

ԺԵՆՅԱ ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ

ՔՆՆԱԳԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆ

ԻԲՐԵՎ ԳՈՐԾՆԱԿԱՆ

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՈՒՍՈՒՄՆԱԿԱՆ ՁԵՌՆԱՐԿ

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ
ՆԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԺԵՆՅԱ ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ

**ՔՆՆԱԳԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆ
ԻՔՐԵՎ ԳՈՐԾՆԱԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ**

ՈՒՍՈՒՄՆԱԿԱՆ ՁԵՌՆԱՐԿ

ԵՐԵՎԱՆ

ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

2017

ՀՏԴ 82.09(07)
ԳՄԴ 83.3ց7
Ք 141

*Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի
գիտական խորհուրդը*

Խմբագիր՝ Վազգեն Գաբրիելյան, ր. գ. դ., պրոֆեսոր
Գրախոսներ՝ Աշխեն Ջրբաշյան, ր.գ. թ., դոցենտ
Ալվարդ Սեմիրջյան, ր. գ. թ., դոցենտ

Ժենյա Քալանթարյան

Ք 141 Քննադատությունն իբրև գործնական գրականագիտություն:
Ուսումնական ձեռնարկ/ Ժենյա Քալանթարյան Եր., ԵՊՀ
հրատ., 2017, 290 էջ:

Ներկայացվող ձեռնարկը նպատակ ունի հիմնավորված դիրքորոշում ձևավորելու գրական քննադատության տեղի և դերի վերաբերյալ: Եզրահանգումները կատարվում են քննադատության պատմության ընթացքում ձևավորված օրինաչափությունների, նրա ժամանակակից դրսևորման առանձնահատկությունների, հայ, ռուս, արտասահմանյան նշանավոր տեսաբանների աշխատությունների հիման վրա:

Ձեռնարկում լայնորեն լուսաբանվում են քննադատության մեթոդները, ժանրերը, գրական երկի արժևորման և մեկնաբանության սկզբունքները: Հավելվածում ներկայացվող մեթոդական տարբերակները նպատակ ունեն ուսանողների մեջ զարգացնելու ճանաչողական և գործնական հմտություններ:

Գիրքը կարող է օգտակար լինել նաև գրականությամբ հետաքրքրվող լայն շրջանակների համար:

ՀՏԴ 82.09(07)
ԳՄԴ 83.3ց7

ISBN 978-5-8084-2176-9

© ԵՊՀ հրատ., 2017
© Քալանթարյան Ժ., 2017

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՍՈՒՏՔ.....	5
ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՐԿԱՆ.....	6
ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՍԿԶԲՆԱՎՈՐՄԱՆ ՈՒ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ.....	14
Անտիկ շրջան և վաղ միջնադար	21
Քննադատությունը Վերածննդի շրջանում և ուշ միջնադարում	42
ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԸՄԲՈՆՈՒՄՆԵՐԸ	53
Հումանիտար գիտությունների «ճգնաժամը» և քննադատությունը.....	53
Շարունակական բանավեճ քննադատության տեղի և դերի վերաբերյալ	63
ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵԹՈԴԸ	77
Մեթոդի ըմբռնումը.....	77
Մեթոդների (դպրոցների) դասակարգման փորձերը.....	81
Դասական գրականագիտական դպրոցներ.....	88
Գրականագիտական (քննադատական) մեթոդները 20-21-րդ դարերում	97
Հերմենևտիկա	106
Ֆեմոմենոլոգիա	117
Ընկալման գեղագիտություն (ռեցեպտիվ էսթետիկա).....	134
Միֆաքննադատություն	140
Հոգեվերլուծական մեթոդ.....	147
ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ԺԱՆՐԵՐԸ.....	174
ԳՆԱՀԱՏՈՒՄ, ԹԵ՞ ԱՐԺԵՔԱՎՈՐՈՒՄ.....	209
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ.....	225
ՀԱՎԵԼՎԱԾ.....	230
ՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐ	230

ՄՈՒՏՔ

Գրքի «Գրական քննադատությունն իբրև գործնական գրականագիտություն» վերնագիրն ինչ-որ չափով մարտահրավեր է պարունակում իր անվերապահությամբ: Այն կարող է երկու հակադարձ հարց առաջացնել. մի՞թե քննադատությունը ևս գրականագիտություն է, և՛ պարզ չէ՞, որ քննադատությունը և գրականագիտությունը հոմանիշ հասկացություններ են: Հարցադրումներից յուրաքանչյուրի դեպքում կան համանման մտածողների զգալի կողմնակիցներ: Գրքի նպատակն է՝ պատմության կուտակած փաստերի, նշանավոր տեսաբանների տեսակետների և, բնական է, սեփական դիտարկումների հիման վրա ցույց տալ, որ իր մեթոդաբանությամբ, ժանրային առանձնահատկություններով, փիլիսոփայական հիմքով, նյութի շարադրման տրամաբանական եղանակով քննադատությունը նույն գրականագիտությունն է՝ որոշակի գործառույթով: Եթե քննադատությունը չունենար որոշ առանձնահատկություններ, լիովին նույնանար գրականագիտության մյուս ճյուղերի՝ ենթադրենք տեսության կամ պատմության հետ, ապա առանձին անվանման խնդիր էլ չէր առաջանա: Ուրեմն՝ կա ուղղվածության խնդիր: Խնդիր է նաև որևէ գրական երևույթի վերաբերյալ լրագրական կարճ կամ ընդարձակ տեղեկատվությունը գիտական քննադատությունից տարբերակելը, որի բացակայությունը հաճախ շփոթ է առաջացնում: Նշված հարցերի պարզաբանումներն էլ միտված են հստակեցնելու քննադատության տեղը գրականագիտության համակարգում և իրական կյանքում:

ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԳԱՏՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՐԿԱՆ

Բրիտանացի ժամանակակից ականավոր գրականագետ Թերրի Իգլթոնը իր «Գրականության տեսություն» (ռուսերեն թարգմ.՝ 2010 թ.) աշխատությունը սկսում է տրամաբանական մի հայտարարությամբ. «Եթե գոյություն ունի մի բան, ինչպիսին գրականության տեսությունն է, ուրեմն ակնհայտ է, որ կա գրականություն կոչվող ինչ- որ մի բան, որի մասին է, ըստ էության, այդ տեսությունը: Այդ պատճառով կարելի է սկսել այն հարցից, թե ի՞նչ է գրականությունը»¹: Առաջին հայացքից ոչ էական թվացող այս մտահոգությունը հատկապես մեզ համար տեղին է այն առումով, որ մեզանում՝ այսինքն հայ գրական շրջանակներում գրականության ինչ լինելու հարցը հաճախակի քննարկման առարկա չի դարձել և զբաղեցրել է հիմնականում գրականության տեսաբաններին (Էդ. Ջրբաշյան, Ջ. Ավետիսյան...), մինչդեռ Արևմուտքում, մասնավորապես անգլալեզու գրականագիտության մեջ հիշյալ խնդիրը ենթարկվել է «անատոմիական» հետազոտության: Մի շարք տեսաբաններ՝ ամերիկյան գրականագետներ Ռընե Ուելլեքն ու Օսթին Ուորրենը («Գրականության տեսություն»), Ջոնաթան Բալլերը (Literary Theory), անգլիացի Ջոն Մ. Էլլիսը (The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis. Berkeley), արդեն հիշատակված Թերրի Իգլթոնը (Literary Theory: An Introduction) և այլք, իրենց աշխատություններում, յուրաքանչյուրը յուրովի, փորձում են հիմնավորել գրականություն-գրականագիտություն (քննադատություն) շրթայի օղակների հարաբերությունները, փորձում են նախ սահմանագատել յուրաքանչյուր օղակի առանձնահատկությունը և ապա նրանց միջև առկա կապի բնույթը: Բնականաբար, առաջնային նշանակություն ստանում է գրականության բնույթի պարզաբանումը: Գրականության ըմբռնման փոփոխականության դիրքերից

¹ Терри Иглтон, Теория литературы. Введение, М., «Территория будущего», 2010, с.19.

Էլ նրանք բացատրում են նաև գրականության տեսության ու քննադատության և ընդհանրապես գրականագիտության բնագավառում երևան եկող նոր մեթոդների, մանիֆեստների, սկզբունքների տրամաբանությունը:

Այս հեղինակների պարզաբանումների մեջ ընդհանրությունն այն է, որ նրանք գտնում են, թե գրականություն կոչվածը կամ, ավելի ճշգրիտ, նրա ըմբռնումը, ի սկզբանե տրված անփոփոխ հատկանիշներով նույն երևույթը չէ: Նախապես, հին և միջին դարերում առհասարակ գրականություն է համարվել գրավոր գրեթե ամեն մի արտահայտություն՝ լինել պոեզիա, փիլիսոփայություն, թե աստվածաբանություն: Այնուհետև, հատկապես ռոմանտիզմի շրջանում, սկսեցին գրականություն անվանել գեղեցիկի սկզբունքով ու նաև երևակայությամբ, մտացածին պատկերներով ստեղծված երկերը, իսկ ժամանակակից իմաստով գրականության ըմբռնումը երևան եկավ հատկապես 19-րդ դարում: Այդ երևույթը մենք կարող ենք մատնանշել նաև հայ գրականության օրինակով: 5-րդ դարի մեր պատմագրությունը (Եղիշե, Խորենացի...), վարքագրությունը (Կորյուն), փիլիսոփայությունը (Եզնիկ Կողբացի, Դավիթ Անհաղթ) և գրավոր մշակույթի այլ ճյուղեր մենք մատենագրություն ենք անվանում, որ գրականության հոմանիշն է: Նույնիսկ 20-րդ դարի սկզբին Մխիթարյանների միաբանության պատմաբան Բ. Սարգիսյանը միաբանության բոլոր գրավոր արտադրությունները, լինելին դրանք աշխարհագրության, թե պատմության մասին, իբրև գրականություն է ներկայացնում: Այսօր տեսաբանները ժխտում են ոչ միայն տնտեսագիտական կամ փիլիսոփայական աշխատությունների գրականություն լինելը, որ ինքնին հասկանալի է, այլև կասկածի տակ են դնում բուն գրական գործերի գրականություն լինելու փաստը՝ պնդելով, որ չկան այնպիսի անառարկելի հատկանիշներ, որոնք գրականությունը տարբերակելին ոչ գրականությունից: Այսուհանդերձ, միասնական ջանքերով, կարծես լրացնելով մեկը մյուսին, տեսաբանները փորձում

են սահմանազատել գրականությունը մարդու ստեղծագործական գործունեության մյուս ճյուղերից: Ընդհանրացնելով տեսաբանների կատարած վերլուծությունները՝ կարելի է հանգել հետևյալ եզրակացություններին.

ա) Գրականությունն այն է, ինչ մենք հակված ենք ընդունելու իբրև գրականություն: Քանի որ գրականությանը վերագրվող շատ հատկանիշներ՝ պատկերավոր մտածողություն, հուզականություն, գեղեցիկի ձգտում և այլն, նկատելի են նաև մշակույթի, մասնավորապես արվեստի բնագավառում, ապա տեսաբաններից շատերը, հենվելով այն փաստի վրա, որ գրականությունը խոսքի արվեստ է, հատուկ ուշադրություն են դարձնում գրականության մեջ լեզվի կիրառության վրա: Օրինակ՝ ռուս ֆորմալիստները գրականությանը նայում էին լեզվական տեսանկյունից՝ ուշադրություն հրավիրելով այն բանի վրա, թե գրականության լեզուն որքանով է տարբերվում առօրեական լեզվից: Ըստ Իգլթոնի՝ նրանց համար Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտ» վեպը ոչ թե վերնագրում հիշատակված հերոսի մասին է, այլ ընդամենը պատմողական տեխնիկայի միջոցները ամբողջացնող երկ: Մի այլ տեղում էլ նա նշում է, որ «Անասնաֆերմա» վեպի հեղինակ Ջորջ Օրուելի համար անակնկալ կլիներ իմանալ, որ իր վեպի թեման շատ ավելի քիչ է կարևոր, քան այնտեղ կիրառված դատողության միջոցները: Այսուհանդերձ, դրանք գրականություն են համարվում նրանց կողմից լեզվական ոչ առօրյա միջոցների կամ, ավելի ճիշտ՝ այդ միջոցների ոչ սովորական կիրառության պատճառով: Այսինքն՝ ֆորմալիստները (ձևապաշտները) գրականության լեզվի համար բնորոշ են համարում նորմայից շեղումը, լեզվաբանական բռնությունը: Գրականությունը լեզվական կառույց է նաև կառուցվածքաբանների, նշանագետների և ուրիշ շատերի համար: Գրականության լեզվական կողմի վրա հատուկ ուշադրություն են հրավիրում նաև հայ տեսաբանները: Էդ. Ջրբաշյանն, օրինակ, շեղտադրում է գրական և գրականության լեզու հասկացությունների

