդիրներին, առանձնացնում է մարդու գոյության երեք աստիճան.

1. գեղագիտական,
2. բարոյական,
3. կրոնական:

Գոյության այս երեք աստիճաններին համապատասխանում են մարդկային չորս տիպ՝

1. *մշտաբնակ*՝ հոտային բնագոյով օժտված տիպը, որն ապրում է այնպես, ինպես բոլորը. փորձում է աշխատել, ընտանիք ստեղծել, լավ հագնվել: Նա հետևում է հոտային բնագոյին: Նա լողում է հոսանքի ուղությամբ և համակերպվում է հանգամանքներին՝ չմտածելով, որ կարող է ինքն իր կյանքում որևէ բան փոխել,

2. *գեղագետ-մարդկայինը* այն տիպն է, որն ընտրության հնարավորություն ունի, վայելում է կյանքի հաճույքները, չի ենթարկվում հասարակական-բարոյական համընդհանուր կանոններին և օրենքներին: Նա ինքն է ընտրում իր ճանապարհը, գիտակցում է, որ չպետք է հետևի ուրիշներին: Նա ընտրում է այնպիսի կյանք, որը լի է հաճույքներով՝ գինի, զվարճանքներ, կանայք: Նա հոգ չի տանում պարտքի և պատասխանատվության մասին և երբևէ չի մտածում՝ ինչն է լավ, ինչը՝ վատ: Ապրում է այսօրվա օրով: Եթե որևէ հետաքրքիր բան չկա, նրա կյանքը դառնում է դատարկ,

3. *բարոյական*. հուսահատության զգացողությունը մարդուն կարող է դրդել մեկ այլ աստիճանի՝ կեցության մյուս աստիճանին՝ բարոյական, երբ նրա արարքները ղեկավարվում են բանականությամբ և պատասխանատվության զգացումով: Նա տարբերում է լավը վատից: Բարոյական աստիճանում էսթետիկականը իսպառ չի վերանում և անընդմեջ տատանվում է մարդ-գեղագետի և բարոյականի միջև,

4. *կրոնական մարդ*. ի վերջո մարդը կարող է հանգել գեղագետ և բարոյական կեցությունների հանդեպ նույն ունայնության զգացողությանը և կրկին ընկնել հուսահատության գիրկը: Այդ ժամանակ կարող է տեղի ունենալ աստիճանական անցում դեպի մյուս աստիճանը՝ հոգևոր, որում մարդուն առաջնորդում են հավատը, սիրտը, հոգին, որը չի ենթարկվում ո՛չ զգացմունքերին, ո՛չ բանականությանը: Հավատացյալ մարդը գիտի, որ ինքը կատարյալ չէ, որ մեղսավոր է և Աստծո կարիքն ունի: Նա հավատում է, որ Աստված իրեն կների, որ Աստված կատարյալ է, իսկ ինքը՝ ոչ:

Իրենից վանելով նախածին մեղքի մասին դավանանքը՝ Կիերկեգորը մարդկային կյանքը սահմանում է որպես հուսահատություն: Հուսահատությունը՝ որպես հետևանք մարդու մեղսածին բնույթի, միաժամանակ դիտարկվում է նաև որպես միակ հնարավորություն Աստծուն հասնելու:

Մարդկային գոյության վերոնշյալ աստիճաններին համապատասխանում են հուսահատության երեք տիպ.

ա) Կարելիության (հավանականության) հուսահատություն. գեղագետ մարդու մոտ այն կապված է փաստացիության հետ, որը չի համապատասխանում նրա սպասումներին: Իր գիտակցության մեջ նման մարդը ձգտում է նենգափոխել իր Ես-ը մեկ այլ Ես-ով, տիրապետող այլ առավելություններով՝ ուժով, խելքով, գեղեցկությամբ և այլն: Հուսահատությունը, ծնված սեփական Ես-ից փախուստի զգացողությամբ, հանգեցնում է ինքնության կորստի, և արդյունքում Ես-ը ցիրուցան է լինում, փոշիանում է ակնթարթների ավազի մեջ:

ա) Անկեղեղ հուսահատություն. ծնվում է ինքն իրենով լինելու ցանկությունից. նման ցանկությունը գեղագետ մարդու բարոյական ջանքերի արդյունք է: Նման մարդու համար Ես-ը ոչ թե պատահական էսթետի-

կական հաճույքների զուգադիպություն է, այլ սեփական անհատականության կայացման արդյունք: Սակայն մարդու ողբերգական «ինքնավստահությունը», որ միայն իր մարդկային ուժերը բավական են էս-ի մարմնավորման համար, հանգեցնում է հուսահատության՝ սեփական վերջի և «Աստծուն հասնելու» անկարողության գիտակցումով:

գ) *Բացարձակ հուսահատություն*. հավատացյալ մարդու մոտ ծնվում է աշխարհի աստծվածալքվածության գաղափարից և սեփական միայնության զգացումից Աստծո առջև: Իսկական հավատը ոչ թե կրոնական ավանդույթների յուրացումն է. այն բացարձակ ազատության և ազատ ընտրության արդյունք է և բացարձակ միայնության վիճակ:

դ) *Վախ*. առաջանում է մարդու մոտ, երբ վերջինս գիտակցում է, որ ինքն ազատ է, բայց միևնույն ժամանակ, դատապարտված լինելով նախասկզբնական մեղքով, հասկանում է, որ մահկանացու է, և իր գոյությունն ավարտուն է: Վախն առաջանում է սեփական մահվան հանդեպ անգործության և անհաղթահարելիության զգացումից և սեփական ազատությունը ոչ ըստ նպատակի օգտագործելու մտավախությունից: Վախն այն իրավիճակն է, որում դրսևորվում է մարդկային ազատությունը¹:

Տրիդորիս Նիցշեն (1844-1900) իր փիլիսոփայական հայացքներով նույնպես հսկայական ազդեցություն է ունեցել 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի գեղագիտական մտքի ձևավորման վրա:

Նիցշեն համարվում է ընդգծված հակագիտական՝ ոչ ակադեմիական փիլիսոփայության հիմնադիրը: Նրա փիլիսոփայական ուսմունքը աչքի է ընկնում իրականության գնահատման յուրօրինակ օրինաչափություններով, բարոյականության, կրոնի, մշակույթի, հասարակական-քաղաքական հարաբերությունների հանդեպ նոր հայացքով, ինչն արտացոլված է կյանքի փիլիսոփայության մեջ: Նիցշեն աչքի է ընկնում իր յուրահատուկ ոճով, որի հիմնական առանձնահատկությունը այլաբանությունն է, ինչն էլ պատճառ է հանդիսանում նրա փիլիսոփայական հայացքների և մտքերի ոչ միանշանակ ընկալման:

Բարոյականության նկատմամբ Նիցշեի վերաբերմունքը հետևյալն է. չկա բարոյականություն՝ որպես ֆենոմեն, կան ֆենոմենների բարոյա-

¹ Վախի մասին Կիերկեգորն անդրադարձել է նաև «Ան և դոդ», «Վախի ըմբռնումը» գրքերում:

կան մեկնություններ: Առողջ բարոյականությունը այն է, ինչը ամրապնդում և փառավորում է կյանքը, առողջ բարոյականությունը ձգտումն է իշխանության: Քրիստոնեական բարոյականության մասին դատողությունները ողորմածության և կարեկցանքի վերաբերյալ նա համարում է անկումային, հիվանդագին բարոյական սկզբունքներ: Մարդկությունը բարոյականությունը պետք է օգտագործի իշխանության հասնելու համար, դա նրա բնագղական մղումն է: Մարդկության առաջնիչ ուժը «ազատ ուղեղներն են», որոնք գիտակցաբար մարդկության բարելավմանը կհասնեն առանց բարոյական սկզբունքների սահմանափակման: Եվ այս ճանապարհով հասարակության մեջ կծնվեն գերմարդիկ: Նիցշեի փիլիսոփայության մեջ նոր մեկնություն են ստանում *ճանաչողություն* և *ճշմարտություն* հասկացությունները: Ըստ Նիցշեի՝ կյանքի նպատակներին հասնելու համար ճշմարտությունը պետք չէ, ինքնախաբեությունն է այն ճանապարհը, որը կտանի մարդուն դեպի իր նպատակները: Բացառություն են կազմում *ազալ ուղեղները*, որոնք պարտավոր են ճանաչել ճշմարտությունը, որպեսզի կարողանան իշխել դրանց վրա և հասնել նպատակին: Ապոլլոնյան սկզբի և դիոնիսյան սկզբի համդեպ նիցշեական մեկնությունը նույնպես փոխում է տիեզերական հավասարակշռության կարգը: Նիցշեն գտնում է, որ Դիոնիսիոսը ծագումնաբանորեն ավելի հին է, քան Ապոլլոնը, հետևաբար Դիոնիսիոսն է ծնում Ապոլլոնին: Դիոնիսյանը կամքն է առ իշխանություն: Նիցշեն նաև առաջ է քաշում մարդու ինքնադրսևորման և կամահաստատման սահմանագծային իրավիճակները. գերմարդու համար բանականությունը և հոգևոր արժեքները միայն միջոց են գերբնականին հասնելու համար: Սակայն գերմարդը անմահ չէ, միշտ նորն է ծնվելու՝ հավերժական վերադարձի՝ ցիկլայնության սկզբունքով:

20-րդ դարի գեղագիտական մտքի ձևավորման վրա իր էական ազդեցությունն է թողել նաև հոգեբանության՝ որպես առանձին գիտության ձևավորման հանգամանքը, մասնավորապես մեզ համար առավել էական նշանակություն է ձեռք բերում Ու. Ջեյմսի «Հոգեբանության հիմունքներ»-ը և Ջ. Ֆրոյդի հոգեվերլուծական տեսությունը, մասնավորապես երազների տեսությունը: Գիտակցության հոսքի գրականության, ինչպես նաև սյուրռեալիզմի համար էական նշանակություն է ունեցել

Ու. Ջեյմսի (1842-1910)՝ մարդկային մտքի կառուցվածքի և գործառույթի վերաբերյալ այն դիտարկումը, թե մարդկային գիտակցությունը անհատական հոսք է, որում երբևէ միևնույն զգացողությունները և մտքերը չեն կրկնվում: Ըստ հոգեբանի՝ գիտակցությունը միշտ էլ հանդես է գալիս որպես ամբողջական երևույթ, այն երբևէ չի ընդհատվում և չի մասնատվում: Գիտակցության մեջ չկա ընդհատում, այն հոսում է անդադար, և նրա հետ կապված ամենաեական մետաֆորը կլինի «գետը» կամ «հոսանքը», և գիտնականը գիտակցության մասին խոսելիս անվանում է այն կամ գիտակցության հոսք, կամ սուբյեկտիվ կյանքի կամ մտքի հոսք¹: Անդրե Բրետոնը 1924թ. հրապարակած «Սյուրռեալիզմի մանիֆեստում» արդեն նշում է մտքի անդադար հոսելու հատկության մասին՝ գտնելով, որ մարդու ծննդից մինչև մահ միտքը չի ընդհատվում: Իսկ գիտակցության հոսքի գրականությունը ամբողջությամբ հիմնվում է Ջեյմսի հոգեբանական դրույթների վրա:

2. Ֆրոյդի (1856-1939) հոգեվերլուծությունը նույնպես զգալի ազդեցություն ունի ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանի գեղագիտական պատկերացումների վրա: Ենթագիտակցականի և անգիտակցականի մասին Ֆրոյդի ուսմունքը մարդուն ճանաչելու նոր հնարավորություններ ընձեռեց, հոգեբանական ներթափանցումների և մարդկային դրամայի տեսադաշտը արտաքին՝ սոցիալական դաշտից սևեռեց դեպի մարդու ներաշխարհային տիրույթները: Սյուրռեալիստական գեղագիտության համար հատկապես հիմնաքարային նշանակություն ունեցավ Ֆրոյդի՝ երազների մասին տեսությունը, ինչի մասին բազմիցս հիշատակում է Բրետոնն իր մանիֆեստում:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Բոդլեր Շ.**, Չարի ծաղիկներ, Եր., 1990
2. **Էդոյան Հ.**, Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Եր. 2009
3. **Հովականյան Յու.**, Հոգեվերլուծության փիլիսոփայություն (Ֆրոյդ, Յունգ, Ֆրոմ), Եր., 2001
4. **Նիցշե Ֆ.**, Այսպես խոսեց Ջրադաշտը, Եր., 2011

¹ Джеймс У., Психология, М., Педагогика, 1991, <http://vikent.ru/author/502/>.

5. Նիցշե Ֆ., Բարուց և չարից անդին, Եր., 2013
6. Նիցշե Ֆ., Ողբերգության ծնունդը, Եր., 1992
7. Ջրբաշյան Էդ., Գրականագիտության ներածություն, Եր., 2011
8. Սեմիրջյան-Բերմեզյան Ա., 20-րդ դարի գրական-գեղարվեստական ուղղությունները, Դասախոսություններ, Մաս Ա., Եր., 2015
9. Ֆրոյդ Ջ., Հոգեվերլուծության ներածություն, Եր., 2002
10. Джеймс У., Психология, М., Педагогика, 1991, <http://vikent.ru/author/502/>
11. Иванов Вяч. Вс., Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4, М., 2007
12. Кьеркегор С., Или-или, djvu
13. Палья К., Декадентское искусство, <http://ec-dejavu.ru/d-2/Decadence.html>
14. Ронен О., Декаданс, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/5/ro19.html>
15. Руднев В., Словарь культуры XX века, М., 1997
16. Хализев В., Теория литературы, М., 2009
17. Шапир М., Что такое авангард?, Даугава, 1990., No 3
18. D. Weir, Dekadence and a making of modernism, 1995
<http://books.google.am/books?id=WOb26cxGBfMC&pg=PA16&hl=en#v=onepage&q&f=false>.

ԹԱՐԳՄԱՆՉԻ ԱՆՀԱՏԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴՐԻ ՏԵՍԱԿԱՆ ԸՄԲՈՆՈՒՄՆԵՐԸ

Գեղարվեստական թարգմանությունները քննելիս և արժևորելիս անխուսափելիորեն ծագում է թարգմանչի անհատականության խնդիրը: Չէ՞ որ բնագրի վերստեղծման այս կամ այն սկզբունքների, լուծումների մեջ երևում են ինքը՝ թարգմանիչը, տեքստի նրա ընկալումը, ստեղծագործական նպատակները, գրական ճաշակը... Այդ խնդիրը միշտ քննարկվում է և միշտ արդիական է: Թարգմանության տեսաբան Պավել Տոպերը 1991թ. Մոսկվայում կայացած «Գրականությունը և թարգմանությունը. տեսական խնդիրներ» միջազգային գիտաժողովի իր բացման խոսքում նշել է, որ «թարգմանչի ստեղծագործական անհատականությունը գեղարվեստական թարգմանության ամենաարդիական և ամենաքիչ ուսումնասիրված խնդիրներից է»¹: Իսկ մոտ տասը տարի անց լույս տեսած «Թարգմանությունը համեմատական գրականագիտության համակարգում» մենագրության մեջ Պ. Տոպերը այդ խնդրի ուսումնասիրության մասին արտահայտվում է էլ ավելի հռոշտեստրեն. «Թարգմանչի ստեղծագործական անհատականություն» հասկացությունը,- գրում էր նա,- շոշափում է թարգմանության մասին պատկերացումների բուն միջուկը, պատկանում է ամենահետաքրքիր, բարդ և միաժամանակ ամենաքիչ ուսումնասիրված թարգմանական խնդիրների թվին: Ավելի ստույգ՝ նույնիսկ բոլորովին չուսումնասիրված: Արևմուտքում տպագրված ամենահեղինակավոր թարգմանաբանական հետազոտություններում այս խնդիրը նույնիսկ չի էլ հիշատակվում»²: Հեղինակը վկայակոչում է թարգմանության տեսաբանների՝ 20-րդ դարի 80-90-ական թվականներին անգլերեն և գերմաներեն լույս տեսած աշխատությունները:

Հաշվի առնելով Պ. Տոպերի այս խոսքերը՝ մենք, սակայն, չենք կարող համաձայնվել նրա այն կարծիքին, որ խնդիրը ընդհանրապես ուսումնասիրված չէ: Նախ ասենք, որ ինքը՝ Տոպերը, հակասում է իրեն,

¹ Топер П., Теория художественного перевода как объект дискуссий. В сб.: Литература и перевод. Проблемы теории. М., «Прогресс», 1992, с. 36.

² Топер П., Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., «Наследие», 2000, сс. 219-220.

քանզի իր հետագա շարադրանքում նշում է խորհրդային տեսաբանների, քննադատների, ովքեր արժարժում էին այդ հարցերը¹: Հետևաբար, թարգմանչի անհատականության խնդրի ուսումնասիրությունը բոլորովին էլ գրոյից չէ, որ պետք է սկսել: Սակայն չի կարելի չնշել, որ միշտ արդիական այս խնդիրը բազմակողմանի է, ու թեև որոշ հարցեր բավականաչափ լուսաբանված են, սակայն դեռ մնում են հարցեր, որոնք կարիք ունեն քննության: Ներկայացնենք այդ խնդրի հիմնական կողմերը:

Կարևոր հարցերից մեկը, որը, մեր կարծիքով, արդեն ստացել է իր վերջնական լուծումը, **թարգմանական տեստում թարգմանչի անխուսափելի ներկայության փաստի հիմնավորումն է**: Այդ մասին գրել և գրում են թարգմանիչներն ու տեսաբանները՝ բանավիճելով հիմն, բայց և բավականին կայուն այն տեսակետի հետ, ըստ որի՝ թարգմանիչը պետք է ձուլվի բնագրին, դառնա որքան հնարավոր է անտեսանելի: Ինչպես դեռ Ն. Գոգոլն է նկատել, իդեալական է այն թարգմանությունը, որտեղ թարգմանիչը դառնում է «այնպիսի թափանցիկ ապակի, որ թվում է, թե ապակի էլ չկա»²: Նման տեսակետն ուներ իր կողմնակիցները նաև 20-րդ դարում: Այսպես, Անդրեյ Ֆյոդորովը իր «Թարգմանության արվեստը և գրականության կյանքը» գրքում նշում է, որ սովետական երկրում գեղարվեստական թարգմանության պատմության արշալույսին նույնիսկ գոյություն ուներ պատկերացում «անստորագիր» թարգմանության՝ որպես թարգմանական արվեստի իդեալի մասին (այսինքն՝ այնպիսի թարգմանության, որից հնարավոր չէր ճանաչել թարգմանչի ձեռագիրը)³: Հեղինակը գրում է նաև, որ դեռ 20-ական թվականների կեսերին նա սուր կերպով արտահայտել է իր բացասական վերաբերմունքը մնացած մոտեցման հանդեպ: Այն մասին, որ թարգմանչի անհատականության խնդիրը երբեմն աննկատելի էր մնում նաև հետագա տարիներին, գրում է և Մարինա Նովիկովան: «Գոյություն ուներ նույնիսկ որոշակի միտում,- նշում է նա,- ուսումնասիրել գեղարվեստական թարգմանությունը «անդեմ» ձևով: Երբեմն մոռացվում էր, որ հիմնական հարցը՝

¹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 220-221:

² Гоголь Н., Полное собр. соч., Т. 14, М., 1952, с. 170.

³ Федоров А., Искусство перевода и жизнь литературы. Л., «Советский писатель», 1983, с. 43.

ի՞նչ չափով է վերստեղծված բնագիրը, կախված է նաև թարգմանչի հայացքներից, բնագրի որոշ կողմերի նկատմամբ նրա հատուկ հետաքրքրությունից, նրա թարգմանչական ավանդույթներից: Թարգմանիչների հաջողությունները թվում էին համընդհանուր, միայն թերությունները՝ անձնական»¹:

Այնուհանդերձ, չի կարելի չնկատել, որ անցյալ դարի 50-ական թվականներից թարգմանչի ստեղծագործական անհատականության հարցերը սկսեցին ավելի ակտիվորեն շոշափվել: Խորհրդային գրողների միության երկրորդ համագումարում (1954) բանաստեղծ Պավել Անտոկոլսկու «ԽՍՀՄ ժողովրդների գրականությունների գեղարվեստական թարգմանությունները» զեկուցման մեջ նշվում էր. «Հաճախ ասում են, որ թարգմանիչը պետք է լիովին ենթարկի իր անձը հեղինակի անձին: Դա անհնարին է, և որքան ավելի տաղանդավոր է թարգմանիչը, այնքան ավելի է անհնարին: Թարգմանիչը պարտավոր է ներթափանցել հեղինակի աշխարհայացքի մեջ, ըմբռնել նրա գրելաձևը և ոճը և հնարավորինս փոխանցել այդ ամենը մայրենի լեզվի միջոցներով՝ **միաժամանակ պահպանելով իր դեմքը**»² (ընդգծումը մերն է՝ Մ. Ջ.): Կոռնեյ Չուկովսկու «Բարձր արվեստ» (1964) գրքում տվյալ խնդրին հատկացված է մի ամբողջ գլուխ, որի վերնագիրը՝ «Թարգմանությունը՝ թարգմանչի ինքնանկար»³, արդեն արտացոլում է հեղինակի կողմնորոշումը: Գլխի Գաչեչիլաձեի «Գեղարվեստական թարգմանության տեսության հարցեր» (1964) մենագրությունում նշվում է. «Թարգմանության մեջ որոշակիորեն արտահայտվում են թարգմանչի անհատականությունը, նրա ազգային պատկանելությունը, դարաշրջանի բնորոշ գծերը... Թարգմանչի սեփական գրելաձևի ինքնատիպությունը, մանավանդ՝ այն թարգմանչի, ով արդեն ունի մշակված անհատական ոճ, անխուսափելիորեն կթողնի իր հետքը թարգմանության վրա: Սա թարգմանության հիմնական տարբերակիչ գիծն է բնագրի համեմատ, և դրա դրսևորումից հնարավոր չէ խուսափել: Նման թարգմանությունը նոր գեղարվեստա-

¹ Новикова М., Китс-Маршак-Пастернак (Заметки об индивидуальном переводческом стиле). Сб. «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1971, с. 28.

² Вопросы художественного перевода, М., «Советский писатель», 1955, с. 24.

³ Чуковский К., Высокое искусство. М., «Искусство», 1964, сс. 18-20.

կան ամբողջություն է՝ ծնված հեղինակի և թարգմանչի ստեղծագործական կապի արդյունքում»¹: Նշենք նաև, որ Մոսկվայի Մ. Գորկու անվան գրական ինստիտուտի «Գեղարվեստական թարգմանության ընդհանուր տեսության ներածություն» առարկայի ուսումնական ծրագրում (հեղինակ՝ Ա. Լեյտեն)՝ տպագրված «Թարգմանության վարպետություն - 1964» ժողովածուում, թարգմանչի ստեղծագործական անհատականության խնդիրը ներկայացված է որպես հետազոտման առանձին, ինքնուրույն խնդիր, և նշվում են դրա հիմնահարցերը²:

1967թ. Մոսկվայում կայացած «Գեղարվեստական թարգմանության տեսության արդի խնդիրները» համամիութենական գիտաժողովում տվյալ հարցին էր նվիրված Ալեքսանդր Դեյչի «Թարգմանիչը՝ արվեստագետ, քննադատ, մեկնաբան» գեկուցումը: Ֆրանսիական և գերմանական պոետիկայի ռուսերեն թարգմանությունների տարբեր օրինակներով Ալ. Դեյչը ցույց էր տալիս, որ «թարգմանչի՝ որպես պոետիկայի քննադատի ու մեկնաբանի անհատականությամբ են պայմանավորված թարգմանության որակը, թարգմանության գեղարվեստական և գեղագիտական արժեքը»: Հեղինակն ընդգծում է. «Գրողը, որը թարգմանում է պոետիկա կամ արձակ, չի կարող հավասարեցվել թափանցիկ, բոլորովին անգույն ապակու, որից երևում է բնագիրը: Ամեն մի թարգմանիչ անպայմանորեն ազդում է թարգմանվող տեքստի վրա, քանզի այդ տեքստի մեջ նա դնում է բնագրի իր ընկալումը»³:

Նույն 1967 թվականին լույս է տեսնում Լևոն Մկրտչյանի «Թարգմանիչը և թարգմանչի անհատականությունը» հոդվածը: Վերնագրից արդեն երևում է, որ տվյալ խնդիրը հոդվածի գլխավոր թեման է: Հեղինակը նույնպես չի ընդունում այն տեսակետը, որի համաձայն՝ իդեալական թարգմանիչը պետք է «թափանցիկ ապակու» նմանվի: «Թարգմանչի նպատակն է, - գրում է նա, - որքան հնարավոր է ճշգրիտ և ամբողջովին վերստեղծել բնագիրը: Ասում են, որ թարգմանիչը պետք է լինի ապակու նման թափանցիկ: Թարգմանչին կարծես թե քիմիական կա-

¹ Гачечиладзе Г., Вопросы теории художественного перевода. Тбилиси, 1964, сс. 133-134.

² Мастерство перевода -1964, М., «Советский писатель», 1965, сс. 261-263.

³ Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. 1. М., 1967, сс. 66-67.

տալիզատորի դեր է հատկացվում. նա պետք է թարգմանի, բայց բուն ռեակցիային չմասնակցի: Սակայն գործնականորեն այդպես երբեք չի լինում»¹: Իսկ «Պոեզիան թարգմանության մեջ» հոդվածում քննադատը նույնպես պատկերավոր է արտահայտում իր այս միտքը. «...Թարգմանիչը չի կարող «բացակա լինել» իր թարգմանության մեջ, և ինչքան էլ նա ձգտի դառնալ «թափանցիկ ապակի», ապակին մի կողմից արծաթագծվում է և դառնում հայելի, որտեղ տեսնում ես նաև թարգմանչի դիմագծերը»²: 70-ականների սկզբներին Գալեչիլաձեն նորից անդրադառնում է նույն խնդրին՝ այս անգամ պաշտպանելով իր տեսակետը Վիկտոր Կոպտիլովի հետ բանավեճում: Կոպտիլովը ժխտում է թարգմանչի անհատականության խնդիրը: Իսկ Գալեչիլաձեն համոզված է, որ «...այդ անհատականությունը իրապես գոյություն ունի, և որքան էլ նրան փորձեն դուրս հանել տեսությունից, այն առկա է: Եթե մենք չենք ուզում աղբի հետ նետել և պիտանին (այսինքն՝ թարգմանությունը), հարկավոր է բացահայտել խնդրի օրինաչափությունները և ոչ թե ձևացնել, թե չենք նկատում դրա առկայությունը: Բացահայտել նշանակում է ուսումնասիրել ստեղծագործական այդ անհատականությունը և սահմանել նրա տեղը թարգմանության մեթոդաբանական համակարգում»³:

Այսպիսով, կարելի է համարել, որ թարգմանչի ստեղծագործական անհատականության խնդիրը արդեն ճանաչված և հիմնավորված է թարգմանագիտության մեջ որպես ռեալ խնդիր: Եվ, տեսաբանների կարծիքով, անհրաժեշտ է քննել այդ խնդրի մի շարք կողմեր: Գ. Գալեչիլաձեի՝ վերը բերած խոսքերից պարզ է, թե կոնկրետ ո՞ր հարցերին է նա հատուկ ուշադրություն դարձնում: Ա. Լեյտսեր հարցերի ձևով է նշում խնդրի այն կողմերը, որոնք անհրաժեշտ է հետազոտել. «Ինչո՞ւ մենք իրավունք ունենք խոսելու այս կամ այն նշանավոր թարգմանչի անհատական ոճի մասին, եթե նրանից պահանջվում է առավելագույնս ճշգրտորեն և հարազատորեն վերստեղծել այլ հեղինակի ոճը և ոչ մի կերպ սեփական անձով չծածկել թարգմանվող ստեղծագործությունը: Ինչ-

¹ Мкртчян Л., Перевод и индивидуальность переводчика. «Литературная Армения», 1967, № 12, с. 68.

² Мкртчян Л., Поэзия в переводе. Сб. «Мастерство перевода – 1969». М., 1970, с. 22.

³ Гачечиладзе Г., Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., 1972, сс. 159, 161.

պե՞ս է լուծվում այդ, Գոգոլի խոսքերով ասած, «առեղծվածը», երբ թարգմանչի անհատականությունը «անցնում է այն անհատների միջով», ում նա թարգմանում է»¹: Վկայակոչելով Գոգոլի նույն խոսքերը՝ իր հարցերն է տալիս նաև Պ. Տոպերը վերը նշված մենագրության մեջ. «Սակայն ո՞րն է այդ «առեղծվածը»: Ի՞նչ է թարգմանչի ստեղծագործական անհատականությունը: Ինչպե՞ս է այն դրսևորվում: Ինչպե՞ս հասկանալ և բնորոշել այն»²:

Այդ բոլոր մտքերի և հարցերի էությունը հետևյալն է. անհրաժեշտ է որքան հնարավոր է լրիվ և բազմակողմանիորեն բացահայտել «թարգմանչի ստեղծագործական անհատականություն» հասկացությունը: Գեղարվեստական թարգմանությանը նվիրված տարաբնույթ աշխատություններում կարելի է գտնել և առանձնացնել այս հասկացության ըմբռնումները, մեկնաբանությունները:

Ա. Լեյտեաը կարծում է, որ «առաջին փուլը, որտեղ բացվում է թարգմանչի անհատականությունը, թարգմանչի կողմից բնագրի օբյեկտիվ, խոր և տաղանդավոր ընթերցումն է»³: Հեղինակը նկատի ունի թարգմանության համար ընտրված բնագիրը: Բայց չէ՞ որ **հենց ընտրության մեջ արդեն երևում է թարգմանիչը**: Եվ, մեր կարծիքով, «բնագրի ընթերցումը» թարգմանչական աշխատանքի ընթացքում ունի առնվազն մի քանի փուլ, որոնցից պետք է առանձնացնել **առաջինը**՝ բնագրի, այսպես ասած, **սկզբնական ընթերցումը**, որի արդյունքում թարգմանիչը որոշում է՝ արդյոք թարգմանելո՞ւ է տվյալ գործը, թե՞ ոչ: Որովհետև թարգմանիչը՝ իբրև **ստեղծագործական անհատ**, չի թարգմանի ցանկացած տեքստ (իհարկե, լինում են բացառություններ, բայց դրանք միայն հաստատում են օրինաչափությունը), այլ միայն այն տեքստը, որն իրեն՝ որպես արվեստագետի և մարդու, ինչ-որ կողմերով հետաքրքրում է, հուզում է, մոտ է և հարազատ: Հենց դա էլ ցանկություն է առաջացնում վերստեղծել այդ գործը մայրենի լեզվով: Իսկ երբ արդեն որոշված է թարգմանել բնագիրը, ապա այն կկարդացվի նորից ու նորից՝ ավելի խորը ներթափանցելով տեքստի մեջ, և այստեղ արդեն կդրսևորվի թարգ-

¹ Мастерство перевода –1964, с. 261.

² **Топер П.**, Перевод в системе сравнительного литературоведения, с. 222.

³ Мастерство перевода –1964, с. 261.

մանչի «օբյեկտիվ ու խոր» ընթերցման արվեստը: Ահա թե ինչու մեզ ավելի համոզիչ է թվում թե՛ տեսաբանների և թե՛ քարգմանիչների հետևյալ դրույթը. **Քարգմանչի անհատականությունը նախ և առաջ դրսևորվում է քարգմանական տեքստի ընտրության մեջ:** «Թարգմանությունը սկսվում է ընտրությունից,- գրում է Լ. Սկրտչյանը իր «Պոեզիան քարգմանության մեջ» հոդվածում:- Եվ այն գործերից, որոնք քարգմանում է գրողը, կարելի է դատել նրա մասին»¹: Իր այս միտքը հեղինակը հաստատում է հայկական այբուբենը ստեղծելուց հետո հայերեն քարգմանած առաջին նախադասության օրինակով. «Ճանաչել զիմաստութիւն եւ զխրատ, իմանալ զբանս հանճարոյ»: «Եվ մի՞թե այն փաստը,- գրում է Սկրտչյանը,- որ Մեսրոպ Մաշտոցն ու իր աշակերտները սկսեցին քարգմանել Աստվածաշունչը հենց Սողոմոնի առակներից և հենց այդ խոսքերից, որը առաջին նախադասությունն էր՝ գրված հայերեն տառերով, մի՞թե այստեղ չդրսևորվեց քարգմանիչների դիրքորոշումը, իրենց մեծությունն ու իմաստությունը»²: Լ. Սկրտչյանը դիմում է և իր ժամանակակցի՝ ականավոր հայ բանաստեղծ Համո Սահյանի քարգմանչական փորձին. «Երբ ես քարգմանում էի Գարսիա Լորկային,- ասել է Համո Սահյանը գրույցներից մեկում,- կարդացի այն ամենը, ինչ տպագրված էր նրա մասին ռուսերեն: Ես մույնիսկ գիտեի, թե ինչպես է նա քայլում: Բայց դա դեռ բավական չէր. ես պետք է տեսնեի նրա մեջ նաև ինձ: Անդալուզիական երգերում և Լորկայի բնապատկերներում ես տեսա հարազատ Չանգեգուրը, և հեշտ դարձավ քարգմանել իսպանացի պոետին»³: Սկրտչյանը նկատում է նաև, որ «Սահյանը ընտրեց քարգմանության համար Լորկայի հենց այն բանաստեղծությունները, որոնք հատկապես մոտ էին իր սեփական պոեզիային»⁴: Տեղին է այստեղ հիշել և Գևորգ Էմինի խոստովանությունը. «Ի բաց առյալ խմբագրությունների ու հրատարակչությունների շտապ կամ «հավուր պատշաճի» պատվերները, - գրել է նա իր քարգմանությունների ժողովածուի նախաբանում, - ես քարգմանել եմ այն գործերը, որոնք ինձ այնքան

¹ **Мкртчян Л.**, Поэзия в переводе. Сб. «Мастерство перевода – 1969», с. 23.

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

⁴ Նույն տեղում, էջ 24:

մոտ ու հարազատ են, որ, թվում է, թե... «ի՛մն» են, և կարո՞ղ էի կամ պիտի ե՛ս գրած լինեի, եթե նրանք արդեն գրված չլինեին... Այդ է պատճառը, որ ես իմ գրքերից մեկի թարգմանությունների բաժինը հենց այդպես էլ վերնագրել եմ՝ «Ա՛յն, ինչ ե՛ս պիտի գրեի...»¹:

Հատկանշական է այդ առումով և Աննա Ախմատովայի թարգմանչական փորձը: Հայտնի է, որ Խորհրդային Միությունում նրան երկար տարիներ չէին տպագրում, և նա ապրում էր միայն թարգմանություններով: Սակայն, ինչպես նկատում են ախմատովագետները, նույնիսկ դժվարագույն կենսական պայմաններում նա ոչ մի գործ չէր թարգմանում պատահականորեն: Ն. Սուլիման գրում է. «Քանաստեղծուհու թարգմանություններին վերաբերվելով որպես ծանր ժամանակներում եկամուտ վաստակելու միջոցի՝ գրականագետները հաշվի չեն առնում, որ իսկական պոետի մոտ նույնիսկ «գումարի համար» թարգմանական տեքստի ընտրությունը երբեք չի կարող չմտածված լինել»²: Նույնը ընդգծում է և Լ. Էյդլինը. «Ախմատովայի ոչ մի թարգմանություն չի ստեղծվել անպատակ, առանց պատճառի: Ախմատովայի թարգմանությունները պատկանում են իրեն նույն կերպ, ինչպես իր սեփական բանաստեղծությունները»³: Ահա և թարգմանության փայլուն վարպետի՝ Սամուիլ Մարշակի խոսքերը. «Ես թարգմանել եմ ոչ թե պատվերով, այլ սիրելով»⁴:

Եվ, վերջապես, մեջբերենք ռուս ականավոր թարգմանիչ Նիկոլայ Լյուբիմովի՝ Սերվանտեսի, Բոկաչչոյի, Բոմարշեի, Դոդեի, Ռաբլեի, Մոլիերի, Պրոստի և այլոց երկերի փայլուն վերստեղծողի կարծիքը: «Թարգմանչի անհատականությունը,- գրում է նա,- արտահայտվում է արդեն այն բանում, թե ո՞ր հեղինակներին և ո՞ր գործերն է ընտրում նա, որպեսզի վերստեղծի մայրենի լեզվով»⁵:

Հետևաբար, հենց տեքստի ընտրության մեջ արդեն արտահայտվում է թարգմանչի անհատականությունը: Եվ առաջին հարցը, որը պետք է բացահայտի և լուսաբանի թարգմանության հետազոտողը կամ

¹ **Էմին Գ.**, Երկու խոսք. Գիրք թարգմանությանց, Եր., 1984, էջ 4-5:

² **Մկրտչյան Լ.**, Анна Ахматова. Жизнь и переводы. Егвард, 1992, с. 23.

³ **Эйдлин Л.**, Когда поэт переводит..., «Иностранная литература», 1969, № 12, с. 216.

⁴ **Маршак С.** Собр. соч., Т. 3, М., «Художественная литература», 1969, с. 749.

⁵ **Любимов Н.**, Перевод – искусство. М., «Советская Россия», 1982, с. 124.

բննադատը, մեր կարծիքով, հետևյալն է. ինչո՞ւ է այս թարգմանիչն ընտրել տվյալ գործը: Հետազոտությունը ենթադրում է հեղինակի և թարգմանչի ստեղծագործական ներքին կապի, ներքին հարազատության բացահայտում, ինչպես և պատասխան այն հարցին, թե բնագրի ո՞ր կողմերն են գրավել և հետաքրքրել թարգմանչին: Այստեղ պետք է հաշվի առնել ժամանակը, դարաշրջանը, թարգմանչի կյանքի ինչ-ինչ իրադարձություններ, անձնական ապրումները, նրա՝ բնագրի հեղինակի աշխարհայացքի, ոճի որոշ գծերի ընկալումը և այլն: Եվ մեթոդաբանական առումով մեզ շատ ճշմարիտ է թվում Տամարա Ժիրմունսկայայի հետևյալ հարցը. «Ցանկալի է իմանալ,- գրում է նա,- թարգմանչի ստեղծագործական կյանքի որ պահն է նպաստել այս կամ այն թարգմանական տողերի ծնվելուն, քանի որ, երբ Տյուտչևը թարգմանում էր Սիբելանջելոյից.

Молчи, прошу, - не смей меня будить.

О, в этот век унылый и постыдный

Не жить, не чувствовать – удел завидный...

Отрадно спать, отрадней камнем быть, -

նա բռն կերպով արտահայտում էր իր զգացմունքները՝ որպես բանաստեղծ»¹: Եվ դիտարկումներն այն մասին, թե ինչով է պայմանավորված թարգմանչի հետաքրքրությունը տվյալ բնագրի հանդեպ, ինչով է այդ բնագիրը մոտ և հարազատ եղել նրան, հաճախ հանդիպում են ինչպես թարգմանության առանձին վարպետներին, այնպես էլ թարգմանական գործերի քննությանը նվիրված հոդվածներում ու հետազոտություններում: Այդ դիտարկումները, անկասկած, օգնում են ներթափանցել թարգմանչի ստեղծագործական մտահղացումների մեջ, ավելի խորը հասկանալ նրա նպատակները, նրա ստեղծագործական որոշումները:

Այսպիսով, Ա. Լեյտենի մատնանշած՝ թարգմանչի անհատականությունը արտահայտող առաջին փուլը՝ բնագրի **թարգմանչական** ընթերցումը, մենք կսահմանենք որպես **երկրորդ փուլ**, որը սկսվում է թարգմանության համար բնագրի ընտրությունից հետո: Եվ այս փուլում, Լեյտեն-

¹ **Жирмунская Т.**, Гостеприимство русской души. «Иностранная литература», 1969, № 3, с. 267.

սի կարծիքով, հարկավոր է հատուկ ուշադրություն դարձնել այնպիսի հարցերի, ինչպիսիք են «բնագրի թարգմանչական ընթերցման տարբեր մակարդակները», «թարգմանչի ոճական լսողությունը»¹ և այլն: Հենց այդ ընթերցման ընթացքում էլ թարգմանչի մոտ ծնվում է բնագրի սեփական մեկնաբանությունը: «Թարգմանչական մեկնաբանությունը,- նկատում է Յուրի Լևինը,- բարդ երևույթ է, որտեղ զուգակցվում են օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ, համամարդկային, արտաժամանակային, յուրահատուկ ազգային, պատմական գործոններ»²:

Հիմնականում հենց բնագրի մեկնաբանությունով էլ պայմանավորված են թարգմանչի ստեղծագործական այս կամ այն որոշումները, լուծումները: Ահա թե ինչու քննադատի, հետազոտողի համար շատ կարևոր և արժեքավոր են թարգմանիչների վկայություններն այն մասին, թե ինչպես են նրանք ընկալում թարգմանվող տեքստը, ինչպիսի խնդիրներ է դնում բնագիրը թարգմանչի առջև, և այդ խնդիրների լուծման ինչ միջոցներ են ընտրվել: Այդպիսի վկայությունների օրինակները շատ են: Չափազանց հետաքրքիր է Կարալիա Սուրենյանի «Իմ «Կարամազով եղբայրները» հոդվածը»³: Ուշադրություն դարձնենք վերնագրի առաջին՝ «**իմ**» բառին: Այն խոսում է թարգմանչի կողմից բնագրի խորապես անհատական, սեփական ընկալման մասին: Բերենք օրինակներ նաև հայ պոեզիայի ռուսերեն թարգմանությունների պատմությունից: Այսպես, շատ արժեքավոր են Ա. Բլոկի նամակները, որտեղ նա բացահայտում է Ավ. Իսահակյանի քնարերգության բնորոշ կողմերի իր՝ թարգմանչի ըմբռնումը⁴, Վ. Չվյազինցևայի կարծիքը Նահապետ Քուչակի մասին⁵ (հենց Չվյազինցևայի թարգմանությունների շնորհիվ ռուս ընթերցողը ճանաչեց և սիրեց Քուչակին)... Հիշենք և Նարեկացու «Մատյան ողբեր-

¹ Мастерство перевода –1964, с. 163.

² **Левин Ю.**, Проблема переводной множественности. В сб.: Литература и перевод: проблемы теории. М., «Прогресс», 1992, с. 214.

³ **Суренян К.**, Мои «Братья Карамазовы». В сб. «Мастерство перевода - 1971». М., 1971, сс. 233-254.

⁴ Տե՛ս Вершины. Ал. Блок – переводчик Ав. Исаакяна. Сост. К. Саакянц. Изд. ЕГУ, Ер., 1980, сс. 3-4.

⁵ Տե՛ս **Звягинцева В.**, Кланяюсь Еревану и Арарату. Стихи, статьи, письма. Сост. Ю. Ходжоян. Ер., изд. ЕГУ, 1998, с. 153.

գության» պոեմի առաջին ռուսերեն թարգմանչի՝ Ն. Գրեբնևի «Բանաստեղծական հնագիտություն» հոդվածը¹:

Եվ, վերջապես, բնագրի ընտրության, ստեղծագործական ընթերցման և մեկնաբանման արդյունքում ծնվում է թարգմանությունը: Վերջնական փուլը, որից ճանաչվում է թարգմանչի անհատականությունը, թարգմանական տեքստն է: Սակայն ինչպե՞ս այդ տեքստից զգալ և ճանաչել թարգմանչին: Կարելի է այս խնդրի լուծման որոշ ուղիներ ուրվագծել:

Այն դեպքերում, երբ թարգմանիչը հայտնի գրող է կամ բանաստեղծ՝ արդեն ձևավորված սեփական ոճով և բառապաշարով, նա հաճախ նույնիսկ իր համար աննկատելիորեն, անգիտակցաբար թարգմանական տեքստում թողնում է իր գրչի դրոշմը, իր «հետքերը»: Օրինակ, մման «հետքեր» մենք նկատել ենք Հովհ. Թումանյանի՝ ռուսական և սերբական էպոսից կատարած թարգմանություններում²: Իհարկե, հայտնի բանաստեղծի թարգմանություններում նրա անհատականությունը ավելի ակնառու է, այն ավելի հեշտ է նկատել, հայտնաբերել: Այդ առումով շատ դիպուկ է ասել Վիլհելմ Լևիկը թարգմանիչ Լ. Գինգբուրգի մասին. «Եթե Լև Գինգբուրգը գրեր իր սեփական բանաստեղծությունները, ապա նրա գրական դիմանկարի ստեղծման խնդիրը շատ ավելի կհեշտանար: Կարելի էր իր բանաստեղծությունների և թարգմանությունների պոետիկայում նկատել և առանձնացնել ինչ-որ ընդհանուր հարազատ գծեր և ասել՝ հենց սա է նրա անհատականությունը»³: Սակայն բանն այն է, որ եթե նույնիսկ թարգմանիչը չի հրատարակել իր սեփական ստեղծագործությունները, միայն նրա թարգմանություններից կարելի է ըմբռնել նրա ստեղծագործական անհատականությանը բնորոշ գծերը: Դրանք երևում են թե՛ թարգմանչի կողմից հեղինակների և բնագրերի ընտրության, թե՛ թարգմանչի որոշակի սկզբունքներն արտահայտող նրա կոնկրետ գեղարվեստական լուծումների մեջ: Բերենք երկու օրինակ: Ահա թե ինչ է գրում Լևոն Մկրտչյանը Նաում Գրեբնևի մա-

¹ Стів Художественный перевод. Взаимодействие и взаимообогащение литератур. Ереван, изд. ЕГУ, 1973, сс. 290-296.

² Стів Զանգիդադյան Մ., Թումանյանը և ժողովրդական էպոսը. Եր., ԵՊՀ հրատ., 1969, էջ 84-87.

³ Мастерство перевода – 1970, М., «Советский писатель», 1970, с. 71.

սին իր «Պոեզիան քարգմանության մեջ» հողվածում. «Մենք գիտենք լավ քարգմանիչների, ովքեր չեն տպագրում իրենց սեփական գործերը: Այդպիսին է, օրինակ, Նաում Գրեբնը: Բայց նրա մասին՝ որպես բանաստեղծի, նրա ստեղծագործական անհատականության մասին կարելի է դատել նրա քարգմանություններով, ասենք, Ռասուլ Համզատովից: Հետաքրքիր է, որ Գրեբնի Համզատովը հնչում է ռուսերեն մի քիչ այլ կերպ, քան Յակով Կոզլովսկու Համզատովը: Գրեբնի քարգմանություններն ավելի աֆորիստիկ են»¹: Եվ հենց Համզատովի քարգմանություններից Լ. Մկրտչյանը բացահայտեց իր համար Գրեբն քարգմանի այնպիսի անհատական գծեր, ինչպիսիք են նուրբ քնարականությունն ու պարզ խորությունը, հումորի կենդանի զգացողությունը, ուժեղ, հակիրճ, հիշվող տողեր ստեղծելու ունակությունը: Եվ առաջարկեց Գրեբնին քարգմանել Քուչակի հայրենները, իսկ հետո՝ հայ ժողովրդական քնարերգությունը, Հովհ. Թումանյանի քառյակները, առանձին գլուխներ Գրիգոր Նարեկացու «Մատյանից», Համո Սահյանի բանաստեղծությունները... Եվ Գրեբն քարգմանիչի անհատական ոճի այս բոլոր առանձնահատկությունները վառ կերպով արտահայտվեցին հայ պոեզիայից կատարած նրա քարգմանություններում: Իսկ ահա թե ինչ է գրում Վ. Դմեպրովը արձակի քարգմանիչ Նիկոլայ Լյուբիմովի մասին, ով նույնպես չունեւ տպագրված սեփական գործեր. «Կարդալով մեկը մյուսի հետևից Նիկոլայ Լյուբիմովի քարգմանությունները՝ սկսում ես ըմբռնել նրա տաղանդի ուղղությունն ու անձնական ինքնատիպությունը: Լյուբիմովի մեջ ապրում է անսանձելի ցանկություն՝ փոխակերպվել գրողների՝ շատ հեռու կանգնած իրարից և՛ ոճականորեն, և՛ պատմականորեն, բայց գեղարվեստականության բարձրագույն ուժով իրար նման: ...Լյուբիմովին ոգևորում է սկզբունքորեն տարբեր դարաշրջանների, ոճերի, աշխարհընկալումների, հեղինակային սուբյեկտների, հազարավոր հերոսների խոսքի և վարմունքի յուրահատկությունների վերստեղծման խնդիրը: ...Լյուբիմովը օգտագործում է ռուսերենում առկա բազմաթիվ ենթալեզուներ, ռուսերենի շերտերի տարբերությունները, ռուս գրականության զարգացման ընթացքում բառի պատմական փոխակերպումները: Եվ այդ բազմազանությունը դառնում է նրա քարգմանությունների

¹ Мкртчян Л., Поэзия в переводе. Сб. «Мастерство перевода – 1969», с. 69.

շինանյութը»¹: Այս օրինակները ցույց են տալիս, որ թարգմանչի ստեղծագործական անհատականությունը կարող է հայտնաբերվել նույնիսկ այն դեպքերում, երբ թարգմանիչները հանդես չեն գալիս իրենց սեփական ստեղծագործություններով:

Նշենք, որ 60-80-ական թվականներին լույս տեսան արժեքավոր հոդվածներ և մենագրություններ, որոնք կա՛ն ամբողջովին նվիրված էին այս կամ այն թարգմանչի ստեղծագործական անհատականության բնորոշ գծերի բացահայտմանը, կա՛ն խորը լուսաբանում էին տվյալ խնդիրը գեղարվեստական թարգմանության մյուս խնդիրները քննելիս: Այդպիսին է, օրինակ, Եֆիմ Էտկինդի «Պոեզիան և թարգմանությունը» գիրքը (Մ.-Լ., 1963), որտեղ, Կ. Չուկովսկու խոսքերով, «տրված են բանաստեղծական թարգմանության արդի լավագույն բոլոր վարպետների գրական դիմանկարները»²: «Թարգմանության վարպետություն» ժողովածուում, որը պարբերաբար լույս էր ընծայում Գեղարվեստական թարգմանության գծով խորհուրդը, հատուկ բաժին կար՝ «Դիմանկարներ» վերնագրով: Հենց այս բաժնով է սկսվում 1970 թվականի ժողովածու, ուր տեղ են գտել առանձին հոդվածներ Մաքսիմ Բիլսկու (հեղինակ՝ Գ. Կոչուր), Լև Գինզբուրգի (հեղինակ՝ Վ. Լևիկ) մասին, ինչպես նաև Ե. Էտկինդի «Չորս վարպետ» հոդվածը Ա. Ախմատովայի, Մ. Յվետսկայի, Դ. Մամոյլովի և Լ. Մարտինովի մասին: 1973 թ. ժողովածուում տպագրվել է Վ. Շվեյցերի «Սրտի շարժումը» հոդվածը Վերա Ջվյագինցկայի մասին: Ջվյագինցկան, ինչպես հայտնի է, ջերմորեն սիրում էր Հայաստանը և երկար տարիներ թարգմանում էր հայ բանաստեղծներին: Այս և մյուս հրապարակումներում բացահայտվում են առանձին թարգմանիչներին բնորոշ իսկապես անձնական, անհատական գծերը:

Եվս մեկ հնարավորություն՝ հասկանալու և ճանաչելու թարգմանչին՝ որպես վառ անհատականության, ստեղծվել է 80-ական թվականների որոշ հրատարակությունների շնորհիվ, որոնց հեղինակները հենց թարգմանիչներ են: Նրանք պատմում են իրենց կյանքի, ստեղծագործական ուղու մասին, բացահայտում են իրենց թարգմանչական սկզբունք-

¹ Днепро́в В., Художник перевода Николай Любимов, «Литературное обозрение», 1980, № 3, сс. 110-111.

² Чуковский К., нշվ. աշխ., էջ 8:

ները, կիսվում թարգմանչական փորձով: Թարգմանության մասին հրապարակումների այս նոր ուղղության վրա ուշադրություն դարձրեց Անդրեյ Ֆյոդորովը: Նա առանձնացնում է երկու գիրք՝ Լև Գինգբուրգի «Կոտրվեց միայն սիրտս...» (1983) և Նիկոլայ Լյուբիմովի «Չայրվող բառերը» (վերջինս երկու հրատարակություն ունեցավ՝ 1983 թ. և 1986 թ.): Գիտնականի կարծիքով, նման ինքնակենսագրական և հուշագրական նյութերը շատ արժեքավոր են թարգմանությունները հետազոտողների համար: Նա ցանկություն է հայտնում, որ այդ «թարգմանչական հուշագրությունների ժանրը շարունակի զարգանալ»¹:

Ինչպես իրավացիորեն նշում է Ա. Լեյտեաը, թարգմանչի ստեղծագործական անհատականության ճանաչման միջոցներից մեկը «գեղարվեստական երկի նույն թարգմանության տարբերակների քննությունն է»²: Այսինքն՝ հետազոտողը ներթափանցում է թարգմանչի ստեղծագործական աշխատանքի ընթացքի մեջ, վերստեղծում է այն ճանապարհը, որն անցնում է թարգմանական տեքստը մինչև իր վերջնական տեսքով ընթերցողին հասնելը: Նման հետազոտություններում կոնկրետ օրինակների վրա ցույց է տրված, թե ի՞նչ որոնումների արդյունքում է թարգմանիչը հանգել այս կամ այն վերջնական որոշման, և դա, անկասկած, բացահայտում է թարգմանչի գեղարվեստական աշխարհը, բնագրի նրա ընկալումը, ստեղծագործական սկզբունքները: Վկայակոչենք այն աշխատությունները, որոնք նվիրված են հայ պոեզիայի ռուսերեն թարգմանությունների քննությանը: Լ. Մկրտչյանը, օրինակ, ուսումնասիրել է Ալ. Բլոկի՝ Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծությունների և Վ. Բրյուսովի՝ հայ ժողովրդական և միջնադարյան քնարերգության, Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմի թարգմանությունների ձեռագրերը: Նա բերում է այս կամ այն տողի զանազան տարբերակներ Բլոկի և Բրյուսովի ձեռագրերից, վերստեղծում թարգմանիչների բառապաշարային, ռիթմիկ-ինչերանգային համարժեքությանը հասնելու որոնումների ճանապարհը³: Եվ այդ սևագիր տարբերակների հետ ծանոթությունը, ներթափան-

¹ **Федоров А.**, Личность переводчика. «Литература и перевод: проблемы теории», с. 385.

² Мастерство перевода – 1964, с. 262.

³ **Мкртчян Л.**, Армянская поэзия и русские поэты XIX-XX веков. Ереван, «Айастан», 1968, сс. 90-169.

ցումը թարգմանիչների ստեղծագործական աշխարհը օգնում է հասկանալ նրանց անհատական մոտեցումը, նրանց ստեղծագործական սկզբունքները:

Թարգմանչի անհատականության բացահայտման մյուս ակնառու եղանակը նույն բնագրի տարբեր թարգմանությունների համեմատական վերլուծությունն է: Այսպիսի բնության կարևորության մասին գրում են շատ հեղինակներ՝ Կ. Չուկովսկին, Ա. Լեյտեալ, Ա. Ֆյոդորովը, Լ. Գինգբուրգը և այլք: Պ. Տոպերը և Յու. Լևինը նշված աշխատություններում առաջադրում են թարգմանական բազմաբանականության տեսությունը: «Գեղարվեստական թարգմանությանը,- գրում է Տոպերը,- հատուկ է բազմաբանականության երևույթը: ...Գեղարվեստական թարգմանությունը չի կարող ապրել առանց ստեղծագործական անհատականությունների մրցման: ...Բազմաբանականությունը գեղարվեստական թարգմանության բնական հատկանիշն է՝ կապված ստեղծագործական անհատի, տաղանդների մրցման հասկացությունների հետ»¹: Յու. Լևինն այս հարցը նույնպես ուղղակիորեն կապում է թարգմանչի ստեղծագործական անհատականության խնդրի հետ. «Թարգմանությունը կրում է թարգմանչի ստեղծագործական անհատականության կնիքը: Այդ անհատը ձևավորվել է ուրիշ ազգային, իսկ հաճախ էլ՝ պատմական ուրիշ պայմաններում: Նրա հասարակական և գեղագիտական հայացքները այս կամ այն չափով տարբերվում են հեղինակայինից: Հենց թարգմանական գործի անհատականացումն էլ մեկ այլ թարգմանության հնարավորություն է ստեղծում. այն իրենից կներկայացնի բնագրի նոր, յուրովի ընթերցում, գեղարվեստական միջոցների նոր կիրառում և, վերջապես, թարգմանչի անհատական ոճի յուրովի դրսևորում»²:

Յու. Լևինը կարծում է, որ նույն բնագրի տարբեր թարգմանություններում թարգմանչի անհատականությունը ամենից ցայտուն արտահայտվում է այնտեղ, որտեղ թարգմանիչները շեղվում են բնագրից: Այդ շեղումները «բանաստեղծական թարգմանության մեջ բազմապատկվում են մի քանի անգամ, և համապատասխանաբար շատ ավելի վառ ու

¹ Топер П., нշվ. աշխ., էջ 227-228:

² Левин Ю., нշվ. աշխ., էջ 214:

ցայտուն է դրսևորվում թարգմանչի անհատականությունը»¹: Նույն կարծիքին է և Վ. Լևիկը. «Թարգմանչի անհատական գծերի մասին, գրում է նա, շատ ավելի դյուրին է դատել ոչ թե այնտեղ, որտեղ թարգմանությունը համընկնում է բնագրի հետ, այլ որտեղ նա շեղվում է բնագրից»²: Տվյալ միտքը մեզ վիճելի է թվում, քանի որ շեղումներով չէ, որ «վառ ու ցայտուն» դրսևորվում է թարգմանչի անձը. այն արտահայտվում է բնագրին բուն մոտեցման, նրա մեկնաբանման, թարգմանչի սկզբունքների, նրա գեղարվեստական ճաշակի, նրա թարգմանչական լուծումների մեջ՝ **իրենց ամբողջությամբ**: Եվ հենց ամբողջության մեջ բացահայտելով ամեն մի թարգմանչի հայացքների համակարգը, հետազոտվել են թարգմանագիտության մեջ նույն բնագրի տարբեր թարգմանությունները, լինի դա արձակ, պոեզիա, թե թատերգություն: Նշենք «Թարգմանության վարպետություն» վերնագրով շարունակաբար լույս ընծայվող ժողովածուներում հրատարակված այնպիսի հոդվածներ, ինչպիսիք են Ա. Ֆինկելի «Լերմոնտովը և Բայրոնի «Հրեական մեղեդիները» մյուս թարգմանիչները» (Մ., 1970), Յու. Յախնինայի «Երեք Կամյու» (Մ., 1971) և Մ. Նովիկովայի «Քիթս – Մարշակ – Պաստեռնակ»-ը (Մ., 1971): Առանձնապես հետաքրքրական է Մարինա Նովիկովայի հոդվածը: Այն հատկանշական է այն առումով, որ հեղինակը բարձր է գնահատում Քիթսի սոնետի թե՛ Մարշակի և թե՛ Պաստեռնակի թարգմանությունները, բայց միաժամանակ բացահայտում է յուրաքանչյուր թարգմանության բնորոշ գծերը՝ պայմանավորված թարգմանիչների ստեղծագործական անհատականության ինքնատիպությամբ: «Քիթսը ճանաչելի է երկու թարգմանություններում,- նշում է հեղինակը:- Եվ Մարշակին, և՛ Պաստեռնակին գրավել է բանաստեղծի փիլիսոփայական լավատեսությունը, նրա երկրային, մարդկային ուղղվածությունը, ինչը թարգմանիչները խնամքով հասցրել են ռուս ընթերցողին: Պահպանված է քիթսյան տեսողական, հնչյունային պատկերների առատությունը: Վերստեղծված է սոնետի կայուն ձևը: Միասնական Քիթս կա:

Միասնական, բայց ոչ նույն:

¹ Նույն տեղում, էջ 215:

² Левик В., Поэтика перевода. М., 1988, с. 212.

Մարշակյան տեքստը ավելի հանդիսավոր է, ավելի զուսպ: Ձեզ տալիս են իմաստության, կենսունակության դաս... Պաստեռնակյան տարբերակը շատ ավելի առօրեական է, բնական: Ձեզ հետ վարում են մտերմիկ զրույց, կիսում են անձնական մտքերը»¹:

Բերենք Մ. Նովիկովայի ևս մեկ դիտարկում, որն անուղղակիորեն հաստատում է մեր միտքն այն մասին, որ բնագրից շեղումների մեջ չէ, որ ամենից վառ և ակնհայտ արտահայտվում է թարգմանչի անհատականությունը, ինչպես կարծում են Յու. Լևինը և Վ. Լևիկը: «Կարելի է մեկ-մեկ հաշվել շեղումները բնագրից,- գրում է նա:- Արդյունքը հետաքրքրական է, սակայն քիչ արդյունավետ: Պարզվում է, որ Մարշակն ու Պաստեռնակը փաստորեն հավասար են իրար՝ բնագրից բացթողումների քանակով: Ե՛վ մեկը, և՛ մյուսը համում են տեքստից մանրամասներ, որոնք սոնետի պատկերային համակարգի ծայրամասում են: **Այդ շեղումներով չէ, որ որոշվում է թարգմանիչների ոճերի տարբերությունը**» (ընդգծումը մերն է – Մ. Ջ.)²:

Բերենք մի օրինակ նաև ռուս պոեզիայի հայերեն թարգմանություններից: Մ. Գորկու «Վալախական լեզենդը» թարգմանել են երկու մեծ բանաստեղծներ՝ Հովհաննես Թումանյանը (1906) և Եղիշե Չարենցը (1934): Ժամանակին մենք մանրամասնորեն վերլուծել ենք այդ երկու թարգմանությունները: Եզրակացությունը, որին հանգել ենք, կարելի է, օգտագործելով Մ. Նովիկովայի ձևակերպումը, ներկայացնել այսպես. «Միասնական Գորկի կա: Միասնական, բայց ոչ նույն»: «Երկու բանաստեղծներն էլ,- նշվում է մեր հոդվածում,- ստեղծել են թարգմանություններ, որոնք հարստացրել են հայ գրականությունը: Երկու բանաստեղծներն էլ հավատարիմ են մնացել բնագրի ոգուն, բովանդակությանը, պոետականությանը: Սակայն թարգմանիչների մոտեցումը բնագրին տարբեր էր: Եվ դա բնական է. ինչպես Թումանյանի, այնպես էլ Չարենցի ստեղծագործական հզոր անհատականությունը չէր կարող այստեղ չդրսևորվել»³: Համեմատական-համադրական վերլուծությամբ ցույց

¹ Мастерство перевода – 1971, сс. 30-31.

² Նույն տեղում, էջ 31:

³ Джанполадян М., Е. Чаренц – переводчик поэзии Горького, «Вестник ЕГУ», 1972, № 3, с. 78.

տալով երկու թարգմանությունների միջև առկա տարբերությունները թե՛ բառապաշարային ամբողջականության, թե՛ ռիթմիկ-հնչերանգային կառուցվածքի, թե՛ որոշ տողերի ասույթային հնչողության տեսանկյունից՝ մենք ամփոփել ենք. «Թումանյանին շատ մոտ է «Վալախական լեզենդը», և այն հուզում է պոետին (դրա վկայությունն են և՛ բնագրին անդրադառնալու բուն փաստը, և՛ բանաստեղծի սեփական ստեղծագործությունը, որը բազմաթիվ քելերով կապված է Գորկու լեզենդի գաղափարների հետ), սակայն նա թաքցնում է իր վերաբերմունքը՝ պատմելով, ինչպես և իր սեփական գործերում, արտաքուստ հանգիստ, հանդարտ ոճով: Իսկ Չարենցը իրեն հատուկ կրակոտ, բոցավառ խառնվածքով արտացոլում է բնագրի լարվածությունը, ընդգծում է այն, մույնիսկ երբեմն ուժեղացնում»¹: Հոդվածում երկու թարգմանիչների անհատական ոճերի ներկայությունը ցույց է տրված տարբեր օրինակներով: Այստեղ բերենք այդ օրինակներից միայն լեզենդի նախավերջին տունը, որտեղ Թումանյանի և Չարենցի ստեղծագործական ձեռագրերը դրսևորվում են առավել վառ, ակնհայտորեն: Բնագիրը՝

*Купается фея в Дунае,
Как раньше, до Марко, купалась.
А Марко уж нету... Но все же
От Марко хоть песня осталась!*

«Թումանյանի մոտ,- նշում ենք հոդվածում,- հույզերը մեղմացված են, բացականչական հնչերանգը փոխարինված է չեզոք, պատմողական հնչերանգով.

*Դունայի ափին ապրում է փերին
Ու, ինչպես առաջ, այժմ էլ լողանում,
Իսկ Մարկոն չրկա... Բայց նրա մասին...
Բայց նրա մասին զեթ երգ է մընում:*

Իսկ Չարենցը ոչ միայն հաղորդում է բնագրի հուզական պոռթկումը, այլև ուժեղացնում է այն.

¹ Նույն տեղում:

*Լողանում է փերին Դանուբում,
Ինչպես և Մարկոյից առաջ,
Իսկ Մարկոն էլ չկա... Բայց, տեսե՛ք –
Իր մասին գոնե ե՛րգն այս մնաց...*

Այս վերջին երկտողում զգացվում է թարգմանչի հուզմունքը, կոչը, կիրքը՝ ոչ թե թաքմված, այլ ակնհայտ»¹:

Եվ, վերջապես, ևս մեկ կարևոր հարց՝ կապված թարգմանչի անհատականության խնդրի հետ: Բանն այն է, որ տվյալ խնդրի շրջանակներում այս հարցը անխուսափելիորեն պահանջում է դիմել տեսության առանցքային՝ թարգմանության գեղարվեստական համարժեքության խնդրին: Քանզի հետազոտողը, բացահայտելով և ցույց տալով տեքստում թարգմանչի անձը, պետք է հանգի որոշակի եզրակացության. կարելի՞ է արդյոք տվյալ թարգմանությունը համարել գեղարվեստորեն համարժեք բնագրին, թե՞ դա ազատ թարգմանություն է կամ փոխադրություն, նմանողություն... Այս հարցը տեսաբանները երբեմն շրջանցում են: Այսպես, Պ. Տոպերը նշված մեմագրությունում («Թարգմանչի ստեղծագործական անհատականությունը» գլխում) այդ հարցին չի անդրադառնում, Ա. Ֆյոդորովը իր «Թարգմանչի անձը» հոդվածում² դնում է ուրիշ հարցեր, որոնց մասին արդեն խոսել ենք: Մինչդեռ այդ հարցը, մեր կարծիքով, էական է տվյալ խնդրի շրջանակներում: Պատահական չէ, որ Կ. Չուկովսկին իր «Բարձր արվեստ» գրքի «Թարգմանությունը՝ թարգմանչի ինքնանկար» գլուխը սկսում է հենց այնպիսի օրինակներից, որտեղ թարգմանիչը աղավաղում է հեղինակի անհատական ոճը: Նման օրինակներ բերում է իր հոդվածներում և Լ. Մկրտչյանը՝ ցույց տալով, թե ինչպես էր խեղաթյուրվում Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի ոճը 20-րդ դարի սկզբի ռուսերեն թարգմանություններում³: Այն հարցը, թե հեղինակի անհատականությունը չի՞ ճնշվում արդյոք թարգմանչի անհատականությամբ, և ինչպե՞ս պետք է վերաբերվել նման օրին-

¹ Նույն տեղում:

² Տե՛ս նշված «Գրականությունը և թարգմանությունը. տեսության հարցեր» ժողովածուն:

³ Տե՛ս **Мкртчян Л.**, Аветик Исаакян и русская литература. Ер., Армгосиздат, 1963, сс. 116-142: **Мкртчян Л.** Как переведен Ованес Туманян. В кн.: О стихах и переводах. Ер., «Айастан», 1965, сс. 174-185:

նակներին, քննարկվում էր և «Լիտերատուրնայա գազետա» թերթի էջերում, որտեղ բացվել էր բանավեճ «Պոեզիայի թարգմանություն, թարգմանության պոեզիա» թեմայով: Յուրի Ռ-յաշենցկը իր «Վարպետը՝ վարպետի բարեկամ»¹ հոդվածում իրավացիորեն նկատում է, որ «չկա միասնական տեսակետ այն հարցի վերաբերյալ, թե թարգմանության մեջ ո՞ր շեղումներն են բնագրից հնարավոր, որպեսզի այն շարունակի մնալ թարգմանություն և ոչ թե ոմն ռուս պոետի բանաստեղծություն ոչ ռուս պոետի կողմից, կամ նմանողություն՝ մի պոետից մյուսին»: Ինչպես նշում է հեղինակը, «նմանողությունն էլ է պոեզիայի հատուկ ժանր, որի անվանման մեջ չկա ոչ մի ստորացուցիչ բան»: Սակայն նկատենք, որ նմանողությունները չեն գետեղվել, օրինակ, «Ռուս բանաստեղծական թարգմանության վարպետները» երկհատորյակում (Լենինգրադ, 1968), ուր տեղ են գտել համաշխարհային պոեզիայի լավագույն նմուշները՝ XVIII դարի երկրորդ կեսից մինչև XX դարի կեսը, առավել ևս դրանք չեն գետեղվում այլալեզու բանաստեղծների առանձին ժողովածուների մեջ: Հատկանշական է նաև նույն հոդվածում մեջբերված վրացի քննադատ Է. Ելիզովաշվիլու կարծիքը Սիմոն Չիկովանու «Ռմբակոծման ժամանակ ասվածը» բանաստեղծության՝ Բելլա Ախմադուլինայի թարգմանության մասին. «Կարծում եմ,- նկատել է Ելիզովաշվիլին,- որ այս դեպքում մենք գործ ունենք ոչ թե թարգմանության հետ բառի բուն իմաստով, այլ նրա ինչ-որ ուրույն տարատեսակի: Ոմանք այդ տարատեսակը անվանում են «ազատ թարգմանություն», ուրիշները նախընտրում են «այսինչ բանաստեղծից» կամ «այսինչ երկի մոտիվներով» բանաձևը: Վերջինն ինձ ավելի ճշմարիտ է թվում»:

Այստեղ կարելի է հիշել նաև Բ. Ախմադուլինայի՝ Թումանյանի «Փարվանա» բալլադի թարգմանությունը: Այս բալլադը, որն արդեն թարգմանված էր ռուսերեն, բայց ոչ այնքան հաջող, առաջարկել էին թարգմանել Ախմադուլինային Լևոն Հախվերդյանն ու Լևոն Սկրտչյանը՝ Թումանյանի ռուսերեն հոբելյանական եռահատորյակի (1969) կազմողները: Թարգմանությունը տպագրվեց «Լիտերատուրնայա Արմենիա» ամսագրում: Սակայն կազմողները որոշեցին չգետեղել այն Թումանյանի եռահատորյակում. թարգմանությունը շատ գեղեցիկ էր հնչում ռուսե-

¹ «Литературная газета», 1972, № 24.

րեն, դա իսկական պոեզիա էր, բայց շատ հեռու էր Թումանյանի ոճից: Եռահատորյակում տեղ գտավ Բալլադի նախկին՝ Կ. Սիմոնովի թարգմանությունը՝ խմբագրված Մարիա Պետրովիխի կողմից: Ավելի ուշ՝ 80-ականների վերջին, կազմելով մոսկովյան «Խուդոժեստվեննայա լիտերատուրա» հրատարակչության համար Թումանյանի պոեզիայի հատորը, մենք զետեղել ենք այնտեղ որոշ ստեղծագործությունների գուգահեռ թարգմանություններ, այդ թվում նաև «Փարվանան»՝ Կ. Սիմոնովի և Ա. Ախմադովիչայի թարգմանություններով¹: Մեր կարծիքով, նույն բնագրի տարբեր թարգմանությունների առկայությունը մի հրատարակչության մեջ հետաքրքիր նյութ է պարունակում հետազոտողի և ընթերցողի համար:

Այսպիսով, գոյություն ունեն թարգմանության տարբեր ձևեր, սակայն այն թարգմանությունն է համարժեք, հաջողված, որը ոչ միայն բովանդակությամբ, այլև գեղարվեստական, ոճական առումով առավելագույնս մոտ է բնագրին: Թարգմանիչը չպետք է ինքնակամ վարվի բնագրի հետ, իր սեփական ոճով ծածկի հեղինակին, աղավաղի այդ ինքնատիպ ոճը, չպետք է իրեն ցուցադրի: Կ. Չուկովսկին ընդգծում էր, որ թարգմանչի առջև դրվող հիմնական պահանջը առավելագույն չափով բնագրի հարազատ վերստեղծումն է: «Եվ թող հետո հայտնաբերվի, գրում է նա,- որ, չնայած բոլոր ջանքերին, թարգմանիչը, այնուամենայնիվ, արտահայտվել է իր թարգմանության մեջ,- նա կարող է արդարացվել միայն այն դեպքում, եթե դա ստացվել է անգիտակցորեն... Առանց թարգմանչի կամքի էլ նրա անձը բավականաչափ արտահայտվելու է: Այդ մասին հոգալ ավելորդ է: Թող նա հոգա միայն բնագրի որքան հնարավոր է ճշգրիտ և օբյեկտիվ վերստեղծման մասին»²: Իսկ Ն. Լյուբիմովը «Թարգմանությունը արվեստ է» գրքում նշում է. «Ինձ թվում է, որ թարգմանչի համար իդեալը հեղինակի հետ միաձուլումն է: Բայց միաձուլվել հեղինակի հետ չի նշանակում նրա ստրուկը դառնալ: Միաձուլումը պահանջում է որոնումներ, նկրտումներ, հնարամտություն, պահանջում է բնագրի վերապրում, պահանջում է տեսողության, լսողության, հոտառության սրություն: **Քացահայտելով հեղինակի ստեղծա-**

¹ Стів Туманян Ов., Избранное. М., «Художественная литература», 1988:

² Чуковский К., նշվ. աշխ., էջ 50:

գործական անհատականությունը՝ թարգմանիչը բացահայտում է և իր անհատականությունը, բայց այնպես, որ այն չքողարկի հեղինակինը» (ընդգծումը մերն է – Մ. Ջ.)¹:

Կարծում ենք՝ Չուկովսկու և Լյուբիմովի այս դիտարկումները կարելի է հաշվի առնել որոշակի չափանիշներ մշակելիս: Դրանք կօգնեն պարզելու, թե ի՞նչ է ի վերջո ստացվել թարգմանության արդյունքում՝ բնագրին ոճականորեն, գեղարվեստորեն համարժեք տե՞քստ, թե՞ ազատ թարգմանություն, փոխադրություն կամ նմանողություն... Ա. Լեյտենը իր ծրագրում խոսում է «բնագրի սուբյեկտիվ մեկնաբանման սահմանների»² մասին՝ նկատի ունենալով, ըստ երևույթին, այն, որ սահմաններից դուրս, այսինքն՝ գերսուբյեկտիվ մեկնաբանումը կարող է ազդել թարգմանության որակի վրա: Եվ Ա. Ֆյոդորովը իր «Թարգմանության արվեստը և գրականության կյանքը» մենագրության մեջ, պնդելով, որ առանց թարգմանչի անհատականության դրսևորման գեղարվեստական թարգմանությունն անհնարին է, դրա հետ մեկտեղ նկատում է. «Հարցը միայն այն է, թե որքանով են համատեղելի (և համատեղելի են արդյոք) այս երկու՝ հեղինակի և թարգմանչի անհատական էությունները: Նրանց անհամատեղելիության դեպքում անխուսափելի է գեղարվեստական կոնֆլիկտը, որը բերում է ոճական անհամաձայնության, վատթարագույն դեպքում՝ ոճական խառնադմուկի»: Գիտնականը կարծում է, որ կարևոր է գտնել սահմանը «հեղինակի անհատական գրելաձևի վերստեղծման և թարգմանչի սեփական ոճի արտահայտման միջև: Որոշ դեպքերում այդ սահմանը անորոշ է, աղոտ, իսկ որոշ դեպքերում այն աչք է զարնում»³:

Եվ թարգմանությունը հետազոտողի նպատակն է ոչ միայն բացահայտել թարգմանչի ստեղծագործական անհատականությունը և ցույց տալ, թե ինչպե՞ս է այն արտահայտվում, այլև գնահատել թարգմանությունը նրա բնագրին գեղարվեստական, ոճական հարազատության, համարժեքության տեսանկյունից: Հարկավոր է պարզել՝ արդյոք պահպանվե՞լ են թարգմանության մեջ բնագրի ոճի բնորոշ գծերը, արդյոք

¹ Любимов Н., Перевод – искусство, с. 125.

² Ст'ю Мастерство перевода – 1964, էջ 261:

³ Федоров А., Искусство перевода и жизнь литературы, сс. 43-45.

չե՞ն աղավաղվել դրանք թարգմանական տեքստում: Խոսքն այն մասին չէ, որ թարգմանիչը տեղ-տեղ հեռանում է բնագրից. դա անխուսափելի է: Խոսքն այն դեպքերի մասին է, երբ հեղինակի ոճը փոխարինվում է թարգմանչի ոճով՝ ակնհայտորեն տարբերվող հեղինակայինից: Նման դեպքերում կարելի է արդեն բնորոշել այդպիսի թարգմանությունը որպես ազատ թարգմանություն կամ նմանողություն... Ինչպես հիշում է Յու. Ռյաշենցկը նշված հոդվածում, գոյություն ունեն և պոեզիայի այնպիսի ձև, երբ ռուս պոետի բանաստեղծությունը ուղեկցվում էր «Գյոթեից» կամ «Բայրոնից» նշումներով: Ազատ փոխադրումների այդ բոլոր տեսակները, բնական է, ընդունելի են. դրանք հարստացնում են մայրենի պոեզիան: Բայց, կարծում ենք, դրանք չպետք է տպագրվեն այլազգի հեղինակի թարգմանական ժողովածուներում, այլ կարող են գետեղվել բանաստեղծ թարգմանիչների գրքերում՝ իբրև իրենց սեփական ստեղծագործության յուրօրինակ նմուշներ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Гаччиладзе Г.**, Вопросы теории художественного перевода. Тбилиси, 1964
2. **Гаччиладзе Г.**, Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., 1972
3. **Джанполадян М.**, Е. Чаренц– переводчик поэзии Горького.«Вестник ЕГУ», 1972, № 3
4. **Левик В.**, Поэтика перевода. М., 1988, с. 212
5. **Левин Ю.**, Проблема переводной множественности. В сб.: Литература и перевод: проблемы теории. М., «Прогресс», 1992
6. **Любимов Н.**, Перевод – искусство. М., «Советская Россия», 1982. С. 124
7. **Мкртчян Л.**, Перевод и индивидуальность переводчика. «Литературная Армения», 1967, № 12
8. **Мкртчян Л.**, Поэзия в переводе. Сб. «Мастерство перевода – 1969». М., 1970
9. **Новикова М.**, Китс-Маршак-Пастернак (Заметки об индивидуальном переводческом стиле). Сб. «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1971

10. **Топер П.**, Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., «Наследие», 2000
11. **Топер П.**, Теория художественного перевода как объект дискуссий. В сб.: Литература и перевод. Проблемы Теории. М., «Прогресс», 1992
12. **Федоров А.**, Искусство перевода и жизнь литературы. Л., «Советский писатель», 1983
13. **Федоров А.**, Личность переводчика. «Литература и перевод: проблемы теории»
14. Актуальные проблемы теории художественного перевода. Т. 1. М., 1967
15. Вопросы художественного перевода, М., «Советский писатель», 1955
16. «Мастерство перевода – 1970». М., «Советский писатель»
17. **Ջանփողադյան Մ.**, Թումանյանը և ժողովրդական էպոսը. Եր., ԵՊՀ հրատ., 1969, էջ 84-87

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾԱՌՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գործառնությունը գրական որևէ ստեղծագործության «կենսագրությունն» է, նրա ճակատագրի պատմությունը, որն իր մեջ ներառում է բազմապիսի բաղադրիչներ: Ստեղծագործության հղացում ու իրագործում, տպագրություններ, տարբեր անձանց կողմից տարբեր ու նաև նույն ժամանակ կատարված մեկնություններ, թարգմանություններ, արվեստի այլ ճյուղերի՝ նկարչության, երաժշտության, թատրոնի ու կինոյի հետ ունեցած առնչություններ և այլն՝ ահա բաղադրիչների ոչ լրիվ այն ցանկը, որ ամբողջացնում է գործառնության բովանդակությունը:

Գործառնությունը գրականագիտության սահմանային բնագավառներից է այն առումով, որ նրա դրսևորումները կարող են հետաքրքրել հարակից գիտություններին՝ հոգեբանությանը, սոցիոլոգիային, պատմությանը և այլն: Տարբերությունն այն է, որ եթե նշված գիտություններից յուրաքանչյուրը խնդրին մոտենում է որևէ՝ իր համար կարևոր տեսանկյունից, հետևաբար՝ մասնակիորեն, ապա գրականագիտությունը հարցը քննում է ամբողջության մեջ, որովհետև գրականագիտության բուն առարկան հենց գրականությունն է, որն, ասենք, հոգեբանի համար կարող է ծառայել իբրև լրացուցիչ աղբյուր: Գրքի նկատմամբ գրականագետի և այլ բնագավառների գիտնականների ունեցած վերաբերմունքի տարբերությունը պատկերավոր ձևով բնութագրել է ռուս գրականագետ Վ. Վ. Պրոզորովը. «Հրաժարվելով եզրաբանական (եզրութաբանական) խստությունից՝ կարելի է այսպես ասել. սոցիոլոգներին, հոգեբաններին, մանկավարժներին, գրքագետներին առաջին հերթին զբաղեցնում է գիրքը ձեռքին **մարդը**, նրա ձգտումները, հետաքրքրությունները, պահանջմունքները, գրականագետին դեպի իրեն է ձգում **գիրքը** մարդու ձեռքին, ընթերցողի վրա ստեղծագործության ազդելու ներքին «պատրաստականությունը»¹:

Հեղինակից օտարված գիրքը (ստեղծագործությունը), որի վրա հեղինակը կորցնում է իր ազդեցությունը, դառնում է արդեն ուրիշի՝ ընթերցողի հետաքրքրության առարկան, ենթարկվում ժամանակների թելադ-

¹ Литературное произведение и читательское восприятие (Прозоров В. В., О читательской направленности художественного произведения), Калинин, 1982, с. 4:

րիչ ընկալումներին: Գրքերի ճակատագրերի ուսումնասիրությունը կարող է ունենալ ինչպես մասնավոր, այնպես էլ ընդհանրական նշանակություն: Առանձին ստեղծագործության հետագա կյանքն ինքնին կարևոր է սերունդների վրա նրա ազդեցության չափը և ըստ այդմ տվյալ երկի արժեքը որոշելու առումով: Իսկ ավելի լայն մասշտաբի ուսումնասիրությունները բացահայտում են գրական կարևոր օրինաչափություններ: Հայ գրականագիտության մեջ այս բնագավառի վերաբերյալ շատ ուսումնասիրություններ չկան, բայց առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի «Հայ գրականությունը պատմա-գործառական լուսաբանությամբ» ժողովածուն, որ լույս տեսավ ակադ. Էդ. Ջրբաշյանի ընդարձակ առաջաբանով և խմբագրությամբ¹: Ու թեև գրքի «Երկու խոսք» ներածականում հույս էր հայտնվում, որ ուսումնասիրության նոր եղանակը կունենա արգասաբեր շարունակություն, բայց, որքան հայտնի է, այդ հույսերը չարդարացան: Այսուհանդերձ, ժողովածուում տեղ գտած ուսումնասիրությունները Եղիշեի «Վարդանանց պատերազմի», Մունդուկյանի «Պեպոյի», Բաֆի «Կայծերի» և Վարուժանի «Հեթանոս երգերի» մասին, ուշագրավ երևույթ էին ժամանակի համար:

Տարբեր են ինչպես գրողների, այնպես էլ նրանց ստեղծագործությունների ճակատագրերը, որոնք պայմանավորված են մի քանի գործոններով, որոնց մեջ առաջնահերթ տեղ են գրավում բուն ստեղծագործության բովանդակությունը և գեղարվեստական արժեքը: Գրքի ճակատագրի վրա ազդող մյուս գործոններն են՝ պատմական ժամանակի տիրապետող մտածողությունը, փիլիսոփայական ընկալումները, ընթերցող հասարակության սոցիալական ու քաղաքական պայմանները, գիտությունների ոչ համասեռ զարգացման հանգամանքը (տեխնիկայի զարգացման գուրդնթաց նվազում է հումանիտար գիտությունների եթե ոչ իրական նշանակությունը, ապա նրանց ազդեցությունը) և այլն:

Պատմական ժամանակի ընթացքում ստեղծագործության «ճամփորությունը» ունեցել է տարբեր արագություն: Մագաղաթների վրա ձեռագիր գրվող գրքերը ժամանակային մեծ ընդմիջումով են հասել ընթերցողին: 10-րդ դարի հայ պոեզիայի մեծագույն հանճարի՝ Գր. Նարե-

¹ Հայ գրականությունը պատմա-գործառական լուսաբանությամբ, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 1989:

կացու ամենավաղ ձեռագրերը մեզ են հասել 12-րդ դարից, նույն դարից է նաև բանաստեղծի վարքը՝ գրված Ներսես Լամբրոնացու կողմից: Անշուշտ, մեզ չհասնելը դեռևս չի նշանակում, թե դրանք չեն եղել նախորդ՝ 11-րդ դարում, մանավանդ, որ նրա ազդեցությունն արդեն զգացվում է այդ դարից, այսուհանդերձ, բանաստեղծի վարքի՝ կենսագրության բացակայությունը ևս հուշում է նրա ճանաչման դանդաղ ընթացքի մասին՝ նույնիսկ Նարեկի տարածված լինելու պարագայում:

Տպագրության գյուտից հետո զգալիորեն կրճատվել է գիրք-ընթերցող տարածությունը, սակայն դա ևս պետք է հասկանալ հարաբերականորեն: Գրականագետները հետաքրքրական տվյալներ են բերում միջնադարում գրքերի տարածման արագության մասին: Ըստ այդ տվյալների՝ Դանթեի «Աստվածային կատակերգությանը» անհրաժեշտ էր չորս հարյուր տարի՝ Եվրոպան նվաճելու համար, Մերվանտեպի «Դոն Կիխոտին»՝ քսան տարի, իսկ նրանց համեմատ ավելի ուշ ստեղծված «Վերթերի տառապանքներին»՝ ընդամենը հինգ տարի¹: Սակայն, այսպես թե այնպես, նշված գրքերի բախտը բերել է, նրանք ի վերջո ստացել են համաշխարհային ճանաչում: Գրքերի ճակատագրերի մասին վիճակագիրների ու սոցիոլոգների եզրակացությունները մխիթարական չեն: Նրանց ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ յուրաքանչյուր տարվա գրական արտադրանքի 80 տոկոսն ավելորդ է, իսկ յուրաքանչյուր քսան տարվա կտրվածքով մոռացության գետն է սուզվում գրականության 99 տոկոսը: Իսկ ինչքանով են կարևոր մման փաստերը:

Անկախ այն բանից, թե գրողն ինչ նպատակով է գրում իր ստեղծագործությունը, այն ունի հաղորդակցման նախապայման. գիրքը գրվում է ընթերցվելու, ընթերցողի հետ երկխոսություն սկսելու համար: Անգամ քնարական մենախոսությունից բաղկացած ստեղծագործություններն ըստ էության մենախոսություն չեն, որովհետև թեկուզ այդ կերպ հեղինակը **ուրիշներին հաղորդակից է դարձնում** իր հույզերին ու գաղափարներին: Այսինքն՝ ստեղծագործության գործառնությունն անմիջականորեն կապվում է հաղորդակցման մյուս կողմի՝ ընթերցողի հետ: Եվ քանի որ գործառնության տեսության մեջ էական տեղը հատկացվում է ընթերցո-

¹ Введение в литературоведение, учебник, 4-е издание, “Академия”, М., 2011, с. 585.