տարբերությունը, անդրադառնում **բառի պոետիկա** կամ **բառի գեղագիտության** հասկացությունների բացատրությանը. «Գրանցով սովորաբար նշվում են բառի մեջ դրված բանաստեղծական բարձր բովանդակությունը և նրա թողած հոգեբանական համապատասխան տպավորությունը: Սակայն բառերն իրենց մեկընդմիջտ ամրացված գեղագիտական բովանդակություն չունեն, այլ այդպիսին ձեռք են բերում միայն որոշակի համաբնագրի (կոնտեքստի) մեջ»²: Սա ինչոր տեղ, իհարկե անուղակիորեն, պարզաբանում է ձևապաշտների (ֆորմալիստների) այն մոտեցումը, ըստ որի գրական տեքստում բառն ստանում է անսովոր կիրառություն: Մի փոքր այլ դիրքերից է հարցը մեկնաբանում Չ. Ավետիսյանը. «Գրականության լեզուն արտացոլվող առարկայի նկատմամբ իներտ և միաժամանակ գիտականորեն ճշգրիտ չէ, ինչպես ասենք բնական գիտությունների լեզուն է: Լեզուն այստեղ անհատականանում, սուբյեկտիվացվում է՝ «շեղվելով» քերականական կանոնիկայից»³: Ավետիսյանը նշում է, որ գրական լեզուն բազում աղերսներ ունի ոչ միայն բարբառների, այլև գրական մեթոդների, ուղղությունների, հոսանքների հետ: «Եթե մենք մտովի փորձենք պատկերացնել պառնասականների, իմպրեսիոնիստների, սիմվոլիստների լեզուն, կհամոզվենք այդ օրինաչափության մեջ»⁴: Կարելի է ավելացնել նաև, որ տարբերակման խնդիր առաջանում է նաև խոսքի արվեստի մի այլ ճյուղի՝ ճարտասանության (հռետորության) և գրականության լեզվի միջև:

բ) Տվյալ տեքստը գրականություն կարելի է համարել՝ ելնելով ենթատեքստից:

գ) Որևէ առանձին արտահայտություն գրականություն է, եթե մենք գիտենք, որ դա մեզ ծանոթ գրական երկից է վերցրած:

² **Էդ. Զրբաշյան**, Գրականագիտության ներածություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2011, էջ 149:

³ **Զավեն Ավետիսյան**, Գրականության տեսություն, Եր., «Նաիրի», 1998, էջ 16:

⁴ Նույն տեղում, էջ 17:

դ) Հիշատակած բոլոր տեսաբանները (Ուելլեքը, Ուորբենը, Իգլթոնը, Քալլերը, Էլլիսը...) համակարծիք են, որ գրականությունը չունի օգտակար նշանակություն, չի ծառայում որևէ օգտակար նպատակի: Իգլթոնը օրինակ է բերում՝ ասելով, որ ի տարբերություն կենսաբանության դասագրքի՝ գրականությունը ոչ մի օգուտ չի տալիս:

ե) Գրականություն լինել-չլինելը, ասում են տեսաբանները, որոշվում է դիսկուրսից, նայած թե դու ինչ տեսանկյունով ես նայում դրան: Թե՛ Քալլերը, թե՛ Էլլիսը բերում են մոլախտի օրինակը: Վայրի դաշտում մոլախտը մյուս բույսերին հավասար բույս է, մշակված այգում՝ մոլախտ, որը խանգարում է մյուս մշակաբույսերին: Այս տրամաբանությամբ որևէ տեքստ իբրև գրականություն ընդունելը կախված է նաև ընթերցանության տոնից, եղանակից և նպատակից: Ասվածին Իգլթոնը ավելացնում է իր օրինակը: Ռոբերտ Բյորնսի բանաստեղծությունը (վերնագիր չի նշում) մեկը կարող է կարդալ բանաստեղծական շնչով, մյուսը, ասենք ճապոնական այգեգործը, գործնական եղանակով՝ պարզելու համար, թե 18-րդ դարի Բրիտանիայում վարդ աճու՞մ էր, թե ոչ:

զ) Գրականությունը ոչ թե բուն իրականությունն է պատկերում, այլ մտացածին, երևակայական իրադրություն, գործողություն, տարածք և այլն: Այս առումով միանգամայն անվերապահ են արտահայտվում Ուորբենն ու Ուելլեքը: Նրանց կարծիքով անգամ հայտնի պատմավեպերը բուն իրականությունը չեն արտահայտում. «Վեպի գործող անձը տարբեր է պատմական անձից կամ իրական կյանքի մարդուց: Նա կերտված է միայն նրան նկարագրող կամ հեղինակի կողմից նրա բերանում դրված նախադասություններից: Նա չունի ո՛չ անցյալ, ո՛չ ապագա և երբեմն՝ կյանքի ամբողջ ընթացք: Այս տարրական նկատառումն իսկ ցույց է տալիս սմանկությունն այն բազմաթիվ քննադատական աշխատությունների, որոնց մեջ խոսվում է, թե ինչպես Համլետը սովորել է Վիթենբերգում, ինչպես է նրա վրա ազդել հայրը, թե ինչպես Ֆալստաֆը եղել է ջահել ու սլացիկ, այլն՝