ղին, առայժմ հապավենք նրա խնդիրը՝ քիչ հետո ավելի հանգամանորեն անդրադառնալու խոստումով:

Ստեղծագործության գործառնությունն սկսվում է հասարակության վրա նրա թողած ազդեցությամբ, ինչն իր հերթին ունի երկու տարբերակ՝ ուղղակի ազդեցություն և ընկալում: Առաջինի պատճառը բուն ստեղծագործության մեջ է, հեղինակի ձեռքին, որովհետև գիրքն ազդում է իր գաղափարներով, արվեստով, ընթերցողին հասցեագրված կոչով, հորդորով, խրատով, քարոզով, այսինքն՝ այն ամենով, ինչ կարող է անել հեղինակը: Ընկալման, յուրացման պատճառը հեղինակից անկախ է, կապված է ընթերցողի գիտակցական մակարդակի, կրթվածության, գեղեցիկի ընկալման, սոցիալական վիճակի, քաղաքական հայացքների և այլ հանգամանքների հետ: Ըստ այդմ ընթերցողի կարծիքը, նրա ընկալումը սուբյեկտիվ գործոն է: Ըստ էության ազդեցությունն ու ընկալումը սկզբունքորեն տարբեր բաներ են:

Փորձենք բացատրել օրինակով: Հայ հասարակության վրա չափազանց մեծ է եղել Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի ազդեցությունը, վարակիչ՝ վեպի հայրենասիրությունը, ազատագրական պայքարի գաղափարախոսությունը, գլխավոր հերոսի քաջագործություններն ու ողբերգական մահը: Հայ նոր գրականության արշալույսին Ադասին գերել է մեծին ու փոքրին և նույնիսկ ազդակ հանդիսացել շատերի համար, սկիզբ դարձել մի նոր ուղղության, որի ապացույցներից մեկը Պ. Պռոշյանի խոստովանությունն է: Նա իր «Սոս և Վարդիթեր» վեպը գրել է 1858 թ. սեպտեմբերին՝ «Վերքի» ազդեցությամբ. «Էս նորանշան և սքանչելի երևույթ է մեր նոր գրականության մեջ, մինչև օրս ու՞ր էր թաքցրած էս անգին գանձը... Ընչի՞¹ հետևողներ չունենա սա, ընչի՞² գուրկ պահել մեր հասարակության մեծագույն մասը ընթերցանությունից»: Պռոշյանը իր միտքը գործի է վերածում. «Խանութից թուղթ ու թանաք գնեցի, փռնչու մոտից հինգ կոպեկի հաց առա և ողջ օրը սեմյակիցս դուրս չեկա:

Ծուռկս սեղան էի շինել ու գրում էի:

«Սոս և Վարդիթերն» էի գրում»¹:

¹ Պռոշյան Պ., Երկերի ժողովածու, հ. 1, «Հայպետհրատ», Եր., 1962, էջ 449:

Աբովյանի վեպի ոչ միայն ազդեցության, այլև նրա սկզբնավորած գործը շարունակելու մասին է խոսում Ստ. Ռսկանը. «Պ. Աբովյանին ըրածը, եթե ուրիշ ուսումնականներն շարունակվի, կրնա վերջ դնել մեր մտական աղքատության և փոխանակ սնոտի կամ օտարագգի գրածներու տոհմային գրագիտություն մը հաստատել»¹:

Աբովյանի մասին այս օրինակները կարելի է տասնյակներով ավելացնել, բայց այս կարգի խոսքերը վկայում են վեպի թողած ազդեցության մասին և ամենևին չեն նշանակում, թե կարծիք հայտնողները լիովին ընկալել ու յուրացրել էին վեպի գեղարվեստական հատկանիշների, ժանրային ու կառուցվածքային, մեթոդական բոլոր առանձնահատկությունները, որոնց վերաբերյալ տեսակետներն ու մեկնությունները արդեն երկու դար համարվում են ըստ նոր ընթերցողների կամ քննադատների կարողության ու գիտելիքների:

«Վերք Հայաստանի» վեպի օրինակը խոսում է նաև գրքի գործառնության մի այլ կողմի մասին: Ժամանակի ընթացքում, վեպի արժեքավորումը գուցե չի փոխվում, բայց ազդեցությունն է նվազում, և դա օրինաչափ է: Այս առումով հետաքրքրական է Լեոյի հուշը: Նա Աբովյանի անհետացման 50-ամյակի կապակցությամբ գրված հոդվածում (1898) հիշում է, որ իրենց տանը կար երկու շատ կարդացվող գիրք՝ Աստվածաշունչը և «Վերքը», և որ վերջինիս էջերը շատ կարդալուց քրքրվել էին, դեղնել, ու էջերին կային հալած մոմի հետքեր: Հոր համար վեպի ընթերցանությունը գրեթե ծես էր, և նա կարդալիս հուզվում էր ու արտասվում: Ինքն արդեն հաջորդ սերունդն էր, մի փոքր այլ էր վերաբերմունքը: Կարելի է ասել, որ Լեոյի մոտ աստիճանաբար հուզական ազդեցությունը փոխարինվում է գիտակցական ընկալմամբ. «Ով մի անգամ կարդա «Վերք Հայաստանին», նա չի մոռանա սրտի արյունով գրած այդ պատմությունը: Բայց մի անգամ կարդացողը հագիվ թե կարողանա երկրորդ անգամ կարդալ նրան ծայրեծայր, այնքան շատ են ավելորդությունները»², - գրում է նա «Ռուսահայ գրականության» մեջ: Այսինքն՝ թեև գրքի նշանակությունը չի նվազում, բայց հուզական ընկալումը, որով մեծապես պայմանավորված է նրա թողած ազդեցությունը, փոխարինվում է

¹ «Արևմուտք», Փարիզ, 1859, թիվ 6:

² Լեո, Երկերի ժողովածու, հ. 9, «Խորհրդային գրող», Եր., 1989, էջ 586:

ընկալմամբ: Արշակ Չոպանյանն ավելի լայն հայացքով է նայում վեպի համագգային նշանակությանը: «Եվ եթե ռուսահայ գրականությունը ավելի հայ գույն, ավելի բնիկ շեշտ ունի, ավելի գերծ է հռետորութենե և դասական ազդեցութենե, ատի կպարտի Աբովյանին, որ առաջին հարվածով ճշմարիտ հայ գրականությունը հիմնեց և իրականացուց»¹: Սակայն Չոպանյանը Աբովյանի վեպի նշանակությունը չի սահմանափակում արևելահայության շրջանակներում և համոզված է, որ այդ «անմահ ռահվիրայի դեմքը պետք է ընտանի դարձնել ընդհանուր հայության»:² Նա գտնում է, որ արևմտահայ գրականության մեջ պակաս է ազգային ոգին՝ «հայկական դրոշմը գորողներում ամենամեծ մասին մեջ քիչ զգալի է, պիտի ճոխանար ու հայանար, եթե Աբովյան մեր մեջ ժողովրդական դառնար»²: Եվ առաջարկում է «Վերքը» թարգմանել արևմտահայերեն:

Պատմության ընթացքի որոշակի փուլերում դասական գործերը նորովի են խոսում սերունդների հետ: Պատահական չէ այստեղ դասականի շեշտադրումը: Տեսաբանները գրականությունը բաժանում են հետևյալ խմբերի՝ դասական, բելետրիստիկա (այս բառի հայերեն բառարանային թարգմանությունը՝ վիպագրություն, համարժեք չի արտահայտում բելետրիստիկայի իմաստը) և զանգվածային գրականություն: Վերջինս համարժեք է ցածր գրականությանը, որը բավարարում է ցածր գիտելիքներ ու ճաշակ ունեցող խավի գեղագիտական պահանջը և մատչելի է ընկալման համար: Բելետրիստիկայի ժանրի գործերը իրենց լույս տեսնելու կամ գուցե ավելի երկար ժամանակ լայն հետաքրքրություն են առաջացնում հասարակության տարբեր խավերի մեջ, ունենում են ընթերցողների մեծ բազմություն և որոշ ժամանակ զբաղեցնում են հասարակական միտքը, ունեն գեղարվեստական ոչ ցածր մակարդակ: Դասական վեպերի և բելետրիստիկայի սահմանները պայմանական են ու հարաբերական, շատ ընթերցվող այդ գործերը հետագայում կարող են համալրել դասականի շարքերը, ինչպես որ սկզբում շատ բարձր գնահատվող ու ընթերցվող երկեր կարող են կորցնել իրենց նկատմամբ եղած հետաքրքրությունը:

¹ Չոպանյան Ա., Երկեր, «Սովետական գրող», Եր., 1988, էջ 400:

² Նույն տեղում:

Օրինակ՝ խորհրդահայ գրականության մեջ 20-րդ դարի 50-ական թթ. ամենաշատ ընթերցվող գրքերից էր Գ. Սևունցի «Թեհրան» վեպը, ավելի ուշ, դարի երկրորդ կեսերին՝ Վ. Պետրոսյանի «Հայկական էսքիզները», «Դեղատուն Անին» և այլն, որոնք այսօր դարձել են գրական ու պատմական երկեր և ունեն ճանաչողական արժեք: Այստեղ տեղին է հիշել Վ. Ե. Խալիզի բնորոշումը. «Իրենց ժամանակի կուռքերը դեռևս դասականներ չեն: ...Այն հարցը, թե որն է արժանի դասականի հեղինակությանը, ինչպես երևում է, կոչված են որոշելու ոչ թե գրողների ժամանակակիցները, այլ նրանց սերունդները»¹: Որպես օրենք, գոնե հայ ընթերցողի համար, մշտական հետաքրքրության ու բուռն ընթերցանության նյութ են դառնում պատմավեպերը, որոնք արագորեն մոռացվում են՝ իրենց տեղը զիջելով նորերին: Այս երևույթն էլ կապված է պատմության ընթացքում բազմաթիվ կորուստներ ունեցած հայի՝ անցյալի էջերում սփոփանք գտնելու ձգտման հետ: Սակայն միևնույն ժամանակ այդ կարգի որոշ ստեղծագործություններ այսօր էլ պահում են իրենց արժեքը և հարստացնում հայ պատմավիպասանությունը, ինչպիսիք են Ս. Խանգաղյանի «Մխիթար սպարապետ», Վ. Գրիգորյանի «Դար կորստյան», «Մանյա այրք», «Հավերժական վերադարձ» վեպերը:

Ի տարբերություն անցողիկ հետաքրքրություն առաջացնող երկերի՝ դասական ստեղծագործությունները մշտապես ներկա են սերունդների կյանքում և յուրաքանչյուր անգամ ընթերցվում են նորովի: Այսպես, Հայրենական պատերազմի ժամանակ ռազմաճակատում, զինվորների պայուսակներում, նրանց հետ միասին «կռվում էին» Խ.Աբովյանի «Վերք Հայաստանի», Մուրացանի «Գևորգ Մարգարետունի», Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանք» վեպերը և դասական այլ երկեր: Դասական երկերի գործառնությունը շարունակվում է ոչ միայն հետագա սերունդների կյանքին «մասնակցելու» ուղղությամբ, այլև, կարելի է ասել, նրանց հեղինակների շնչի տակ են ձևավորվում ու հասունանում նոր տաղանդները: Նրանց հոգևոր ներկայության մթնոլորտում են ծնվել Հովի. Թումանյանի չքնաղ երկերը.

¹ Хализев В. Е., Теория литературы, 5-е издание, М., “Академия”, 2009, с. 361.

*Բազմած են շուրջրս նրբանք ամեն օր-
Բոլոր հանճարեղ մեծերն աշխարհքի..*

Սի՞թե այդ մեծերը չեն շրջապատում մի ուրիշ մեծի՝ Ե. Չարենցին.
*Այդ ժամին, թե արթուն եմ լինում, զգում եմ սարսափով,
Որ ահա կգա Բողլերը, կերևա Էդգար Պոն:
Ծերունի Վերլենը կգա ու ֆավնի չայնով երգեցիկ
Կերզե աշուն, քախիծ, գիշերվա լապտեր, ակացի:
Եվ դեմը խշշացող բարդին, կթվա կրկին, թե Հայնե՛ն է...*

Թեև հաճախ անուղղակի, բայց դասական երկերի գործառնությունը շարունակվում է նոր ամունների և նոր ուղղությունների առաջացման գործում: Ֆրանսիացի բանաստեղծ, էսսեիստ Պոլ Վալերին իր «Բողլերի պարագան» ուսումնասիրության մեջ ջանում է ապացուցել, որ Բողլերի պոեզիան նոր բնագծեր նվաճեց Էդգար Պոյի ազդեցության շնորհիվ, թեև այդ երկու հանճարների «ծառայությունը» համարում է փոխադարձ, «Բողլերն ու Էդգար Պոն արժեքներ են փոխանակում: Նրանցից յուրաքանչյուրը մյուսին տալիս է իր ունեցածը և նրանից ստանում է այն, ինչը պակասում է իրեն»¹: Բնականաբար, ոչ արժեքների փոխանակման իմաստով, 20-րդ դարի 10-ական թթ. հայ պոեզիայի վրա Տերյանի բացահայտ ազդեցության օրինակը կարելի է բերել: Ստ. Չորյանը հիշում է. «Բայց Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները» ավելի ջերմ ընդունելություն գտան երիտասարդության կողմից, և կարճ միջոցում Տերյանն ունեցավ հետևողների մի ամբողջ բազմություն: Իսկ երկրպագուներին թիվ չկար: ... Սկսվել էր պարզապես տերյանական շրջան, Տերյանի էպոխա: Օդը լիքն էր Տերյանով...»²: Այսուհանդերձ, նույն այդ Տերյանի գնահատությունն ու ազդեցությունն անցավ խիստ հակասական մի ճանապարհ, և այդ ճանապարհի ամենամեծ կորերը գծեց հենց նրա դպրոցից դուրս եկած Չարենցը՝ հետագայում էլ ավելի մեծ սիրով վերադառնալով դեպի նա: Ժխտման ու վերադարձի այս օրինակը ամենևին էլ եզակի երևույթ չէ:

¹ «Արտասահմանյան գրականություն», քարգմանական հանդես, Եր., 2001, թիվ 2, էջ 191:

² Չորյան Ստ., Հուշերի գիրք, «Հայպետհրատ», Եր., 1958, էջ 186-187:

Օրինակները ցույց են տալիս, որ դասական երկերի գործառնությունը չի ներկայանում ուղիղ գծով, ավելին՝ գիծը երբեմն կարող է ընդհատվել, բայց և անպայման շարունակվել:

Իբրև գրական երկի գործառնություն են դիտվում նրա տարբեր մեկնաբանությունները արվեստի այլ տեսակների մեջ: Դրանց մեջ են մտնում ստեղծագործության բեմադրությունը, էկրանավորումը, նկարչական ձևավորումը, երգի կամ օպերայի վերածումը, քանդակը և այլն: Պեպոն, օրինակ, գրական հերոս է Մունդուկյանի համանուն պիեսում, բայց Մունդուկյանի կտակի համաձայն վերածվել է քանդակի: Անշուշտ, «Պեպո» պիեսը ևս ունեցել է տարբեր բեմադրություններ, Պեպոյի դերը խաղացել են տարբեր դերասաններ, և սրանցից յուրաքանչյուրը յուրովի է մեկնաբանել կերպարը, հարստացրել պիեսի գործառնությունը և երկարացրել նրա ճանապարհը ժամանակների մեջ: Նույնը կարելի է ասել Հովի. Թումանյանի «Անուշի», «Գիքորի», Լևոն Շանթի «Հին աստվածների», Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարի» և այլ հեղինակների գրական երկերի մասին:

Ի դեպ՝ դասականների նկատմամբ գոյություն ունի երկու հակադիր մոտեցում՝ նրանց կանոնիկ տեքստի հանրորեն ընդունված մեկնաբանություն և մոդեռնացում: Տեսաբաններից շատերը դեմ են դասական երկի քարացած ընկալմանը, քանի որ «յուրաքանչյուր դարաշրջան ինքնաբավ միավոր է՝ արտահայտված իր իսկ պոեզիայի միջոցով, որը անհամադրելի է ցանկացած այլ դարաշրջանի հետ»¹: Ըստ այս մտայնության՝ մենք այսօր չենք կարող դառնալ Շեքսպիրի ժամանակակից ընթերցողը կամ հանդիսատեսը և նրա «Համլետը» ըմբռնել սոսկ այնքան, ինչքան նրա ժամանակակիցները: «Եթե մենք իսկապես էլ կարողանայինք լիովին վերակառուցել Շեքսպիրի ժամանակակից հանդիսատեսի կողմից «Համլետի» բովանդակության ընկալումը, ապա այդպիսով միայն կաղքատացնեինք այն: Մենք կգրեինք նրան այն օրինական իմաստներից, որոնք հայտնաբերել են հետագա սերունդները»²: Թեև հարցը միանգամայն պարզ է դրված, բայց այս մտքի հեղինակների

¹ Ուեյլեր Ռ., Ուորրեն Օս., Գրականության տեսություն, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., Եր., 2008, էջ 53:

² Նույն տեղում, էջ 56:

ասածը չի վերաբերում սոսկ անհատական, եզակի օրինակի, նրանք ընդհանուր առմամբ սկզբունքային մոտեցում ունեն անցյալի արժեքների ժամանակակից ընթերցման մասին. «Պարզապես հնարավոր չէ կանգնեցնել 20-րդ դարի մարդկանց գոյությունը, երբ զբաղված ենք անցյալի մասին դատելով, չենք կարող մոռանալ մեր սեփական լեզվի գուգորդությունները, նոր ձեռք բերված վերաբերմունքը, մեր ստացած հարվածները և ներմուծումները անցյալ դարերից»¹:

Ընդունելով տեսաբանների այս դիտարկումների իրավացիությունը՝ միևնույն ժամանակ չի կարելի չնկատել, որ մոդեռնացման չափազանցված ըմբռնումը, հաճախ շեշտադրելով ներկա ժամանակը՝ կորցնում է պատմական ժամանակի զգացողությունը: Դա տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ կիսամերկ երգչուհին Սայաթ-Նովայի երգերն է կատարում կամ ջինսե անդրավարտիքով Համլետն իր փիլիսոփայական մտքերն է արտասանում դեկորացիաներից ձերբազատված ժամանակակից բեմում: Նման մոդեռն ներկայացում կարելի է համարել «Քաջ Նազարի» բեմադրությունը Խորեն Աբրահամյանի կողմից, երբ նա Նազարի «Ուզում եմ սրբերի շարքը դասվել» ցանկությունը փորձում էր ներկայացնել դեպի առաստաղ-երկինք ձգվող պարան-ելարանով կամ բեմում լողանալով և այս կարգի այլ դրվագներով:

Գրականության գործառնության ոլորտին է պատկանում գրական տեքստի նկարչական ձևավորումը: Այս բնագավառում զգալի ներդրումներ ունեն հայ նկարիչները: Կարելի է հիշել Հակոբ Կոջոյանի՝ «Սասնա ծռերի», Ե. Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի, Զ. Սվիֆտի «Գուլիվերի ճանապարհորդության», Ստ. Զորյանի «Հեքիաթների», Մարտիրոս Սարյանի՝ Հովհ. Թումանյանի «Քաջ Նազարի», «Հեքիաթների» (1930), Ֆիդուսու «Ռոստամ և Ջոհրաբ» գրքի, Ավ. Իսահակյանի «Բանաստեղծությունների» (1929), Գուրգեն Մահարու «Մանկության և պատանեկության» ձևավորում-մեկնաբանությունները, Գր. Խանջյանի՝ Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքի» հիման վրա ստեղծված հսկայական գորելները, Գրիմ եղբայրների, Հովհ. Թումանյանի, Ղ. Աղայանի և այլոց հեքիաթների ժողովածուների բազմաթիվ նկարչական ձևավորումները

¹ Նույն տեղում, էջ 55:

տարբեր նկարիչների կողմից: Ավելորդ է ասել, որ մման ձևավորումները ստեղծագործությունը պակերագարդելով այն ավելի հետաքրքիր դարձնելու (երեխաների համար՝ թերևս այս) պարգումակ ցանկության արդյունք չեն, այլ գրական տեքստի յուրովի և նոր ընթերցում, որն իր հերթին ապահովում է երկի ներկայությունը նոր ժամանակներում:

Առանձնահատուկ նշանակություն ունի գրական տեքստի թարգմանության խնդիրը: Գրականության պատմությունը լի է որևէ հեղինակի նույն երկի նույնալեզու բազմաթիվ թարգմանություններով: Որևէ երկի տարբեր լեզուներով թարգմանությունները անհամեմատ մեծացում են տվյալ երկի գործառնության, որ նշանակում է՝ նաև ազդեցության շրջանակները: Սկսած 5-րդ դարի մատենագիրներից՝ հայ գրողների մեծարժեք երկերը թարգմանվել են բազմաթիվ լեզուներով, բայց յուրահատուկ ռեկորդ կարելի է համարել Էլլա Գրինի «Ձեռքերը» պատմվածքի թարգմանությունը աշխարհի 35 լեզուներով, որ 2010 թ. հրատարակեց «Չանգակ» հրատարակչությունը:

Թարգմանությունները կարող են լինել ճշգրիտ, տողացի, գիտական, ազատ, գեղարվեստական և այլն: Օրինակ՝ Մ. Խերանյանը կատարել է Գր. Նարեկացու «Մատյան ողբերգութեան» պոեմի գիտական ճշգրիտ թարգմանությունը, Վ. Գևորգյանի թարգմանությունն ավելի գեղարվեստական է, ուր երբեմն-երբեմն Նարեկացու մտքերը հաղորդվում են բանաստեղծական ավելի անկաշկանդ ձևերի միջոցով: Հայ գրականության մեջ թարգմանության թագուհի է համարվում Ա. Պուշկինի «Зимний вечер» բանաստեղծության թումանյանական թարգմանությունը, բայց փոխվում են ժամանակները, և ամեն սերունդ փորձում է իր ընկալումն արտահայտել նոր թարգմանությամբ: Այս մտադրությամբ էլ ծնվել է Պուշկինի նույն գործի թարգմանությունը Հրաչյա Սարուխանի կողմից, որի հիմքում ընկած է Թումանյանի թարգմանությունը, և նորը թերևս կարելի է դիտել իբրև հին թարգմանության յուրահատուկ խմբագրում:

Նոր թարգմանության անհրաժեշտությունը ոչ միշտ է հին թարգմանության անհաջողությունից առաջանում: Թարգմանիչներից յուրաքանչյուրը հետապնդում է որոշակի նպատակ՝ կամ փորձում է ավելի մոտենալ բնագրին, կամ իր առանձնահատուկ մեկնաբանությունը

տալ, կամ էլ թարգմանող լեզվի ազգային երանգը մտցնել թարգմանության մեջ: Այս առումով ուսանելի են Թումանյանի բացատրությունները Ա. Կոլցովի «Раздумье селянина» բանաստեղծության իր թարգմանության («Գեղջուկի մտածմունքը») առթիվ: Փիլիպոս Վարդապարյանին գրած նամակում Թումանյանը բացատրում է իր կատարած փոփոխությունները. «Անցյալ օրը տեղում (առավոտը) թարգմանեցի Колъцов-ի մի ոտանավորը - “Сяду я за стол” - ուղարկեցի «Տարագին»: Стол-ը շինել են գիտես ինչ - պատի տակ, և այս ոչ թե հանգի համար, այլ ավելի լուրջ խորհրդով: Եթե սեղան թարգմանելի - նստել են սեղան - այդ հայերեն կնշանակեր նստել են սուփրա: Եթե գրելի սեղանի մոտ - տոգել էր: Վերջապես բանաստեղծությունը հայերեն չէր լինի: Խեղճ հայ մարդու տարակուսանքի ու մտածմունքի տեղը - պատի տակն է»¹: Թարգմանիչն ապրում է ներկայի՝ իր ժամանակակիցների հետ, և նրա թարգմանությունը կկատարի հաղորդակցական իր դերը, եթե հասկանալի լինի այն ժողովրդի ու միջավայրի համար, հանուն որի կատարվում է այդ թարգմանությունը, որ նշանակում է, թե այն ինչ-որ չափով արդիականացվում է և ինչ-որ չափով էլ ազգայնացվում է: Սա էլ նշանակում է, որ բնագիրը իրացվում է նոր ժամանակի համար:

Թարգմանիչներն աշխատում են գտնել իրենց ստեղծագործական սկզբունքներին ինչ-որ չափով հարազատ բնագիր, և այս առումով շատ կարևոր են բնագրի հեղինակի և թարգմանի գրական նախասիրությունները և կարողությունները: 1916 թ. Մ. Գորկու նախաձեռնությամբ հայ գրականության ժողովածու կազմելու գործում ներգրավված էր նաև Տերյանը, որը մտահոգված էր Հովհ. Թումանյանի «Փարվանա» բալլադի նոր թարգմանությամբ: Տերյանի ձեռքի տակ էր Ս. Ջափանակյանի թարգմանությունը (1913), բայց նա ձգտում էր գտնել ավելի հարմար թարգմանիչ: Նվարդ Թումանյանին գրած նամակում Տերյանը հավանական է համարում, որ թարգմանությունը տրվի Բունինին (թեև էլի մտահոգություն ուներ) և բացատրում է Բունինի ընտրության պատճառը. «...առիասարակ Բունինը լավ է և Իվան Ֆադեյիչին նա կարծենամենից լավ կթարգմանե ռուս պոետներից – նա էլ էպիկ է (թարգմանել

¹ Թումանյան Հովհ., Երկերի լիակատար ժողովածու 10 հատորով, հ. 9, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Եր., 1997, էջ 235:

է, և շատ լավ, «Հայավաթի երգը», որը և Իվան Ֆադեյիչն է թարգմանել,- հիշո՞ւմ եք, տպվեց «Հորիզոն»-ում»¹: Տերյանն ընդգծում է երկու կարևոր գործոն՝ երկու բանաստեղծն էլ էպիկ են և ունեն նույն գեղարվեստական ստեղծագործության մախասիրությունը:

Թարգմանության համար շատ կարևոր դեր են խաղում մի շարք հանգամանքներ՝ բնագրի հարազատության պահպանումը, թարգմանչի մեկնությունը (որ կարծես հակադիր է առաջին պահանջին), թարգմանող և թարգմանվող լեզուների բանաստեղծական առանձնահատկությունները, տեղի և ժամանակի կոլորիտի պահպանումը, տաղաչափությունը և այլն: Այսպանով հանդերձ, ըստ տեսաբանների՝ թարգմանիչը չի կարող վերապրել ուրիշի մշակույթը, նա կարող է ուսումնասիրել բարբերը, ժամանակը և այլն, բայց **վերամարմնավորում** տեղի չի ունենա: Տեսաբանի կարծիքով այն թարգմանիչները, ովքեր հնարավոր են համարում վերամարմնավորումը, զբաղվում են ինքնախաբեությամբ: «Այն ընթերցողի համար, որը գտնվում է **աշխարհի տվյալ լեզվական պատկերի ներսում**, հեղինակի հայրենակցի ու ժամանակակցի համար տեքստի բովանդակությունը ոչ միայն ավելի թափանցիկ է և բաց, այլև մշտապես ձևականորեն ավելի տեղեկատվական է՝ այլուգիաների, ենթատեքստի, իրական մախաստիպերի վերակառուցման կամ պատկերվող իրադարձությունների գաղտնագերծման (աստառը բացահայտելու) համար նրան հարկավոր չի լինի այն հետազոտական աշխատանքը, որ ստիպված է կատարել թարգմանության հեղինակը կամ ծանոթագրությունների կազմողը»²: Սրանից բխում է այն եզրակացությունը, որ հաջողված թարգմանությունը կարող է լինել բնագրին համարժեք, բայց ոչ նրան հավասար:

Չխորանալով թարգմանություններին ներկայացվող պահանջների մեջ՝ անհրաժեշտ է ուղղակի արձանագրել, որ յուրաքանչյուր թարգմանություն արդիականացնում է բնագիրը իր ժամանակակցի համար, որով էլ շարունակվում է այդ բնագրի «ճամփորդությունը ժամանակի մեջ», այսինքն՝ նրա գործառնությունը:

¹ **Տերյան Վ.**, Երկերի ժողովածու, հ.3, «Հայպետհրատ», Եր., 1963, էջ 387:

² Введение в литературоведение, с. 608.

Վերը նշվածով հանդերձ՝ գրականության գործառնությունը պայմանավորող կենտրոնական դեմքը ընթերցողն է: Ենթագիտակցության մեջ թե գիտակցաբար, գրողը մտքում միշտ հասցեստեր ունի: Նա գրում է ընթերցողի համար նույնիսկ այն դեպքում, երբ բարձրաձայն հայտարարում է, թե իր համար կարևոր չէ ընթերցողի կարծիքը, թե ինքն իր համար է գրում: Ընթերցողը կարող է լինել երևակայական, ենթադրյալ, ցանկալի, բայց միշտ նա կա: Այս խնդրին չափազանց շատ են անդրադարձել թե՛ գրողներն իրենք, թե՛ տեսաբանները, որոնք բազմաթիվ գիտական աշխատություններ են ստեղծել ընթերցողի վերաբերյալ: Տեսաբաններից մեկը՝ Գ. Իշուկը, ընթերցողի անհրաժեշտությունը շեշտելու համար վկայակոչում է ռուս նշանավոր գրող Ալեքսեյ Տոլստոյի խոսքը. «Չեզ՝ գրողներիդ, գցել են մի անմարդաբնակ կողմ: Դուք, ենթադրենք, համոզված եք, որ մինչև կյանքի վերջը չեք տեսնելու մարդկային էակի, որ դուք կյանքից կհեռանաք երբեք աշխարհը չտեսնելով: Դուք կսկսե՞ք գրել վեպեր, դրամաներ, բանաստեղծություններ: Իհարկե, ոչ: Չեր ապրումները, ձեր հուզումները, մտքերը կվերածվեին լարված լուրջության: Եթե դուք ունենայիք Պուշկինի եռանդը, այն ձեզ կպայթեցներ, դուք կկարոտեիք գրուցակցի, ապրումակցի, երկրորդ բևեռի, որն անհրաժեշտ է մագնիսական դաշտի առաջացման համար, այն դեռևս թաքնված հոսանքներին, որոնք երևան են գալիս հռետորի և ամբոխի միջև... Արվեստագետը լիցքավորված է միաբևեռ ուժով: Ստեղծագործական հոսքի համար անհրաժեշտ է երկրորդ բևեռ - ուշադիրը, ապրումակցողը, ընթերցողների շրջանը, դասը, ժողովուրդը, մարդկությունը»¹, - գրում է Տոլստոյը: Գ. Իշուկը համամիտ է և հենվում է Ա. Տոլստոյի հեղինակության վրա:

Ինչ խոսք, առաջին հայացքից լիովին անհերքելի է թվում ականավոր գրողի բացատրությունը: Հայ գրողների ստեղծագործություններում ևս բազմաթիվ են ենթադրյալ ու իրական ընթերցողին հղված դիմումները: Իհարկե, ընթերցողի դեմքն ու դերը փոխվում են ըստ ժամանակների: Դարձյալ կարելի է հիշել Աբովյանին, որ իր ստեղծագործությունները

¹ Ишук Г. Н., Лев Толстой. Диалог с читателем, “Книга”, М., 1984, сс. 3-4.

առաջ է տանում՝ ընթերցողների հետ զրուցելով: Հատկանշական է այն ուղերձը, որով նա իր գիրքը՝ «Պարապ վախտի խաղալիքը», «ուղարկում է» հասարակության մեջ.

*Գնա, իմ խեղճ գիրք՝ գնա մարդանեջ,
Գլուխդ քաշ գցիր, մի նեղանար հեջ:
Ականջդ փակիր, սիրտդ լեն բռնիր,
Ինչ ասեն, խոսեն, տար ու համբերիր:*

Սրանով Աբովյանն իրեն նախապատրաստում էր հասարակության տարաբնույթ («ասեն, խոսեն») ընդունելությանը: Իսկ «Վերք Հայաստանի» վեպի ն՝ առաջաբանում, ն՝ բուն վեպում գրողն արդեն որոշակի հասցեատերերի է դիմում. «Սիրելի՛ կարդացող, չնեղանաս, որ բանն էսքան երկարացրի», «Հայո՛ց ազգ, Հայո՛ց ազգ, ձեր ջանին մեռնիմ, Հայո՛ց ազգ, քո հողին մատաղ», «Սիրելի կարդացող, իմ ա՛ջքի լույս հայ, էս քո հավատակիցքն ու հարեմակիցքն են, որ էս ասում են ու էրվում, քեզ հետ մեկ ավազանից ծնվել, քեզ հետ մեռնո՞ւմ օծվել, մեկ խաչով կնքվել, երա՛բ, որ լսում էս, սիրտդ ի՞նչ ա ասում, ջիգյարդ՝ ի՞նչ» և այլն: Եթե Աբովյանի պարագայում երևույթը թերևս կարելի է բացատրել նրանով, որ նա ոչ այնքան դասական իմաստով վեպ էր գրում (որ դեռևս չկար հայ գրականության մեջ), այլ գրույց էր անում ընթերցողի հետ, ապա նորագույն ժամանակներում ևս գրողի գրույցն ընթերցողների հետ շարունակվում է: Իբրև դասական օրինակ կարելի է բերել Ե. Չալենցի «Ընթերցողիս» բանաստեղծությունը.

*Ուղարկում եմ գիրքս քեզ:
Ո՛վ դու ընթերցող:
Կուգես՝ կարդա, օ, կուգես՝
Շարտի՛ր մի կողմ:
Գրել եմ ես իմ գրքում
Այնպիսի տողե՛ր,
Որ չի գրի իր երգում
Եվ ո՛չ մի պովկար:-
Լավ եմ գրել ես, թե վար-
Սրտո՞ւմդ իմացիր,-*

*Չկա՛ ուրիշ քննադատ
Ըն սրտից բացի՛:*

Եթե բանաստեղծությունների մեջ բացառենք այն բոլորը, որոնք նվիրված են որոշակի անձերի (Ա. Բակունց, Ա. Խանջյան և այլն), ապա Չարենցի պոեզիայում զգալի թիվ են կազմում ընդհանրական ընթերցողին նվիրված տողերը՝ «Եվ դո՛ւ, գալիքի երջանիկ ընկեր, («Համաշխարհային դու քաղաքացի...» կամ՝ «Օ, դո՛ւ գալիքի գանգրահե՛ր տղա») Մեր լա՛վ գալիքի ոսկեհե՛ր մանուկ...» և այլն:

Փոխվում են ժամանակները, բայց չի փոխվում գրող-ընթերցող կապի պահանջը: Այն, որ Մաքսուսյանը խոստովանում է, որ դադարել է գրելուց, որովհետև կորցրել է ընթերցողին՝ «ծառուղում ցատած, իմ գիրքը ծնկներից դրած կարդացող աղջկան», արդեն իսկ շատ բան է նշանակում այն առումով, որ Մաքսուսյանը գրականության գոյությունը պայմանավորում է ընթերցողի անհրաժեշտությամբ: Բայց հարցազրույցներում գրողը դուրս է գալիս անձնականության շրջանակներից և կարևորում ոչ միայն ընթերցողի դերը, այլև գրող-ընթերցող երկբևեռ կապը, դրանց փոխադարձ պայմանավորվածությունը: «Մենք պարտավոր ենք ավելի լավ գրել, որովհետև մեր ընթերցողը քաջատեղյակ է աշխարհի դասական ու ժամանակակից գրականությանը: Պետք է նկատի ունենանք գրականության համաշխարհային մակարդակը, այլապես ընթերցողին տանուկ կտանք», - գրում է Հր. Մաքսուսյանը¹: Մաքսուսյանի ընթերցողը ո՛չ Աբովյանի միամիտ, ո՛չ էլ Չարենցի կաղապարված, կաշկանդված ընթերցողն է, նա նոր որակի պոտենցիալ, հավանական ու իրական պահանջատերն է, որի նկատմամբ պատասխանատվություն ունի գրողը: Գրողը չի խորանում երևույթի մեջ, բայց նրա խոսքի մեջ առկա է մի որոշակի օրինաչափության գիտակցություն. ինչպես գրողը, այնպես էլ ընթերցողը, եթե կարելի է ասել, պատմական կատեգորիա է, և մեկի պարտքը, մյուսի պահանջը ձևավորվում են պատմականորեն:

Այս փաստերը ցույց են տալիս, որ հայ գրողները բնավ ետ չեն մնացել ընթերցողի դերի կարևորումից: Եվ, այնուամենայնիվ, վերա-

¹ **Մաքսուսյան Հր.**, Սպիտակ թղթի առջև, «Հայագիտակ» հրատ., Եր., 2004, էջ 205:

դառնանաք Ա. Տոլստոյի բերած օրինակին՝ պարզելու համար այն հարցը, թե իսկապե՞ս մարդը չէր ստեղծագործի անմարդաբնակ կղզում առանց ընթերցողի: Հարցը վիճելի է և չունի միանշանակ պատասխան, և Տոլստոյի հետ չհամաձայնելու երկու գործոն կա: Նախ, ինչպես ասում են, հույսը վերջինն է մեռնում, և դժվար թե մարդը վերջնականապես կորցնի իր հետքերը մարդկանց կողմից գտնելու հավանականությունը: Ինչո՞ւ էին ծովագնացները զննված շշերի մեջ գրություն գցում ծովը՝ մտածելով, որ այն մի օր մարդիկ կգտնեն: Եվ ապա՝ կա հոգեբանական այն պահը, երբ ստեղծագործողը ամեն գնով փորձում է ազատվել իրեն համակած հույզերից՝ անկախ ապագայի հեռանկարից: Այս խնդրի վերաբերյալ հետաքրքրական դիտարկում ունեն տեսաբաններ Ռոբերտ Օսթին և Օսթին Ռոբերտը. «Այսպես, երբեմն ասում են, թե գրականության ֆունկցիան է ազատագրել մեզ՝ և՛ գրողներին, և՛ ընթերցողներին հույզերի ճնշումից: Արտահայտել հույզեր՝ նշանակում է ազատվել դրանցից, ինչպես ապաքինվել է Գյոթեն իր Weltschmerz-ից (համաշխարհային ցավ)՝ գրելով «Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները»¹: Նման բացատրության հանդիպում ենք նաև Հակոբ Մնձուրու մոտ, այսինքն՝ նա ևս գրելու գործողությունը ոչ այնքան կապում է ընթերցողի հետ, որքան այն համարում է հույզերից պարզվելու միջոց: Նախ կարևոր է նշել այն հանգամանքը, որ Թուրքիայում ապրող Մնձուրին գրքից որևէ նյութական օգուտ կամ դրամական շահ չէր ակնկալում. «Մենք արևմուտքի չենք: Նույնիսկ եթե ունենանք, մեր քսակեն կծախսենք, մեր գրքերը հրապարակ հանելու համար»: Ենթադրյալ հարցին՝ «Ուրեմն ինչո՞ւ կգրեք: Մի գրեք», նա բացատրություն է տալիս. «Ատ չենք կրնար ընել: Մեր շուրջը մեր տեսածները, աշխարհը, դուրսը, դեպքերը, մարդիկ մեզ կը լեցնեն: Չենք կրնար միայն դիտել: Պիտի պարզվինք: Պիտի ըսենք: Ի՞նչ է գրականությունը, ամենն վերջը, մեկ բառով: Ըսել է, ինքզինքը գրել է: ...Երբ չգրենք, կը մթագնինք...»²: Սա չի՞ նշանակում արդյոք, թե տեսաբաններն ինչ-որ տեղ չափազանցում են ընթերցողի թելադրիչ դերը, որովհետև գրողն այսպես թե այնպես չի կարող իր ներսում ճնշել

¹ Ռոբերտ Օ., Ռոբերտ Օս., նշված գիրքը, էջ 45-46:

² Մնձուրի Հ., Կռունկ, ուստի՞ կուգաս, Հաշվեկշիռ, Ստամբուլ, 1974, էջ 11:

իրեն համակած հույզերը: Եվ ծագում է երկրորդ հարցը՝ արդյոք ընթերցողի դերի մեծացումը չի՞ կատարվում գրողի դերի մսեմացման հաշվին: Կարծում ենք, որ այդպես էլ կա: Թերևս դա է պատճառը, որ կան գրողի կարևորության վրա հենված և հակադիր՝ ընթերցողակենտրոն տեսություններ: Վերջին տեսության լայն տարածումը կապված է գրականության հաղորդակցական (կոմյունիկատիվ) դերի կարևորման հետ, որը բնորոշ է նորագույն ժամանակներին:

Հաստատագրելով, որ գրականության հաղորդակցական գործառույթի իրականացման համար անհրաժեշտ է երկխոսության երկրորդ բևեռը՝ ընթերցողը, մնում է պարզել վերջինիս կարգավիճակը: Անշուշտ, պարզ է, որ որևէ ստեղծագործության ընթերցող ասելով պետք է առաջին հերթին նկատի ունենալ պրոֆեսիոնալ քննադատին, որին սակայն ժամանակակից արևմտյան տեսաբանները սահմանափակում են ակադեմիական ու բուհական շրջանակներում, իսկ ընթերցող հասկացության մեջ ներառում են մտավոր և սոցիալական իմաստով բազմաշերտ մի զանգված: Սա վիճելի տեսակետ է:

Առաջնային քննության առարկա է ընթերցանության խնդիրը, ինչպե՞ս պետք է ընթերցողը մոտենա ստեղծագործությանը, չե՞ որ, որպես կանոն, գրողը չի բացատրում իր գրածը: Նրա բացատրությունն իր իսկ ստեղծագործությունն է: Լեոն զարմանում էր, որ Սրբուհի Տյուսաբը մեկնաբանում էր իր «Սիրանույշ» վեպը: «Վեպ և բացատրող հառաջաբան... Այս երկուքը միմյանց հետ չեն հաշտվում: Վեպը բացատրությունների կարոտ չէ, վեպի բացատրությունը ինքը վեպն է, իսկ վիպասանը անպատճառ պարտավոր չէ ամեն մեկին հասկացնել իր ձգտումները, քե որքան ճիշտ է իր հայտնած գաղափարը: Նա փիլիսոփա չէ, նա մանրագին խուզարկու չէ, նա պատկերացնող է, գաղափար արծարծող է»¹, - գրում է Լեոն: Սի ուրիշ անգամ նա մեղադրում է Բաֆֆուն այն բանի համար, որ վերջինս նախ նկարագրում, ապա պարզաբանում է իր գրածը՝ հավատ չընծայելով ընթերցողին:

Նոր ժամանակների տեսաբաններից վերոհիշյալ հարցին հանգամանորեն անդրադառնում է Ումբերտո Էկոն՝ իր «Վարդի անունը» վեպի

¹ «Մշակ», 1886, թիվ 42:

առիթով: Նա թեև գտնում է, որ վիպասանը չպետք է բացատրի իր գրածը, բայց, նրա կարծիքով, գրողն ինչ-որ բանալի տալիս է իրեն հասկանալու համար: Ըստ Էկոյի՝ այդ բանալիներից ամենակարևորը կարող է լինել ստեղծագործության վերնագիրը (Ստենդալի «Կարմիրն ու Սևը», Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ ու խաղաղությունը» և այլն), թեև հեղինակի կողմից երբեմն լինում են «անագնավություններ»: Օրինակ, ասում է նա, Ալ. Դյումայի վեպը կոչվում է «Երեք հրացանակիրներ», թեև իրականում չորս հրացանակիր են: Հայ գրականության մեջ ևս կան հուշող վերնագրեր՝ «Պատվի համար», «Նամուս», «Հացի խնդիր» և այլն:

Հատկանշական է, որ գրողների ու տեսաբանների մեծամասնությունը վստահում է ընթերցողի ոչ միայն ընկալունակությանը, այլև դա շատ կարևոր է համարում: Հենց նույն «Սիրանույշ» վեպի կապակցությամբ Լեոն կարևորում է այն գիտելիքը, որ ընթերցողը ձեռք է բերվում ինքնուրույն. «Ամռոռաց են մնում վեպի այն հերոսները, որոնց ամբողջ պատկերները ինքը ընթերցողն է գտնում մտածելու և բոլոր տարբեր մտքերը վերակշռելու միջոցով»¹: Այսինքն՝ կայուն է այն գիտելիքը, որ ձեռք է բերվում աշխատանքով: Ընթերցողի ընկալման ներուժը բարձր է գնահատում Հր. Մաքևոսյանը. «Ընթերցողը, ինչ էլ նրա մասին ասեն, խելացի է, նա անհասկանալի գործերում էլ ինչ-որ բան որսում է, յուրացնում է, և ես վստահ եմ՝ հարգանքը բարդ տեքստի հանդեպ չի կորցնում: Հաճախ նա հեղինակից ավելի լավ է գնահատում իրավիճակն ամբողջությամբ, երբեմն էլ բացահայտ չի հարգում նրանց, ովքեր իր հետ «պահմտոցի» են խաղում՝ չտեսնելով նրանց մեջ գրողների, այլ՝ ընթերցողական ճաշակի բավարարողներ, որոնք չեն էլ մտածում, որ այդ ճաշակը ժամանակի հետ կարող է դեպի լավը փոխվել»²:

Այս ամենը, սակայն, չի ժխտում գրողի կողմից ընթերցողին ուղղորդելու հնարավորությունը: Չկա օրենք առանց բացառության: Հայ գրականությունից կարելի է հիշել Ինտրայի՝ իր «Ներաշխարհի» և Մ. Մեծարենցի՝ «Ծիածան» ժողովածուների վերաբերյալ բացատրությունները: Ինտրայի և Մեծարենցի վերլուծությունները որոշակի գաղափար են տալիս նրանց գրական նախասիրությունների և ժողովածուների հղաց-

¹ Նույն տեղում:

² **Մաքևոսյան Հր.**, Ես ես եմ, «Ոսկան Երևանցի» հրատ., Եր., 2005, էջ 235:

ման և ընդհանրական բովանդակության մասին՝ ավելի խոշոր գծերով, առանց շատ մանրամասների մեջ մտնելու: Բայց ահա Էդգար Պոյի «Ագռավը» հանրահայտ բանաստեղծությանը նվիրված «Հորինման փիլիսոփայությունը» հեղինակային վերլուծությունը¹ թերևս ամենատարողունակն է նման կարգի աշխատանքների մեջ: Պոն բացատրում է բանաստեղծության հղացումից մինչև նրա վերջին բառը կառուցվածքի պատճառաբանվածությունը, բառերի ընտրությունը վերջից դեպի սկիզբը կամ, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ սկիզբ-վերջ-սկիզբ շղթայի առաջացումը, տրամադրության ամբողջացումը և միանգամայն գիտակցված, հաշվարկված (ոչ ներշնչանքի անմիջականությամբ առաջնորդվող) հեղինակային մոտեցումը: Այսուհանդերձ, նման բացատրությունները օրինաչափ չեն և չեն մտնում գրողի գործառույթի մեջ: Իրականում հեղինակի գիրքը օտարվում է նրանից, հանձնվում ընթերցողի դատին, հեղինակը դուրս է գալիս մեջտեղից, և դեմ հանդիման մնում են գիրքն ու ընթերցողը:

Ի տարբերություն Պոյի՝ ընթերցողին ուղղորդելու, թվում է, ավելի չեզոք տարբերակ է առաջարկում Ու. Էկոն իր «Վարդի անունը» վեպի ծանոթագրություններում²: Էկոյի կարծիքով թեև գրողը չի բացատրում իր գաղափարները, ասելիքը, բայց կարող է բացատրել, թե ինչու և ինչպես է աշխատել՝ հրճացն անդրադառնալով նաև ընթերցողի խնդրին «Сотворить читателя» հատվածում³: Նրա կարծիքով գրողներից ոմանք ուսումնասիրում են շուկան, հասարակության ճաշակը, իրենց հարմարեցնում այդ ճաշակին, իրենց երկերում փոխում են աշխարհագրական միջավայրը, անունները և ստեղծում են նույն սյուժեն, որ բավարարում է հասարակության պահանջարկը: Բայց Էկոն ինքը նախապատվությունը տալիս է այն ընթերցողին, որին ինքն է ստեղծում: Որքան էլ Ֆիլդինգը, Ջոյսը կամ ուրիշը աչքի առաջ ունենային որոշակի ընթերցողի (կանանց, կոմերսանտներին և այլն), այնուամենայնիվ, Էկոյի կարծիքով, տեքստը կառուցվում է «իդեալական ընթերցողի» կողմից: Ո՞վ է այդ իդեալական ընթերցողը: Նա այն դեպքում է ծնվում, երբ «հեղինակը

¹ Արտասահմանյան գրականություն, եռամսյա հանդես, թիվ 3, Եր., 2004, էջ 96-105:

² Эко У., Заметки на полях., Имени розы,,, Иностранная литература, М., 1988, но 10.

³ Նույն տեղում, էջ 97:

ստեղծում է նորը և մտածում է այն ընթերցողի մասին, որը դեռ չկա, նա (գրողը - Ժ. Զ) գործում է ոչ թե որպես շուկայի հետազոտող, որ կազմում է առաջնահերթ պահանջարկների ցանկը, այլ իբրև փիլիսոփա, որ որսում է ժամանակների ոգին: Նա ձգտում է ընթերցողին ցույց տալ, թե ինչ պետք է նա ցանկանա, եթե նույնիսկ դեռ այդ չգիտի: Նա ձգտում է ընթերցողին ցույց տալ, թե ինչպիսի ընթերցող պետք է լինի»¹: Ինքը Էկոն, երազում է, որ գրքի առաջին էջերից ընթերցողը դառնա իր «որսը», տեքստը վերափոխի նրան: Ինչպե՞ս է դա պատկերացնում գրողը: Իր հետ չհամաձայնող ընթերցողին հունից հանելով՝ գրողը նվաճում է այնպիսի ընթերցողին, որը սեքս ու կանայք է ուզում, բայց իր կամքին հակառակ մխրճվում է բոլորովին այլ իրադարձությունների մեջ: Ենթադրվող այն հարցին, թե գրողն արդյոք սերունդների համա՞ր է գրում, Էկոն պատասխանում է. «Մենք մոտադարձում ենք չենք: Մենք չենք կարող պատկերացնել ապագա սերունդների իդեալական ընթերցողին: Մենք գիտենք միայն մեր ժամանակակիցներին»²:

Ընթերցողի խնդրին Ու. Էկոն անդրադարձել է բազմիցս, տարբեր աշխատություններում («Шесть прогулок в литературных лесах», 2002, որի հիմքում 1994թ. Հարվարդում կարդացած դասախոսություններն են, «Роль читателя», 1997, նշանագիտության վերաբերյալ հոդվածների ժողովածու է և այլն)՝ զարգացնելով ոչ միայն բուն ընթերցողի, այլև գրող-տեքստ հարաբերության վերաբերյալ իր դիտարկումները: Հարվարդի համալսարանում կարդացած իր դասախոսություններում նա տեքստը համեմատում է անտառի հետ, որտեղ մուտք է գործում ընթերցող-ճանապարհորդը: «Անտառը գեղարվեստական տեքստի փոխաբերությունն է, ոչ միայն հեքիաթի, այլև ցանկացած գեղարվեստական տեքստի: Գոյություն ունեն այնպիսի անտառներ, ինչպես Դուրլինը, որոնցում Կարմիր Գլխակի փոխաբերն կարելի է հանդիպել Մովսի Բլումին...»³: Անտառը գրական տեքստի փոխաբերությունն է, որը Բորխեսի դասախոսություններում, ինչպես նշում է Էկոն, ունի այլ անուն՝ այգի: Տեսաբաններից յու-

¹ Նույն տեղում, էջ 98:

² Նույն տեղում:

³ Эко Умберто, Шесть прогулок в литературных лесах, Санкт-Петербург, «Symposium», 2002, с. 14.

րաքանչյուրն ունի իր պայմանական անունը, բայց բոլորն էլ կարևորում են ընթերցողի դերը՝ յուրաքանչյուրը յուրովի: Էկոյի կարծիքով ընթերցողը մշտապես ներկա է ստեղծագործության (տեքստի) մեջ, ընդ որում՝ «Նա ոչ միայն պատմելու ընթացքի կարևորագույն բաղադրիչն է, այլև հենց սյուժեի»: Ընթերցողին ստեղծում է գրողը, ասում է Էկոն, բայց թե ինչպիսի ճանապարհներով, դա հայտնի միայն նրա հոգեթերապևտին: Սակայն այդ «ստեղծման պրոցեսը», ըստ Էկոյի, փոխադարձ է, գրողն ու ընթերցողը փոխադարձաբար պայմանավորում են միմյանց: Մի կարևոր դիտարկում ևս. Էկոն գտնում է, որ ընթերցողը չի կարող բավարարվել տեքստի մեկանգամյա ընթերցանությամբ: «Որպեսզի իմանանք, թե ինչով է վերջանում գիրքը, որպես օբեյնք, բավական է այն կարդալ մեկ անգամ: Սակայն որպեսզի բացահայտենք օրինակելի հեղինակին, տեքստը պետք է կարդալ ոչ մեկ անգամ, այլ մի քանի դեպքերում անսահմանորեն շատ անգամ»¹:

Հետաքրքրական է, որ Էկոյից շատ առաջ ստեղծագործությունը (տեքստը) հասկանալու համար այն բազմակի կարդալու առաջարկ արել են ուրիշ տեսաբաններ: Օրինակ՝ Վ. Ամուսի կարծիքով գրողին լավ հասկանալու համար պետք է նրան կարդալ առնվազն երկու անգամ այնպես, որ երկրորդ անգամ կարդալիս ընթերցողին թվա, թե առաջին անգամ է կարդում: Իր «Ընթերցանությունը որպես աշխատանք և ստեղծագործություն» ուսումնասիրության մեջ նա ընթերցանությունը ոչ թե ժամանց է համարում, այլ աշխատանք, ընդ որում՝ ստեղծագործական աշխատանք, քանի որ ընթերցողն իր եզրակացությունն անում է՝ քայլ առ քայլ հետևելով գրողի բառերին, արտահայտություններին, և դրանք վերջում ի մի է բերում: «Գեղարվեստական ստեղծագործության բովանդակությունը ստեղծագործությունից ընթերցողի գլուխը չի լցվում, ինչպես ջուրը մի ջրամանից մյուսի մեջ: Այն վերարտադրվում, վերստեղծվում է հենց ընթերցողի կողմից՝ ստեղծագործության մեջ տրված կողմնորոշիչների միջոցով, բայց վերջնական արդյունքը որոշվում է ընթերցողի մտավոր, հոգեկան և հոգևոր գործունեությամբ»²: Հենց ընկալելու այդ

¹ Նույն տեղում, էջ 51:

² Асмус В., Вопросы теории и истории эстетики, изд. “Искусство”, М., 1968, с. 62.

աշխատանքն էլ Ասմուսը համարում է ստեղծագործություն: Ճիշտ կարողալու համար նա ընթերցողին առաջարկում է երկու կարևոր նախապայման: Առաջին՝ ընթերցողը պետք է իմանա, որ ինչ մեթոդով էլ ստեղծագործի գրողը՝ ռոմանտիկական, ֆանտաստիկ, թե ռեալիստական, նրա ստեղծագործությունը չի կարող որևէ կապ չունենալ իրականության հետ և լինել գուտ երևակայության արդյունք: Երկրորդ կարևոր պայմանն այն է, որ ընթերցողը պետք է գիտակցի, թե ինչքան էլ գրողն արտացոլի (կամ ստեղծագործության հիմքում ունենա) իրականությունը, գրականությունը պայմանականություն է, ոչ թե իրականությունն է, այլ ընդամենը իրականության պատկերը: Այս գիտելիքները, սակայն, բավական չեն լինի գիրքը մեկ անգամ կարդալով հասկանալու համար: Ասմուսն առաջարկում է կարդալ առնվազն երկու անգամ՝ ժամանակային որոշակի ընդմիջումով, ինչը ենթադրում է ընթերցողի գիտելիքների և իմացաբանության աճ: Մեկանգամյա ընթերցումով գրքի բովանդակության չսպառելը պայմանավորված է նաև ստեղծագործության բազմաշերտությամբ, որ յուրացվում է աստիճանաբար:

Ընթերցողի կարևորությունը հասկանալու համար, բնականաբար, անհրաժեշտություն չկա մեկ առ մեկ անդրադառնալ այս հարցի շուրջն ստեղծված բազմաքանակ գրականությանը, որոնց առանցքային ընդհանրական միտքը կարելի է արտահայտել Գ. Ն. Իշչուկի ձևակերպումով. «Ընթերցողը ստեղծագործելու հզոր խթանիչն է, նրա բարոյական արդարացումը: ...Գրական ստեղծագործությունն առանց նրա կլիմեր աննպատակ, ուղղակի անհնար»¹: Մենք այս հարցն արդեն քննարկել ենք որոշակի վերապահումով: Բայց այսպես կոչված, **ընթերցողականություն** տեսությունների մեջ էական տեղ է գրավում **ռեցեպտիվ էսթետիկա** եզրույթը, որը նպատակահարմար ենք համարում քարգմանել **ընկալման կամ յուրացման գեղագիտություն** արտահայտությամբ: Այդ տեսության հիմնադիրներն էին 1970-ականներին Հ. Ռ. Յասուսը և Վ. Իզերը, որոնց տեսությունների քննությամբ (ժխտմամբ կամ գնահատանքով) են անդրադարձել հաջորդող տեսաբանները:

Այս իմաստով ավելի ամբողջական կարելի է համարել բրիտանացի մարքսիստ քննադատ Թերրի Իզլթոնի «Գրականության տեսություն:

¹ Ишук Г. Н., Лев Толстой, Диалог с читателем., М., 1984, с. 3:

Ներածություն» («Literary Theory. an Introduction») աշխատությունը, որի մեջ նա հանգամանորեն քննության է առնում Վոլֆգանգ Իզերի, Հանս Ռոբերտ Յասուսի, Ժան Պոլ Սարտրի, Ստենլի Ֆիշի տեսությունները, համադրում ու հակադրում դրանց: Հիշատակված տեսաբանների աշխատություններում հաճախ նրանց հայացքները խաչաձևվում են, երբեմն լրացնում են միմյանց, երբեմն ժխտում, բայց յուրաքանչյուրն առաջադրում է մի թեզ, որ իր անվան հետ է կապվում: Օրինակ, Վ. Իզերը առաջ է քաշում «ենթադրյալ ընթերցողի» տեսությունը, որը նրա կարծիքով դառնում է տեքստի համահեղինակ, Սարտրն ավելացնում է, թե յուրաքանչյուր գրական տեքստ կառուցված է նրա պոտենցիալ լսարանի հաշվարկով, իսկ Ստենլի Ֆիշն ավելի առաջ է գնում՝ հայտարարելով. «Ընթերցող – ահա իրական գրողը»: Ֆիշը գրական նախաձեռնությունը գրողից հանձնում է ընթերցողին՝ չմտածելով դրա անհեթեթության մասին: Ըստ Թ. Իզլթոնի՝ Ֆիշի տեսակետը հնչում է այսպես. «Ամեն ինչ տեքստում՝ նրա քերականությունը, մտքերը, ձևային միավորները, ինտերպրետացիայի արդյունք են և ոչ թե տրված են «փաստացի»¹: Նրա կարծիքով չկա ոչ մի «օբյեկտիվ» ստեղծագործություն: Այն հարցին, թե այդ դեպքում տեքստում ինչ է մեկնաբանում ինքը՝ Ֆիշը, Իզլթոնը պատասխանում է. «Նա չգիտի, բայց մտածում է, որ չգիտե նաև ուրիշ մեկը»²:

Թ. Իզլթոնը հետաքրքրական գուգահեռներ է տանում գերմանացի Իզերի և ֆրանսիացի Բարտի տեսությունների միջև և գալիս է այն եզրակացության, որ Իզերի մեթոդը տարբերվում է Բարտի մեթոդից այնքանով, որքանով ֆրանսիացի հեղոնիստը գերմանացի ռացիոնալիստից: Անդրադառնալով Ռ. Բարտի «Բավականություն տեքստից» («Удовольствие от текста») հոդվածին՝ մարքսիստ տեսաբանը բավականաչափ քննադատական վերաբերմունք է ցուցաբերում Բարտի նկատմամբ: Նրա կարծիքով ընթերցանությունը Բարտի համար նման է ոչ թե լաբորատորիայի, այլ բուդուարի, ուստի ընթերցանությունը Բարտին ավելի շատ էրոտիկ բավականություն է պատճառում, քան դառնում հերմենևտիկ վերլուծություն: Թե՛ Իզերի, թե՛ Բարտի տեսությունները

¹ Иглтон Т., Теория литературы, Введение, “Территория будущего”, М., 2010, с. 114.

² Նույն տեղում:

Իգլթոնի համար խոցելի են, որովհետև երկուսն էլ անտեսում են ընթերցողի պատմական դրությունը, ինչը մարքսիստի համար անընդունելի է: Նրա կարծիքով Իգլերն առաջարկում է ընթերցանության նորմատիվ սկզբունքներ, իսկ Բարտը՝ անարխիստական:

Իհարկե, մի քանի տեսաբանների ընդհանուր տեսություններից քաղված առանձին մտքերը չեն կարող լիարժեք պատկերացում տալ նրանց ստեղծած տեսական համակարգի կամ կիրառած մեթոդի մասին: Միևնույն ժամանակ, երբեմն իրար հակադիր, երբեմն իրար լրացնող տեսակետներն այստեղ հիշատակվում են ոչ այս կամ այն տեսաբանի հայացքների համակարգը լուսաբանելու, որքան ընթերցողի դերի տարաբնույթ ընկալումներին ծանոթանալու համար: Սակայն այդ ծանոթությունը հակասական մտքերի տեղիք է տալիս: *Ռեցեսսարիվ գեղագիտություն* հասկացության մեջ շեշտը դրված է տեքստի յուրացման, ընդունման, ընկալման վրա, մինչդեռ գրեթե բոլոր տեսություններում ընթերցողը դիտվում է իբրև ստեղծագործության դրդիչ, ի սկզբանե տեքստում թաքնված հասցեատեր, ի վերջո՝ համահեղինակ, որ ամեն ընթերցանությամբ վերստեղծում է տեքստը, այսինքն նա ոչ այնքան ընկալող է, որքան ստեղծող:

Ռեցեսսարիվ գեղագիտությամբ այնպիսի տպավորություն է առաջանում, թե մեկնաբանող (ինտերպրետացիայի ենթարկող) ընթերցողը բոլորովին այլ անձ է, քան մասնագիտական կրթություն ստացած քննադատը: Այդ դեպքում ո՞վ է ընթերցողը՝ թոշակառո՞ւմ, տնային տնտեսուհի՞ն, շուկայի վաճառո՞ղը, հանքավոր՞ը, սպորտսմե՞նը... Այն ընթերցողը, որի ուսերին մեկնաբանելու, գեղարվեստական տեքստի կողերը ընթերցելու, կառուցվածքաբանական կամ նշանագիտական գիտելիքների բեռ է դրվում, վերը թվարկած կատեգորիայի մարդկանցից ոչ մեկը չէ: Ուրեմն՝ այսօրվա բազմաֆունկցիոնալ ընթերցողը տարբերվում է ժամանց, հետաքրքրություն, որոշակի գիտելիքներ փնտրող ավանդական ընթերցողից իր պատրաստականության բարձր մակարդակով: Այս հարցի կապակցությամբ չի կարելի չհամաձայնվել Թ. Իգլթոնի հետ. «Շատ քիչ մարդիկ այսօր կգարմանային այն պատկերացումով, որ ընթերցողը տեքստին չի մոտենում մշակութային կուսական դիրքերից, անթերի կերպով ազատ սոցիալական ու քաղաքական հանգամանքներից,

ինչպես վերին աստիճանի հոգեպես անկախ, ինչպես սպիտակ թուղթ, որի վրա տեքստը կբերի սեփական բովանդակությունը»¹: Այսինքն՝ ընթերցողի գիտակցությունը «կուսական» չէ, նա նախապատրաստված է: Հարց է առաջանում, թե այդ դեպքում ի՞նչ տարբերություն քննադատի և ընթերցողի միջև: Այդ հարցին դեռևս 20-րդ դարի կեսերին (1963) իր «Երկու քննադատություն» հոդվածում հստակ պատասխանել է Ռուլան Բարտը: Նա տարբերակում է երկու տիպի քննադատություն՝ բուհական (ակադեմիական) և ընթերցողական, որոնք ունեն տարբեր փիլիսոփայական հիմք: Բուհական քննադատության հիմքը պոզիտիվիզմն է, պատճառականությունը, իսկ ընթերցողական ինտերպրետացիայի հիմքը ժամանակակից փիլիսոփայական ուղղություններն են՝ էկզիստենցիալիզմը, ֆենոմենոլոգիան և այլն: Առաջինը իր փաստարկները փնտրում է տեքստից դուրս՝ հեղինակի կյանքի համագամանքներ, պատմական ժամանակաշրջան, հարակից գիտությունների տվյալներ և այլն, երկրորդը՝ տեքստի ներսում, նրա կառուցվածքի, փոխաբերությունների և այլնի մեջ: Բարտը նկատում է, որ այս երկու տիպի քննադատության միջև ոչ թե փոխդրացում է տեղի ունենում, այլ մրցակցություն, և ինքը ակնհայտորեն պաշտպանում է երկրորդ՝ ինտերպրետացիոն տիպի, ըստ էության ընթերցողական քննադատության իրավունքները, որոնց մասին մենք խոսել ենք այլ առիթով²: Արդարացնելով ինտերպրետացիոն քննադատության իրավունքները՝ Ռ. Բարտը գրում է. «Արդյունքում ստեղծագործությունը ինքն է իրեն ծառայում իբրև մոդել. նրա իրական իմաստի որոնման ընթացքում պետք է ոչ թե դեպի խորքը գնալ, այլ դեպի լայնքը. գրողի և ստեղծագործության միջև կապը իհարկե գոյություն ունի (ո՞վ կփորձի այդ ժխտել. ստեղծագործությունը իհարկե երկնքից չի ընկնում). միայն պոզիտիվիստական քննադատությունն է մինչև հիմա հավատում Մուսային, բայց դա մոզայիկ հարաբերություն չէ, որ սկիզբ է առնում իբրև այստեղ և այնտեղ ցրված «խորքային» նմանություններ, մասնիկների գումար, այլ ընդհակառակը, իբրև հեղինակի՝ իբրև **ամբողջի** և տեքստի՝ իբրև ամբողջի հարաբերություն, այսինքն՝ հարաբերությունների հարաբերություն, իբրև համապատաս-

¹ Նույն տեղում, էջ 118:

² **Քալանթարյան Ժ.**, Գրական հորիզոններ, ԵՊՀ հրատ, Եր., 2008, էջ 13-19:

խանութիւնը և ոչ թէ նմանողութիւն»¹: Բարտը նմանողական է համարում ավանդական կամ բուհական քննադատութիւնը, քանի որ նրա կարծիքով, այդ կարգի քննադատները ապացույցներ են փնտրում **այլ**, տվյալ ստեղծագործութիւնից դուրս աղբյուրներում: Բարտի այդ հողավածից հետո հավանաբար շատ բան է փոխվել: Եթէ 60-ական թվականներին Բարտը մրցակցութիւն էր տեսնում նշված մեթոդների միջև, ապա կարելի է ասել, որ այսօր նրանք գոյատևում են զուգահեռ, և հիմա դժվար գտնվի որևէ քննադատ բառի ակադեմիական իմաստով, որ համոզված չլինի, թէ ամեն մի ստեղծագործութիւն ունի մեկից ավելի, երբեմն հակադիր ընթերցումներ: Դեռևս 1989 թ. Էդ. Ջրբաշյանը գրում էր. «Գրողը չի կարող (և իրավունք չունի) պարտադրել իր երկի և նրա մեջ արծարծված տեսական հարցերի որևէ մեկ և միակ ըմբռնում: Ստեղծագործության իմաստը պետք է բխի, իհարկե, բուն տեքստից և ոչ թէ փաթաթվի նրան բռնազբոսիկ կերպով: Բայց գեղարվեստական պատկերը, ի տարբերութիւն գիտական բանաձևի, չի ենթադրում միայն մեկ լուծում»²: Այնուհետև գիտնականն ավելացնում էր, թէ նման լուծում կարող է ունենալ բովանդակությամբ աղքատ երկը: Ընթերցողը (հետմոդեռնիստական ընկալումով) նույն քննադատն է, և նրանք իրարից տարբերվում են փիլիսոփայական մեկնակետով և վերլուծության մեթոդով:

Թվում է՝ մենք շատ հեռացանք առաջադիր՝ գրականության գործառնության դրույթից և տարվեցինք ընթերցողի խնդրով, որքան էլ ոչ խորքային, ոչ ընդգծված ու հպանցիկ լինեին մեր դիտարկումները: Բայց չէ՞ որ գրականության գործառնությունը, ասել է, թէ նրա ճակատագիրն այսօրվա ընթերցողի ձեռքերում է, որի մեկնաբանությունները պայմանավորված են ժամանակակից փիլիսոփայական ուղղությունների թելադրանքով: Իհարկե, ոչ միայն տվյալ կարգավիճակի ընթերցողով է որոշվում գրքի ճակատագիրը: Ջուգահեռաբար գոյություն ունի, մեզանում ավելի շատ, ակադեմիական քննադատությունը, որն ինչ-

¹ **Барт Р.**, Избранные работы, М., 1994, с. 266.

² Հայ գրականությունը պատմա-գործառական լուսաբանությամբ, էջ 16:

քան էլ զիջումներ անի մեկնաբանական քննադատությունը, դեռևս պահպանում է իր հեղինակությունը: Սա նշանակում է նաև, որ յուրաքանչյուր ժամանակ, ամեն մի նոր սերնդի պահանջով նախորդ շրջանից եկող գիրքը (ստեղծագործությունը) «քննություն է հանձնում» և հաջողության դեպքում միայն շարունակում է ճանապարհը դեպի պատմության հաջորդական փուլեր: Սա էլ իր հերթին նշանակում է, որ «հեռվից եկող» դասական երկերն անվերջ անցնում են արժեքների վերագնահատության հաջորդական օղակների միջով և որպես կանոն, մի քանի սերունդների բարեհաճությանն արժանացած ստեղծագործությունները մշտական տեղ են գրավում համաշխարհային մշակույթի զանձարանում:

Ստեղծագործության գործառնության հարցում ժամանակակից հասարակության մեջ էական դեր են կատարում գրական ինստիտուտները ոչ ակադեմիական իմաստով՝ հրատարակիչները, խմբագիրները, գրքի վաճառքը կազմակերպողները, գովազդը, շնորհանդեսները: Սակայն կյանքը ցույց է տալիս, որ նրանց շնորհիվ ձեռք բերված հաջողությունները ժամանակավոր են, ստեղծագործությունը պետք է հաղթահարի վերը նշված խոչընդոտները:

Վերադառնալով ելման կետին՝ գրքի գործառնությանը, նկատենք, որ այն ենթադրում է երկու կողմի՝ գրքի և ընթերցողի (ում էլ որ պատկերացնենք վերջինիս դերում) մշտական փոխազդեցություն, և գրքի ճամփորդությունը ժամանակների մեջ կշարունակվի այնքան, որքան ժամանակ կկայանա այդ փոխազդեցությունը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Հայ գրականությունը պատմա-գործառնական լուսաբանությամբ, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 1989
2. **Ուելլեր Ռ., Ուորրեն Օս.**, Գրականության տեսություն, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., Եր., 2008
3. **Асмус В.**, Вопросы теории и истории эстетики, изд. «Искусство», М., 1968
4. **Барт Р.**, Избранные работы. Семиотика, поэтика, М., 1994
5. Введение в литературоведение, учебник, 4-е издание, изд. «Академия», М., 2011

6. **Иглтон Т.**, Теория литературы, Введение, изд. «Территория будущего», М., 2010
7. **Ищук Г. Н.**, Лев Толстой, Диалог с читателем, М., Книга, 1984
8. **Прозоров В. В.**, О читательской направленности художественного произведения, Калинин, 1982
9. **Хализев В. Е.**, Теория литературы, 5-е издание, «Академия», М., 2009
10. **Эко У.**, Заметки на полях «Имены розы», «Иностранная литература», М., 1988
11. **Эко У.**, Шесть прогулок в литературных лесах, СПб, «Simposium», 2002

ՄԱՍ II

ՆԱՐԱՏՈՒՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՀԱՍԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Նարատուղոգիան՝ իբրև գիտություն, նրա խնդիրները

Նարատուղոգիան (պատմողական երկերի կառուցվածքաբանական վերլուծությունը) ժամանակակից գրականագիտության կարևորագույն բաժիններից մեկն է, որի խնդիրն է ուսումնասիրել պատմողական երկերի կառուցվածքը և պատումի գեղարվեստական գործառնությունները: Իբրև գիտություն՝ այն ձևավորվել է 20-րդ դարի 60-70-ական թթ.՝ կառուցվածքաբանական լեզվաբանության և գրականագիտության շրջանակներում: Սակայն իր ակունքներով այդ գիտաճյուղը կապվում է Վ. Պրոպի և Կ. Լևի-Ստրոսի աշխատությունների հետ, որոնք միֆական և բանահյուսական նյութը փորձում էին քննել դրանց կառուցվածքային տարրերի նմանության տեսանկյունից: Գիտաճյուղի ձևավորման վրա հսկայական ազդեցություն են ունեցել նաև 20-րդ դարասկզբի ռուս ֆորմալիստների՝ Վ. Շկլովսկու, Բ. Տոմաշևսկու, Բ. Էյխենբաումի, հետագայում նաև Մ. Բախտինի աշխատությունները: 1966 թ. Փարիզում լույս է տեսնում Ռոլան Բարտի «Պատմողական տեքստերի կառուցվածքաբանական վերլուծության ներածություն» աշխատությունը, որն ըստ էության սկիզբ է դնում *նարատուղոգիային*՝ իբրև գիտության՝ մշակելով նրա շատ եզրույթներ ու սկզբունքներ: *Նարատուղոգիա* եզրույթը շրջանառության մեջ է դրվում ավելի ուշ Ցվետան Տոդորովի կողմից: Նարատուղոգիան ունեցել է զարգացման մի քանի ուղղություններ՝ ֆրանսալեզու (Ռ. Բարտ, Ա.-Ժ. Գրեյմաս, Կ. Բրեմոն, Յ. Տոդորով, Ժ. Ժենետ, Յու. Կրիստևա և ուրիշներ), անգլալեզու (Պ. Լաբոք, Ռ. Ուորրեն, Ն. Ֆրիդման), գերմանալեզու (Կ. Համբուրգեր, Վ. Կայզեր, Վ. Շմիդ և ուրիշներ):

Ձևավորվելով իբրև պատմողական երկերի կառուցվածքաբանություն՝ նարատոլոգիան նախ և առաջ փորձում է ճշտել պատումի սահմաններն ու իրական գործառնությունները: Պատումի միջոցով ինչ-որ բան հաղորդելու, ներկայացնելու ձևերն ու միջոցները բազմազան են և տարաբանությամբ: Դրանք փոփոխվում են ինչպես տարբեր ժամանակաշրջաններում, այնպես էլ տարբեր ազգերի մշակույթներում: Պատումի տարբերն ունեն իրենց առանձնահատկությունները սոցիալական և կրոնական տարբեր խմբերում, դրանք էապես տարբեր են Արևելքի և Արևմուտքի երկրներում, ինչպես նաև մարդկության զարգացման տարբեր փուլերում:

Պատումը, որի համար ժամանակակից գիտությունն օգտագործում է *նարատիվ* եզրույթը, ի վերջո, լայն առումով, այն հիմնական եղանակն է, որի միջոցով սերունդները հաղորդում են իրենց գիտելիքները, կենսափորձը, պատմությունը, գեղարվեստական մտահղացումներն ու տպավորությունները: Նարատիվը վերաբերում է մշակույթի ոչ միայն վերբալ, այլև ոչ վերբալ ձևերին (կտավ, քանդակ, ճարտարապետական շինություն, երաժշտություն): Լինելով շատ տարաբանությամբ՝ այն նաև միջոց է՝ միավորելու տարբեր սերունդների, տարբեր ժամանակաշրջանների և մշակույթների մարդկանց: Այս տեսանկյունից *պատում* (նարատիվ) հասկացությունը շատ ավելի լայն է, քան զուտ պատմողական երկերի ձևավորման միջոց լինելը, և այն կարող է կիրառվել մարդու հոգևոր և գեղարվեստական գործունեության ամենատարբեր ոլորտներում: Նարատիվը (պատմողական դիսկուրսը) նաև ունի ճանաչողական մեծ արժեք, որն արտացոլված է եզրույթի ծագումնաբանության մեջ. «նարատիվ» եզրույթը կապված է լատիներեն *gnarus* բառի հետ, որը նշանակում է «իմացող», «իրագեցված», «(գ)նարացիա» նշանակել է՝ «պատմում է նա, ով գիտի»¹: Հռետորաբանության մեջ *նարացիա* է կոչվել ելույթի այն հատվածը, որը հաջորդել է ներածական մասին, այսինքն՝ ըստ էության ընդգրկել է ճառի (ելույթի, գեկուցման) հիմնական բովանդակությունը:

¹ Stù Prince Gerald, Dictionary of Narratology, University of Nebraska Press, Lincoln & London, էջ 39:

Պատումն ի վիճակի է ժամանակի ընթացքում փոխաձևվելու՝ ընդգրկելով այնպիսի տարրեր, որոնք պայմանավորում են գեղարվեստական կամ ոչ գեղարվեստական որևէ դիսկուրսի ինքնությունը, լինի դա առասպել, գրույց, թե լրագրական խրոնիկա կամ քաղաքական տրակտատ: Այդ ժանրերից յուրաքանչյուրն իր գոյությունն ապահովում է յուրահատուկ նարատիվ մոդելի միջոցով, որը հաճախ փոփոխվում է ոչ միայն ամենատարբեր ժանրերում, այլև նույն ժանրի պատմական զարգացման տարբեր փուլերում:

Նարատիվի՝ մեզ հետաքրքրող հայեցակարգը, այնուամենայնիվ, գեղարվեստական գրականությունն է, որի սահմաններում առավել ամբողջականորեն են դրսևորվում պատումի առանձնահատկությունները՝ միևնույն ժամանակ ներառելով մշակութային և հոգևոր ոլորտի այլ իրողություններ: Սկսած բանահյուսական հնագույն նմուշներից՝ նարատիվն իր մեջ ընդգրկել է պատմամշակութային, դիցաբանական, գեղարվեստական բազմաթիվ տարրեր, ժողովրդական մտածողության կարևորագույն շերտեր: Սակայն գրական-գեղարվեստական նարատիվի սահմանները ևս հստակեցված չեն. ոմանք լայնացնում են այն՝ ընդգրկելով գրական սեռերի ու ժանրերի ողջ բազմազանությունը՝ ներառյալ նաև լիբրիկան, որը նույնպես ի վերջո ինչ-որ բան է «պատմում», ոմանք էլ նեղացնում են՝ դրա մեջ թողնելով միայն, այսպես կոչված, «պատումային» երկերը, որոնցում նարատիվը սյուժեի ձևավորման հիմնական միջոցն է:

Գրական երկերում պատումն այն միջոցն է, որով իմաստավորվում են մարդկային գործողությունները, որոշակի նպատակ և ուղղորդվածություն է հաղորդվում դրանց՝ վեր բարձրացնելով մարդկային գործունեության սովորական, առօրյա պատկերացումներից: Պատումը նաև այն եղանակն է, որի օգնությամբ անհատական փորձն ու ասպրումները, դուրս գալով իրենց նեղ սահմաններից, ձեռք են բերում մշակութային համընդհանուր արժեք: Բացի այդ, պատումի օգնությամբ որոշակի դեպքեր դուրս են բերվում իրադարձությունների ընդհանուր քառսից, միավորվում մեկ միասնական շրթայի մեջ՝ ցուցադրելով դրանց կապն ու ժամանակային հաջորդականությունը: Ի վերջո, մարդկային գոյության կարևորագույն չափումը ժամանակն է, իսկ պատումն այն միջոցն է, որով եզակի գործողությունները կապակցվում են ժամանակային մեկ

միասնական շղթայով: Ինչպես դիպուկ կերպով նկատված է, «նարատիվը համապատասխանում է մարդկանց հավերժական ձգտումին՝ դուրս պրծնել ժամանակի չընդհատվող հոսքից՝ նրանում նշելով մարդու հետ կատարվող իրադարձությունների, արարքների ու ապրումների սկզբնական և վերջնական կետերը»¹: Եվ նարատիվը շատ ավելին է, քան դեպքերի սովորական շարադրանքը. այն շղթայի տարբեր օղակների դիալեկտիկ միավորումն է մեկ ամբողջի մեջ:

Մեծ է պատումի դերը նաև ժանրերի ձևավորման գործում: Ժանրերի առաջացումն ու փոփոխությունը մշտական գործընթաց է, որն ապահովում է նարատիվ նորանոր հնարքների կիրառմամբ, արդեն եղած եղանակների համադրմամբ և փոխաձևումներով: Այդ գործընթացը նաև պայմանավորում է գրականության ժառանգորդությունն ու նորարարությունը: Ժանրային տարատեսակները շարունակում են հանդես գալ անվերջ բազմազանությամբ, քանի որ բազմազան են հենց պատումի կազմակերպման եղանակները:

Ժամանակակից նարատոլոգիայում պատմողական երկերի ուսումնասիրման համար առանձնացվում են մի քանի հիմնական հասկացություններ. դրանցից են *ֆաբուլա-սյուժե*, *պատում-նկարագրություն*, *պատմություն-դիսկուրս*, *հեղինակ-նարատոր*, *պատմող-հասցեատեր* (*ընթերցող*), *պատմողի խոսք-գործող անձանց խոսք*, *պատումի օբյեկտ-պատումի սուբյեկտ*, *միաշայնություն-բազմաշայնություն*, *արտաքին տեսանկյուն-ներքին տեսանկյուն* և այլն, որոնք արտահայտում են հիմնականում կոնտրաստային հարաբերություններ:

Միմեսիս և դիեգեսիս. պատում և նկարագրություն

Գրական երկերում պատումի եղանակների տարբերության խընդրին անդրադարձել են դեռևս Հին Հունաստանում, մասնավորապես՝ Պլատոնի և Արիստոտելի աշխատություններում արդեն կա այն հստակ գիտակցումը, որ որևէ բան կարելի է պատմել տարբեր եղանակներով: Իր «Պոետիկայի» երրորդ գլխում Արիստոտելը գրում է, որ միևնույն բա-

¹ Трубина Е. Г., Нарратология: основы, проблемы, перспективы. Материалы к специальному курсу, с. 5. <https://www.myword.ru>.

նը կարելի է վերարտադրել՝ «երբեմն անցքերի մասին պատմելով՝ պատմածի նկատմամբ մնալով օտար, ինչպես Հոմերոսը, կամ իր անունից, չփոխելով իրեն ուրիշով, կամ՝ նկարագրելով բոլորին որպես գործող...»¹: Դեռևս Արիստոտելից առաջ իր «Պետություն» աշխատության երրորդ գրքում Պլատոնը նշում է պոետական երկի կառուցման երկու հիմնական եղանակ՝ *միմեսիս* (ուղղակի նմանակում) և *դիեգեսիս* (որևէ բանի մասին պատմություն): Առաջին տեսակի մեջ մտնում են դրամատիկական երկերը, որոնցում, ըստ Պլատոնի, ուղղակիորեն նմանակվում է գործող անձանց խոսքը, և հեղինակը ձգտում է ստեղծել այն տպավորությունը, թե խոսում են ուրիշները և ոչ թե ինքը: Պոետական երկերի կառուցման մյուս տեսակը՝ դիեգեսիսը, Պլատոնը համարում է ամենակատարյալը. այստեղ բանաստեղծը չի ցանկանում մոլորեցնել մեզ՝ տպավորություն ստեղծելով, թե խոսում է մեկ ուրիշը: Այս տեսակի մեջ մտնում է դիֆիրամբները: Այս երկուսի կողքին Պլատոնն առանձնացնում է նաև երրորդ՝ խառը ձևը, որտեղ դիեգեսիսի տարրերին միաձուլվում է միմեսիսը. դա հոմերոսյան տիպի էպիկական պոեմն է: Այսպիսով, Պլատոնն արդեն սահմանում է գրական ժանրերի տարբերակման սկզբունքը՝ ըստ պատումի եղանակների: «Այսպիսի տեսական սահմանազատումը,- գրում է ֆրանսիացի ստրուկտուրալիստ Ժերար Ժենետտը,- որը պոետական խոսքի շրջանակներում հակադրում է երկու մաքուր և իրար խորթ եղանակներ՝ պատում և նմանակում, հանգեցնում է ժանրերի գործնական դասակարգման և հիմնավորման՝ ներառելով երկու մաքուր եղանակները (նարատիվ՝ ներկայացված հնագույն դիֆիրամբով, և միմեսիկ՝ ներկայացված թատրոնով), նաև խառը, ավելի շուտ՝ հերթափոխվող եղանակը, որ բնորոշ է էպոպեային...»²:

Արիստոտելը պոեզիայում առանձնացնում է ոչ թե երեք (ինչպես Պլատոնը), այլ երկու հիմնական տեսակ՝ ուղղակիորեն *մմանակող* (դրամատիկական երկերը) և *պարմոող* (էպիկական պոեզիան): Ըստ էության, նրանք երկուսն էլ ընդունում են դրամատուրգիա-էպոս հակադրումը, բայց Արիստոտելն էպոսը համարում է ոչ թե խառը, այլ մաքուր պատումային տեսակ:

¹ Արիստոտել, Պոետիկա, Եր., 1955, էջ 147:

² Жене́т Ж., Фигуры, в 2-х томах, Том 1-2, М., 1998, с. 286.

Այսպիսով, *դիեգեսիսը* պատումն է կամ, ավելի ճիշտ, որևէ բան պատմելով ներկայացնելու եղանակը: Սակայն ի՞նչ է պատմվում գրական ստեղծագործության մեջ. այս հարցը և՛ Պլատոնի, և՛ Արիստոտելի ուշադրությունից կարծես դուրս է մնացել: Իսկ պատումի մեջ ներառվում են կա՛մ իրադարձություններ, դեպքեր (դրանք ձևավորում են բուն պատմությունը), կա՛մ էլ առարկաների, արտաքին աշխարհի նկարագրություններ: Եթե պատումն առաջ է տանում բուն գործողությունը, ապա նկարագրությամբ ձևավորվում է այն միջավայրը, որտեղ զարգանում են դեպքերը: Դիշտ է, դրանք հաճախ ընդգրկված են գրական երկի տարբեր հատվածներում, սակայն միշտ չէ, որ այդ երկուսն իրարից տարանջատված են:

Կլասիցիզմի պոետիկայում, մասնավորապես, Բուալոյի «Քերթողական արվեստում», նույնպես գծագրվում է պատումի և նկարագրության հստակ տարբերակումը. վիպերգի համար, օրինակ, նա տալիս է հետևյալ հանձնարարականը.

*Ձեր պարումը թող լինի միշտ ամփոփ ու կենդանի,
Իսկ պարկերումը հարուստ ու մեծաշուք թող լինի¹:*

Այս երկու նարատիվ միջոցների՝ *պարումի* և *նկարագրության* միահիյուսմամբ ու փոխադարձ կապով է պայմանավորված նաև տարաբնույթ ժանրերի գոյությունը: Բ. Տոմաշևսկին, օրինակ, առանձնացնում է *ֆաբուլային* (վեպ, պատմվածք, նորավեպ) և *նկարագրական* ժանրեր («դիսկրիպտիվ» կամ դիդակտիկ պոեզիան, քնարերգությունը, ուղեգրությունները): Նա նշում է նաև անցումային ժանրային ձևեր, որոնք կապված են վիպական ֆաբուլայի թուլացման և նկարագրական տարրերի աշխուժացման հետ. այդպիսին են, օրինակ, քրոնիկները, որոնք հենվում են ինչ-որ մեկի կյանքի ժամանակագրական նկարագրման վրա²:

Պատումի եղանակը ոչ միայն ստեղծում է այս կամ այն ժանրի ձևը, այլև ցույց տալիս գրողի օբյեկտիվության կամ սուբյեկտիվության աստիճանը: «Պատմողական մեթոդի հիմնական խնդիրը,- գրում են Ռ.

¹ Բուալո Ն., Քերթողական արվեստ, Եր., 1980, էջ 62:

² Стів Томашевский Б., Теория литературы. Поэтика, М.-Л., 1928, с. 134:

Ուելլեքը և Օս. Ուորրենը,- հեղինակի վերաբերմունքն է իր ստեղծագործության նկատմամբ»¹: Իսկ տարբեր ժանրերում, ըստ նրանց, վերաբերմունքը փոփոխվում է: Այսպես, պիես գրելով՝ հեղինակը ձգտում է մնալ թաքնված, իսկ էպիկական երկում կամ պոեմում՝ պահպանել սեփական ոճը:

Ինչպես իրավացիորեն նկատված է, տեսականորեն հնարավոր են մաքուր նկարագրական տեքստեր, սակայն դժվար է պատկերացնել որևէ պատում, որը լիովին «մաքուր» է և գերծ նկարագրական նախասկզբից, քանի որ «որևէ գործընթացի տարրերն ու հանգամանքներն ամենաժխատ կերպով անգամ նշելիս արդեն ստացվում է նկարագրության մասն մի բան»²:

Իբրև օրինակ՝ վերցնենք Ալ. Բակունցի «Միրիադ»-ից հետևյալ նախադասությունը. «Ծնվում էր խաղողը, ինքն իրեն դնդում կայտառ մի երգ, և քրտինքի կաթիլները գլորվում էին, ընկնում շիրայի մեջ» կամ նույնիսկ այնպիսի դիմամիկ թվացող նախադասություն, ինչպես՝ «Մայրը ներս մտավ, գլխի շորը մի քիչ իջեցրեց աչքերի վրա, մոտեցավ և վրանի անկյունում դարսած ծալքից երկու բարձ մեկնեց հյուրերին» («Ալպիական մանուշակ»): Երկու դեպքում էլ գործողության մասին պատմությունը իր մեջ ներառում է մաս ոլորտակի միջավայրի, ֆոնի ստեղծում, գործողության մեջ առարկաների ներառում, այսինքն՝ այն, ինչ բնորոշ է նկարագրությանը: Հետևաբար, «մաքուր» գործողություն որպես այդպիսին գրական երկերում գործնականորեն գրեթե հնարավոր չէ, քանի որ, ինչպես Ժենետն է նկատում, «ոչ մի բայ լիովին ազատ չէ դեակրիպտիվ արձագանքներից: Այսպիսով, կարելի է ասել, որ... ավելի հեշտ է նկարագրել առանց պատմելու, քան պատմել առանց նկարագրելու (թերևս այն պատճառով, որ կարող են գոյություն ունենալ առարկաներ առանց շարժման, բայց ոչ շարժում առանց առարկաների)»³:

Իսկ ի՞նչ դեր ունեն նկարագրությունները գրական երկերում: Գրականագիտության մեջ առանձնացվում է նկարագրության երկու հիմնական գործառույթ.

¹ Ուելլեք Ռ., Ուորրեն Օս., Գրականության տեսություն, Եր., 2008, էջ 330:

² Жене́т Ж., նշված աշխ., էջ 290.

³ Նույն տեղում, էջ 291:

ա) *Դեկորատիվ* գործառնությունը, որն ունի մաքուր գեղագիտական արժեք. այն յուրօրինակ կերպով «զարդարում է» գրական երկը, նրան հաղորդում ճոխություն և գեղեցկություն: Գրական երկերում այսպիսի նկարագրությունները համեմատվում են ճարտարապետական դասական կառույցների վրայի քանդակների հետ: Եվ պատահական չէ, որ գրականության մեջ այդ կարգի նկարագրությունները հատկապես լայն տարածում գտան բարոկկայի դարաշրջանում: Այդպիսի ոճով է գրված, օրինակ, 17-րդ դարի ֆրանսիացի բանաստեղծ Սենտ-Ամանի «Փրկված Մովսեսը» պոեմը, որտեղ դասական էպոպեայի սկզբունքներից շեղումը դրսևորված է հենց պատմողականության նկատմամբ նկարագրական տարրի գերիշխանությամբ: Այդ պոեմում առկա գեղանկարչական բնանկարների, ճոխ պատկերների առատությունը ժամանակին արժանացել է Նիկոլա Բուալոյի քննադատությանը.

*Թող չլինի այն անմիտ պոետը չեզ օրինակ,
Որ պարմելով, թե ինչպես կիսկեց ծովը կապուրակ,
Ոսկից Մովսեսը փրկեց ժողովրդին իր գերի,
Պատկերում է ակնապիշ նրանց դիրող ձկներին...*¹

Սակայն կարծել, թե դեկորատիվ գործառնությւն ունեցող նկարագրությունները գերազանցապես ավելորդություն են և միայն ճոխություն են հաղորդում երկին, սխալ կլինի: Դրանք նաև մեծապես մպաստում են, որ գործողության մասին պատումն ընթանա ավելի հանդարտ, ընթերցողը հնարավորություն ունենա «շունչ քաշելու», և երկը չծանրանա գործողությունների առատությունից: Դրանց միջոցով հաճախ հեղինակը արագացնում կամ դանդաղեցնում է գործողությունը, մի տեղից անցում կատարում մյուսին և այլն: Այդպիսի դեկորատիվ պատկերման դասական օրինակ է համարվում Հոմերոսի «Իլիականում» Աքիլլեսի վահանի երկարաշունչ նկարագրությունը, որը մի կողմից վերստեղծում է հին հունական կենցաղի, բնության կենդանի պատկերներ, մյուս կողմից հնարավորություն է տալիս մի պահ շեղվելու և հանգստանալու ռազմական բռն գործողություններից:

¹ Բուալո Ն., նշված գիրքը, էջ 63:

բ) Սկսած 19-րդ դարից (հատկապես Բալզակի ստեղծագործությունից)՝ պատմողական երկերում ձևավորվում է նկարագրական տարրի նոր գործառնություն. դա *բացարձակ* և միաժամանակ *սիմվոլիկ* գործառնություն է: Նկարագրությունը դառնում է մեծ կտավի երկերի էքսպոզիցիայի կարևորագույն տարրերից մեկը: Միևնույն ժամանակ առարկաների նկարագրությունը ձեռք է բերում որոշակի սիմվոլիկ արժեք՝ գործողությունների ընդհանուր հյուսվածքում ակնարկելով կամ նշելով երկի կարևորագույն միտումներից մեկը: Այդպիսի սիմվոլ-նկարագրությունները հաճախ դառնում են երկի վերնագիր, ինչպես՝ «Շագրենի կաշին» (Բալզակ), «Ճայր», «Բալենու այգին» (Ա. Չեխով), «Սպանված աղավնին» (Նար-Դոս), «Միրհավ», «Ալպիական մանուշակ» (Բակունց) և շատ ուրիշ երկեր: Բակունցյան հայտնի նկարագրությունը՝ «Կաքավաբերդի բարձունքի միակ ծաղիկը ալպիական մանուշակն է՝ ցողունը կաքավի ոտքի պես կարմիր, ծաղիկը ծիրանի գույն», դառնում է ողջ պատմվածքի յուրօրինակ պատկեր-խորհրդանիշը:

Բայց, ինչպիսին էլ լինի նկարագրությունը, միևնույնն է, այն նույնպես գրեթե երբեք «մաքուր» ձևով հանդես չի գալիս և հաճախ պարունակում է գործողության որոշակի տարրեր: Վերցնենք Բակունցի «Միրհավի» հետևյալ հատվածը, որն առաջին հայացքից կարող է թվալ մաքուր նկարագրական. «Այգում երիտասարդ կեռասենիները մրսում էին, քամուց խշշում: Սիմինդրի երկար տերևները թրերի մման քսվում էին իրար, պողպատի ձայն հանում: Կարծես ձիավորներ էին արշավում իրար դեմ, և սիմինդրի տերևը, որպես բեկված սուսեր, ընկնում էր քամու առաջ»: Սակայն հենց այս հատվածում նկարագրությունն ունի ժամանակային (տենպորալ) և տարածական հատկանիշներ, որոնք էլ ապահովում են նկարագրության կապը պատմողականության հետ:

Ըստ էության, պատումն ու նկարագրությունը սովորաբար հանդես են գալիս միաժամանակ (սինխրոն) և միաձուլվ՝ ընդգծելով հավասարապես և՛ պատումի նկարագրական որակը, և՛ նկարագրության դինամիզմը: Պատում-նկարագրություն հակադրության, դրանց միավորման կամ որոշակի հարաբերակցության վրա էլ կառուցվում են պատմողական տարրեր ժանրեր: Այսպես, որոշ ժանրերում ավելի մեծ տեղ են զբաղեցնում նկարագրությունները. այդպիսին են վեպերը, վիպակները,

պատմվածքները, էպոպեաները և այլն: Մի շարք պատմողական ժանրերում էլ, ինչպես նորավեպը, առակը, խրատական գրույցը, անեկդոտը և այլն, նկարագրություններն ավելի ժլատ են, ինչը բխում է այդ ժանրերի կառուցման որոշակի կայունացված սկզբունքներից:

Պատմություն և դիսկուրս

Ուսումնասիրողները վաղուց նկատել են, որ Արիստոտելի «Պոետիկայում» քննությունից դուրս են մնացել գրական այնպիսի տեսակներ, ինչպես քնարական, երգիծական և դիդակտիկ պոեզիայի ժանրերը, որոնք Հին Հունաստանում բավական բարձր զարգացման էին հասել: Դրանք ներկայանում էին այնպիսի նշանավոր ամուններով, ինչպես Հեսիոդոսը, Էմպեդոկլեսը, Սաֆոն, Ալքայոսը, Պինդարոսը և ուրիշներ, և որոնց 4-5-րդ դարերի հույն մարդը պետք է, անխոս, լավ ծանոթ լիներ: Ինչու՞, այնուամենայնիվ, Արիստոտելը նրանց չի անդրադառնում: Խնդիրն այն է, որ այս տիպի գրականությունը, ամենայն հավանականությամբ, Արիստոտելի համար մաքուր պոեզիա չէ, քանի որ նրանում կա ոչ թե մմանակում (միմեսիս), այլ, իր իսկ խոսքերով, հեղինակը խոսում է «իր անունից, չփոխելով իրեն ուրիշով»: Այսինքն՝ հեղինակը ոչ թե ներկայացնում է իրենից դուրս գոյություն ունեցող իրողություններ պատմելով կամ մմանակելով (Պլատոնի բաժանմամբ՝ միմեսիս և դիեգեսիս), այլ ընտրում է ընթերցողի հետ խոսելու մեկ այլ եղանակ՝ նրա հետ գրուցել, կիսել սեփական մտքերը, դատողությունները, զգացմունքները: Իսկ այդպիսի գրականությունը չի կարող, ըստ Արիստոտելի, լինել իսկական պոեզիա, քանի որ հենված չէ մմանակման վրա, հետևաբար, այն ընդհանրապես դուրս է արվեստի ոլորտից: Մյուս կողմից, քնարերգությունը ավանդաբար կապվում էր երաժշտության հետ, և նաև դա էր պատճառը, որ այն «իսկական» պոեզիայի ոլորտից դուրս էր: Իսկ մաքուր պոեզիան հին հույների համար սահմանափակվում էր դրամատիկական և էպիկական արվեստով: Էմպեդոկլեսի մասին Արիստոտելն ասում է, որ, ճիշտ է, նա գրել է նույն չափով, ինչ Հոմերոսը, բայց եթե վերջինիս «արդարացիորեն կարելի է անվանել պոետ, ապա մյուսին՝

ավելի շուտ բնագետ, քան պոետ»¹: Իսկ ընթերցողի հետ խոսելու ի՞նչ եղանակ են ընտրել մյուս հեղինակները. Սաֆոն գրել է քնարական բանաստեղծություններ, Ալքայոսն իր յամբերով հաշվեհարդար է տեսնում քաղաքական հակառակորդների հետ, Պինդարոսը գովերգում է օլիմպիական հերոսներին, Հեսիոդոսը ընթերցողի հետ զրուցում է հողագործության և մարդու պրակտիկ գործունեության այլ ոլորտների մասին, և այս տարբերություններով հանդերձ՝ բոլորի համար ընդհանուրն այն է, որ նրանք ընթերցողի հետ վարում են պարզ գրույց, այսինքն՝ խոսում են իրենց անունից՝ այլ անձի դիմագիծ չընդունելով: Այստեղ չկա որևէ նկարագրություն կամ գործող անձանց պատկերում (ինչպես դրամատիկական և էպիկական պոեզիայում), այլ կա պարզ գրույց ընթերցողի հետ:

Եթե փորձենք ողջ համաշխարհային գրականությունը դիտարկել այս լույսի տակ, ապա պետք է այն բաժանենք երկու գրեթե հավասար մասերի՝ մի կողմում դնելով դրամատուրգիան և էպոսը, մյուս կողմում՝ քնարերգությունը, ակնարկագրությունը (էսսեիստիկան), բարոյախրատական և փիլիսոփայական գրականությունը, օրագրերը, մանակագրությունը, հուշագրությունը և այլն: «Մեր առջև,- գրում է Ժ. Ժենետը,- նոր դասակարգում է՝ շատ մասշտաբային, քանի որ այն ամենը, ինչ մենք անվանում ենք գրականություն, դրանով բաժանվում է իրենց կարևորությամբ գրեթե հավասար երկու մասերի»²:

Այս տարբերակումը նարատոլոգիայում ներկայացվում է հետևյալ հակադրությամբ՝ *պարմություն* և *դիսկուրս*³, որը բացահայտում է դրանց հարաբերակցության տարաբնույթ եղանակները պատմողական (սյուժետային) երկերում: *Պարում*, *պարմություն* և *դիսկուրս* հակադրությունը, որ առաջ էր քաշվել ֆրանսիացի լեզվաբան Է. Բենվենիստի կողմից, իր հետագա զարգացումն ստացավ Ռ. Բարտի, Յ. Տոդորովի, Ա.

¹ Արիստոտել, Պոետիկա, էջ 145: Այստեղ Արիստոտելը նկատի ունի Էմպեդոկլեսի «Բնության մասին» փիլիսոփայական պոեմը, որտեղ հեղինակն առաջ է քաշում իր տեսությունը բնության չորս տարրերի մասին՝ կրակ, օդ, ջուր, հող:

² Женетт Ж., *նշված աշխ.*, էջ 294:

³ Դիսկուրսը՝ իբրև լեզվաբանական եզրույթ, ընդունված է թարգմանել հայերեն «խոսույթ» բառով: Սակայն գրականագիտության մեջ այն ավելի լայն ըմբռնում է և հաճախ ներառում է գրական երկի ամենատարբեր սահմաններ ու շերտեր: Բացի նշված բաժանումից (պատմություն-դիսկուրս)՝ հետագա շարադրանքում մենք կանդրադառնանք նաև դիսկուրսի այլ մեկնաբանությունների և ըմբռնումների:

Գրեյմասի, Ժ. Ժենետի և ուրիշների աշխատություններում: Եթե սկզբնական շրջանում պատումը ինքնին դիտարկվում էր իբրև դիսկուրսի տեսակ (նմանատիպ մոտեցում ուներ նաև Ռ. Բարտը), ապա ավելի ուշ շրջանի նարատոլոգիայում պատումը և դիսկուրսը սկսում են հստակորեն հակադրվել: Ընդ որում՝ լեզվական ձևավորման տեսանկյունից պատմությունը ներկայացվում է իբրև օբյեկտիվ, իսկ դիսկուրսը՝ սուբյեկտիվ ձև, քանի որ կան դրանց կառուցման որոշակի կայունացված սկզբունքներ: Այսպես, պատմությունը պահանջում է երրորդ դեմքի դերանուններ, իսկ դիսկուրսը՝ առաջին (համապատասխանաբար՝ նաև երկրորդ), բացի այդ, եթե պատմությունը ներկայացնում է անցյալ ժամանակ, ապա դիսկուրսը՝ առավելապես ներկա, մինչև ժամանակ օգտագործում է ժամանակային այնպիսի մակբայներ, ինչպես՝ *այսօր, վաղը, այժմ, հիմա* և այլն: Սակայն օբյեկտիվությունն ու սուբյեկտիվությունն այստեղ ունեն գուտ լեզվաբանական իմաստ. սուբյեկտիվ է այն դիսկուրսը, որի մեջ բացահայտ կամ թաքուն դրսևորված է խոսողի «ես»-ը, նաև ընթերցողի կողմից կա ներկա ժամանակի գիտակցում՝ իբրև պատմությունը շարադրելու պահ: Դրան հակառակ՝ օբյեկտիվությունը դրսևորվում է իբրև պատմության մեջ պատմողի սուբյեկտի լիակատար բացակայություն: Է. Բենվենիստը իբրև այսպիսի օրինակ քննում է պատմական իրադարձությունների շարադրանքը: «Ըստ էության,- գրում է նա,- պատմական պատումի մեջ չկա այլևս ինքը՝ պատմողը: Դեպքերը շարադրված են այնպես, ինչպես տեղի է ունեցել դրանց երևան գալու հաջորդականությունը պատմական թատերաբեմում: Ոչ որ ոչնչի մասին չի պատմում. թվում է, թե դեպքերն են պատմում իրենք իրենց մասին»¹:

Իհարկե, *պարմության* և *դիսկուրսի* այս բնութագրումները վերաբերում են դրանց «մաքուր» դրսևորումներին: Իսկ իրականում այդ երկուսը շարունակ հանդես են գալիս միաձուլման տարբեր աստիճաններով, մաքրության տարբեր մակարդակներում: Եթե փորձենք ավելի հրստակ սահմանել դրանց հիմնական տարբերությունը, ապա կհանգենք հետևյալին. դիսկուրսում կա պատմող, այսինքն՝ կոկրետ անձ, ով ներկայացնում է պատմությունը, իսկ պատումում՝ ոչ. այստեղ պատմություն-

¹ Бенвенист Э., Общая лингвистика, М., 1974, с. 276.

նը կարծես ինքն իրեն է առաջ շարժվում, կարծես իրադարձությունն ինքն է պատմում իր մասին, և մեզ մոտ երբևէ հարց անգամ չի առաջանում՝ ով է պատմում, երբ և որտեղ: Դիսկուրսը, ընդհակառակը, դրսևորվում է վերը նշված չափանիշների լիակատար պահպանմամբ. ընթերցողին հստակ տեղեկություն է տրվում, թե ով է պատմողը, որտեղ և երբ (դեպքերից որքան ժամանակ անց) է պատմում: Սակայն վստահաբար կարող ենք պնդել, որ գեղարվեստական պատումի մեջ այս երկու եղանակները (պատմություն և դիսկուրս) գրեթե երբեք հանդես չեն գալիս մասն մաքուր ձևերով. կարելի է, իհարկե, գեղարվեստական երկերում առանձնացնել որոշ հատվածներ, որոնք կա՛մ լիովին դիսկուրսային են, կա՛մ մաքուր պատումային, սակայն ամբողջության մեջ տեքստը երբևէ չի կարող ամփոփվել դրանցից որևէ մեկի սահմաններում: Հետևաբար, կարելի է քննել, թե ինչպես են դրանք հանդես բերում միաձուլման տարբեր աստիճաններ: Ժ. Ժենետը, օրինակ, եվրոպական վեպի էվոյյուցիան դիտարկում է հենց պատմության և դիսկուրսի հարաբերակցության տեսանկյունից: Ըստ նրա՝ վեպում կա՛մ գերակշռում է դիսկուրսը (Ռուսո, Ջոյս, Ֆոլքներ), կա՛մ դրանք հավասարակշռված են (19-րդ դարի ռեալիստական վեպը), կա՛մ պատումը հնարավորինս մաքուր է և ազատված դիսկուրսային տարրերից (Հեմինգուեյ)¹:

Ինչ վերաբերում է դիսկուրսին, ապա պատմողական երկերում այն գրեթե երբեք հանդես չի գալիս մաքուր ձևով, առանց պատումի, հետևաբար, դիսկուրսում պատումի առկայությունը գրեթե միշտ բնական է և սպասելի: Այսպես, դիտարկենք Շիրվանզադեի «Արտիստը» պատմվածքի սկիզբը. «Հինգ ամիս էր ընդամենը Օդեսայում էի, չորրորդ անգամ փոխեցի սենյակս: Փոքրիշատե մեծ քաղաքում բնակվող մենակեցի համար մի առանձին հաճույք էր ստեպ-ստեպ կացարան փոխելը: Անցնելով մի թաղից մյուսը՝ կարծում ես մի երկրից մյուսն անցար: Նոր հարևանություն, նոր միջավայր, երբեմն այլ կենցաղով ու ոգով»: Հենց սկզբից հեղինակը հստակ ընդգծում է պատմության դիսկուրսային ոճը, և ողջ պատմվածքը կառուցված է հենց այդ եղանակով: Պատմողի «ես»-ը, նրա ստացած տպավորությունները, նրա տեսանկյունն են միշտ

¹ Стів Женетт Ж., Границы повествовательности, Фигуры, в 2-х томах, Том 1-2, էջ 288-299:

առաջնային: Բայց նույնիսկ այս դեպքում նա երբեմն-երբեմն կարծես քաշվում է հետին պլան և թույլ տալիս, որ գործողություններն իրենք խոսեն իրենց մասին. «Լևոնի խումբն աջ ու ահյակ ուղեկցում էր կառքին՝ վառ կերոններով: Երգչուհին մեկ-մեկ ընդունում էր ուսանողներից փնջերը, փետում ու ծաղիկները սփռում պատանիների վրա, իսկ ուսանողներին վարձատրում էր օդային համբույրներով»: Բայց այս «օբյեկտիվ» պատկերին անմիջապես հաջորդում է հետևյալ նախադասությունը՝ «Ճեղքելով ամբոխը՝ ես մոտեցա բարեկամիս», քանի որ «Արտիստում» պատմողը երբեք երկար ժամանակով չի «անհետանում» և թույլ չի տալիս, որ իրեն մոռանան: Իսկ ահա նույն հեղինակի «Ալինա» պատմվածքում պատմողը հաճախ դառնում է «անտեսանելի», բայց ընթերցողին պարբերաբար հիշեցնում է իր ներկայությունը:

Երբեմն տեղի է ունենում ճիշտ հակառակը, երբ պատումն է ընդմիջվում դիսկուրսի տարրերով: Բայց այստեղ նկատվում է մի հետաքրքիր անհամաչափություն. եթե պատումը լրիվ բնական կերպով տեղավորվում է դիսկուրսի սահմաններում, և ոչ ոք այն չի համարում «օտարամուտ» տարր, ապա, դրան հակառակ, «դիսկուրսիվ տարրերի ցանկացած ներխուժում պատումից ներս ընկալվում է իբրև նահանջ խիստ մարատիվ կառույցից»¹: Այս տեսանկյունից դիտարկելով, օրինակ, Գրիգոր Զոհրապի «Չարուղոն» նորավեպը՝ կարելի է բացահայտել հետաքրքիր օրինաչափություններ. այստեղ բուն պատումի մեջ մերթընդմերթ մուտք են գործում դիսկուրսի բնորոշ որոշ նախադասություններ, որոնք հիշեցնում են, որ պատմողը դեպքերի ականատեսն ու ժամանակակիցն է. «Մարդ մը, որուն երեսը երբեք չէինք տեսած...», «Երեսը շիտակ տեսնող չկար, բայց կը պատմվեր – ո՞վ կամ ինչպե՞ս, չեմ գիտեր – թե երիտասարդ մըն էր այս տղան...», «Ամենքնիս կը ճանչնայինք Վասիլիկը, այն վտիտ դեմքով ու թնջուկ մազերով աղջիկը...» և այլն: Այսպիսի «շեղումները» գրականագիտության մեջ կոչվում են «հեղինակային ներխուժումներ»: Դրանց թվին կարելի է դասել նաև լեզվական մի շարք կառույցների անսպասելի «մուտքը» պատումից ներս, ինչպես՝ *թվում է, թերևս, դժվար թե, կարծես թե, միգուցե, ահա, ինչ խոսք* և նմանատիպ այլ բառեր ու բառակապակցություններ, որոնք միշտ չէ, որ հեշտությամբ

¹ Նույն տեղում, էջ 297:

են «ինտեգրվում» պատումի մեջ: Իսկ դիսկուրսը, ընդհակառակը, կարող է իր մեջ ամեն ինչ ներառել, քանի որ դա լեզվի ավելի բնական և ամենատարածված ձևն է: Հետևաբար, դիսկուրսը չի կարող գոյատևել առանց պատումի, իսկ պատումը կարող է դրսևորվել ավելի «մաքուր» վիճակում: Միևնույն ժամանակ չպետք է անտեսել նաև այն իրողությունը, որ պատումը դառնում է չոր ու անկենդան, եթե երկար ժամանակ փորձում է մնալ մաքուր, «չընդունել» դիսկուրսիվ որևէ տարր: Այնինչ այդ տարրերը (դա կարող է լինել որևէ բառ, ինչպես՝ *գուցե*, *թերևս*, *իհարկե*, *անշուշտ* և այլն) հաճախ այնքան աննկատ են ներթափանցում պատումի մեջ, որ միայն հատուկ քննությունը կարող է վեր հանել դրանք:

Պատումային երկերի քննությունը պահանջում է հատուկ ուշադրություն դարձնել *պատումի* և *դիսկուրսի* նշված փոխհարաբերությունների վրա՝ պարզելու համար, թե ինչպես են իրագործվում դրանք տարբեր ժանրերում: Վեպը, որն ավանդաբար համարվում է ամենաընդգրկուն ժանրը, տարբեր ժամանակաշրջաններում և ուղղություններում օգտվել է պատումի տարբեր եղանակներից: Այսպես, եթե միջնադարյան և Վերածննդի վեպերը կառուցվում էին գերազանցապես դիսկուրսիվ եղանակով՝ իբրև որևէ մեկ ականատես-պատմողի կամ գլխավոր հերոսի անկեղծ զրույց (Սերվանտես, Ֆիլդինգ և ուրիշներ), ապա 18-րդ դարից սկսած՝ այդ մեկ պատմողի գործառույթը սկսում է բաժանվել տարբեր գործող անձանց վրա (ինչպես Ռուստյի «Նոր Էլդիզում»): 19-րդ դարի դասական վեպը (Բալզակ, Դիքենս, Տոլստոյ և ուրիշներ) արդեն փորձում է հավասարակշռել դիսկուրսը պատումի հետ, իսկ 20-րդ դ. առաջին կեսին այդ հավասարակշռությունը կարծես խախտվում է հոգուտ պատումի, երբ հեղինակները ձգտում են առավելագույն օբյեկտիվության (Հեմինգուեյ, Կամյու): Սակայն նոր ժամանակների վեպի զարգացման միտումները ցույց են տալիս, որ նկարագրական տարրն այստեղ աստիճանաբար իր տեղը զիջում է գնալով ավելի ու ավելի հաղթող դարձող դիսկուրսիվ ոճին, երբ գրականությունը ոչ թե «նկարագրում», այլ պարզապես անկեղծորեն «խոսում է» ընթերցողի հետ:

Շատ հետաքրքիր է ժանրերի (և առհասարակ լեզվի միջոցով կառուցվող ցանկացած երևույթի) տարբերակման այն սկզբունքը, որն

առաջ է քաշում Յվետան Տոդորովը իր «Գրականության հասկացությունը» հոդվածում: Չգտնելով որևէ սկզբունք, որը կարելի է ընդհանուր կամ տիպական համարել գրական ամենատարբեր երկերի համար, նա գրական ստեղծագործությունը բնորոշում է առաջին հերթին իբրև *դիսկուրսի* տեսակ¹, որով էլ ձևավորվում է նրա դիմագիծը: Մի կողմից կան կանոններ, որոնք հատուկ են յուրաքանչյուր դիսկուրսին առանձին վերցրած, օրինակ, պաշտոնական նամակը կազմվում է այլ կերպ, քան անձնակա- նը, մյուս կողմից՝ սահմանափակումներ, որոնք դնում է իրադրությունը՝ հասցեատիրոջ և հասցեագրողի անձը, տեղի և ժամանակի պայմաննե- րը, որոնցում ծնվում է դիսկուրսը և այլն²: Այստեղից Տոդորովը անցում է կատարում մեզ հետաքրքրող նյութին՝ դիսկուրսի որոշակի սահմանա- փակումներին կամ, ընդհակառակը, դրանց վերացման միջոցով ժանրե- րի առաջացման երևույթին: «Դիսկուրսի յուրաքանչյուր տիպ իր հերթին պահանջում է կիրառել կանոնների որոշակի փունջ,- գրում է նա:- Այս- պես, սոցիալական դիսկուրսի տեսակ է, որը բնութագրվում է լրացուցիչ սահ- մանափակումներով, որոնք դրվում են նրա տաղաչափության և հանգե- րի վրա: Գիտական դիսկուրսը ընդհանուր առմամբ չի ընդունում առա- ջին և երկրորդ դեմքի բայերի ներկայացում... Գրականագիտական եր- կերում դիսկուրսին բնորոշ կանոնները սովորաբար ուսումնասիրվում են «ժանրեր» (երբեմն՝ «ոճեր» կամ «եղանակներ») բաժնում»³: Հետա- քրքիր է, որ որևէ դիսկուրսի սահմանափակումների վերացմամբ կամ ավելացմամբ էլ Տոդորովը բացատրում է նոր տիպի գրականության և նոր ժանրերի առաջացումը: Ըստ գիտնականի՝ 20-րդ դարի երկրորդ կե- սի պոեզիան հանել է քերականական կամ իմաստաբանական շատ սահմանափակումներ, ինչն էլ ժանրային նորանոր ձևերի առաջացման հզոր խթան է:

¹ Դիսկուրս ասելով՝ Յ. Տոդորովը հասկանում է լեզվի կիրառման (օգտագործման) յուրա- հատուկ եղանակ, որ բնորոշ է լեզվի վրա հիմնված այս կամ այն գրական կամ ոչ գրական (հռետորաբանություն, գիտական տեքստ, աղոթք, գովազդ և այլն) երևույթի:

² Стів Тодоров П., Понятие литературы: В кн. Семиотика, М., 1983, էջ 355-369:

³ Նույն տեղում, էջ 366:

Պատումային երկերը խոսքային (լեզվական) ժանրերի համատեքստում

Նարատոլոգիան՝ իբրև գիտություն, մշտապես կապված է եղել լեզվաբանության հետ, քանի որ գրականությունը սովորաբար դիտարկվում է խոսքի կիրառության ամենաբազմազան ոլորտների համատեքստում: Ռուս գրականագետ Մ. Բախտինը առաջիններից էր, ով փորձեց գրական երկը դիտել իբրև խոսքային մեկ ամբողջական «արտահայտություն» (ասույթ) և ճշտել նրա դերը «խոսքային ժանրերի» ողջ բազմազանության մեջ: Այդ խնդրին է նվիրված Մ. Բախտինի «Խոսքային ժանրերի հիմնախնդիրը» աշխատությունը, որտեղ մարդու լեզվական գործունեության ամենատարբեր դրսևորումներից նա առանձնացնում է հարաբերական կայունություն ունեցող ասույթների որոշակի տիպեր՝ դրանք անվանելով «խոսքային ժանրեր»: Այդ ժանրերը, սկսած կենցաղային ռեպլիկից կամ երկխոսությունից մինչև քնարական բանաստեղծությունը կամ մեծածավալ վեպը, իրենց կիրառությամբ և կառուցվածքով չափազանց բազմազան են ու տարաբնույթ: Բախտինը նշում է այս բոլոր ժանրերի քննության անհրաժեշտությունը մեկ ընդհանուր համատեքստում, այն է՝ իբրև լեզվական երևույթ կամ արտահայտություն: «...Խոսքային ժանրերի ընդհանուր հիմնախնդիրը,- գրում է նա,- իրականում երբեք չի դրվել: Առավելապես ուսումնասիրվել են գրական ժանրերը: Բայց անտիկ շրջանից սկսած մինչև մեր օրերը դրանք ուսումնասիրվել են իրենց գրական-գեղարվեստական յուրահատկության կտրրվածքով, մեկը մյուսից ունեցած իրենց տարբերություններով (գրականության սահմաններում), բայց ոչ իբրև խոսքային արտահայտության որոշակի տիպեր, որոնք տարբերվում են այլ տիպերից, բայց նրանց հետ ունեն *խոսքային* (լեզվական) ընդհանուր բնույթ¹»:

Բախտինը տարբերակում է խոսքային ժանրերի երկու խումբ՝ **առաջնային** (պարզ) և **երկրորդային** (բարդ): Առաջիններն առաջացել են մարդկանց անմիջական շփումից, ինչպես՝ կենցաղային երկխոսությունը, փոքրիկ գրույցը, անձնական նամակը և այլն, իսկ երկրորդայինները ձևավորվել են հասարակության զարգացման ավելի բարձր աստի-

¹ Бахтин М., Эстетика словесного творчества, М., 1979, с. 238.

ճաններում և ունեն առավելապես գրավոր բնույթ. դրանք իրենց մեջ կարող են ընդգրկել նաև առաջնային շատ տեսակներ: Այդպիսին են վեպը, գիտական հոդվածը, հրապարակախոսական ելույթը և այլն: Բայց ինչ ծավալի և ձևի էլ լինի խոսքային ժանրը, նրան բնորոշ են հստակ սահմաններ, որոնք բնութագրվում են խոսող սուբյեկտի փոփոխությամբ և այն կապով, որը կա նախորդ և հաջորդ խոսքային արտահայտությունների միջև: Երկխոսության ժանրը կարող է հստակ ցուցադրել այդ սահմանները:

Խոսքային ժանրերը շատ բազմազան են, և մենք հաճախ օգտվում ենք դրանցից՝ անգամ առանց գիտակցելու դրանց գոյության մասին: Այդ ժանրերը մարդու փորձի մեջ ներառվում են ամենավաղ տարիներից, հետևաբար՝ խոսել նշանակում է իմանալ, թե ինչպես օգտվել որոշակի ժանրերից: Այդ ժանրերի մի մասն ունի կայունացված հատկանիշներ, և ստեղծագործական մոտեցումը դրանցում գրեթե բացառվում է (օրինակ՝ գրավոր հրամանները, դիմումները, պաշտոնական գրությունները, ողջույնի, հրաժեշտի, մաղթանքի խոսքերը և այլն), մյուս մասում կարող է թույլ տրվել ստեղծագործական որոշակի մոտեցում՝ կապված տվյալ հանգամանքների, խոսողի անձնական հատկանիշների, ազգային կամ պատմական առանձնահատկությունների հետ՝ իհարկե, պահպանելով ժանրի որոշակի կայուն սկզբունքներ: Այդպիսին են նաև բոլոր գեղարվեստական խոսքային ժանրերը, որոնցում մեծ չափով կարևորվում է ստեղծագործողի անհատականությունը:

Գրականությունը դիտարկելով իբրև մարդու «խոսքային գործունեության» ենթատեսակ՝ Բախտինն ընդգծում է առաջին հերթին նրա *հաղորդակցական (կոմունիկատիվ)* գործառույթը: Խոսքային յուրաքանչյուր ժանր ակնկալում կամ ենթադրում է որոշակի «պատասխան», և դա լավագույնս դրսևորվում է երկխոսության ժանրի, ինչպես նաև բանավոր շատ այլ ժանրերի մեջ: Սակայն «պատասխանը» պետք է դիտարկել ամենալայն առումներով. այն կարող է դրսևորվել իբրև խոսք, իբրև գործողություն կամ ուղղակի և անուղղակի ներգործություն հասարակության որևէ շերտի վրա: Այսպես, գիտական ելույթը սովորաբար չի ակնկալում անմիջական արձագանք, սակայն կառուցվում է՝ անպայմանորեն հաշվի առնելով ունկնդրի որոշակի մակարդակը, միևնույն ժամա-

նակ այն հաշվարկված է ավելի մեծ ժամանակահատվածում պատասխանի ակնկալիքով: Նույնը կարելի է ասել և գրական ժանրերի մասին, որոնց ներգործությունը ներառում է համաժամանակյա և տարաժամանակյա բոլոր դրսևորումները՝ սկսած անմիջական արձագանքներից մինչև ներգործության ամենաթաքույն, ոչ բացահայտ ձևերը: Մյուս կողմից, խոսքային յուրաքանչյուր ժանր ինքն էլ իր հերթին որոշակի «պատասխան» է իրենից առաջ եղած մեկ այլ «խոսքային արտահայտություն»: Այդպիսին են բանավոր ռեպլիկները, գիտական աշխատությունները, հրապարակախոսական ելույթները և այլն: Գրական երկը հաճախ անմիջականորեն արձագանքում է իրեն նախորդող որևէ գրական ստեղծագործության (այդպիսի բնույթ ունեն պարոդիաները, ստիլիզացիաները, միստիֆիկացիաները, մամակումները և այլն) կամ էլ անուղղակի ձևով կրում է նախորդող որևէ գրական մշակույթի արձագանքը (գրական ազդեցություններ, կապեր, մեթոդի, ուղղության, դպրոցի ընդհանրություններ և այլն): Գրական ժանրի հաղորդակցական գործառնությունը լավագույնս դրսևորվում է ստեղծագործության կոնկրետ հեղինակի և ենթադրյալ կամ իրական հասցեատիրոջ փոխհարաբերությամբ: Այդ հարաբերությունների բնույթը շատ բազմազան է և ամեն անգամ ընդունում է նորանոր ձևեր: Հաճախ հենց հասցեագրողի և հասցեատիրոջ փոխհարաբերության տարաբնույթ դրսևորումներով էլ պայմանավորվում է գրական երկերի ոճական բազմազանության ողջ ներկայանակը՝ սկսած մտերմիկ, հաճախ նույնիսկ նեղ անձնականից մինչև պաշտոնականը:

Բացի հաղորդակցական գործառնությունից՝ գրական երկին, ինչպես ցանկացած «խոսքային ժանրի», բնորոշ է *արտահայտչական (էքսպրեսիվ)* գործառնությունը: Ընդ որում, խոսքի էմոցիոնալ-արտահայտչական ֆոնը ձևավորվում է ոչ թե առանձին բառերի ընտրությամբ, ինչպես սխալմամբ կարծում են շատ գրողներ, այլ ողջ ասույթի ընդհանուր հուզական արտահայտչականությամբ: «Այսպիսով,- գրում է Մ. Բախտինը,- հուզականությունը, գնահատականը, արտահայտչականությունը խորթ են լեզվի բառին և ծնվում են միայն կոնկրետ արտահայտության մեջ դրա կենդանի օգտագործման ընթացքում»¹: Բառը, լեզուն, նախա-

¹ Նույն տեղում, էջ 266:

դասությունը ինքնին օժտված չեն հուզականությամբ, սակայն լեզվական համակարգն ունի դրա արտահայտման որոշակի միջոցներ:

Այսպիսով, Մ. Բախտինը գեղարվեստական գրականությունը դիտարկում է մարդու «խոսքային գործունեության» համատեքստում՝ իբրև «առաջնային» տարբեր ժանրերից առաջացած բարդ երևույթ: «Գրական ժանրերի ահռելի մեծամասնությունը,- գրում է նա,- երկրորդային, բարդ ժանրեր են՝ կազմված ձևափոխված տարաբնույթ առաջնային ժանրերից (երկխոսության ռեպլիկներից, կենցաղային պատմություններից, նամակներից, օրագրերից, արձանագրություններից և այլն): Մշակութային բարդ հաղորդակցման այսպիսի երկրորդային ժանրերը, որպես կանոն, *խաղարկում են* առաջնային խոսքային հաղորդակցման տարբեր ձևեր: Այստեղից էլ ծնվում են հեղինակների, պատմողների և հասցեատերերի այդ բոլոր գրական-պայմանական գործող անձինք: Բայց երկրորդային ժանրի ամենաբարդ և բազմաշերտ երկը իր ամբողջության մեջ (իբրև ամբողջություն) հանդիսանում է մեկ և միասնական ռեալ ասույթ, որն ունի իրական հեղինակ և այդ հեղինակի կողմից իրապես զգացված և պատկերացված հասցեատերեր»¹:

Պատմողական երկերի կառուցվածքային մակարդակները

Պատմողական երկերը շատ տարբեր են ու բազմաբնույթ. դրանք առաջին հերթին տարբերվում են հենց նրանով, թե ինչպես են դրանցում պատմվում դեպքերը: Գրականագիտության մեջ հաճախ այդ տարբերությունները նշվում են այնպիսի հասկացություններով, ինչպես *լրահանր, հանճար, արվեստ, վարպետություն, գեղարվեստականություն* և այլն, որոնք, սակայն, չունեն հստակ չափանիշներ: Դրան հակառակ՝ 20-րդ դարասկզբից գրականագիտության մեջ առաջ քաշվեցին պատմողական երկերը կառուցվածքային տեսանկյունից քննելու և վերլուծելու մի շարք սկզբունքներ (Պրոպ, Լևի-Ստրոս, Յակոբսոն), որոնք էլ ստեղծեցին պատմողական երկերի կառուցվածքաբանական վերլուծության հիմքերը: Դրանց թվում առաջին հերթին պետք է նշել Վ. Պրոպի «Հեքիաթի ձևաբանություն» (1928) աշխատությունը, որտեղ գիտնականը