«շեքսպիրյան հերոսուհիների աղջկական տարիների» և այն մասին, թե «քանի երեխա է ունեցել լեդի Մակբեթը»⁵:

է) Գոյություն ունի նաև հակառակ ըմբռնումը: Օրինակ՝ Վ. Ասմունք գտնում է, որ ինչ մեթոդով էլ ստեղծագործի գրողը՝ ռոմանտիկական, ռեալիստական, թե ֆանտաստիկ, նրա ստեղծագործությունը չի կարող որևէ կապ չունենալ իրականության հետ և լինել զուտ երևակայության արդյունք⁶: Այս պնդումը կարելի է պատկերացնել այնպես, որ եթե անգամ գրողը ներկայացնում է խիստ գերբնական, անիրական ու իռացիոնալ մի աշխարհ, ապա միևնույնն է, նա իր պատկերների տարրերը վերցնում է իրականությունից, եթե անգամ մարդը գլխիվայր է քայլում և ոչ ոտքերի վրա, այնուամենայնիվ, նա ունի ոտքեր և գլուխ, եթե թռչում է օդում, ապա թռչելու գաղափարն արդեն կա մարդու մտածողության մեջ և իրականում:

Համադրելով հակադիր (թերևս իրար լրացնող) այս երկու ըմբռնումները՝ կարծում ենք՝ ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ գրողը ոչ թե նոր, թեկուզ մտացածին իրականություն է ստեղծում, այլ կամայականորեն կամ որոշակի նկատառումներով փոխում է իրերի և երևույթների միջև առկա հարաբերությունները, նրանց փոխապայմանավորվածության պատճառահետևանքային կապերը:

ը) Քալլերը նշում է, որ գրականության կապը աշխարհի հետ գրականության հատկանիշը չէ, այլ մեկնաբանության արդյունք է:

թ) Գրականությունը ինտերտեքստային երևույթ է. գրական տեքստում քննարկվում է մի բան, որ իմաստ ունի այլ հարաբերություններում: Գրական տեքստը հենվում է այլ տեքստերի վրա, ինքն իր հերթին մաս է կազմում այլ տեքստերի:

Այս ամենը մատնանշում են ճշմարտությունների, ինչպես նաև մեր գիտելիքների հարաբերականությունը, որոնք չեն կարող լինել

⁵ **Ռընե Ռեյլեր, Օսթին Ռորրեն**, Գրականության տեսություն, Եր., «Սարգիս Խաչենց», 2008, էջ 28:

⁶ Տե՛ս, **Асмус В.**, Вопросы теории и истории эстетики. М., «Искусство», 1968, с. 62:

կայուն ու մշտական՝ հավիտենապես փոփոխվող աշխարհում: Ըստ հետմոդեռնիստական տեսությունների՝ ճիշտն ու սխալը միայն որոշակի ժամանակի մեջ ու որոշակի պայմաններում են կայուն և ընդունելի: Սրա հետ սերտորեն կապված է նաև ժամանակի գործոնը: Որևէ գրողի նույն գործը տարբեր ժամանակներում կարող է ընկալվել միանգամայն տարբեր կերպ: Սա նշան է այն բանի, որ ինչքան փոփոխական է գրականության բնույթն ու հատկապես նրա ընկալումը, նույնքան փոփոխական են գնահատության չափանիշները, այսինքն՝ քննադատության վերաբերմունքը, որը պայմանավորված է ոչ միայն բուն գրականության, այլև առհասարակ մարդկային մտածողության զարգացմամբ, որն էլ իր հերթին արդյունք է շրջապատող աշխարհի, էկոլոգիական փոփոխությունների, ինչպես նաև հասարակական ու քաղաքական առաջընթացների: Այսուհանդերձ, չպետք է չափազանցնել գրականության ըմբռնման փոփոխականության գործոնը: Վերջին հաշվով, բանաստեղծական խոսքի կառուցման առումով (բառերի ու հնչյունների դասավորություն, ռիթմ, կշիռ, պատկերավորություն, փոխաբերություն և այլն, և այլն) Հոմերոսի, Դանտեի, Գյոթեի, Պուշկինի, Թումանյանի և շատ ուրիշ բանաստեղծների ստեղծագործությունները ավելի շատ ընդհանրություններ ունեն, քան տարբերություններ (խոսքը բովանդակությանը չի վերաբերում, այլ բանաստեղծական արվեստին): Բովանդակության վերաիմաստավորման խնդրին մենք դեռ կանդրադառնանք:

Առաջադիր նպատակից շեղում թվացող այս համառոտ նախաբանը թույլ է տալիս քննադատության գործառույթը դիտարկել ավելի լայն շրջագծով՝ նրա գոյության հիմքի և ազդեցության միջոցների ու ոլորտի միասնության մեջ:

Եվ այսպես, ինչպիսին էլ լինի գրականության ըմբռնումը, որքան էլ տարբեր լինեն գրականության տեսական ու փիլիսոփայական հիմնավորման ու որոշակիացման ձգտումները, գրականության գոյությունը ոչ ոք չի ժխտում, այն կա, և դա քննադատության առար-

կան է: Քննադատության համար քննության, վերլուծության ու մեկնաբանության նյութ կարող է լինել մեկ բառից սկսած (հիշենք Ե. Չարենցի «Ես իմ անուշ Հայաստանի» բանաստեղծության «բար» թե «բառ», Պ. Դուրյանի «Տրտունջք»-ի «Աստված» թե «աստղեր» բառերի շուրջ ծավալված կրքոտ բանավեճերը) մինչև գրականության ընթացքի ողջ համապատկերը: Այս երկու ծայրաբևեռների արանքում կարող են քննության նյութ դառնալ առանձին երկերը, ժանրերը, ոճի և լեզվի խնդիրները, կերպարները, գուգահեռները և այլն, և այլն: Այսինքն՝ քննադատության հետազոտության առարկան ընթացիկ գրականությունն է (ի դեպ, դա չի բացառում հին նյութի նորովի ընթերցումը կամ որևէ այլ կարգի անդրադարձ)՝ իր ծավալային ու որակական բոլոր արտահայտություններով:

ՔՆՆԱԳԱՏՈՒԹՅԱՆ ՍԿՁԲՆԱՎՈՐՄԱՆ ՈՒ ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ինչպես բնության ու մարդկային կյանքի շատ երևույթների, այնպես էլ գրական քննադատության ծագման ստույգ ժամանակը թաքնված է հեռավոր ժամանակների մշուշի մեջ: Մի բան միայն ստույգ է. քննադատությունը գրականության ուղեկիցն է եղել ի սկզբանե՝ դեռևս բանավոր ստեղծագործությունների ժամանակներից՝ բնականաբար ոչ ժամանակակից տեսքով ու նշանակությամբ: Առաջին քննադատները եղել են հենց իրենք՝ ստեղծագործողները, և քննադատության նախնական ձևերը արտահայտվել են ամենից առաջ **ընտրության** միջոցով: «Գրի բացակայության պայմաններում բոլոր կատարողական ժանրերը՝ բիլիմաները, երգերը, հեքիաթները, ծիսական երգեցողությունը, ենթադրում են տեքստային առանձին տարբերակներ, որոնք ընտրության պարզագույն ձևերն են»⁷, - գրում է Լ. Ա. Ֆրեյբերգը: Գրականագետը օրինակներ է բերում տարբեր ժողովուրդների էպոսներից («Կալևալա», «Ասք Իգորի գնդի մասին» և այլն): Այս առումով մենք կարող ենք դիմել հայրենի գրականության օրինակներին: Մովսես Խորենացին պատմում է Արտավազդի մասին առասպելը՝ տարբերակներով: Նշանակում է՝ առասպելը՝ այսինքն բանավոր այդ ստեղծագործությունը, ունեցել է տարբերակներ: Խորենացին, ստույգ լինելու և ռացիոնալիզմի իր դիրքերից ելնելով, հավաստի է համարում այն տարբերակը, երբ Արտավազդը Արտաշատ քաղաքի կամրջով անցնելիս «հանկարծ ինչ-որ ցնորքից շփոթվում-խելագարվում է, ձիուց վայր է ընկնում մի խոր փոսի մեջ և այնտեղ խորասուզվում անհետանում է»⁸: Պատմիչը հիշում է առասպելի ևս երկու տարբերակ. մեկում հոր՝ Արտաշես արքայի մահվան

⁷ Древнегреческая литературная критика, Москва, «Наука», 1975, с.12:

⁸ **Մովսես Խորենացի**, Հայոց պատմություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1981, Գիրք առաջին, գրվիս ԿԱ:

Ժամանակ Արտավազըը նեղվում է հոր համար կատարվող գոհողությունների պատճառով և գայրանում, որ հայրն իր հետ տարավ ամբողջ երկիրը, ինքը ինչպե՞ս թագավորի ավերակների վրա, որի համար հայրը նրան անիծում է, և այդ անեծքը կատարվում է: «Քաջերը» Արտավազդին բռնում բանտարկում են քարանձավի մեջ, երկաթե շղթաներով կապված երկու շուն կրծում են նրա շղթաները, իսկ նա «ջանք է անում դուրս գալ, աշխարհին վերջ տալ», բայց յուրաքանչյուր կիրակի դարբինները երեք կամ չորս անգամ կռանով խփում են սալին, որպեսզի շղթաները ամրանան: Կա և մյուս տարբերակը, ըստ որի Արտավազդի մանուկ ժամանակ վիշապագունները նրան գողացել և տեղը դե են դրել: Այն, որ Խորենացին հիշյալ տարբերակներից ընտրում է առաջինը, դա արդեն ուրիշ խնդիր է, վերաբերում է Խորենացի քննադատին, մանավանդ որ Խորենացին այդ ընտրությունը կատարում է շատ ավելի ուշ շրջանում՝ մ. թ. 5-րդ դարում: Այս պարագայում մեր խնդիրը ոչ թե Խորենացին է, այլ նրա հիշատակած առասպելների տարբերակների գոյությունը, որը հենց ստեղծման կամ նրան հաջորդած մոտ ժամանակների **ընտրության**, այսինքն՝ **քննադատության** արդյունք է: Նման օրինակները բազմաթիվ են: Օրինակ՝ նույն Խորենացին Բելի կապակցությամբ նշում է, որ նրա մասին «շատերը շատ բաներ են պատմում **այլընդայլո**» (ընդգծումը մերն է – Ժ. Ք.), այսինքն՝ տարաբնույթ: Նույնը վերաբերում է նաև Արա Գեղեցիկի և Շամիրամի առասպելի տարբերակներին, որոնցից մեկում Շամիրամին սպանում է նրա որդի Նինուսը, մյուս դեպքում, հալածանքից փախչելով, Շամիրամը Նիոբեի պես քար է կտրում:

Վերոհիշյալ օրինակները վկայում են, որ երբ գրականությունը դեռևս բանավոր ու վաղնջական ժամանակներում իր առաջին քայլերն էր անում, և հավաքական ուժերով ստեղծվում էր բանաստեղծություն, երգ, գրույց կամ առասպել, բոլորը ու նաև հաջորդները ճիշտ նույն ձևով չէին կրկնում, «խմբագրում էին» առաջինների ա-