¹ Նույն տեղում, էջ 279:

տարբեր հեքիաթներում առանձնացնում էր մի շարք ընդհանուր մոտիվներ՝ իբրև պատմողական երկի կառուցվածքային ամենավորքը միավորներ:

Ռուլան Բարտի «Պատմողական տեքստերի կառուցվածքաբանական վերլուծության ներածություն» (1966) աշխատությունը մշակեց կառուցվածքաբանական քննության նոր սկզբունքներ՝ ըստ էության դնելով բուն նարատոլոգիայի հիմքերը: Իսկ այդպիսի վերլուծություն սկսելուց առաջ, ըստ Բարտի, անհրաժեշտ է նախ ստեղծել դրա նախնական մոդելը (տեսությունը), ապա նոր միայն իջնել դեպի կոնկրետ տեքստերը, որոնք մասամբ իրականացնում են այդ մոդելը, իսկ մասամբ էլ՝ շեղվում դրանից¹:

Իբրև հիմք ընդունելով այն դրույթը, որ ցանկացած պատմողական երկ իրենից ներկայացնում է մեկ ամբողջական դիսկուրս², և այն կարծես մի մեծ նախադասություն լինի և ոչ թե նախադասությունների ամբողջություն, Բարտն առաջ է քաշում լեզվի և գրականության նույնականության գաղափարը: Գրականությունը ոչ թե «օգտվում է» լեզվից ինչ-որ բան արտահայտելու համար, ինչպես ընդունված է կարծել, այլ նա ինքն էլ հատուկ լեզու է, իհարկե, լեզվի արտոնյալ ձև: Այնպես, ինչպես միտքը, գաղափարը միշտ ծնվում են լեզվի հետ և ստանում լեզվական ձևավորում, այնպես էլ «այժմ արդեն հնարավոր չէ գրականությունը համարել այնպիսի արվեստ, որը, օգտագործելով լեզուն իբրև պարզ գործիք՝ արտահայտելու համար որևէ միտք, ապրում կամ գեղագիտական զգացում, կորցնում է նրա նկատմամբ ցանկացած հետաքրքրություն. լեզուն ամենուր քայլում է դիսկուրսի կողքին՝ նրան պարզելով հայելի, որի մեջ արտացոլվում է նրա կառուցվածքը...»³:

Այսպիսով, պատմողական երկը ոչ թե նախադասությունների պարզ հանրագումար է, այլ կոմպոզիցիոն բազմաթիվ տարրերից կազմված բարդ կառույց, որն ունի տարբեր մակարդակներ: Եվ երկի ընթեր-

¹ Տե՛ս **Բարտ Ք.**, Введение в структурный анализ повествовательных текстов, В. кн. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму, М., 2000, էջ 198:

² Այստեղ *դիսկուրս* հասկացությունը ձեռք է բերում ավելի լայն նշանակություն, քան այն ունի պատմություն-դիսկուրս հակադրության մեջ և փաստորեն ընդգրկում է գրական-պատմողական երկի ողջ կտավը:

³ **Բարտ Ք.**, նշված աշխ., էջ 200:

ցանությունը ենթադրում է ոչ թե անցում մի բառից կամ մի նախադասության միջ մյուսին, այլ մի մակարդակից մյուսին: Երկի գաղափարը գտնվում է ոչ թե վերջում, այլ ներթափանցված է նրա բոլոր մակարդակների մեջ: Ռ. Բարտն առաջարկում է պատմողական երկերում առանձնացնել կառուցվածքային հետևյալ երեք մակարդակները՝

- 1) *գործառույթների* (ֆունկցիաների) մակարդակ,
- 2) *գործողությունների* մակարդակ (գործող անձանցով),
- 3) *պատումի* մակարդակ (սա համապատասխանում է պատմողական դիսկուրսին):

Այս մակարդակները գտնվում են հաջորդական կապի հարաբերության մեջ. առանձին գործառույթն իմաստ է ստանում այնքանով, որքանով մտնում է գործողության ամբողջական շարքի մեջ, իսկ այդ գործողություններն էլ իրենց հերթին վերջնական իմաստ են ստանում, երբ դրանց մասին ինչ-որ մեկը պատմում է, այսինքն՝ դառնում է պատմողական դիսկուրսի առարկա:

1. Գործառույթներ (ֆունկցիաներ). Սկսած ռուս ֆորմալիստներից (Տոմաշևսկի և ուրիշներ)՝ սյուժեի բնությունը կատարվում է դրա նվազագույն տարրերի կապակցման եղանակների ու սկզբունքների վերհանմամբ: Պրոպը տարբերակում էր մի շարք կայուն գործառույթներ (մոտիվներ), որոնք բնորոշ են բոլոր ժամանակների և բոլոր ժողովուրդների բանահյուսական երկերին: Սյուժետային ֆունկցիաների մասին իր տեսությունը ձևավորելիս Ռ. Բարտը գերազանցապես հենվում էր Պրոպի տեսության վրա:

Ըստ Բարտի՝ այդ նվազագույն տարրերը (դրանք Տոմաշևսկին նույնպես անվանում էր *մոտիվներ*) սյուժեի ընդհանուր կառույցի մեջ ունեն որոշակի *գործառույթ* (այստեղից էլ՝ դրանց անվանումը), և դրանց միջև անպայմանորեն առկա են կորրելյացիոն (փոխադարձ կապի) հարաբերություններ: Յուրաքանչյուր գործառույթի մեջ կա որոշակի *սերմ*, որն էլ իր հերթին ծնում է նոր տարրեր կամ ավելի ուշ հանդես եկող գործառույթներ: Հետևաբար, սյուժեի անգամ «ամենամանր» թվացող տարրը կարող է իր հետևից բերել գործառույթների մի ամբողջ շղթա: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Բարտը, եթե պատումի մեջ ընդգծվում է որևէ մանրույթ, նշանակում է՝ այն որոշակի իմաստ ունի: «Նույնիսկ այն դեպ-

քում, երբ այդ մանրուքը թվում է բացարձակ անիմաստ և չի ենթարկվում որևէ գործառության, այն վերջին հաշվով դառնում է արքայության կան անիմաստության գաղափարի մարմնավորումը... Այլ կերպ ասած՝ արվեստում չկա աղմուկ¹,... արվեստի ստեղծագործության մեջ չկան ավելորդ տարրեր...»²:

Այդ գործառույթները պատումի առաջնային միավորներն են, որոնք պարտադիր չէ, որ համընկնեն պատմողական դիսկուրսի ավանդական հատվածների հետ: Դրանք նաև չեն համընկնում լեզվաբանական կատեգորիաների (նախադասությունների, շարահյուսական միավորների) հետ: Օրինակ, մեկ գործառույթը կարող է դրսևորվել մի քանի նախադասությամբ, անգամ ամբողջ ստեղծագործությամբ, կամ մեկ նախադասությունը կարող է պարունակել մի քանի գործառույթներ: Այսպիսով, գործառույթները անբաժանելի, ամենափոքր միավորներն են, որոնցով ձևավորվում է պատումը: Սակայն հնարավոր է արդյոք պատմողական երկը առանց «մնացորդի» բաժանել գործառույթային տարրերի: Իրականում գոյություն ունեն մի քանի տիպի գործառույթներ՝ ըստ դրանց միջև եղած հարաբերությունների բնույթի: Նախ, Բարտն առանձնացնում է գործառույթների երկու հիմնական տիպ.

ա) *Բուն գործառույթներ*, որոնք կապված են կորրեկցախոն (փոխադարձ կապի) հարաբերությամբ: Օրինակ, ատրճանակ գնելու գործառույթը կարող է հանգեցնել դրանով կրակելու գործառույթին, և կամ չկրակելը կարող է դառնալ հերոսի թուլակամությունը բացահայտող գործառույթ: Գործառույթների մի մասը միավորող, սյուժե ձևավորող դեր ունի պատմողական երկում (սրանք կարելի է անվանել *առանցքային* կամ *միջուկային* գործառույթներ), մյուսները միայն «լցնում են» պատմողական տարածքը (սրանք էլ օժանդակ դեր ունեն և կոչվում են *կարալիզատորներ*): Կատալիզատորները սյուժեի այն հատվածներն են, որոնք առաջին հայացքից կարող են ոչ էական, նույնիսկ ավելորդ թվալ, սակայն պետք է նշել, որ դրանք երբեք ավելորդ չեն լինում: Ցան-

¹Ռոլան Բարտը «աղմուկ» է համարում այն ամենը, ինչը խանգարում է տեղեկատվության հաղորդմանն ու ընկալմանը: *Աղմուկ* եզրույթը լայնորեն կիրառվում է ինֆորմատիկայում: Բարտի համոզմամբ՝ կյանքում «աղմուկը» միշտ ուղեկցում է հաղորդակցական ակտին, իսկ իրական արվեստում այն բացակայում է:

² **Բարտ Ք.**, նշված աշխ., էջ 204:

կացած մանրուք իր հատուկ դերն ունի պատումի մեջ. այն արագացնում կամ դանդաղեցնում է գործողությունը, երբեմն հետ է գցում այն, երբեմն էլ՝ խաբում ընթերցողական սպասելիքները: Կատալիզատորներն առանձին վերցրած կարող են անհիմաստ թվալ, սակայն դրանք իմաստ են ստանում առանցքային գործառույթների հետ պահպանվող մշտական կապի շնորհիվ:

բ) *Ցուցիչներ*. սրանք տեղեկություն են տալիս հերոսների բնույթի, նրանց առանձնահատկության, գործողության իրադրության, «մթնոլորտի» մասին և այլն: Ցուցիչների դասավորությունը տեքստում էական չէ. այն կարող է կամայական լինել, իսկ գործառույթներն ունեն տրամաբանական որոշակի հաջորդականություն (որը միշտ չէ, որ համընկնում է ժամանակային բնական հաջորդականության հետ): Ցուցիչներն իրենց հերթին լինում են *խսկական* (ներկայացնում են հերոսների ներաշխարհը, օգնում են բացահայտելու կերպարի հոգեբանական խառնվածքը) և *լռելիկատրվական* (ներկայացնում են հերոսների գտնվելու տեղը, ժամանակը, պատմական միջավայրը և այլն): Այսպես, Մուրացանի «Գևորգ Մարգալետումի» վեպում շատ մեծ տեղ է տրվում հերոսների ներաշխարհի, նրանց հոգեկան ապրումների պատկերմանը. դրանք «սփռված են» վեպի գրեթե բոլոր հատվածներում: Հյուգոն իր «Փարիզի աստվածամոր տաճարը» վեպն սկսում է նշանավոր կոթողի մանրակրկիտ նկարագրությամբ՝ դրանով իսկ վերստեղծելով այն պատմական տարածքը, միջնադարյան Ֆրանսիայի այն յուրօրինակ մթնոլորտը, որտեղ պետք է ծավալվեն վիպական գործողությունները:

Գործառույթներն ու ցուցիչները պատմողական երկերում հանդես են գալիս տարբեր հարաբերակցությամբ, որը մեծ չափով կախված է նաև երկի ժանրային պատկանելությունից: Այսպես, ժողովրդական հեքիաթներում, Վերածննդի շրջանի նովելներում մեծ է գործառույթների դերը, իսկ, ասենք, հոգեբանական վեպում ցուցիչները զբաղեցնում են բավական պատկառելի տեղ:

Պետք է նշել, որ և՛ կատալիզատորները, և՛ ցուցիչները ծառայում են մեկ հիմնական նպատակի՝ միջուկային գործառույթների ծավալմանը:

Բարտն այդ միջուկը համարում է յուրօրինակ «հիմնականախթ»¹ (կարկաս), որի շուրջն էլ ձևավորվում է գրական երկը՝ իր տարրերի բազմաբնույթ ամբողջությամբ:

2. Գործողություններ. Պատմողական երկը չի կարող գոյություն ունենալ առանց գործող անձանց: Ըստ կառուցվածքաբանական գրականագիտության՝ գործող անձին պետք է դիտարկել ոչ թե իբրև հոգեբանական երևույթ, այլ պարզապես գործողության «մասնակից», որը տարբեր ժամերում տարբեր դեր ու գործառույթ ունի: Այսպես, հեքիաթի ժանրում կան ոչ թե անհատներ, այլ, Բարտի եզրութաբանությամբ, *գործողության գործակալներ (ազենորներ)*², որոնք կարող են կրկնվել տարբեր ժողովուրդների և տարբեր ժամանակների հեքիաթներում: Ա.-Ժ. Գրեյմասն առաջարկում է կերպարներին դասակարգել ոչ թե ըստ նրանց որակական հատկանիշների (դրական, բացասական) կամ հոգեբանական տիպերի, այլ ըստ այն բանի, թե նրանք *ինչ են անում* (այստեղից էլ՝ *գործող անձ* անվանումը): Տարբեր գրականագետներ փորձել են ստեղծել պատմողական երկերում գործող անձանց տիպաբանություն, սակայն պետք է նշել, որ այդ խնդիրը դեռևս չի ստացել իր վերջնական լուծումը: Սրա պատճառներից մեկն էլ այն է, որ գործող անձանց հիերարխիկ հարաբերությունները նույնական չեն գրական տարբեր երկերում: Ինչպես գրում է Ռ. Բարտը, «Մեր վեպերը այս կամ այն, երբեմն նույնիսկ բացասական կերպով մեզ սովորեցրել են գործող անձանց ողջ զանգվածից առանձնացնել մեկին՝ գլխավորին: Սակայն հերոսի այդպիսի արտոնյալ դիրք ամենևին էլ բնորոշ չէ պատմողական ողջ գրականությանը»³: Հետևաբար, գործող անձին պետք է բնորոշել իր գործողությունների շրջանակներով, որոնք փոքրաթիվ են, կայուն և ենթարկվում են դասակարգման: Այսպես, առաջարկվում են գործողության մի քանի հիմնական որակներ, որոնցով կարելի է դասակարգել կերպարներին՝ *ցանկանալ, որոնել, հաղորդել, պայքարել, զիջել* և այլն: Սակայն թե՛ գործառույթները, թե՛ գործող անձինք (վերջիններիս, ինչպես նշեցինք, Բարտը հատկացնում է *գործողության* մակարդակին) որոշակի իմաստ

¹ Նույն տեղում, էջ 210:

² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 217:

³ Նույն տեղում, էջ 219:

են ձեռք բերում միայն այն դեպքում, երբ ներգրավվում են պատմողական երկի երրորդ մակարդակի՝ *պատումի* մեջ:

3. Պատում. Այս մակարդակը լայն առումով համընկնում է պատմողական դիսկուրսի հետ և իրենից ներկայացնում է նարատիվ հաղորդակցության այն եղանակը, որն ընտրում է գրողն իր երկը կառուցելիս: Ցանկացած պատում ձևավորվում է *հոդորդողի* և *ընկալողի* հարաբերակցությամբ (այլ եզրութաբանությամբ՝ *հասցեգրողի* և *հասցեարկորոշ*): Ընդ որում՝ հաղորդողը մեծ մասամբ ավելի տեսանելի, շոշափելի է, քան ընկալողը (ընթերցողը, հասցեատերը), սակայն նրանք երկուսն էլ ներկա են պատումում: Այդ ներկայությունը երբեմն բացահայտ (էքսպլիցիտ), իսկ ավելի հաճախ՝ թաքուն (իմպլիցիտ) դրսևորումներ ունի: Պատմողական ցանկացած տեքստ նարատիվ հաղորդակցություն է. պատմողն իր իմացածը հաղորդում է մեկ ուրիշի/ուրիշներին: Պատմողը (հոդորդողը) կարող է լինել՝ ա) որևէ կոնկրետ անհատ, որն ունի անուն, որոշակի կենսագրություն՝ արտահայտված պատումային երկում, բ) պատմողը ամենատես և անդեմ գիտակցության կրողն է, գ) պատմողը հաղորդում է միայն այն, ինչը կարող են տեսնել և իմանալ իր կերպարները¹: Պետք է նկատի ունենալ, որ տեքստի հեղինակին և պատմողին չպետք է նույնացնել: Այս տեսանկյունից հետաքրքիր նյութ են տալիս բանահյուսական պատմողական տեքստերը (հեքիաթներ, առակներ, վիպերգեր, գրույցներ և այլն), որոնց մեծ մասը հեղինակ չունի և մեզ է հասել ասացողների (պատմողների) միջոցով: Սա է պատճառը, որ բանահյուսության մեջ պատումի մակարդակը հատակ դրսևորված է: Իսկ ինչ վերաբերում է գրավոր գրականությանը, ապա այստեղ կան պատմելու մի քանի հիմնական եղանակներ, որոնք նշվել են դեռևս անտիկ պոետիկաներում:

Դիտարկելով նարատիվ երկի երեք մակարդակները՝ Ռ. Բարտը հանգում է հետաքրքիր եզրակացության. պատմողական երկը, ի տարբերություն քնարական բանաստեղծության, ենթակա է «ամփոփման», այսինքն՝ հնարավոր է այն վերապատմել կամ փոխադրել մեկ այլ «լեզվի»: «Այլ խոսքերով,- գրում է Բարտը,- պատմողական տեքստը *են*

¹ Այս խնդիրներին մենք կանդրադառնանք մեր «Հեղինակի խնդիրը նարատոլոգիայում» և «Տեսանկյուն» բաժիններում, որտեղ կներկայացվեն մի շարք այլ մոտեցումներ:

թարկվում է *թարգմանության* չկրելով այդ ընթացքում նշանակալի կո-
րուստներ. անթարգմանելի է մնում նրանում միայն այն, ինչը պատկա-
նում է վերջին՝ հատկապես պատմողական մակարդակին»¹: Իհարկե,
պետք է նշել, որ Բարտը «թարգմանել» ասելով նկատի ուներ նշանային
մի համակարգից անցում մեկ ուրիշ համակարգի, ինչպես, օրինակ, վե-
պից ֆիլմի, դրամատիկական ստեղծագործության, գեղանկարի, հեռու-
տահաղորդման և այլն:

1970-ական թթ.-ից ստեղծվում են նարատիվ տեքստերի պատմո-
ղական մակարդակների տարբեր մոդելներ: Հենվելով ռուս ֆորմալիստ-
ների առաջարկած երկաստիճան համակարգի վրա (ֆաբուլա-սյուժե)՝
մշակվում են եռաստիճան տարբերակներ, ինչպես՝ *դիսկուրս-պարմո-
րյուն-նարատիվ* (Ժ. Ժենետ), *տեքստ-պարմորյուն-նարատիվ* (Շ.
Ռիմոն-Քենան), *տեքստ-պարմորյուն-ֆաբուլա* (Մ. Բալ), *իրադարձու-
թյուն-պարմորյուն-պարմոթյան տեքստ* (Կ. Շտիբլե) և այլն: Վ.
Շմիդը առաջարկում է քառաստիճան մոդել՝ *իրադարձություն-պարմո-
րյուն-նարատիվ-նարատիվի ներկայացում*²:

Սյուժե և ֆաբուլա

Սյուժեի մասին պատկերացումներն ու տեսական ըմբռնումները
ձևավորվել են պոետիկայի սկզբնավորման ամենավաղ փուլերում և
մշտապես եղել են գրականության մասին գիտության առանցքային
հարցերի թվում: Դրանք այնքան հին են, որքան ինքը՝ պոետիկան:
Արիստոտելի «Պոետիկայում», որը շատ կողմերով կանխորոշել է սյու-
ժեի տեսության ձևավորումը, գործողությունն անվանվում է *միֆոս*, որ
նշանակում է իրադարձությունների համակարգ: Արիստոտելի *mythos*
եզրույթը հավասարագոր է անգլերեն *plot* բառին. այն գործողություննե-
րի դասավորությունն է, որի կարևորագույն գործառնությունը գրական երկի
մյուս բոլոր տարրերն իրեն ենթարկելն է: Միֆոսը պետք է ունենա սկիզբ,

¹ Барт Р., *նշված աշխ.*, էջ 229:

² Նարատիվ մոդելների մանրամասն նկարագրությունը տե՛ս Шмид В., *Нарратология*, М., 2003, сс. 156-161:

միջնամաս և ավարտ, որոնք պետք է կազմեն մեկ միասնական ամբողջություն, ունենան ավարտունություն ու համակարգվածություն: Արիստոտելի մոտ *mythos*-ը հակադրված է *logos*-ին, որը նշում է իրականում տեղի ունեցած գործողությունը, այսինքն՝ *միֆոսը* ընտրությունն ու հնարավոր վերածնունդն է այն նյութի, որը պարունակում է *լոգոսը* (իրական գործողությունը):

Արիստոտելի «Պոետիկայի» տարբեր լեզուներով կատարված թարգմանություններում, այդ թվում՝ ռուսերեն և հայերեն տեքստերում, *միֆոսը* իրավացիորեն թարգմանված է *ֆաբուլա* բառով: Թեպետ Արիստոտելն այդ եզրույթը չի օգտագործել, բայց թարգմանիչները փորձել են տալ բառիմաստի իրական համարժեքը, միևնույն ժամանակ խուսափել *միֆի* (առասպել իմաստով) հետ շփոթելուց: Մյուս կողմից, *միֆոսի* լատիներեն համարժեքը հենց *ֆաբուլան* է (*fabulare*՝ *պատմել* բառից), որը նշանակում է պատմություն, պատում. ծագումնաբանորեն այն սերում է *ֆաբլիո* բառից, որը նախապես եղել է ժանրի անվանում (խրատական բնույթի փոքր պատմություն, առակ, գրույց): Եվ արիստոտելյան միֆոսն էլ իրականում նշանակում էր հենց պատմություն իրադարձությունների մասին՝ դրանց կառուցման որոշակի սկզբունքով:

Սյուժե եզրույթը առաջացել է ֆրանսերեն *sujet* (առարկա) բառից և իբրև գրականագիտական հասկացություն՝ լայնորեն սկսել է կիրառվել ֆրանսիացի կլասիցիստների աշխատություններում: Այդ եզրույթին մենք հանդիպում ենք Բուալոյի «Քերթողական արվեստում», Կոռնելի քննադատական հոդվածներում և շատ ուրիշ տեսաբանների մոտ: Երկար ժամանակ *սյուժեն* և *ֆաբուլան* գործածվել են իբրև զուգահեռ և լիովին համարժեք եզրույթներ:

Ռուս ֆորմալիստներից սկսած՝ (Բ. Տոմաշևսկի, Վ. Շկլովսկի, Բ. Էյ-խենբաում, Մ. Պետրովսկի և ուրիշներ) գրականագիտության մեջ առաջացավ դրանք տարբերակելու ավանդույթը, որը սկիզբ դրեց պատումային երկերի կառուցվածքային վերլուծության մի շարք նոր սկզբունքների: Ըստ «ֆորմալ դպրոցի» ներկայացուցիչների՝ ֆաբուլան իրադարձությունների «հում», անմշակ նյութն է, որը գրողին տրվում է շրջապատող իրականությունից, ուրիշ հեղինակներից կամ դիցաբանական ու բանահյուսական երկերից, սյուժեն՝ այն եղանակը, որով իրադարձու-

թյունները ներկայացվում են ընթերցողին: Կյանքն սկսեց դիտարկվել իբրև ֆաբուլաների անսպառ աղբյուր, որոնք համապատասխան երկերում ստանում են իրենց սյուժետային կոնկրետ մշակումը:

Սակայն պետք է նշել, որ հենց ֆորմալիստների շրջանում այս հասկացությունները տարբեր մեկնաբանություններ են ստացել: Այսպես, առաջիններից մեկը, ով անդրադարձել է այդ հարցերին, Վիկտոր Շկլովսկին էր, որի հետաքրքրությունների ոլորտում մշտապես եղել են սյուժեի խնդիրները: Նա սյուժեն դիտարկում էր իբրև ձևի տարր և մույն հարթության վրա դնում այնպիսի հասկացությունների հետ, ինչպես, օրինակ, *հանգը*, *փոխաբերությունը*, ոճի շատ տարրեր: Անդրադառնալով սյուժեի խնդրին՝ Շկլովսկին գրում է. «*Սյուժեի* ըմբռնումը շատ հաճախ շփոթում են իրադարձությունների նկարագրման հետ, այն բանի հետ, ինչ ես առաջարկում եմ պայմանականորեն անվանել *ֆաբուլա*: Իրականում ֆաբուլան միայն նյութ է սյուժետային ձևավորման համար»¹: Մեկ այլ առիթով նա ավելի է մասնավորեցնում իր միտքը՝ սյուժեն համարելով նյութի կոմպոզիցիոն ձևավորում: Եվ, ինչպես ցանկացած ձև, այն մույնպես «որոնում է» նոր միջոցներ՝ գեղարվեստական արտահայտչականության հասնելու համար: «Նոր ձևը հայտնվում է ոչ թե նրա համար, որպեսզի արտահայտի նոր բովանդակություն,- գրում է նա,- այլ որպեսզի փոխարինի հին ձևին, որն արդեն կորցրել է իր գեղարվեստականությունը»²: Ահա, ըստ Շկլովսկու, ամենաբազմազան սյուժեների առաջացման հիմնական պատճառն ու նպատակը:

Բորիս Էյխենբաումը մույնպես տարբերակում է *սյուժե* և *ֆաբուլա* հասկացությունները («Պոլշկինի պոետիկայի հիմնախնդիրներ», «Ինչպես է կերտվել Գոգոլի «Շինելը»» և այլ հոդվածներում)՝ ֆաբուլան դիտարկելով իբրև նյութ, իսկ սյուժեն՝ դրա մարմնավորման ձևը: Ա. Բելեցկին մույնատիպ մոտեցում է զարգացնում սյուժեի վերաբերյալ «Խոսքի վարպետի արվեստանոցում» աշխատության մեջ: Ճիշտ է, նա չի օգտագործում ֆաբուլա եզրույթը, բայց դրա փոխարեն *սյուժեի* կողքին կիրառում է *սյուժետային սխեմա* հասկացությունը՝ ըստ էության դրա մեջ ներառելով այն, ինչ ֆորմալիստներն անվանում էին *ֆաբուլա*: Անդրա-

¹ Шкловский В. Б., О теории прозы, М., 1929, с. 204.

² Նույն տեղում, էջ 31.

դառնալով տարբեր դարաշրջաններում և տարբեր գրողների մոտ հանդես եկող սյուժետային մանություններին՝ երբեմն սյուժեի բացահայտ փոխառությունների տեսքով, Բելեցկին գրում է. «Եվ, իհարկե, չպետք է մոռանալ, որ մնան են լինում ոչ թե սյուժեները, որոնք մույնիսկ վերացարկման դեպքում անբաժան են որոշակի տեղային և ժամանակային կոլորիտից, այլ սյուժեների սխեմաները, որոնք արդյունք են ավելի մեծ վերացարկման: Այս բոլոր հասկացությունների միջև, որոնք առօրյա խոսքում շփոթվում են, պետք է սահմաններ հաստատել»¹: Շարունակելով իր խոսքը՝ Բելեցկին տալիս է հետևյալ պարզաբանումը. եթե վերցնենք ցանկացած պատմվածք և աստիճանաբար հեռացնենք նրանից բոլոր բնանկարները, նկարագրությունները, գործող անձանց խոսքերը, նրանց հոգեվիճակի պատկերումը, հեղինակային դիդակտիկ և այլ բնույթի շեղումները, երկրորդական գործողությունները, ապա կմնա միայն կմախքը, որը կարելի է կոչել *սյուժետային սխեմա*: «Ըստ էության, միայն նրա (սյուժետային սխեմայի – Ա. Ջ) կրկնման մասին կարելի է խոսել»², - գրում է Բելեցկին: Փաստորեն, մա ֆաբուլան համարում է իրադարձությունների չոր «կմախքը», որին անհրաժեշտ է միս ու արյուն տալ: Նման մոտեցում են ցուցաբերել սյուժեի և ֆաբուլայի խնդրին մաս ամերիկյան գրականագետներ Ռ. Ուելլերը և Օս. Ուորրենը «Գրականության տեսություն» գրքում³:

1920-ական թթ. ռուս գրականագետ Միխայիլ Պետրովսկին նորավեպին մվիրված իր մի շարք աշխատություններում («Նովելի կոմպոզիցիան Մոպասանի ստեղծագործության մեջ», «Նովելի ձևաբանություն» և այլն) առաջարկում է տրամագծորեն հակառակ մոտեցում. այն, ինչ էյխենբաումը և Շկլովսկին անվանում էին ֆաբուլա, Պետրովսկին կոչում է սյուժե, և, ընդհակառակը, մշակված սյուժեին մա տալիս է ֆաբուլա անվանումը: «Սյուժեն... գործողությունների համակարգ է, ...որը այս կամ այն ձևավորմամբ ներկայանում է բանաստեղծին, - գրում է մա, - սակայն որը դեռևս չի հանդիսանում նրա սեփական ստեղծագործական... աշխատանքի արդյունքը: *Բանաստեղծորեն* մշակված սյու-

¹ Белецкий А. И., Избранные труды по теории литературы, М., 1964, с. 98.

² Նույն տեղում:

³ Տե՛ս Ուելլեր Ռ., Ուորրեն Օս., մշված աշխ., էջ 323-324:

ժեն ես հակված եմ անվանելու *Ֆաբուլա* եզրույթով»¹: Նույն կերպ էլ 1925 թ. լույս տեսած «Գրական եզրույթների բառարան»-ում Յա. Ջունդեղովիչն այսպիսի բնութագիր է տալիս *սյուժե* և *Ֆաբուլա* հասկացություններին. «Սյուժեն վերացարկում է, եզրակացություն, որ արվում է մեր կողմից իրադարձությունների, երևույթների, իրադրությունների և այլնի ամբողջությունից, բայց որը բուն ստեղծագործության մեջ ամրագրված չէ որևէ լեզվական բանաձևով... Ֆաբուլան... ինչ-որ կոնկրետ դրսևորված բան է»²:

Բայց խնդիրը միայն այն չէ, որ սյուժեն և ֆաբուլան այս բնութագրումներում փոխել են իրենց տեղերը. Մ. Պետրովսկու համոզմամբ՝ որքան էլ սյուժեն ելակետային նյութ է դառնում ստեղծագործության համար, այնուամենայնիվ, այն գրողին տրվում է ոչ թե իբրև կյանքից վերցված չմշակված նյութ, այլ իբրև ձևավորված «իրադարձությունների համակարգ»: Իսկ ֆաբուլան այդ համակարգի մշակման վերջնական տարբերակն է:

Պետրովսկու այս մոտեցումն իր հետագա զարգացումն է ստանում Բ. Տոմաշևսկու աշխատություններում: Եթե Շկլովսկին ֆաբուլան դիտարկում էր իբրև արտատեքստային, ոչ գրական երևույթ, ապա Տոմաշևսկին առանձնացնում է ֆաբուլայի նվազագույն տարրեր՝ մոտիվներ, որոնք առկա են գրական ստեղծագործության մեջ, և դրանք մա համարում է թեմատիկ նվազագույն միավորներ: «Ստեղծագործության անբաժանելի մասի թեման կոչվում է մոտիվ...,- գրում է նա:- Մոտիվները, զուգակցվելով միմյանց հետ, ձևավորում են ստեղծագործության թեմատիկ կապը»³: Մոտիվների որոշակի հարաբերակցությամբ է գիտնականը տարբերակում մաս սյուժեն ֆաբուլայից: «Այս տեսանկյունից,- գրում է Բ. Տոմաշևսկին,- ֆաբուլան հանդիսանում է մոտիվների ամբողջականությունն իրենց պատճառաժամանակային տրամաբանական կապի մեջ, սյուժեն՝ նույն մոտիվների ամբողջությունը այն նույն հերթականությամբ և կապի մեջ, ինչպես դրանք տրված են ստեղծագործու-

¹ Петровский М. А., Морфология пушкинского “Выстрела”: В кн. Проблемы поэтики, М.-Л., 1925, с. 197.

² Словарь литературных терминов в 2-х томах, Зунделович Я., Сюжет, Т. 2, М.-Л., 1925, сс. 899-900.

³ Томашевский Б., նշված աշխ., էջ 137:

թյան մեջ»¹: Ըստ էության, Տոմաշևսկին ընդունում է ինչպես սյուժեի, այնպես էլ ֆաբուլայի՝ գրական երկի բաղադրիչ լինելու իրողությունը, մինևույն ժամանակ զգուշացնում, որ *սյուժե* և *ֆաբուլա* եզրույթների մասն տարբերակումը պայմանական է, և գրականագիտության մեջ դրանք օգտագործվում են նաև հաճախ լրիվ հակառակ նշանակությամբ:

Եզրույթների այս տարընթերցումները շարունակվել են նաև հետագա շրջանի գրականագիտության մեջ: Այսպես, Ա. Լևիդովը, 20-րդ դարակեսին գրած «Սյուժե և ֆաբուլա» հոդվածում արձանագրում է, որ չկա միասնական մոտեցում սյուժեի և ֆաբուլայի գիտական ըմբռնումներում, և առաջարկում անմշակ նյութն անվանել *սյուժե*, իսկ այն, ինչ ներկայացված է գրական երկում՝ *ֆաբուլա*: Այս մոտեցումը նա փորձում է հիմնավորել՝ ելնելով եզրույթների ծագումնաբանությունից: ««Սյուժե» և «ֆաբուլա» հասկացությունները տարբերակելիս,- գրում է նա,- մենք ելնում ենք այս բառերի իմաստաբանությունից և հենվում գեղարվեստական գրականության ընթերցողի փորձի վրա»²: Գրականագետը նկատի ունի այն, որ *սյուժե* նշանակում է «նյութ», իսկ *ֆաբուլա*՝ «պատմություն», հետևաբար, նյութը (սյուժեն) այն է, ինչ տրվում է գրողին, իսկ այն ձևավորելու, պատմելու և ընթերցողին մատուցելու եղանակը, ըստ նրա, հենց ֆաբուլան է:

20-րդ դարի երկրորդ կեսից ֆորմալիստների երկաստիճան բաժանման հիմքերն աստիճանաբար սկսում են խաբխլվել, և ավելի ու ավելի հաճախ են հնչում դրանից հրաժարվելու կոչեր: Լև Վիգոտսկին, որը կուլտուր-պատմական և հոգեբանական դպրոցների հետևորդ էր, քննադատում է ֆորմալիստներին և շարադրում սյուժեի վերաբերյալ իր սեփական տեսությունը: Ըստ էության՝ նա ժխտում է ֆաբուլայի և սյուժեի առանձնացման անհրաժեշտությունը, քանի որ ֆաբուլան տեքստից դուրս գոյություն ունեցող ինչ-որ բան չէ. «...Ձևավորման ենթակա փաստերի ընտրությունն ինքնին արդեն ստեղծագործական ակտ է,... գրողը, ընտրելով իրադարձությունների՝ միայն իրեն պետքական գծերը, ամե-

¹ Նույն տեղում:

² Левидов А. М., Автор-образ-читатель, 2-е изд., Л., 1983, с. 25.

նաակտիվ կերպով մշակում և վերադասավորում է կենսական նյութը»¹: Իր վերլուծություններում Վիգոտսկին մի կողմից տեսականորեն չի ընդունում այսպես կոչված «հում» նյութի՝ ինքնուրույն արժեք ունենալու փաստը, քանի որ նյութը, ըստ նրա, գործառութային դեր ունի միայն գրական ստեղծագործության մեջ, մյուս կողմից գերազնահատում է այդ նյութի կոմպոզիցիոն կառուցման դերն ու նշանակությունը:

Թեպետ *սյուժե-ֆաբրիկա* հակադրությունը ներկայումս չունի լայն կիրառություն, սակայն հենց այս հասկացությունների ներմուծումն էր, որ ազդակ հանդիսացավ մարատողգիայի՝ իբրև գիտության ձևավորման համար: Գրական պատումային երկերը սկսեցին դիտարկվել իբրև կենսական նյութի տարաբնույթ փոխաձևումների արդյունք՝ ներկայացված մարատիվ հնարքների միջոցով: Հենվելով ռուս ֆորմալիստների ավանդույթների վրա՝ մարատողգիան (հատկապես ֆրանսիականը) մշակեց մի շարք նոր մոտեցումներ ու հասկացություններ, որոնք կապվում են պատմողական երկերի վերլուծության հետ: Այսպես, Ռոլան Բարտը ժամանակային «խախտումների» կիրառումը համարում է ոչ թե գրողի կողմից հատուկ իրականացված հնարք, այլ բնականոն երևույթ, որը բխում է պատմողական երկի տրամաբանությունից և բնորոշ է ցանկացած սյուժեի: «...Պատմողական երկի բուն կառուցվածքը,- գրում է նա,- ենթադրում է իրադարձությունների ժամանակային հաջորդականության և պատճառային հերթականության՝ ժամանակագրության և տրամաբանության խախտում... Պատմողական ժամանակը պետք է բխի պատմողական տրամաբանությունից»²:

Պատումը (այլ կերպ՝ սյուժեն) այն միջոցն է, որի օգնությամբ եզակի գործողություններն ի մի են բերվում մեկ միասնական շղթայի մեջ՝ ցուցադրելով դրանց պատճառահետևանքային կապն ու ժամանակային հաջորդականությունը: Սակայն սյուժեն ոչ թե իրադարձությունների սովորական ժամանակագրական շարադրանք է, այլ դեպքերի շղթայի տարբեր օղակների դիալեկտիկ միավորում մեկ ամբողջի մեջ: «...Գրողը, սովորաբար, վերցնում է կյանքի պատահական և իրար հետ կապ չունեցող փաստերը և դրանք դասավորում է հաջորդական կարգով, որ-

¹ Выготский Л. С., Психология искусства. М., 1965, с. 206.

² Барт Р., նշվ. աշխ., էջ 211:

պեսզի մեկ նշանակալից ամբողջություն ստեղծի,- գրում է Լևոն-Ջավեն Սյուրմեյանը:- Եթե կյանքում պակասում են ներքին կապերը, արձակի մեջ գրողն ավելացնում է դրանք և լրացնում է բաց տեղերը...»¹: Կամ՝ «Սյուժե ասելով նկատի ունենք լավ կառուցված պատմություն՝ ամուր պատճառային կապերով...»²:

Այսօր *սյուժե-ֆաբուլա* ավանդական տարանջատումը հաճախ փոխարինվում է վերլուծության այլ սկզբունքներով, մոտեցումներով ու եզրութաբանությամբ (պատմություն-դիսկուրս, սյուժետային սխեմա-սյուժե, իրադարձություն-իրադարձության ներկայացում), և խիստ միակողմանի են թվում ֆորմալիստների (մասնավորապես՝ Տոմաշևսկու և Շկլովսկու) այն պնդումները, թե ֆաբուլան իրենից ներկայացնում է դեպքերի բնական հաջորդականությունը, իսկ սյուժեն՝ գեղարվեստական երկում դրանց ներկայացման եղանակը: Միայն այս հատկանիշով (դրվագների ժամանակային դասավորությամբ) տարբերակելով սյուժեն ֆաբուլայից՝ մենք զգալիորեն աղքատացնում ենք այդ հասկացությունների բուն բովանդակությունը և միևնույն ժամանակ անտեսում այն բազմաբնույթ փոխաձևումները, որ տեղի են ունենում դիպաշարային պատումի ընթացքում: Պատումի հիմնական գործառույթներից մեկն էլ մի ժամանակի փոխարկումն է մյուսին, և դա բնորոշ է ոչ միայն գեղարվեստական արձակին, այլև կինոմատոգրաֆիային, նաև բանավոր պատումին³:

Հետևաբար, սյուժե-ֆաբուլա հակադրությունը պետք է հանգեցնել ոչ այնքան ժամանակային խնդիրների, որքան ավելի խոր, բովանդակային տարբերությունների բացահայտմանը, որոնք արդյունք են պատումային (նարատիվ) փոխաձևումների: Ամերիկացի տեսաբան Ջոնաթան Բալլերի համոզմամբ՝ «Իրադարձությունների շարքն ինքնին դեռ սյուժե չի ստեղծում: Սյուժեում պետք է լինի հանգուցալուծում, որը օրինաչափորեն բխում է հանգույցից և, որոշ տեսաբանների պնդումների համաձայն, ցույց է տալիս, թե ինչ է տեղի ունեցել գործող անձանց

¹ Սյուրմեյան Լևոն-Ջավեն, Արձակի տեխնիկա. չափ և խենթություն, Եր., 2008, էջ 125:

² Նույն տեղում, էջ 138:

³ Պատմության ժամանակից պատումի ժամանակի անցման տարաբնույթ փոխաձևումների մասին մանրամասն կխոսվի աշխատանքի հաջորդ հատվածներում:

մտադրությունների, ցանկությունների և զգացմունքների հետ, որոնք էլ հանգեցրել են տվյալ պատմության մեջ նկարագրված իրադարձությունների¹:

Սյուժետային նյութը չի կարելի պատկերացնել իբրև կյանքից ուղղակիորեն վերցված և պատմողական հնարքներով գրական երկում արտահայտված իրողություն: «...Սյուժեն իրենից չի ներկայացնում անկախ, անմիջականորեն կենցաղից վերցված կամ պասիվ կերպով ավանդույթից ստացված ինչ-որ բան,- գրում է Յու. Լոտմանը:- Սյուժեն օրգանապես կապված է աշխարհի պատկերի հետ, որը տալիս է այն բանի մասշտաբը, թե ինչ է իրադարձությունը, նաև ինչ է նրա տարբերակը, որը մեզ ոչ մի նոր բան չի հաղորդում»²:

Սյուժեի ձևավորումը, հետևաբար, պարզունակ գործընթաց չէ. այստեղ դեր են խաղում տեսանելի և անտեսանելի բազմաթիվ գործոններ: «Խորհրդանիշը սյուժեի գեներ է» հռչակածու՝ Յու. Լոտմանը ցույց է տալիս, թե ինչպես որևէ տպավորություն, որևէ պատկեր շղթայական տարաբնույթ այլակերպությունների միջոցով կարող է ծնել այս կամ այն սյուժեն: Գիտնականի պնդմամբ՝ Պուշկինի «Պղնձե հեծյալը» պոեմի սյուժետում առկա են մի շարք խորհրդանիշներ, որոնց ազդակները գալիս են Կարլ Բրյուկովի «Պոմպեյի վերջին օրը» կտավի անմիջական և ուժեղ տպավորությունից: Եվ այն, ինչ սյուժետում կյանքի պարզունակ պատկերն է թվում, հաճախ բարդ այլաբանություն է, որը կարոտ է գրականագիտական լուրջ մեկնության³:

Սյուժե-ֆաբուլա հարաբերակցության մասին խոսելիս անհրաժեշտ է նշել նաև հետևյալը. կենսական փաստերի մեջ չկա որևէ կենտրոնական, գերակա խնդիր, մինչդեռ սյուժեն կառուցվում է հենց այդպիսի գերակայության ընտրության հիմքի վրա. գրական երկում գործողությունների ողջ համակարգը կիզակետավորվում է որևէ գլխավոր խնդրի (կամ խնդիրների) շուրջ, այնինչ ստեղծագործության «հում» նյութը պասիվ է, անտարբեր. նրանում բացակայում է հենց կիզակետը: Գրողի մարտիվ վարպետությունը երևում է այն բանից, թե ինչ առանցքի շուրջ է

¹ Каллер Дж., Теория литературы: краткое введение, М., 2006, с. 95.

² Лотман Ю. М., Структура художественного текста, М., 1970, с. 283.

³ Տե՛ս Լոտման Ե. Մ., Семиосфера, СПб., 2000, сс. 220-239:

նա հավաքում իր երկի դիպաշարը, կենտրոնական ինչպիսի խնդիր է առանձնացնում, ինչպես է ի մի բերում, միավորում «չոր» փաստերը, ինչպես է տեսնում և ընդգծում այն խոր հակասությունները, որոնք հաճախ թաքնված են մարդկային սովորական տեսադաշտից: Եթե ֆաբուլան ինքնին գուրկ է կյանքի նկատմամբ ունեցած գնահատականից¹, ապա սյուժեն չի կարող ձևավորվել առանց պատմողի գնահատականի, որքան էլ այդ գնահատականը խորքային և թաքնված լինի, ինչպես, օրինակ, Չեխովի նովելներում:

Այստեղ պետք է նշել, որ ֆաբուլայի մշակման եղանակը կախված է նաև այն բանից, թե գեղագիտական ինչ հասկացությունների պրիզմայով է գրողը դիտում կյանքի իրադարձությունները. մի դեպքում դրանք կարող են ստանալ *ողբերգական* մեկնաբանություն, մեկ այլ դեպքում մույն ֆաբուլան կարող է դրսևորվել *վեհի* կամ *գեղեցիկի* միջոցով (օրինակ, Պրոմեթեոսի առասպելը, որը, սկսած ամտիկ գրականությունից, ունեցել է բազմաթիվ մշակումներ): Կամ, հայտնի է, որ Ն. Վ. Գոգոլի երկու նշանավոր գործերի՝ «Մեռած հոգիների» և «Ռևիզորի» ֆաբուլաները նրան տվել է Պուշկինը, սակայն այդ ֆաբուլաների մշակումը հատկապես *կոմիկականի* լույսի ներքո Գոգոլի մեծագույն նվաճումներից է:

Վերջին տասնամյակների գրականագիտության մեջ լայն տարածում է գտել *լրեսանկյան* հասկացությունը՝ իբրև ֆաբուլայից սյուժեի անցման հիմնական միջոցի: Ըստ էության, սյուժեն առանց տեսանկյան չի կարող գոյություն ունենալ. այն կառուցվում է ոչ թե երկի մասերի, դրվագների դասավորությամբ, այլ հենց տեսանկյան միջոցով²:

Ներկայումս լայնորեն կիրառվում է *սյուժեի կոմպոզիցիա* հասկացությունը: Սրա մեջ մտնում են և՛ սյուժեի ձևավորման նարատիվ եղանակները, և՛ տեսանկյան խնդիրը, և՛ ժամանակային տևողությունն ու դասավորությունը, և՛ հերոսների ուղղակի ու անուղղակի խոսքի զուգորդումները և մի շարք այլ տարրեր: Սյուժեի կոմպոզիցիան փաստորեն

¹ Շատ գրականագետներ (Պետրովսկի, Վիգոտսկի, Բարտ և ուրիշներ) իրավացիորեն նշում են, որ ֆաբուլան թեև գուրկ է գնահատականից, սակայն նրա ընտրությունն արդեն իսկ ենթադրում է գրողի որոշակի վերաբերմունք:

² Տեսանկյան խնդրի մասին առավել մանրամասն կխոսենք աշխատանքի վերջին «Տեսանկյուն» բաժնում:

դառնում է ժանրաստեղծիչ գործոն, քանի որ յուրաքանչյուր ժանր ի վերջո ունի սյուժետային կառուցվածքի որոշակի մշակված և ավանդաբար ընդունված սկզբունքներ:

Գրականության զարգացմանը զուգընթաց, հատկապես սկսած 20-րդ դարասկզբից՝ սյուժեները կրել են էական փոփոխություններ: Այսպես կոչված *միասնական գործողության* սյուժեներին (դրանք անվանում են նաև կենտրոնաձիգ, կանոնիկ կամ արքետիպային սյուժեներ), որոնք տարածված էին անտիկ և կլասիցիստական դարաշրջաններում, փոխարինելու են եկել *համապարկերային* (կենտրոնախույս, ոչ կանոնիկ) սյուժեները, որտեղ իրադարձությունները ծավալվում են մեկը մյուսից անկախ, հավասար իրավունքով, և դրանց միջև չկա պատճառահետևանքային որևէ կապ: Նոր ժամանակներում գրականության մեջ կատարված լուրջ վերադասավորումների արդյունքում փոփոխվում են նաև սյուժետաստեղծման սկզբունքները: «XX դարի գրականությունը (և՛ պատմողական, և՛ դրամատիկական) մեծ չափով հենվում է ոչ ավանդական սյուժետակառուցման վրա...»¹, - գրում է Վ. Խալիզևը: Նա նույնիսկ փորձում է հիմնավորել, որ գրականությունը, սկսած XIX դարի երկրորդ կեսից, շարժվում է դեպի ապասյուժետայնացում (Ֆլոբեր, Ջոյս, Պրոստ, Բեքեթ, Հեսսե և ուրիշներ):

Ժամանակի պատկերման առանձնահատկությունները պատումային երկերում

Ինչպես իրավացիորեն նկատել է ֆրանսիացի կինոտեսաբան Կրիստիան Մետզը, նարատիվ երկերում ժամանակն ունի երկակի դրսևորում՝ *պարմության ժամանակ* և *պարումի ժամանակ*: Եվ պատումի հիմնական գործառնություններից մեկն էլ մի ժամանակի փոխարկումն է մյուսին: Այդպիսի երկակիություն բնորոշ է ոչ միայն կինոմատոգրաֆիային և գեղարվեստական արձակին, այլև բանավոր պատումին: Այդ երկակիությունը ցայտուն կերպով դրսևորվում է նաև դրամատուրգիայում, որը կարծես փորձում է հնարավորինս պահպանել պատմության և պատումի ժամանակների մույնականացման պատրանքը (կլա-

¹ Хализев В. Е., Теория литературы, М., 2005, с. 240.

սիցիստների համար, օրինակ, ժամանակի միասնության պահանջը հետապնդում էր հենց այդպիսի նպատակ): Թվացյալ ժամանակը պատումի մեջ հանդես է գալիս իբրև իրական. սա է պատճառը, որ այն անվանում են նաև *պսևդոժամանակ*: Գեղարվեստական գրականության մեջ ոմանք առանձնացնում են նաև ընթերցանության ժամանակը:

Ուսումնասիրելով պատմության ժամանակի և պատումի պսևդոժամանակի կապը՝ կարելի է առանձնացնել երեք հիմնական հարաբերություններ.

1. ժամանակային հերթականություն,
2. ժամանակային տևողություն (արագություն, տեմպ),
3. ժամանակային կրկնություններ (իրադարձությունների խտություն, պարբերականություն):

1. Ժամանակային հերթականություն.՝ Պատումային երկերը լեփլեցուն են ժամանակային հաջորդականության տարաբնույթ խախտումներով, ինչը ընդունված է անվանել *պարունային անախրոնիաներ*¹: Սովորաբար ընդունված է կարծել, որ հնագույն բանահյուսական երկերը, էպոսները հնարավորինս զերծ են այսպիսի անախրոնիաներից, և դրանք առավելապես բնորոշ են նոր ժամանակների պատմողական երկերին, սակայն ուսումնասիրությունը պարզում է, որ դա ամենևին էլ այդպես չէ: Բազմաթիվ անախրոնիաներ կան Հոմերոսի «Իլիականում» և «Ոդիսականում», ժողովրդական հեքիաթներում և առասպելներում: Այսպես, Հոմերոսի պոեմներում հենց սկզբից ծանուցման (անոնսի) ձևով համառոտ կերպով ներկայացվում է, թե ինչ դեպքերի մասին է պատմվելու: Այդ հնարքը հեղինակն իրագործում է՝ մուսային դիմելով: Դա ստեղծագործության ինքնատիպ մուտք է, որը, Ժենետի բնորոշմամբ, հնարավորություն է տալիս հաղթահարելու «*սկզբի անխուսափելի դժվարությունը*» և «ժամանակ է թողնում պատմողին *լարելու իր շայնը*»²: Ժամանակային խախտումները, այսպիսով, գրական պատումի ամենաավանդական հնարքներից են:

¹ Ռուս ֆորմալիստներից շատերը, ինչպես Շկլովսկին, Տոմաշևսկին և ուրիշներ, ժամանակային անախրոնիաներով էին գերազանցապես տարբերակում սյուժեի ֆաբուլայից:

² Жене́т Ж., նշված աշխ., էջ 82.

Եթե գրական երկում առանձնացնենք ժամանակային որոշակի դրվագներ պատկերող հատվածներ և դրանք ըստ հերթականության նշենք լատինական տառերով, իսկ ժամանակային հաջորդականությամբ՝ արաբական քվանշաններով, ապա կարող ենք յուրաքանչյուր երկի համար ստանալ ժամանակային հերթականության որոշակի մոդել: Ահա այդպիսի մի մոդելի օրինակ, որն իր «Պատմողական դիսկուրս» աշխատության մեջ բերում է Ժ. Ժենետը «Իլիականի» մուտքը նշելու համար.

$$A4 - B5 - C3 - D2 - E1^1:$$

Ինչպես երևում է նշված մոդելից, սկսելով որոշակի ժամանակային կետից՝ Հոմերոսը գրեթե լիովին հետ է գնում և պատմում ավելի վաղ տեղի ունեցած իրադարձությունների մասին: Մարսել Պրուստի «Կորսված ժամանակի որոնումներում» վեպի քննությունը Ժենետի համար ավելի հետաքրքիր անախրոնիաներ է բացում, երբ պատումի ժամանակը կարծես զիզգագաձև է՝ պարբերաբար գնալով առաջ և կրկին գալով հետ.

$$A2 - B1 - C2 - D1 - E2 - F1 - G2 - H1 \dots^2:$$

Նմանատիպ զիզգագաձև անախրոնիայի օրինակ կարող է ծառայել Ակ. Բակունցի «Սիրիավ» պատմվածքը, որը կառուցված է գերազանցապես ժամանակային երկու չափումների (հերոսի երիտասարդության և խոր ծերության) զուգադրման և հերթագայության միջոցով: Ճիշտ է, յուրաքանչյուր չափման մեջ նկատելի են որոշակի զարգացումներ, առաջընթաց և հետընթաց, բայց ընթերցողի համար ակնհայտ է, որ գործողությունները հիմնականում տեղի են ունենում այդ երկու հիմնական չափումներում:

Երբ խոսում ենք ժամանակային հերթականության խախտման մասին, պետք է նշել, որ պատումը կարող է ընդգրկել ինչպես նախկինում տեղի ունեցած դեպքեր, այնպես էլ առաջ ընկնել տվյալ պահին պատկերվող դեպքերից: Սա է պատճառը, որ առանձնացվում է անախրոնիաների երկու հիմնական տեսակ.

¹ Նույն տեղում, էջ 74:

² Նույն տեղում, էջ 75:

ա) **Անալեպսիս** (*հետընդգրկում* կամ *հետհիշատակում*), որը ենթադրում է ավելի վաղ կատարված իրադարձությունների ներմուծում: Անալեպսիսն իր հերթին կարող է լինել *փակ* (պատումի մեջ ամփոփ կերպով ընդգրկվում է ավելի վաղ կատարված որևէ իրադարձություն և ավարտվում) և *բաց*, երբ այն ընդգրկում է գրեթե ողջ տեքստը, և հետընթացը տեղի է ունենում պարբերաբար (այդպիսի բաց անալեպսիսի օրինակ կարող է հանդիսանալ Բակունցի «Միրհավը»): Փակ անալեպսիսի օրինակ են այն բոլոր դեպքերը, երբ պատմողը, մի պահ թողնելով բուն իրողությունները, ներկայացնում է իր հերոսի կյանքի ավելի վաղ տարիները՝ մանկությունը, պատանեկությունը կամ որևէ ամբողջական շրջան: Այսպես, Նար-Դոսը «Նունե» վիպակում, ընդհատելով բուն դեպքերը, սկսում է բավական մանրամասն պատմել գլխավոր հերոսի՝ Գրիգոր Մեյրամյանի մանկության և պատանեկության տարիները, նրա ապրած կյանքը մինչև Նունեի հետ առաջին հանդիպումը. «Գրիգոր Մեյրամյանը գյուղի հարուստ բնակիչներից մեկի որդին էր: Փոքր հասակում ավարտելով գյուղական ուսումնարանը՝ նա ծնողների համաձայնությամբ գնացել էր Թիֆլիս՝ այնտեղի համալսարաններից մեկում յուր ուսումը շարունակելու համար: Թիֆլիսում նա բնակվում էր յուր հորեղբոր այրի կնոջ մոտ....» և այլն: Եվ հետո՝ առաջին հանդիպումը Նունեի հետ և դեպքերի զարգացումը. այստեղ կարծես իրոք անալեպսիսը փակվում է:

Անալեպսիսների կիրառման տարաբնույթ ձևերը հաճախ ժանր են ձևավորում: Այսպես, երբեմն անալեպսիսը կազմում է պատումի հիմնական մասը, իսկ սկզբնական պատումը՝ կանխորոշված հանգուցալուծման պատկերումը: Այդպես են կառուցվում գերազանցապես դետեկտիվ երկերը: Դեռևս Վերածննդի շրջանից շատ նովելների կառուցման հիմնական կոմպոզիցիոն ձևը անալեպսիսների կիրառումն է. այդպես են կառուցված նաև նոր ժամանակների շատ նորավեպեր (Մոպասան, Չեխով, Տոլստոյ, Զոհրապ, Շիրվանզադե և ուրիշներ):

Անալեպսիսները կարող են հաճախ հանդես գալ հիշողությունների ձևով. այդպիսի անալեպսիսներով է կառուցված, օրինակ, Թումանյանի «Գիքորը» (Գիքորի հիշողությունները հայրենի գյուղի կյանքից, պատմվածքի վերջում Համբոյի հուշերը Գիքորի հետ քաղաք գնալու օրվա մասին և այլն): Հետհիշատակումը կարող է հանդես գալ անցյալի

մասին բռուցիկ ակնարկներով (Զոհրապի «Այնիկան»), ներկայի և անցյալի նմանատիպ իրավիճակների համեմատությամբ (Բակունցի «Ալպիական մանուշակ»-ում գեղջկուհու և ծովափի կնոջ համեմատությունը), անցյալի դեպքերի հետահայաց մեկնաբանություններով, ուշացած ճշգրտումներով և այլն: Հոմերոսի «Ոդիսականն» ըստ էության ամբողջովին կառուցված է անալեպսիսների միջոցով. բուն իրադարձություններն ընդգրկում են Ոդիսևսի թափառումների միայն վերջին օրերը, սակայն տարիներ շարունակ նրա հետ պատահած դեպքերի մասին մենք իմանում ենք միայն Ոդիսևսի հիշողություններից պոեմի միջին մասերում:

բ) **Պրոլեպսիս** (*առաջընդգրկում* կամ *կանխահիշարակում*), որը ենթադրում է ավելի ուշ կատարված իրադարձությունների ներմուծում: Պրոլեպսիսները երբեմն յուրօրինակ *ծանուցման* (անոնսի) դեր են կատարում՝ մեզ նախապատրաստելով ավելի ուշ կատարվելիք դեպքերին: Այդպիսի «ծանուցում» մենք տեսնում ենք, օրինակ, Լև Տոլստոյի «Աննա Կարենինա» վեպի սկզբում (կայարանում գնացքի տակ ընկած տղամարդու պատկերը): Ծանուցման հետ չպետք է շփոթել այսպես կոչված «սաղմը» (Ռ. Բարտն այն անվանում է «սերմ»), երբ ինչ-որ բան առկա է կամ հայտնվում է ստեղծագործության մեջ, որի նշանակությունը պետք է երևան գա ավելի ուշ: Օրինակ, Բակունցի «Սպիտակ ձին» պատմվածքի սկզբում Կոստանդ աղայի սպիտակ ձիու նկարագրությունը:

Պրոլեպսիսի դեպքում պատմողն առաջ է ընկնում դեպքերից, սակայն ոչ թե ինչ-որ դրվագներ բաց թողնելու համար, այլ նորից հետ վերադառնալու: Պրոլեպսիսի ժամանակ ընթերցողը (կամ ունկնդիրը) վստահ է, որ պատմողը նորից իրեն հետ կբերի այն ժամանակային չափմանը, որի մեջ ինքը եղել է: Այսպիսի պրոլեպսիսները հաճախ բնորոշվում են իբրև *նարարիվ անհամբերության* կամ *նուարալզիկ սպասման* արտահայտություն, երբ պատմողը կա՛ն չի համբերում դեպքերն իրենց հերթականությամբ ներկայացնելու, կա՛ն նախապես իմանալով ավարտը՝ ուզում է ինչ-ինչ դրվագներ կամ տարրեր բացել ունկնդրի (ընթերցողի) համար: Պրոլեպսիսները նույնպես իրենց հերթին լինում են *բաց* (ավելի ուշ կատարված դեպքերի հետ անընդհատ կապ գոյություն

ունի) և *փակ* (ավելի ուշ կատարվելիք դեպքերը հիշատակվում և ավարտվում են. դրանք առաջնային պատումի հետ կապի մեջ չեն):

Ե՛վ պրոլեպսիսները, և՛ անալեպսիսները տարբերվում են իրենց *հեռավորությամբ* և *ձգվածությամբ*: Հեռավորությունը ցույց է տալիս, թե որքանով է հետ կամ առաջ գնացել պատմողը (դա կարող է լինել մի քանի բույերով, ժամով, օրով, տարով կամ տասնյակ տարիներով, անգամ դարերով): Զգվածությունն իր հերթին ցույց է տալիս, թե հիմնական պատումի մեջ ինչ ծավալ ունի անախրոնիան. դա կարող է լինել շատ կարճ հիշատակում կամ կարող է ընդգրկել ստեղծագործության մի գգալի մասը: Այսպես, «Գիքորը» պատմվածքում Թումանյանն ընդամենը մի քանի կարճ դրվագներով է հիշատակում գյուղացի պատանու անհոգ կյանքը գյուղում մինչև քաղաք գալը: Այնինչ Մուրացանի «Գևորգ Մարգարետունի» վեպում Սեդան թագուհուն պատմում է նրա ամուսնությանը նախորդող և հաջորդող դեպքերը բավական լայն ընդգրկմամբ, և այդ պատմությունը զբաղեցնում է վեպի գգալի մասը:

Անախրոնիաները նաև լինում են *արտաքին* և *ներքին*: Արտաքին անախրոնիաներն ունեն ժամանակային այնպիսի ընդգրկում, որը դուրս է առաջնային պատումից: Ներքին անախրոնիաները հետ կամ առաջ են ընկնում սկզբնական պատումի ժամանակային սահմանների շրջանակներում: Այսպես, եթե ստեղծագործության մեջ պատկերվում են մեկ տարվա դեպքեր, ապա *ներքին անալեպսիս*ն այդ մեկ տարվա սահմաններից չպետք է դուրս գա. պարզապես հեղինակը անհրաժեշտ է համարում այդ մեկ տարվա դեպքերը շարադրել՝ խախտելով ժամանակային բնական հերթականությունը, կամ երբեմն նորից հետ է գնում ու հիշատակում անցյալի որոշ դրվագներ: *Արտաքին անալեպսիս*ը դուրս է գալիս առաջնային պատումի բուն ժամանակից, ընդ որում՝ կարող է շատ կամ քիչ ժամանակով հետ գնալ: Երբեմն հանդիպում են նաև *խառը անախրոնիաներ*, որոնք, լինելով արտաքին, գալիս հատվում են առաջնային պատումի ժամանակին կամ նրա հետ ունեն շփման ինչ-ինչ կետեր ու համընկնումներ:

Այս երկուսի կողքին ոմանք առանձնացնում են նաև *էլիպսիս*ը (որոշակի իրադարձությունների հատուկ *բացթողումը* և ավելի արագ առաջ ընթանալը, քան բնորոշ է տվյալ պատումին): Սակայն պետք է նշել, որ

Էլիպսիսը ոչ թե ժամանակային հաջորդականության խախտում է, այլ արագացման գեղարվեստական հնարք: Այսպես, նույն «Նունեն» վիպակում Նար-Դոսը գրեթե յուրաքանչյուր հաջորդ գլուխ սկսում է այսպես. «Վերոհիշյալ անցքերից անցել էր երեք օր», կամ՝ «Այդ օրից անցել էր մեկ տարի»: Մեկ ուրիշ տեղ՝ «Այդ օրից անցել էր հինգ տարի»: Հուլիսի սկիզբն էր»: Այսպիսի էլիպսիսային հնարքները (դրանք կարող են լինել շատ տարաբնույթ, հաճախ ոչ այսքան բացահայտ և նույնիսկ աննկատ) գրեթե բոլոր պատումային երկերի բնորոշ տարրերից են. դրանք մասն ալն հիմնական միջոցն են, որով պատմության ժամանակը փոխաձևվում է պատումային պսևդոժամանակի: Էլիպսիսը չպետք է շփոթել պրոլեպսիսի հետ, որի դեպքում անպայմանորեն վերադարձ է կատարվում դեպի հետ, այնինչ Էլիպսիսի դեպքում ընթերցողը զիտակցում է, որ հետդարձ չի լինելու, և այն, ինչ բաց է թողնված, պատմողը պարզապես հարկ չի համարում ներկայացնել: Հետևաբար, կարելի է Էլիպսիսը դիտարկել մասն ժամանակային տևողության (տեմպի) մեջ:

2. Ժամանակային տևողություն (արագություն).- Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ որևէ իրադարձության ժամանակային տևողությունը գործնականում գրեթե երբեք չի կարող համընկնել իրական ժամանակի տևողության հետ: Սրա հիմնական պատճառն այն է, որ տեքստի պսևդոժամանակը և իրական ժամանակը գտնվում են ժամանակային տարբեր չափումներում: Տեքստի ժամանակը կա՛մ ավելի կարճ է, կա՛մ (որ բավական քիչ է հանդիպում) ավելի երկար իրական ժամանակային տևողությունից: Սովորաբար նշում են, որ միայն երկխոսային դրվագներում է կարծես ստեղծվում այդ երկու ժամանակների հավասարության պատրանք, սակայն այդ հավասարությունը որոշ իմաստով պայմանական է, քանի որ չեն հաղորդվում խոսքի իրական արագությունը, դադարները կամ, ընդհակառակը, արագացումները: Պետք է նշել, որ գրական երկի ժամանակային տևողությունը իրական տևողության հետ համադրելը բավական բարդ խնդիր է այն պարզ պատճառով, որ պատումի տևողությունը ոչ ոք չի կարող չափել: Այն հաճախ համադրում են ընթերցանության տևողության հետ, որը, սակայն, փոփոխական մեծություն է: Ժամանակային իրական տևողությունը չափվում է ժամանակի միավորներով (վայրկյան, րոպե, ժամ, տարի,

տասնամյակ և այլն), իսկ տեքստի ժամանակը սովորաբար հաշվարկվում է տարածական միավորներով (տողեր, էջեր, գլուխներ, հատորներ և այլն):

Պատումի ռիթմը հնարավոր չէ պատկերացնել իբրև երբեք չընդհատվող գործընթաց, քանի որ այդպիսի պատում իրականում գոյություն չունի¹: Միշտ լինում են դանդաղեցումներ, արագացումներ, դադարներ և այլն: Ժ. Ժենետը կոնկրետ օրինակներով ցույց է տալիս, թե ինչպես Մարսել Պրուստի «Կորուսյալ ժամանակի որոնումներում» վեպում 110 էջում նկարագրվում են 2-3 ժամվա դեպքեր, իսկ 3 տողում՝ 12 տարվա դեպքեր: Ժամանակային տևողությունը «...բնականաբար վերահսկվում է վիպասանի կողմից, որը կարող է մի քանի նախադասություն հատկացնել այն բանին, ինչը տարիներ է տևել, իսկ թեյելուն կամ պարին՝ երկու երկար գլուխ»²:

Ժամանակային արագության խնդիրներին անդրադարձել է նաև Ու. Էկոն: «Ֆաբուլային ժամանակը բովանդակության մասն է կազմում, - գրում է նա: - Եթե տեքստում ասվում է. «Անցավ հազար տարի», ապա ֆաբուլային ժամանակը կազմում է հազար տարի: Սակայն վերբալ արտահայտության կամ նարատիվ դիսկուրսի մակարդակում ժամանակը, որը անհրաժեշտ է գրելու (և կարդալու) համար այդ նախադասությունը, չափազանց կարճ է: Այսպիսով, դիսկուրսի կարճ ժամանակը կարող է արտացոլել ֆաբուլային շատ երկար ժամանակահատված: Ինքնին հասկանալի է, որ հնարավոր է նաև հակառակը...»³:

Պատումի ռիթմը էապես դանդաղեցնում են ամփոփումները, էլիպսիսները, որոնք դասական վեպերում ձեռք են բերել կանոնիկ ձևեր: Էլիպսիսը հաճախ կրում է հարկադրական բնույթ, քանի որ պատմողը գիտակցում է նարատիվի մեջ այս կամ այն ժամանակահատվածի ընդգրկման անկարևորությունը: Այսպես, 18-րդ դարի անգլիացի գրող Ֆիլդինգն իր «Թոմ Ջոնս»-ում հատուկ նշում է, որ հերոսի կյանքի մի բավական պատկառելի ժամանակահատված (12 տարի) չի նկարագրում, քա-

¹ Այդպիսի պատում ստեղծելու փորձ արեց «գիտակցության հոսքի» գրականությունը:

² Ուելքս Ռ., Ուորրեն Օս., նշված աշխ., էջ 324:

³ Эко У., Шесть прогулок в литературных лесах, СПб, 2002, сс. 99-100.

նի որ այդ ընթացքում արժանահիշատակ ոչինչ չի եղել: Էլիպսիսների կիրառումը նաև Ստենդալի սիրած հնարքներից էր:

Պատումի տևողության վրա էապես ազդում են նաև նկարագրական պատկաները, որոնք ունեն տարբեր գործառնություններ¹: Սակայն նկարագրությունը միշտ չէ, որ ուղեկցվում է պատգայով, այսինքն՝ կանգնեցնում է գործողության զարգացումը և այդ դեպքում մենք արդեն գործ ունենք *լռեսպորալ* (շարժման մեջ գտնվող) նկարագրության հետ: Օրինակ, Բաֆֆու «Կայծեր» վեպում հերոսների շարժումը մի գավառից մյուսը ուղեկցվում է նկարագրական տարրերով: Իբրև տեմպորալ նկարագրության դասական օրինակ հաճախ բերվում է Հոմերոսի «Իլիականում» Աքիլլեսի վահանի նկարագրությունը, որն ուղեկցվում է Հեփեստոսի կողմից դրա ստեղծման գործընթացով²:

3. Ժամանակային կրկնություններ (խտություն, պարբերականություն).- Որոշ իրադարձություններ կարող են տեղի ունենալ ոչ թե մեկ անգամ, այլ կրկնվել պարբերաբար: Նման դեպքերում պատմողը սովորաբար օգտագործում է «ամեն օր, ամեն առավոտ, ամեն անգամ, միշտ, ժամանակ առ ժամանակ, մերթ... մերթ, թե՛... թե՛» արտահայտությունները: Գր. Ջոհրապի նորավեպերում հաճախ ենք հանդիպում այնպիսի նկարագրությունների, որոնք իրենց մեջ պարունակում են դեպքերի պարբերական կրկնություն: Օրինակ՝ «Փոստալում»՝ «Ու մեռելոցին օրերը, քանի հատ որ մեռելոց օր կա տարվույն մեջ, մեծ ու պզտիկ, ցնծության օրեր էին իրեն համար: Առտուն կանուխ կ'ելլեր, իր այրի կնոջ արդուզարդը կ'ըներ, լուրջ ու հանդիսավոր արդուզարդ մը, ու ճամփա կ'իյնար դեպի գերեզմանատունը...», կամ «Զաբուղոնում»՝ «...իրեն համար պատրաստված ծուղակներուն մեջեն հաջողությամբ դուրս կ'ելլե միշտ, վարպետ ձեռնածուխ մը պես զարմանքի մեջ թողլով զինքը բռնելու պատրաստվող միամիտները»: Այսպիսի հատվածները պատումային երկերում միջոց են՝ ամեն անգամ նորից չկրկնելու այս կամ այն իրադարձությունը: Դեպքերի հաճախականության և պատմողական

¹ Այդ գործառնությունների մասին մանրամասն խոսվել է «Պատում և նկարագրություն» բաժնում:

² Ի դեպ, Լեսինգն իր «Լաոկոոն»-ում հենց այդ օրինակով փորձում էր ցույց տալ պոեզիայի և գեղանկարչության տարբերությունները՝ նշելով, որ պոեզիան նկարագրության մեջ պետք է անպայման ընդգրկի նաև գործողություն, շարժում:

արտահայտության կրկնողականության միջև կարելի է տեսականորեն սահմանել հետևյալ չորս տիպի հարաբերությունները՝ ա) դեպքը կատարվել է մեկ անգամ, դրա մասին պատմվում է մեկ անգամ, բ) դեպքը կատարվել է մեկ անգամ, դրա մասին պատմվում է բազմիցս, գ) դեպքը կատարվել է մի քանի անգամ, նույնքան անգամ էլ դրա մասին պատմվում է, դ) դեպքը կատարվել է պարբերաբար, դրա մասին պատմվում է մեկ անգամ: Պատմողական երկերում ամենահաճախակի հանդիպում են առաջին և չորրորդ ձևերը, որոնք իրար հետ անընդհատ գուգակցվում են, իսկ քնարական երկերը սովորաբար կառուցվում են երկրորդ եղանակով (նույն բանը անընդհատ կրկնվում է տարբեր ձևերով, օրինակ՝ Ավ. Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարի»-ում): Երրորդ տեսակն առավել բնորոշ է «գիտակցության հոսքի» գրականությանը, որտեղ դեպքերի պարբերականությունն արձանագրվում է նույն հաճախականությամբ, ինչպես դրանք տեղի են ունեցել կյանքում:

Ֆիկտիվ (մտացածին) աշխարհի պատկերումը պատմողական երկերում

Գեղարվեստական պատումային երկերի հիմնական տարրերից գիծն այն է, որ դրանցում պատկերված իրականությունը ֆիկտիվ (մտացածին) է: *Ֆիկտիվ* բառը, որն առաջացել է լատիներեն *fingere* բայից, նշում է հորինված, բայց իբրև իրական ներկայացվող ինչ-որ բան: Այսպիսով, *ֆիկցիա* հասկացությունն իր մեջ ներառում է խաբեության, կեղծիքի որոշակի տարրեր: Սակայն գեղարվեստական հորինվածքը «խաբեություն» է՝ առանց բացասական երանգների. այն ենթադրում է մի նոր՝ գեղարվեստական իրականության վերստեղծում, որն իր գոյությունը գտնում է գրական երկում: Այսպիսի մոտեցումը նման է արիստոտելյան «միմեսիս»-ին, որը նշանակում է «հնարավոր» և «հավանական» իրականության գեղարվեստական կերտվածք:

Ֆիկտիվ իրականություն կերտելու համար գրողը կարող է օգտվել ամենատարբեր ոլորտներից (իրական դեպքեր, անձինք, պատմություններ, այլ ժողովուրդների կամ անցյալի մշակույթ, այլ մարդկանց կենսափորձ, սեփական երևակայություն և այլն), բայց այդ բոլորը, մուտք գոր-

ծելով ֆիկտիվ (մտացածին) աշխարհ, յուրօրինակ ձևով վերածվում են ֆիկտիվ իրողությունների՝ կորցնելով իրենց արտատեքստային արժեքը: Դրան հակառակ՝ փաստագրական երկերում (օրինակ՝ պատմագիտության մեջ) ներտեքստային իրողություններն անընդհատ համադրվում են արտատեքստային իրականության հետ: Սա, իհարկե, չի նշանակում, թե ընթերցողը ֆիկտիվ երկերը չի կարող կապել ռեալ իրականության հետ. ճիշտ հակառակը, այս դեպքում ընթերցողի երևակայությունն ավելի ազատ է՝ ներտեքստային փաստը համադրելու արտաքին աշխարհի բազմաթիվ նման իրողությունների հետ:

Ֆիկտիվ երկերում բոլոր տարրերը (կերպարները, նրանց գործողությունները, իրադրությունները, միջավայրը, բնությունը և այլն) ֆիկտիվ են: Ինչ վերաբերում է հորինված անձանց կամ դեպքերին (հաճախ դրանք տեղի են ունենում այնպիսի վայրում կամ քաղաքում, որը ոչ մի քարտեզի վրա չկա, այնպիսի հանգամանքներում, որոնք երբևէ գոյություն չեն ունեցել), ապա թվում է, թե դրանց ֆիկտիվ լինելն ակնհայտ է: Սակայն, ինչպես արդեն նշվեց, մուտք գործելով ներտեքստային իրականություն՝ բոլոր երևույթները հավասարապես վերածվում են ֆիկցիայի, անգամ եթե գրողը ներկայացնում է իրականում գոյություն ունեցող (ունեցած) անձանց, դեպքեր կամ իրողություններ:

Այսպես, Րաֆֆու «Սամվել» պատմավեպի «իրական» հերոսները ֆիկտիվ են այն պարզ պատճառով, որ դրանք գործում են գրողի վերակերտած իրականության մեջ: Որքան էլ նա ձգտի պահպանել պատմական դեպքերի և դեմքերի հավաստիությունը, բավական է նման մի նախադասություն՝ «Մի միտք ծագեց Սամվելի գլխում...», որպեսզի գծագրվի պատկերվող իրականության ֆիկտիվ լինելը: Կամ, նկարագրելով Ներսես Մեծի տառապանքները միայնության մեջ, վիպասանը գրում է. «Իսկ այս գիշեր ներքին վրդովմունքը դուրս կոչեց նրա սրտի խորքից հետևյալ խոսքերը...»: Ինքնին հասկանալի է, որ գրողը չի կարող ճշգրիտ տեղեկություն ունենալ որևէ մեկի խոհերի կամ մտորումների մասին. նա պետք է վերստեղծի դրանք՝ իբրև իր հորինած ֆիկտիվ իրականության բաղադրիչներ: Նույն կերպ և գործող անձանց ուղղակի խոսքը, նրանց գործողությունները, շրջապատը չեն կարող ընկալվել իբրև ռեալ իրողություններ, հետևաբար, դրանք նույնպես գալիս են ամ-

բողջացնելու ֆիկտիվ աշխարհի պատկերը: Բաֆֆին պատկերում է ոչ թե իրական, այլ «հնարավոր» Արշակին, Մուշեղին կամ Ներսես Մեծին:

Ժամանակակից գրականագիտությունը գեղարվեստական գրականության ֆիկցիոնալ բնույթը փորձում է հստակորեն տարանջատել առօրյա, սովորական հնարանքից: Այսպես, Վ. Իզերը «Գրականության մարդաբանության մասին» հոդվածում, հենվելով դեռևս 19-րդ դարում մշակված տեսությունների վրա, համգում է այն եզրակացության, որ գեղարվեստական հնարանքը միջոց է իրականությունը մեկնաբանելու, երբեմն նույնիսկ այն ձևավորելու, մի բան, որ բնորոշ էր դեռևս հնագույն միֆական մտածողությանը¹:

Նույնատիպ մոտեցում է ցուցաբերում գրականության ֆիկցիոնալ բնույթին և Ումբերտո Էկոն: Իր «Վեց զբոսանք գրական անտառներում» դասախոսությունների շարքում նա զարգացնում է այն միտքը, որ հնագույն առասպելների, նաև այսօրվա գրականության գործառույթը մարդկային գործունեությանը, մարդկային փորձի քառսին որոշակի ձև և կառուցվածք հաղորդելն է: Էկոյի համոզմամբ, գրականության ֆիկտիվ իրականությունը մեզ համար ընդունելի է իբրև ճշմարտություն: Այսպես, «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթի գայլը խոսում է, և մենք այդ փաստը ընդունում ենք առանց վիճարկելու²: Պատճառն այն է, որ ընթերցողի համար գործում են որոշակի կանոններ, որոնց պետք է հետևել: Գրական տեքստին վերաբերվելու հիմնարար կանոնը հետևյալն է. «Ընթերցողը պարտավոր է նկատի ունենել, որ իրեն պատմում են հորինված պատմություն, բայց չպետք է դրանից եզրակացնի, որ գրողը ստում է»³:

Գրականության մեջ ֆիկտիվ աշխարհները «սնվում են» իրական աշխարհից, հետևաբար, գեղարվեստական իրողությունները ընկալելու, հասկանալու և առավել ևս մեկնաբանելու համար անհրաժեշտ է ճանաչել բուն կյանքը, ունենալ նրա մասին մեծ տեղեկատվություն: Էկոյի համոզմամբ, տարբեր տեքստեր պահանջում են ընթերցողի տեղեկացվածության տարբեր աստիճաններ: Սակայն երբեմն ավելորդ տեղեկու-

¹ Տե՛ս **Изер В.**, К антропологии литературы, «Новое литературное обозрение», N 94, 2008:

² Տե՛ս **Эко У.**, Шесть прогулок..., с. 142:

³ Նույն տեղում, էջ 139:

թյունները գրողին նույնիսկ խանգարում են ստեղծելու ֆիկտիվ իրականություն. օրինակ, այս կամ այն վայրի, փողոցի անվանումը ժամանակի ընթացքում հաճախ փոխվում է, սակայն գրողը, պատկերելով պատմական անցյալը, երբեմն այդ վայրը անվանում է նոր անունով: Նույն կերպ և ընթերցողի ավելորդ տեղեկացվածությունը կարող է լրացուցիչ խոչընդոտներ ստեղծել գեղարվեստական (ֆիկտիվ) իրականության ընկալման ժամանակ: Այդպես է, օրինակ, այն դեպքերում, երբ պատմական որևէ փաստի իմացությունը, իրականության այս կամ այն կողմի խոր ճանաչողությունը խանգարում են գեղարվեստական պայմանականության ընկալմանը: Ու. Էկոն բոլոր դեպքերում խորհուրդ է տալիս ընթերցողին գրական երկի ընկալման և մեկնաբանման ժամանակ միշտ ելնել այն անվիճելի իրողությունից, որ մենք գործ ունենք ֆիկտիվ (մտացածին) իրականության հետ¹:

Այսպիսով, գեղարվեստական պատումային երկերում բոլոր բաղադրատարրերը ֆիկտիվ² են՝ այդ բառի բուն իմաստով: Այնտեղ ոչ միայն գործող անձինքն են ֆիկտիվ՝ իրենց արարքներով, խոսքով և խոհերով, այլև պատմողը, նրա հասցեատերը և հենց բուն պատումը:

Հեղինակի խնդիրը նարատոլոգիայում

Կոնկրետ հեղինակ.Սա պատմական իրական անձ է՝ երկի ստեղծողը: Նա ունի իր կոնկրետ կենսագրությունը, անձնական կյանքի հանգամանքները, որոնք ընթերցողին կարող են ծանոթ լինել մեծ կամ փոքր չափով կամ ընդհանրապես չլինել: Հեղինակի անձի հետ ընթերցողը կարող է անգամ անձնապես շփված լինել, վերջապես՝ հեղինակը կարող է ընթերցողի հետ նույն կամ այլ ազգության ներկայացուցիչ լինել, ապրել նույն ժամանակաշրջանում կամ ավելի վաղ: Սակայն *կոնկրետ հեղինակը* մշտապես գտնվում է արտատեքստային մակարդակում, և նա, որքան էլ առաջին հայացքից պարադոքսալ թվա, գրական երկի մեջ չի

¹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 138-180:

² Հետագա շարադրանքում «ֆիկտիվ» եզրույթը կկիրառվի մի շարք երևույթներ նշելու համար, ինչպես *ֆիկտիվ հեղինակ*, *ֆիկտիվ ընթերցող* և այլն՝ նկատի ունենալով այնպիսի պատմողի կամ հասցեատիրոջ, որոնք առկա են գրողի կերտած ֆիկտիվ աշխարհում:

դրստրվում: Բայց, այնուամենայնիվ, կան որոշ «ցուցիչներ», որոնք ինչ-որ կերպ արտահայտում են հեղինակին (դրանցից են խոսքի էքսպրեսիվ բնույթը, ակամա, բնականորեն արված խոստովանությունները և այլն): Սակայն այս ցուցիչներն արտահայտում են ոչ թե կոնկրետ հեղինակին՝ իբրև կոնկրետ անձնավորության, այլ մեր պատկերացման մեջ ձևավորում են *հեղինակի կերպար*, որը կառուցվածքային գրականագիտության մեջ ընդունված է անվանել «աբստրակտ (վերացական) հեղինակ»:

Աբստրակտ (վերացական) հեղինակ.– Գրական երկում հեղինակի կերպարի դրստրման թեման գրականագիտությանը սկսել է զբաղեցնել 20-րդ դարասկզբից: Առաջինը ռուս գիտնական Վ. Վինոգրատովն է իր «Գեղարվեստական արձակի մասին» (1930) աշխատության մեջ մշակել «հեղինակի կերպարի» հայեցակարգը՝ սկզբնապես այն անվանելով «գրողի կերպար»: Նրա համոզմամբ, դա «գրողի յուրօրինակ «դերասանական» դեմքն է»: Ավելի ուշ գրված գործերից մեկում Վինոգրատովը հեղինակի կերպարը բնութագրում է հետևյալ կերպ. «Հեղինակի կերպարը խոսքի պարզ սուբյեկտ չէ, նա հաճախ նույնիսկ անվանված չէ գեղարվեստական երկի կառուցվածքում: Դա ստեղծագործության էության խտացված մարմնավորումն է, որը միավորում է գործող անձանց խոսքային կառույցների ողջ համակարգը և դրանց հարաբերությունները պատմողի կամ պատմողների հետ՝ նրանց միջոցով դառնալով ամբողջի գաղափարաբանական կենտրոնացում, կիզակետ»¹:

Ռուս գրականագետ Բորիս Կորմանն առաջարկում է աբստրակտ հեղինակին դիտարկել իբրև «ստեղծագործության գիտակցություն», որը մեկ ամբողջի մեջ է միավորում ոչ միայն տարբեր կերպարների լեզվաբանական դրստրումները, այլև տարբեր գիտակցություններ և տեսանկյուններ: Իբրև ներտեքստային երևույթ՝ Կորմանն աբստրակտ հեղինակին անվանում է «հայեցակարգված հեղինակ»²:

Գրականագիտական որոշ աշխատություններում աբստրակտ հեղինակը անվանվում է *աբստրակտ սուբյեկտ* կամ *ստեղծագործության*

¹ Виноградов В., Проблема образа автора в художественной литературе: В кн. О теории художественной речи, М., 1971, с. 118.