սածն ըստ իրենց ճաշակի ու ըմբռնման: Այսինքն՝ բանավոր գրականության առաջին հեղինակները՝ ժողովրդական բանաստեղծները, «քննադատաբար» մոտենալով արդեն եղածին, ստեղծում էին իրենց տարբերակները: Արդյոք զգալիորեն այս քննադատական մոտեցման պատճառով չէ՞ (բանավոր տեքստերի անխուսափելի, միանգամայն բնական աղավաղման հետ միասին), որ գոյություն ունեն գրույցների, առասպելների, հեքիաթների, երբեմն էպոսների բազմաթիվ տարբերակներ: Մի՞թե հայ ժողովրդական էպոսի՝ «Սասնա ծռերի» մի քանի տասնյակ պատումները սոսկ ասացողների «մոռացկոտության» հետևանք են: Մասամբ մոռանալով է, որ ասացողը տեղնուտեղը հնարել է, մասամբ էլ՝ քննադատելով ու խմբագրելով: Հնարավոր է, որ «քննադատություն» եզրն այստեղ տեղին չէ, բայց մենք այն օգտագործում ենք պայմանական, հարաբերական, ընտրության և խմբագրման իմաստով: Բանավոր գրականության միջոցով և հենց ստեղծագործող հեղինակների ջանքերով քննադատության այս հնարավոր դրսևորումը յուրահատուկ բացատրություն է ստանում Հրանտ Մաթևոսյանի կողմից: Հետաքրքրականն այն է, որ գրողն ընկալում-ենթադրում է նաև չարտահայտված քննադատությունը: «Քննադատությունը նրանց համար է, ում համար որ ինքը գրականությունն է՝ բոլորիս համար է, քննադատությունը մեր վերաբերմունքն է գրականությանը, առհասարակ միմյանցից անանջատելի են: Գրականությունը ճգնում է այլ եղանակներով ու միջոցներով իր լինելիության համար նպաստավոր միջավայր ստեղծել, քննադատությունը գրականության ահա այդ ջանքն է: Ասում եք «Սասունցի Դավիթ» ու «Մոկաց Միրզան» ստեղծվելիս քննադատություն չկար. կար, ասացողին օջախի մոտ կանայք, երեխաներ ու ծերունիներ էին շրջապատում, նրանց վերաբերմունքն ու ներկայությունն էլ հենց ժամանակի քննադատությունն էին, նրանց վերաբերմունքով ասացողն իրեն շտկում էր, կանանց ու երեխաների ներկայության պատճառով չէր հայիոյում նույնիսկ դիսերիմ թշնամուն,

գյուղացի բազմափորձ հարևանների ներկայությամբ երևակայության առազաստն այնքան էլ չէր ուռեցնում, մշակների հոգնածությանը նայելով պատումը պարզեցնում ու դարձյալ պարզեցնում էր... և ժամանակի գրականությունն ու քննադատությունն այսօր ահա միաձուլված են էպոսի կոփվածքում»⁹: Մաթևոսյանի այս դիտարկումը հատկապես կարևոր է երկու առումով: Նախ՝ Մաթևոսյանը գրականության և քննադատության ծնունդը միաժամանակյա երևույթ է համարում: Ըստ այսմ՝ ամենևին էլ պատահական չէ, որ 18-րդ դարում ստեղծված լեզենդի համաձայն առաջին ստեղծագործողն Աստված էր, առաջին քննադատը՝ Սատանան: Երբ Աստված վեց օրում, առանց ինքնաքննադատության, արագ-արագ ստեղծեց աշխարհը և մի կողմ կանգնեց հանգստանալու, Սատանան կասկածեց Աստծո ստեղծած աշխարհի ներդաշնակությանն ու գեղեցկությանը: Այս հնարամիտ պատմության մեջ կարևորը գրականությունը և քննադատությունը համընթաց երևույթներ անվանելն է (Աստված և Սատանան գոյություն ունեն միաժամանակ), անընդունելին քննադատությունը սատանայական գործի հետ համեմատելն է: Սակայն վերադառնանք Մաթևոսյանին. նրա՝ վերը հիշված բնութագրության երկրորդ կարևոր կողմը ստեղծագործողի (տվյալ դեպքում՝ ասացողի) մեջ ինքնաքննադատության ոգու առկայության ընդգծումն է (նայում էին շրջապատին և կշռադատում խոսքը): Սա շատ կարևոր դիտարկում է, մանավանդ, եթե նկատի ունենանք, որ ինքնաքննադատությունը հետագայում առավել չափով արտահայտվում է անհատ ստեղծագործողների մոտ ու գրավոր գրականության մեջ:

Սեփական թերությունների գիտակցումը և կատարելության ձգտումը անհատ ստեղծագործողին ստիպում է կրկին ու կրկին կասկածել իր աշխատանքի ներդաշնակությանը, անընդհատ փոխել, մշակել ու կատարելագործել այն: Այդ ինքնաքննադատական մոտեցումն է, որ Ֆլորբերին, Տոլստոյին կամ Տուրգենևին ստիպել է նորից ու

⁹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Եր., «Ոսկան Երևանցի», 2005, էջ 195-196:

նորից մշակել, ճշտել և արվեստի բարձրագույն մակարդակին հասցնել իրենց ստեղծագործությունները: Այդ իսկ պատճառով էլ բազմաթիվ հեղինակների ստեղծագործություններ, հատկապես չափածո երկեր, պոեմներ, ունենում են մի քանի տարբերակներ: Գրողների երկերի գիտական, ակադեմիական հրատարակությունները հարուստ են նման տարբերակներով: Ինքնաքննադատական մոտեցման հետևանքով Շիրվանզադեն ոչնչացրեց իր առաջին վեպը՝ թողնելով միայն «Հրդեհ նավթագործարանում» հատվածը, Ե. Չարենցն այրեց իր երգերը՝ «մի երեկո գրած»: Իհարկե, երբեմն ստեղծագործությունը այրելու (քանդակը ոչնչացնելու, նկարը պատռելու և այլն) պատճառ կարող է դառնալ ոչ միայն ինքնաքննադատությունը, այլև պաշտոնական քննադատությունը կամ հասարակության բացասական կարծիքը: Հայ իրականության մեջ այդպես եղավ Վ. Պետրոսյանի «Կրակե շապիկ» և Գ. Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպերի հետ, երբ եղեռն տեսած հայ ժողովուրդը հոգեբանորեն պատրաստ չէր ոճրագործին ձեռք մեկնելու կամ նրա ոճիրը դուրյոճ-ինչ այլ լույսի տակ նայելու և այրեց երկու վեպերն էլ: Նկատենք, որ երկու դեպքում էլ գործ ունենք շատ նուրբ՝ ազգային արժանապատվության խնդրի հետ:

Եթե խոսքը վերաբերում է ինքնաքննադատությանը, ապա դա սահմանափակ երևույթ է այն առումով, որ յուրաքանչյուր ստեղծագործություն այն ստեղծողի հոգու զավակն է, նրան մոտ ու հարագատ, և հեղինակի համար դժվար է մինչև վերջ գնալ: Թերևս դա է պատճառը, որ հեղինակի ինքնաքննադատությունը ինչ-որ չափով արդարացման ու բացատրության բնույթ ունի, ինչպես նաև՝ ճիշտ չհասկացվելու ներքին տագնապ: Տիրան Չրաքյանը իր «Ներաշխարհ» ժողովածուի սկզբում մի փոքրիկ «Ծանոթություն» է գրում, որտեղ ընթերցողին զգուշացնում է, որ գրքի ինչ-ինչ թերություններ պայմանավորված են իր երիտասարդ տարիքով (գիրքը գրվել էր մի քանի տարի առաջ, լույս էր տեսնում գրելուց տարիներ անց):

«Գրքին նյութերը առնված են գլխավորաբար՝ հեղինակին երիտասարդության այն փոքր մասեն, որ 1894-են մինչև 1899 կտես և որուն մեջ հեղինակը ունեցած է քիչ թե շատ վիպային զգացումներով հոծ կյանք մը: Հետևաբար այս երկին թերությանց մեկ մասը վերագրելի է հեղինակին այն տարիքին, ուր իր գրքին նյութերն զգաց և ի գիր առավ զանոնք»¹⁰, - բացատրում է Չրաքյանը: Չբավարարվելով այս բացատրությամբ՝ Չրաքյանը գրեց նաև ««Ներաշխարհն» իր հեղինակեն դիտված» հոդվածը, որը տպագրվեց 1906-ին՝ «Բյուզանդիոն» թերթում: Նա հանգամանորեն անդրադառնում է իր յուրահատուկ բառաստեղծման և ոճի խնդիրներին: Բայց բացատրում է նաև հատուկ հոդված գրելու ևս մի կարևոր պատճառ. դա գրողի և ընթերցողի մակարդակների տարբերությունն է: «Ըսված է թե գիրք մը գրելու համար մատենադարան մը տակնուվրա ընելու է. Ի՞նչ զարմանալի բան կըլլար չմտածել, թե գիրք մը կարդալու համար ալ հարկ է մատենադարան մը տակնուվրա ընել, այսինքն հմուտ ըլլալ, մարգված ըլլալ. կարդալու դժվարին արհեստին վարժ ըլլալ գեթ, երբ չունի մարդ այն հանճարը, զոր Տիկին դը Սթալ անհրաժեշտ կգտնե գրքի մը թափանցման համար: Արդ, երբեմն Ինտրայի լեզուն դժվար ըմբռնելի է առաջին ակնարկով՝ վասնզի ոչ միայն նոր է, այլ նաև ճոխ է թե հոծ»¹¹:

Փոքր-ինչ այլ է Մեծարենցի պարագան: Իր առաջին՝ «Ծիածան» ժողովածուի առթիվ գրած «Ինքնադատության փորձ մը» հոդվածում, որ հանգամանքների բերումով լույս տեսավ գրելուց (1906) շատ տարիներ հետո (1932), հետմահու, Մ. Մեծարենցը խոստովանում է, որ ինքը շատ բանաստեղծություններից է բեռնաթափել ժողովածու, բայց, այդուհանդերձ, թողել է գործեր, որոնք թեև իրեն չեն բավարարում, բայց կարող են այլ հոգիների համար մխիթարական

¹⁰ **Տիրան Չրաքյան** (Ինտրա), Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1981, էջ 28 (կազմ. առաջաբանը և ծանոթ. Ստ. Թոփչյանի):

¹¹ Նույն տեղում, էջ 328:

լինել: Հետաքրքրականն այն է, որ Մեծարենցը օրինաչափության աստիճանի է բարձրացնում սեփական ստեղծագործության նկատմամբ գրողի քննադատական վերաբերմունքը. «Ինչպես որ արտաքին քննադատը կը ջանա հեղինակին հոգիին թափանցել, նույնպես ալ, փոխադարձաբար, հեղինակը ինք՝ պայմանադրականության փոշին թոթված՝ պետք է որ ձգտի իր հոգիեն դուրս ելլել. արտադրող եսեն անջատելու է պահ մը դատող ետը՝ որ պաղարյուն լուրջ զննությունով թերևս նոր կողմնալույսեր (side-light) կարենա սփռել մութ մնացած անկյուններու մեջ»¹²: Մեծարենցը խոսում է արդեն լույս տեսած գրքի մասին, որին անտարակույս նախորդում են գրողի ներքին խոհն ու ինքնադատությունը, բայց առավել կարևոր է այն, որ գրողը ինքնաքննադատությունը զուգահեռի վրա է դնում «արտաքին» քննադատի գործառույթի հետ: Այս օրինակը հուշում է, որ ինքնաքննադատությունը չի վերացնում պրոֆեսիոնալ քննադատի անհրաժեշտությունը, բայց միաժամանակ ցույց է տալիս, որ մինչև պրոֆեսիոնալ քննադատին հասնելը գեղարվեստական երկն անցնում է բացահայտ, ավելի հաճախ՝ աննկատ, թեկուզ պայմանակաճորեն, քննադատական որոշակի փուլերով: Այս ամենից ելնելով՝ ընտրությունը, գրողի (ստեղծագործողի, պատմողի, ասացողի...) ներքին դատավորի ինքնագապումը, որ արտաքննապես չի արտահայտվում, կամ նրա գրավոր պարզաբանումը (ինչպես Մեծարենցի դեպքում) մենք կարող ենք անվանել նախաքննադատություն, որ նախորդում է մասնագիտական ու հասարակության կողմից ընդունված քննադատությանը: Ի դեպ, սա չի վերաբերում Ինտրային, որի հողվածը հաջորդեց այլոց քննադատություններին:

¹² **Միսաք Մեծարենց**, Երկերի լիակատար ժողովածու, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 1981, էջ 236 (կազմեց և ծանոթագրեց՝ Ա. Շարության):