² St'u Корман Б. О., Избранные труды по теории литературы, Ижевск, 1992, сс. 119-128:

սուրբեկը, երբեմն՝ *ներքին հեղինակ* (ի հակադրություն արտաքին՝ կենսագրական հեղինակի), որը պատասխանատու է գրական երկի իմաստաբանական բոլոր շերտերի միավորման համար: Արևմտաեվրոպական և ամերիկյան նարատոլոգիայում լայնորեն տարածված է *իմպլիցիտ* (թաքնված, ոչ բացահայտ) *հեղինակ* հասկացությունը: Հակառակ գրողի անկողմնակալության և չեզոքության մասին պարբերաբար հնչող պահանջներին՝ հեղինակի սուբյեկտիվությունն անխուսափելի է, և նրա ձայնը մշտապես «հնչում է» ստեղծագործության մեջ: Ինչպես գրում է Վ. Բուրը, «Որքան էլ հեղինակը ձգտի անդեմ լինել, ընթերցողն անխուսափելիորեն ստեղծում է [հեղինակի] կերպար, որը գրում է այս կամ այն ոճով, և, վերջապես, այդ հեղինակը երբեք չեզոք վերաբերմունք չի ունենա որևէ արժեքի նկատմամբ»¹:

Ժ. Ժենետը արստրակտ կամ «ենթադրյալ» հեղինակին ներկայացնում է որպես «պատկերացում հեղինակի մասին», որը նա համարում է ավելի համապատասխան բնութագրում, քան «հեղինակի կերպարը»: Այս մոտեցման դեպքում պետք է ընդունել, որ նույն երկը կարող է ունենալ ամենատարբեր արստրակտ հեղինակներ՝ կախված յուրաքանչյուր ընթերցողի և անգամ նույն ընթերցողի՝ տարբեր ժամանակներում կատարած ընթերցումներից:

Սակայն արստրակտ հեղինակին չպետք է շփոթել *ֆիկտիվ հեղինակի* (կամ պատմողի) հետ, քանի որ արստրակտ հեղինակը ստեղծագործության մեջ չի նկարագրվում և չի դրսևորվում: Հենց այս պատճառով էլ շատերի համար Վ. Վինոգրադովի *հեղինակի կերպար* հասկացությունը անհեթեթ է թվում: Եվ քանի որ արստրակտ հեղինակը ֆիկտիվ իրականության մեջ գոյություն չունի, հետևաբար, նրան չի կարելի վերագրել որևէ առանձին բառ կամ նախադասություն. նա չունի իր սեփական ձայնը՝ ի տարբերություն պատմողի (նարատորի):

Արստրակտ հեղինակին շատերը ներկայացնում են իբրև կոնկրետ հեղինակի «հետք» գրական երկում կամ, որ ավելի ճիշտ է, կոնկրետ հեղինակի *ներդրեքսուրային ներկայացուցիչ*: Ոմանց կարծիքով էլ արստրակտ հեղինակը ստեղծագործությունը ղեկավարող գիտակցությունն է, որը կարող է փոխվել մի բնագրից մյուսը, անգամ եթե կոնկրետ հեղինա-

¹ Booth W., The Rhetoric of Fiction, Chicago, 1961, p. 71.

կը նույն անձն է: Ներտեքստային ներկայացուցչին, սակայն, չի կարելի նույնացնել *գրողի խոսափողի* հետ, քանի որ արստրակտ հեղինակը միշտ թաքնված է և, ինչպես նշվեց, որևէ կոնկրետ խոսքով հանդես չի գալիս:

Գրականագիտության պատմության մեջ եղել են նաև հեղինակի անձի, նրա կենսագրության փաստերի նույնացման փորձեր նրա ստեղծագործության հետ: Այդպիսին էր ֆրանսիացի քննադատ Սենտ-Բյովի գրականագիտական մեթոդը (19-րդ դարի առաջին կես), որը հետագայում կոչվեց «կենսագրական»: Նա գրական երկը դիտարկում էր միայն հեղինակի անձի հետ ունեցած անխզելի կապի մեջ, և, հետևաբար, ստեղծագործությունը հասկանալու համար հեղինակի մասին անհրաժեշտ է իմանալ գրեթե ամեն ինչ: «Ինչպիսի՞ն են եղել նրա կրոնական հայացքները: Նրա վրա ինչպիսի՞ տպավորություն է թողել բնության տեսարանը: Ինչպե՞ս է նա վերաբերվել կանանց, փողին: Հարո՞ւստ է եղել, թե՞ աղքատ: Ինչպիսի՞ն են եղել նրա ապրելակերպը, առօրյան... Վերջապես, որո՞նք են եղել նրա արատները կամ թուլությունները... Այս հարցերին տրված ցանկացած պատասխան հետաքրքրություն է ներկայացնում այս կամ այն գրքի հեղինակին կամ նույնիսկ բուն գիրքը գնահատելու համար, եթե միայն դա մաքուր երկրաչափական տրակտատ չէ»¹, - գրում էր քննադատը:

Սենտ-Բյովի այս մեթոդը հետագայում ունեցել է ինչպես հետևորդներ, այնպես էլ խիստ քննադատներ, որոնցից էր ֆրանսիացի վիպասան Մարսել Պրուստը: «Ընդդեմ Սենտ-Բյովի» աշխատության մեջ նա պնդում է, որ ծանոթությունը գրողի անձի, նրա կենսագրության մանրամասների հետ ոչ միայն չի օգնում, այլև նույնիսկ խանգարում է նրա ստեղծագործությունը հասկանալուն: Պրուստի կարծիքով՝ գրական երկի վերլուծության ժամանակ պետք է վերանալ գրողի անձից, նրա կենսագրությունից և հենվել բացառապես նրա ստեղծած տեքստի վրա²:

Հեղինակի «մահացման» տեսությունները.- 20-րդ դարի կեսերից աստիճանաբար սկսում է աճել թերահավատությունը հեղինակի կատե-

¹ Сент-Бев О., Из работ разных лет: В кн. Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе, М., 1987, с. 46.

² Stéu Пруст М., Против Сент-Бева. Статьи и эссе, М., 1999:

գորիայի նկատմամբ: Այն հատկապես ցայտուն դրսևորվեց այսպես կոչված «Նոր քննադատության» մեջ, որն առաջացել էր 30-40-ական թթ. ամերիկյան և եվրոպական գրականագիտության մեջ և ուներ ֆորմալիստական ուղղվածություն: «Նոր քննադատների» համար գոյություն ուներ միայն գրական տեքստը՝ իբրև ինքնակա արժեք, հետևաբար, քննադատության խնդիրը նրանք համարում էին ներտեքստային երևույթների խորը և համակողմանի ուսումնասիրությունը՝ ժխտելով արտատեքստային որևէ գործոնի դեր: Բնականաբար, «Նոր քննադատությունը» թերահավատորեն էր վերաբերվում նաև հեղինակի գործոնին՝ գտնելով, որ ծնունդ առնելով գրական երկն արդեն անջատվում է հեղինակից և նրան այլևս չի պատկանում:

1960-ական թվականներից ֆրանսիական պոստմոդեռնիստական քննադատության մեջ լայն տարածում գտավ այսպես կոչված «հեղինակի մահացման» տեսությունը, որի ամենամշակմամբ ներկայացուցիչներն էին Ռոլան Բարտը, Միշել Ֆուկոն և Յուլյա Կրիստևան: Ըստ Բարտի՝ գրական երկում «խոսում է ոչ թե հեղինակը, այլ լեզուն որպես այդպիսին. գրելը սկզբից ևեթ դիմագրկված գործընթաց է..., որը թույլ է տալիս հասնել այն բանին, որ գործում է արդեն ոչ թե «եսը», այլ լեզուն...»¹: Ավելի առաջ գնալով՝ Բարտը նույնիսկ պնդում է, որ որոշ դեպքերում (օրինակ՝ սյուրռեալիստական գործերում) պահանջվում է, «որ ձեռքը որքան հնարավոր է արագ գրի առնի այն, ինչ նույնիսկ գլուխը չի ենթադրում...»²: Հետևաբար, սկսելով գրել՝ հեղինակը վերածվում է *գրագրի* (կամ *սդագրիչի*), որը ծնվում է տեքստի հետ միասին և նրա ավարտի հետ էլ անհետանում: Ըստ Բարտի՝ խոսում է ոչ թե հեղինակը, այլ լեզուն, տեքստը, որը կազմակերպվում է տվյալ ժամանակի մշակութային սկզբունքների համաձայն: Ավելի առաջ գնալով՝ Միշել Ֆուկոն այն համոզմունքն է հայտնում, որ «հեղինակ» հասկացությունը գրականության պատմական զարգացման ընթացքում ծառայել է միայն գրական երկերի նկատմամբ դասակարգված և համակարգված մոտեցման խնդրին: Այս տեսությունները հետագայում լուրջ քննադատության են ենթարկվել

¹ **Барт Р.**, Смерть автора: В кн. Избранные работы. Семиотика, поэтика, М., 1989, сс. 385-386.

² Նույն տեղում, էջ 387:

շատերի, այդ թվում և Մ. Բախտինի կողմից: «...Էպոսում խոսքը միշտ հեղինակի խոսք է,- գրում է նա,- հետևաբար, միշտ արտահայտում է նաև հեղինակի վերաբերմունքը, թեպետ այս կամ այն խոսքը կամ խոսքերի ամբողջությունը կարող է գրեթե լիովին տրվել հերոսի տնօրինմանը... Ստեղծագործության իրական կյանքը հերոսի և հեղինակի այդ դիմամիկ-կենդանի հարաբերության իրողությունն է»¹:

Ումբերտո Էկոն նույնպես հակադրվում է հեղինակի վերաբերյալ պոստմոդեռնիստական տեսություններին, որտեղ ժխտվում էր անգամ հեղինակային մտահղացման գործառույթը՝ վերջինս դիտարկելով իբրև գրական երկի մեկնաբանման բազմաթիվ մոդելներից միայն մեկը: Էկոն հատուկ ընդգծում է հեղինակային հայեցակարգի առանցքային նշանակությունը գրական երկի սյուժեի, ֆաբուլայի և դիսկուրսի ձևավորման գործում: Հեղինակային նարատիվ հնարքների ամբողջությունը, որ այլ կերպ անվանում են *ոճ*, Էկոն անվանում է *օրինակելի հեղինակ*, որն էլ իր հերթին ենթադրում է *օրինակելի ընթերցող*, ով կարող է լիովին ըմբռնել և ճիշտ մեկնաբանել հեղինակային մտահղացման բոլոր տարրերը, ծիծաղել այնտեղ, որտեղ պետք է, և տխրել անհրաժեշտության դեպքում²:

Ընթերցողի խնդիրը գրականագիտության մեջ

Վերացական (աբստրակտ) ընթերցող. - Յուրաքանչյուր գրող ունի որոշակի պատկերացում իր ընթերցողի՝ հասցեատիրոջ մասին, որին էլ ուղղված է գրական երկը: Այնպես, ինչպես իրական ընթերցողն ունի որոշակի պատկերացում հեղինակի մասին (աբստրակտ հեղինակ), այնպես էլ գրողն է իր պատկերացումներում ստեղծում աբստրակտ ընթերցողի կերպար: Աբստրակտ ընթերցողին գրականագետները տվել են տարբեր անվանումներ. ոմանք կիրառում են *խսլլիցիյ* (թաքնված) *ընթերցող* եզրույթը: Այդպիսի ընթերցողը, բնականաբար, չունի ռեալ գո-

¹ Бахтин М. М., Искусство и ответственность: В кн. Литературно-критические статьи, М., 1986, с. 13.

² Ст'ю Эко У., Шесть прогулок в литературных лесах, сс. 18-49:

յություն և մարմնավորում է գրողի նախնական ուղղորդվածությունը, նրա կողմնորոշումների ամբողջականությունը:

Լեհ գիտնական Սիխալ Գլովինսկին առաջարկում է *վիրյուալ ընկալող* եզրույթը՝ միևնույն ժամանակ նշելով այդպիսի ընթերցողի երկու տիպ՝ կապված ստեղծագործության իմաստի բացահայտ կամ քողարկված լինելու հետ. ա) *պասիվ ընթերցող*, որը բավարարվում է ստեղծագործության մեջ դրսևորված բացահայտ իմաստի պասիվ ընկալմամբ, բ) *ակտիվ ընթերցող*, որը վեր է հանում տարբեր եղանակներով քողարկված իմաստը: Գրականագիտության մեջ կիրառվել են նաև *մրացած ընթերցող*, *երևակայական ընթերցող*, *հայեցակարգային ընթերցող* և այլ եզրույթներ: Ումբերտո Էկոն, որը հատուկ աշխատություն ունի՝ նվիրված ընթերցողի դերին և նշանակությանը¹, վերացական ընթերցողին նշելու համար օգտագործում է *ընթերցող-մոդել* եզրույթը:

Պետք է նկատի ունենալ, որ աբստրակտ ընթերցողը սկզբունքորեն չի կարող համընկնել *ֆիկտիվ* (գեղարվեստական երկի կառույցում հանդես եկող) ընթերցողի կերպարի հետ²: Դա հեղինակային պատկերացումն է ընկալողի մասին, որը կա՛մ ինչ-որ կերպ ամրագրված է տեքստում, կա՛մ գոյություն ունի միայն կոնկրետ հեղինակի երևակայության մեջ:

Աբստրակտ ընթերցողին կարելի է նույնացնել *իդեալական ընկալողի* կամ, ինչպես Ու. Էկոն էր անվանում, *օրինակելի ընթերցողի* կերպարի հետ, որն ընդունում է իմաստային և գեղագիտական այնպիսի դիրքորոշում, ինչպիսին նրան «թելադրում է» գրական երկը: Օրինակելի ընթերցողը, ըստ Էկոյի, ոչ թե հետաքրքրվում է, թե որքան բնակիչ կա գրողի պատկերած գյուղաքաղաքում, այլ փորձում է զգալ, շարժվել այնպես, ինչպես նրան թելադրում է հեղինակը: Սակայն պետք է նշել, որ «թելադրանքի» կոնկրետության աստիճանը տարբեր հեղինակների մոտ տարբեր է: «Եթե քարոզիչ հեղինակների երկերը կարող են պահանջել կոնկրետ իմաստավորում,- գրում է Վ. Շմիդը,- ապա փորձարարական հեղինակների համար, որպես կանոն, ընդունելի են տարբեր մեկ-

¹ Տե՛ս Էկո Մ., Роль читателя. Исследования по семиотике текста, СПб, 2007:

² Որոշ գիտնականներ, ինչպես Ժ. Ժենետը, նման համընկնումը հնարավոր են համարում:

նաբանություններ: Լ. Տոլստոյի մոտ ստեղծագործության թույլատրելի դիրքորոշումների շրջանակը, անշուշտ, ավելի նեղ է, քան, ասենք, Չեխովի մոտ»¹:

Նույն կերպ կարելի է ասել, որ Խ. Աբովյանի, Մ. Նալբանդյանի երկերի ընթերցողական ընկալումներն ավելի միանշանակ և հստակ են, քան, ասենք, Դ. Վարուժանի, Լ. Շանթի կամ Եղ. Չարենցի ստեղծագործության: «Աբստրակտ ընթերցող» հասկացության ներմուծումն ամենևին չի ենթադրում կոնկրետ ընթերցողի ազատության որևէ սահմանափակում:

Ֆիկտիվ ընթերցող (նաբատատոր).– Սա այն հասցեատերն է, որին ֆիկտիվ նաբատտորը (պատմողը) ուղղում է իր պատմությունը: Այսպես, որևէ ներմուծված (միջանկյալ) պատմության ֆիկտիվ ընթերցողը սովորաբար համապատասխանում է գլխավոր պատմության գործող անձանցից որևէ մեկին: Ֆիկտիվ հասցեատերը կարող է գոյություն ունենալ միայն այն ժամանակ, երբ պատմողը դիմում է այնպիսի ընթերցողի կամ ունկնդրի, որը գլխավոր (առաջնային) պատմության մեջ ներկայանում է իբրև ընթերցող կամ ունկնդրող կերպար (Բոկաչչոյի «Դեկամերոնը», Նավարացու «Հեպտամերոնը», Չեխովի «Սիրո մասին», Մոպսսանի, Ջոիրապի մի շարք նորավեպեր և այլն): Գոյություն ունի պատմող–ունկնդիր երկխոսության երկու հիմնական եղանակ՝ ա) գրուցակիցը միայն երևակայական ունկնդիր (ընթերցող) է, բ) գրուցակիցը ինքնուրույն գործող անձ է առաջնային պատմության մեջ. նա ունի սեփական գոյություն, ինքնավարություն՝ անկախ պատմողի հետ երկխոսության ձևից: Առաջին դեպքում մենք գործ ունենք *դիալոգացված նաբատրիվ մենախոսության* հետ, երկրորդ դեպքում՝ իսկական երկխոսության հետ:

Ֆիկտիվ ընթերցողն իր հերթին կարող է լինել *բացահայտ* (էքսպլիցիտ) կամ *թաքնված* (իմպլիցիտ): Էքսպլիցիտ պատկերումը տեղի է ունենում երկրորդ դեմքի բայերի և դիմումի մի շարք հայտնի ձևերի միջոցով (հարգելի՛ ընթերցող, սիրելի՛ ունկնդիր և այլն): Այդպիսի ձևերի կարելի է համդիպել Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպում՝ սկսած «Հառաջաբանից» մինչև վեպի ավարտը: Ընդ որում՝ Աբովյանը հաճախ դիմում է ոչ միայն առանձին ընթերցողների («սիրելի կարդացող»,

¹ Шмид В., նշված աշխ., 2003, էջ 62:

«հայոց նորահաս երիտասարդք»), այլև ողջ ազգին՝ իբրև հավաքական ընթերցողի («իմ պատվական ազգ», «հայոց ազգ», «իմ աչքի լույս հայ», «սիրելի հայ» և այլն):

Որքան էլ ընթերցողը լինի թաքնված (իմպլիցիտ), նրա նշանները այս կամ այն կերպ դրսևորվում են գրական երկում: Գոյություն ունի պատմող–ընթերցող հարաբերության առնվազն երկու եղանակ.

ա) **Դիմում**, որը բնորոշվում է ընթերցողին ուղղված թաքնված կոչով՝ ընդունել այս կամ այն գեղագիտական, գաղափարական վերաբերմունքը պատմողի նկատմամբ, նրա պատմության, պատմվող իրականության, այս կամ այն գործող անձի և այլնի նկատմամբ: Դիմումն ըստ էության երբեք գրոյական չի լինում, որքան էլ գրողը փորձի առերևույթ խոստովել դրանից:

բ) **Կողմնորոշում**, որը դրսևորվում է երկու պլանով: Առաջին հերթին դա պատմողի ուղղորդվածությունն է դեպի որևէ կոնկրետ տիպի ընթերցող: Կողմնորոշումը մեծ չափով ազդում է պատումի եղանակի, ոճի վրա: Ուղղված լինելով որևէ կոնկրետ ընթերցող շրջանակի՝ պատմողը պետք է հաշվի առնի այդ շրջանակի սոցիալական, քաղաքական և այլ տիպի դիրքորոշումները, նրա լեզվական մշակույթը, գիտելիքների ծավալը և այլն: Այսպես, Աբովյանը, Թումանյանը և Իսահակյանը հստակ կողմնորոշում ունեին դեպի ժողովրդի պարզ մարդը, ինչով էլ մեծ չափով պայմանավորված էին նրանց ստեղծագործության թեմատիկ և լեզվաոճական սկզբունքները: Ցանկացած երկի մեջ բացահայտ կամ թաքնված տեղեկատվություն կա այն մասին, թե ինչ կողմնորոշում ունի գրողն իր ընթերցողի նկատմամբ: Երկրորդ, կողմնորոշումը նաև «կանխատեսում է» ընկալողի որոշակի վարքագիծ, այսինքն՝ նա պասիվ լսող է, ակտիվ գրուցակի՞ց, թե՞ ինքնուրույն գնահատականներ տվող անձ:

Վերջին տասնամյակների գրականագիտության մեջ ընթերցողի խնդրին, նրա ընկալումների առանձնահատկություններին և գրական երկի ձևավորման գործում կատարած դերին բավական մեծ ուշադրություն է դարձվում: Այդ թեմայով ստեղծվել է տեսական մեծածավալ գրականություն:

Տեսանկյուն

Նարատոլոգիայի կենտրոնական հասկացություններից մեկը տեսանկյունն է, որը գրականագիտության մեջ մուտք է գործել Հենրի Ջեյմսի «Արձակի արվեստը» (1884) ակնարկի շնորհիվ: Ըստ Ջեյմսի՝ գրականությունը կյանքից ստացած անհատական, անմիջական տպավորություն է: Այդ պատճառով էլ վեպում գերադասելի է նկարագրել ոչ թե իրադարձությունը, այլ ինչ-որ մեկի (մի քանիսի) տպավորությունը կյանքից: Ջեյմսը տեսանկյուն էր անվանում այն դիրքորոշումը, որից իրագործվում է պատումը: Տեսանկյան մշակման հարցում մեծ դեր կատարեց ամերիկյան «Նոր քննադատությունը», հատկապես Պերսի Լաբոքը, որը, մեծապես ազդված լինելով Հ. Ջեյմսի գրքից, իր աշխատությունը նույնպես անվանեց «Արձակի արվեստ» (1921): Իր գրքում Լաբոքն առաջինը նկարագրեց պատումի տարբեր ձևեր՝ կապված տեսանկյան փոփոխության հետ, որի պրիզմայով իրականացվում է պատումը: Առաջին տեսակը նա անվանեց *պարկերային* (կամ «համայնապատկերային») պատում: Այսպիսի պատմությունը ձևավորվում է իբրև «պատմություն իրադարձության մասին», որին պատմողը հասնում է մենախոսական տեսանկյան միջոցով. պատումը տարվում է «ամենագետ» հեղինակի կողմից, որն ավելի բարձր է կարգնաձ իր հերոսներից և «մենախոսության» միջոցով գնահատում է նրանց բոլոր արարքները: Իբրև այդպիսի պատումի օրինակ Լաբոքը նշում է Լ. Տոլստոյի, Դիքենսի, Թեքերեյի, Ստենդալի արձակը: «Համապատկերային» պատումը Լաբոքը համարում է պատումի հնացած ձև, քանի որ այն բացառում է սուբյեկտիվ նախասկիզբը, հետևաբար, կարող է կործանել արվեստի բուն հիմքերը:

Պատումի մյուս տեսակը նա անվանում է *բեմական* (կամ «դրամատիկական»), որտեղ պատումի հիմքում ընկած է իրադարձությունների ցուցադրումը և ոչ թե դրանց մասին պատմելը: Այս դեպքում արձակ երկի հեղինակը նմանվում է դրամատուրգի. նա հրաժարվում է իր սեփական խոսքից, մենախոսական պատումից և ներկայացնում է միանգամից մի քանի տեսանկյուններ՝ գնահատական չտալով հերոսների խոսքին և արարքներին: Պատումի այդպիսի եղանակը, երբ հեղինակը գերծ

է մնում որևէ գնահատականից, Լաբորը բնորոշ է համարում Ֆլորերին (վերջինս համարվում է անդեն արձակի հիմնադիրը), Ջեյմս Ջոյսին, Վերջինիս Վուլֆին:

Մ. Բախտինը, քննելով պատումի առանձնահատկությունները տարբեր ժանրերում, ոչ միայն հստակ տարբերություններ է նշում ծագումով ու գործառնությամբ միանգամայն հակադիր ժանրերում, ասենք՝ Էպոսում և վեպում¹, այլև, դիտարկելով նույն ժանրի, տվյալ դեպքում՝ վեպի սահմաններում պատումի տարաբնույթ տեսանկյունները, փորձում է ցույց տալ նոր տիպի վեպերի առաջացման նախադրյալները բուն պատումի (նարատիվի) սկզբունքների բազմազանության մեջ՝ միևնույն ժամանակ ընդգծելով ժանրաստեղծիչ այն հնարավորությունները, որ պատումի մեջ ընձեռում է տեսանկյան կամ ձայնի փոփոխությունը²: Բախտինը սահմանազատում է *միաշայն* (մենախոսական) և *բազմաշայն* (պոլիֆոնիկ) երկեր: Ի հակադրություն եվրոպական և ռուսական դասական վեպի, որն առավելապես կառուցվում էր մեկ տեսանկյունից դիտարկված սյուժեով, Մ. Դոստոևսկին, ըստ Բախտինի, նոր՝ բազմատեսանկյուն վեպի սկզբնավորողն է. «...Վիպական կառույցի բոլոր տարրերը Դոստոևսկու մոտ խորապես ինքնատիպ են. դրանք բոլորը բնորոշվում են գեղարվեստական այն նոր խնդրով, որ միայն ինքը կարողացավ դնել և լուծել իր ողջ լայնությամբ ու խորությամբ՝ բազմաձայն աշխարհի կառուցելու և քանդելու համար եվրոպական, հիմնականում **մենախոսական** (միաձայն) վեպի մշակված ձևերը»³: Դոստոևսկուն բնորոշ բազմաձայնության տարրերը նա սաղմնային ձևով նկատում է արդեն Վերածննդի խոշորագույն ներկայացուցիչների՝ Ռաբլեի, Շեքսպիրի, Սերվանտեսի երկերում:

Տեսանկյուն հասկացությամբ սովորաբար նշում են պատմողի վերաբերմունքը իր ներկայացրած դեպքերին: 20-րդ դարի 80-ական թթ.-ից լայն տարածում գտավ Ժ. Ժենետի ներմուծած *կիզակերպվորում* (ֆոկալիզացիա) եզրույթը: Տեսանկյան հասկացության հիմքում դրված է

¹ Տե՛ս **Бахтин М.**, Эпос и роман (О методологии исследования романа): В кн. Литературно-критические статьи, М., 1986, сс. 392-427:

² Տե՛ս **Бахтин М.**, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, сс. 112-134:

³ Նույն տեղում, էջ 8-9.

երկու կարևոր հարց՝ 1) ո՞վ է տեսնում իրադարձությունը, 2) ո՞վ է խոսում (կամ պատմում): Տեսանկյան կողքին զուգահեռաբար կիրառվում են *հայացք, տեսադաշտ* հասկացությունները: Ժենետը նախընտրում է *պատումի կիզակետ* եզրույթը, որը ենթադրում է տեսադաշտի սահմանափակում «ամենատեսության» համեմատ: Ըստ այդմ՝ Ժենետը առանձնացնում է կիզակետավորման երեք աստիճան.

1) գրոյական կիզակետավորում (ֆոկալիզացիա). պատմողն ավելի լայն տեղեկատվություն ունի, քան գործող անձը, կամ, ավելի ճիշտ, նա ավելին է ասում, քան որևէ գործող անձ: Սա կոչվում է նաև «ամենատես» պատմողի պատում:

2) Ներքին կիզակետավորում. պատմողը ասում է միայն այն, ինչ գիտի գործող անձը: Ընդ որում՝ սա իր հերթին լինում է ամրակայված, փոփոխական կամ բազմակի կիզակետավորման ձևերով:

3) Արտաքին կիզակետավորում. պատմողը ասում է ավելի քիչ, քան գիտի գործող անձը: Նա մուտք չունի գործող անձի գիտակցություն կամ թույլ չի տալիս, որ այնտեղ մուտք գործի ընթերցողը: Սա կոչվում է օբյեկտիվ պատում:

Այսպիսի բաժանումը ենթադրում է ընդհանրապես առանց տեսանկյան պատմողական տեքստերի հնարավորություն: Որոշ գրականագետների կողմից կիզակետավորումը բնորոշվում է իբրև ինչ-որ կետ, որից երևում են դեպքերը: Այդպիսի կետը կա՞ն պատկանում է պատմվող դեպքերի մասնակից որևէ մեկին (մի քանիսին), կա՞ն գտնվում է պատմությունից դուրս: Առաջին դեպքում գործ ունենք «ներքին», իսկ երկրորդ դեպքում՝ «արտաքին» տեսանկյան հետ:

Ռուս գրականագետ Բ. Ուսպենսկու «Կոմպոզիցիայի պոետիկա» (1970) աշխատությունը սկզբնավորեց տեսանկյան վերաբերյալ նոր տեսություն, որն էլ իր հերթին զարկ տվեց այդ խնդրի համակողմանի ուսումնասիրությանը արևմտյան նարատոլոգիական գիտության մեջ¹: Ուսպենսկու մոդելն ընդգրկում է ոչ միայն գրականությունը, այլև այնպիսի արվեստներ, ինչպես գեղանկարչությունը և կինոարվեստը: «Կոմպոզիցիայի պոետիկայի» նորությն այն էր, որ այստեղ քննարկվում են տարբեր պլաններ, որոնցում կարող է դրսևորվել տեսանկյունը: Ուս-

¹ Տե՛ս **Успенский Б. А.**, Поэтика композиции, М., 1970:

պենսկին տարբերակում է տեսանկյան դրսևորման չորս հիմնական պլան՝

1. գնահատողական (գաղափարական) պլան,
2. դարձվածաբանական պլան,
3. տարածաժամանակային պլան,
4. հոգեբանական պլան:

Այս չորս պլաններից յուրաքանչյուրը կարող է ունենալ դրսևորման երկու ձև՝ *արտաքին* (պատմողը դեպքերի մասնակիցը չէ և դրանք դիտում է դրսից) և *ներքին* (պատմողն ընդունում է գործող անձանցից մեկի կամ մի քանիսի տեսանկյունը): Ընդ որում՝ «արտաքին» և «ներքին» տեսանկյունների սահմանազատումը կատարվում է բոլոր չորս պլաններում: Սակայն պարտադիր չէ, որ նույն ստեղծագործության մեջ բոլոր պլաններում տեսանկյունը լինի միատեսակ (կա՛ն «ներքին», կա՛ն «արտաքին»): Այն կարող է որոշ պլաններում լինել ներքին, իսկ մյուսներում՝ արտաքին: Սակայն երբեմն այս տարբերակումը բարդանում է նրանով, որ այս պլանները գոյություն չունեն միմյանցից լիովին անկախ և հաճախ գտնվում են սերտ փոխկապվածության մեջ, ինչին Բ. Ուսպենսկին բավարար չափով ուշադրություն է դարձրել: Այսպես, գնահատողական կամ հոգեբանական պլանը կարող է արտահայտվել լեզվական միջոցներով և այլն:

Բ. Ուսպենսկու տեսությունը խթան հանդիսացավ տեսանկյան վերաբերյալ նարատողական նոր մոդելների: Առավել ընդունված է առանձնացնել տեսանկյան հետևյալ հինգ պլանները.

1) Տարածական պլան. Տարածական պլանը միակն է, որ ընկալվում է բառի ուղիղ, սկզբնական իմաստով: Այստեղ հաշվի է առնվում դիտողի և պատմողի դիրքը տարածության մեջ, որը ստիպում է տեսնել կամ չտեսնել որոշ մանրամասներ և համապատասխան ձևով կառուցել սեփական պատմությունը: Երբեմն նույն պատմությունը կարող են շարադրել երկու կամ երեք անձինք (նույնիսկ ավելի), որոնք գտնվել են տարածական տարբեր դիրքերում, և ստացվում են միանգամայն տարբեր պատմություններ: Ականատեսի կամ հերոսներից որևէ մեկի պատումը սովորաբար իրադարձությունների կենտրոնից դիտված պատում է, թեև շատ մանրամասների նրանք կարող են մասնակից չլինել և լրաց-

նել ուրիշների պատմությամբ: Տարածական պլանը սովորաբար ենթադրում է տեսանկյան երկու հիմնական ձև՝ հայացք ներսից և դրսից:

2) Գաղափարական պլան.Ներկաների կողմից դեպքերի ընկալումն ու վերարտադրումը կարող են չհամընկնել նույնիսկ այն դեպքում, երբ նրանք գտնվում են տարածական նույն դիրքում: Այդ տարբերությունները կապված են գաղափարական տեսանկյունների տարբերության հետ՝ գիտելիքների պաշարի, մտածողության եղանակի, ընդհանուր մտահորիզոնի և այլն: Գաղափարական տարբերությունները կարող են պայմանավորված լինել նաև մասնագիտությամբ, սեռով և տարիքով, ինչպես նաև սոցիալական դիրքով: Այսպես, Կարել Չապեկի «Բանաստեղծը» պատմվածքում («Պատմվածքներ մի գրպանից» շարքից) ավտոմեքարի վկա են եղել ամենատարբեր մարդիկ, սակայն նրանցից միայն բանաստեղծն է կարողանում ընկալել «ընդհանուր մթնոլորտը», և նրա գրած բանաստեղծության միջոցով էլ վերականգնվում է վթարի մեղավորի ավտոմեքենայի համարը: Նմանատիպ մի օրինակ է բերում Օրտեգա-ի-Գասետն իր «Արվեստի ապամարդկայնացումը» ակնարկում. նա ներկայացնում է հետևյալ իրավիճակը. մահանում է մի նշանավոր մարդ, և մահացողի սենյակում միաժամանակ ներկա են չորսը. «Կինը, բժիշկը, լրագրողը և արվեստագետը ներկա են նույն իրադարձությանը: Սակայն այդ նույն իրադարձությունը՝ մարդու հոգեվարքը, այդ մարդկանցից յուրաքանչյուրի համար երևում է իր տեսանկյունից: Եվ այդ տեսանկյուններն այնքան տարբեր են, որ դժվար թե դրանց միջև որևէ ընդհանուր բան կա»¹:

Կամ՝ Ակսել Բակունցի «Ալպիական մանուշակ» պատմվածքում տեսնում ենք նույն իրականության տարբեր (առնվազն չորս) գաղափարական ընկալումներ: Պետք է, սակայն, նշել, որ գաղափարական պլանը համարվում է ամենաընդհանրականը, քանի որ մյուս բոլոր պլաններն այս կամ այն կերպ կապվում են նրա հետ²:

3) Ժամանակային պլան.Սա նշում է իրադարձությունների ավելի վաղ և ավելի ուշ ընկալման միջև եղած տարբերությունները: Եթե տա-

¹ **Ортега-и-Гассет Х.**, Эстетика, Философия культуры, М., 1991, с. 228.

² Թերևս սա է պատճառը, որ որոշ տեսաբաններ, ինչպես Գիյոտլանդի Յան Լինտֆելտը, հրաժարվում են առանձնացնել գաղափարական հատուկ պլան:

րաձական տեսանկյան փոփոխությունը կապված է տեսադաշտի փոփոխման հետ, ապա ժամանակային տարածության մեծացման հետ կարող է աճել իրադարձությունների պատճառահետևանքային կապերի իմացությունը, ինչն էլ կարող է հանգեցնել իրադարձությունների նորովի վերագնահատմանը: Միևնույն ժամանակ, որոշ գիտելիքներ ժամանակի ընթացում կարող են նաև մոռացվել և, հետևաբար, քչանալ¹:

4) Լեզվական պլան.- Լեզվական տեսանկյունը հատուկ նշանակություն է ձեռք բերում գեղարվեստական գրականության մեջ, երբ նարատորը դեպքերը փոխանցում է ոչ միայն իր, այլև գործող անձանցից որևէ մեկի (կամ մի քանիսի) լեզվամտածողությամբ: Չի կարելի կարծել, թե լեզվական պլանը կապված է միայն դեպքերի փոխանցման, հաղորդման եղանակի հետ: Այն նույն չափով կապված է նաև դրանց ընկալման հետ, քանի որ իրականությունն ընկալվում է լեզվական համապատասխան հասկացությունների և կատեգորիաների միջոցով, և դեպքերի հաղորդումը որոշակի լեզվամտածողությամբ հաջորդում է դրանց ընկալմանը:

5) Ընկալողական (հոգեբանական) պլան.- Այս պլանն իր մեջ ներառում է այնպիսի հարցադրումներ, ինչպես՝ «Ո՞ւմ աչքերով է պատմողը նայում դեպքերին», «Ո՞վ է պատասխանատու այս կամ այն մանրամասնի ընտրության և պատկերման համար» և այլն: Կարելի է ասել, որ սա այն պրիզման է, որի միջոցով ընկալվում են դեպքերը: Փաստագրական երկերում (կամ, ասենք, խոսքային այնպիսի ժանրերում, ինչպես վկայությունը դատարանում, ցուցմունքը և այլն) պատմողը պետք է ներկայացնի միայն իր սեփական ընկալումը, իսկ գեղարվեստական երկում նարատորը հնարավորություն ունի ներկայացնելու ինչպես իր սեփական, այնպես էլ գործող անձանց ընկալողական տեսանկյունները, այսինքն՝ աշխարհին նայելու հերոսի «աչքերով»: Այս իմաստով նարատիվ տեքստերն ընձեռում են հետաքրքիր փաստեր: Այսպես, պատմողը կարող է նաև ներկայացնել իր հերոսի ներաշխարհը, խոհերը ոչ թե նրա, այլ իր սեփական ընկալմամբ: Այդպիսին է Ֆյոդոր Կարամազովի հոգե-

¹ Շատ տեսաբաններ ժամանակային հատուկ պլան չեն առանձնացնում՝ գտնելով, որ ժամանակային հեռավորությունը փոփոխում է միայն գաղափարական տեսանկյունը, հետևաբար՝ վերջինիս մասն է կազմում:

վիճակի պատկերումը «Կարամազով եղբայրներ» վեպում: Իր հերոսին Դոստոևսկին ներկայացնում է «ներսից», բայց ոչ թե նրա, այլ իր սեփական ընկալողական տեսանկյան միջոցով: Հետաքրքիր օրինակ է տալիս մաս Ա. Պ. Չեխովի «Մենամարտը». «Նաղեժդա Ֆյոդորովնան պառկած էր իր անկողնում... նա չէր շարժվում և հիշեցնում էր, հատկապես գլխով, եգիպտական մոմիա: Լուռ նայելով նրան՝ Լասսկին մտովի նրանից ներդրություն խնդրեց և մտածեց, որ եթե երկինքը դատարկ չէ, և այնտեղ Աստված կա, ապա կպահպանի նրան, իսկ եթե Աստված չկա, ապա թող մահանա, ինչի՞ն է պետք ապրելը»:

Այսպիսով, տեսանկյունը պատմողական երկերում պատկերված իրականության մեջ նարատորի դիրքն է (ժամանակի, տարածության, սոցիալ-գաղափարական և լեզվական միջավայրում): Տեսանկյան տարբեր պլանները օրգանապես կապված են միմյանց հետ, սակայն առանձին դեպքերում կարող է շեշտադրվել դրանցից մեկը կամ մյուսը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Ավետիսյան Զ.**, Գրականության տեսություն, Եր., 1998
2. **Արիստոտել**, Պոետիկա, Եր., 1955
3. **Սյուրմեյան Լ.-Զ.**, Արձակի տեխնիկա. չափ և խեղճություն, Եր., 2008
4. **Ուելլեր Ռ., Ուորրեն Օս.**, Գրականության տեսություն, Եր., 2008
5. **Prince Gerald**, Dictionary of Narratology, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1989
6. **Барт Р.**, Введение в структурный анализ повествовательных текстов: В кн. Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму, М., 2000
7. **Барт Р.**, Смерть автора: В кн. Избранные работы. Семиотика, поэтика, М., 1989
8. **Бахтин М.**, Литературно-критические статьи, М., 1986
9. **Бахтин М.**, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963
10. **Бахтин М.**, Эстетика словесного творчества, М., 1979
11. **Белецкий А.**, Избранные труды по теории литературы, М., 1964
12. **Виноградов В.**, Проблема образа автора в художественной литературе: В кн. О теории художественной речи, М., 1971
13. **Выготский Л. С.**, Психология искусства. М., 1965
14. **Женетт Ж.**, Фигуры, в 2-х томах, Том 1-2, М., 1998

15. **Изер В.**, К антропологии литературы, «Новое литературное обозрение», N 94, 2008
16. **Каллер Дж.**, Теория литературы. Краткое введение, М., 2006
17. **Корман Б. О.**, Избранные труды по теории литературы, Ижевск, 1992
18. **Лотман Ю. М.**, Семиосфера, СПб., 2000
19. **Лотман Ю. М.**, Структура художественного текста, М., 1970
20. **Ортега-и-Гассет Х.**, Эстетика. Философия культуры, М., 1991
21. **Петровский М. А.**, Морфология пушкинского “Выстрела”: В кн. Проблемы поэтики, М.-Л., 1925
22. **Пропп В. Я.**, Морфология сказки, М., 1969
23. **Тодоров Ц.**, Понятие литературы: В кн. Семиотика, М., 1983
24. **Томашевский Б.**, Теория литературы. Поэтика, М.-Л., 1928
25. **Трубина Е. Г.**, Нарратология: основы, проблемы, перспективы. Материалы к специальному курсу, <https://www.myword.ru>.
26. **Тюпа В. И.**, Нарратология как аналитика повествовательного дискурса, Тверь, 2001
27. **Успенский Б. А.**, Поэтика композиции, М., 1970
28. **Хализев В. Е.**, Теория литературы, М., 2005
29. **Шкловский В. Б.**, О теории прозы, М., 1929
30. **Шмид В.**, Нарратология, М., 2003
31. **Эйхенбаум Б. М.**, О прозе, Л., 1969
32. **Эко У.**, Роль читателя. Исследования по семиотике текста, СПб, 2007
33. **Эко У.**, Шесть прогулок в литературных лесах, СПб, 2002

ԲՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջաբան.....	3
---------------	---

ՄԱՍ I

Գրականագիտության բազմաղիմությունը Ժ. ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ	7
Ստեղծագործական գործընթաց Ա. ԲԵՔՄԵՉՅԱՆ.....	25
Գրական սեռեր և ժանրեր. հիմնախնդրի արդիականությունը Ա. ՋՐԲԱՇՅԱՆ.....	66
Գրականություն և միջ Ա. ՄԵՄԻՐՉՅԱՆ-ԲԵՔՄԵՉՅԱՆ.....	96
Միջտեքստայնություն Ժ. ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ.....	136
Գեղարվեստական ժամանակի և տարածության (քրոնոտոպի) խնդիրը գրականության մեջ Ա. ԲԵՔՄԵՉՅԱՆ	154
Գեղարվեստական մեթոդի խնդիրը 20-րդ դարում Ա. ՄԵՄԻՐՉՅԱՆ-ԲԵՔՄԵՉՅԱՆ.....	182
Թարգմանչի անհատականության խնդրի տեսական ըմբռնումները Մ. ՋԱՆՓՈԼԱԴՅԱՆ.....	210
Գրականության գործառնությունը Ժ. ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ.....	234

ՄԱՍ II

ՆԱՐԱՏՈԼՈԳԻԱՅԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՀԱՍԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ա. ՋՐԲԱՇՅԱՆ	
Նարարողոգիան՝ իբրև գիտություն, նրա խնդիրները	263
Միմեսիս և դիեգեսիս. պատում և նկարագրություն	266
Պատմություն և դիսկուրս.....	272
Պատումային երկերը խոսքային (լեզվական) ժանրերի համարեքսպում.....	279
Պատմողական երկերի կառուցվածքային մակարդակները	282
Սյուժե և ֆաբուլա.....	289
Ժամանակի պարկերման առանձնահատկությունները պատումային երկերում	299
Ֆիկտիվ (մրացածին) աշխարհի պարկերում պատմողական երկերում	308
Հեղինակի խնդիրը նարարողոգիայում	311
Ընթերցողի խնդիրը գրականագիտության մեջ	316
Տեսանկյուն	320

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍՐԱՆ

**ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ
ԱՐԴԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐ**

Ուսումնական ձեռնարկ

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Սրբագրումը՝ Լ. Հովհաննիսյանի

Տպագրված է Time to Print օպերատիվ տպագրությունների սրահում:
ք. Երևան, Խանջյան 15/55

Ստորագրված է տպագրության՝ 05.09.2016:
Չափսը՝ 60x84 $\frac{1}{16}$: Տպ. մամուլը՝ 20,625:
Տպաքանակը՝ 150 օրինակ:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1



ԵՐԱՅԱՆԻ ՄԱՐԿԱԿԱՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2016
publishing.ysu.am