Անտիկ շրջան և վաղ միջնադար

Պատմականորեն տարբեր վերոհիշյալ երկու շրջանների միավորումը մեկ վերնագրի տակ ունի իր բացատրությունը: Խոնիրն այն է, որ եթե անտիկ շրջանի հունական գրականությունն ու քննադատությունը նախորդում են եվրոպականին, ապա հայոց 5-րդ դարը **քննադատության դրսևորման իմաստով** եթե ոչ կրկնում, ապա սկսվում է գրեթե այնպես, ինչպես հույների մոտ, թեև մենք չունենք գեղարվեստական գրականության այն պաշարը, որ ունեին հույները (պոեզիա և դրամատուրգիա), ապա՝ հռոմեացիները: Իսկ մ. թ. 5-րդ դարը արդեն վաղ միջնադար է, հետևաբար, գոնե մեր պարագայում, անտիկ շրջանի սվանդները միաձուլվում են մեր՝ վաղ միջնադարյան մտածողության հետ:

Հունական քննադատության հիմքը նրանց անկրկնելի դիցաբանության վրա հիմնված գրականությունն է: Հայ գրական քննադատության ձևավորման ասպարեզներից մեկը հայոց հեթանոսական գրականության՝ առասպելների, գրույցների, վիպասանքի քննությունն է, ինչպես նաև վարքագրությունը, պատմագրությունը, ճարտասանությունը ու քերականագիտությունը: Հարցն ամենևին երկու մշակույթների անհիմն համեմատությունը չէ, որ կլիներ պատմական անախրոնիզմ, այլ այն փաստի հաստատումը, որ հայերը եղան հույների ստեղծած ավանդների ամենավաղ շարունակողներից ու զարգացողներից մեկը, և քննադատության օրինաչափությունները տեսական հիմնավորում ստացան նաև հայ պատմիչների, փիլիսոփաների, քերականների ու մասամբ ճարտասանների աշխատանքներում: Այսինքն՝ անտիկ շրջանի հունական փորձը հայերը կրկնեցին վաղ միջնադարում: Սակայն այդ կրկնությունը կամ նմանությունը ինքնանպատակ չէր, այլ կոչված էր ազգային պահանջները բավարարելու:

Ի սկզբանե, ինչպես նաև հետագա դարերում, միջնադարը ներառյալ, քննադատությունը ինքնուրույն, գրականությունից անկախ չի դրսևորվել: Գրի ստեղծումից հետո քննադատության տարրերը, որոշակի կամ պայմանական արտահայտությունները տեղ են գտել ոչ միայն գրական ստեղծագործություններում (պոեզիա, դրամատուրգիա), այլև գրավոր մշակույթի այլ աղբյուրներում՝ հնդկական վեդաներում, չինական հավատի գրքերում, ճարտասանական, փիլիսոփայական, քերականագիտական աշխատություններում: **Անտիկ և վաղ միջնադարյան քննադատության առաջին բնորոշ հատկանիշը նրա ոչ անկախ գոյությունն է, սինկրետիկ բնույթը, գրականության և հիմնականում հումանիտար կամ եռյակ գիտությունների (քերականություն, փիլիսոփայություն կամ տրամաբանություն, ճարտասանություն) հետ միաձուլումը:**

Մասնագետները քննադատության առաջին արտահայտությունները վերագրում են մ. թ. ա. 12-5-րդ դարերին: Քննադատության հարաբերական ինքնուրույնության գիտակցումը տեղի է ունեցել նրա ծագումից շատ դարեր հետո, երբ գրականության մասին գիտությունը՝ ընդհանուր առմամբ բանասիրությունը, բաժանվել էր գեղագիտությունից, իսկ վերջինս էլ՝ փիլիսոփայությունից: Նախ ինքնուրույն գոյության իրավունք է ձեռք բերել գրականության մասին եղած գիտությունների համակարգը, որը կրում էր «կրիտիկա» ընդհանրական անունը, և որի մեջ հետագայում միայն առանձնացվում են գրականության պատմությունը, գրականության տեսությունը, գրական քննադատությունը, մատենագիտությունը, տեքստաբանությունը, աղբյուրագիտությունը, թարգմանության տեսությունը և այլն: Մակայն, ինչպես նախնական արվեստները գոյություն ունեին **սինկրետիկ**, այսինքն՝ միաձույլ եղանակով, այդպես էլ գիտությունները նախնական վիճակում իրենց մեջ պարունակում էին հետագա ճյուղավորումների հիմքերը: Այդպես էլ գրականության մասին առաջին աշխատությունները, տեսությունը, համակարգման փորձերը, մեթո-

դական յուրահատուկ դրսևորումները կոչվում էին պոետիկա, հերմենևտիկա, կրիտիկա, որոնք իրենց մեջ, մասնակիորեն կամ ամբողջապես, պարունակում էին գրականության մասին դատողությունները: Այս անվանումները հետագայում ունեցան իմաստի նեղացում, մասնավորեցում կամ ընդլայնում, կրեցին փոփոխություններ: Ահա գրականության մասին գիտության միասնական, ամբողջական համակարգի, այսինքն՝ բանասիրության (ֆիլոլոգիայի) առաջին տարբերակման սկիզբը գիտնականները տեսնում են հելլենիստական դարաշրջանում, մ. թ. ա. 3-2-րդ դարերում:

Հարց է առաջանում՝ ինչու՞ հենց այս ժամանակ և ընդհանրապես՝ ե՞րբ և ի՞նչ պայմաններում կարող է զարգանալ գրական քննադատությունը (որ նույնն է, թե ընդհանրապես ֆիլոլոգիան, պոետիկան, հերմենևտիկան և բոլոր այն անունները, որոնց միջոցով դրսևորվում էր կրիտիկան): Այսպես կոչված Ալեքսանդրյան ֆիլոլոգիայի զարգացման օրինակն էլ մասամբ պատասխանում է այդ հարցին: Ալեքսանդր Մակեդոնացու նվաճողական քաղաքականության հետևանքով սկսվում է հունական և արևելյան մշակույթների բուռն շփման, փոխադարձ ազդեցության տևական մի ընթացք: Ալեքսանդրիայում և նրա օրինակով ուրիշ քաղաքներում ստեղծվում են խոշորագույն գրադարաններ, որոնցում կուտակված հսկայական գրականությունը կայուն հիմք է դառնում գրականագիտության զարգացման համար: Մեծանում է հասարակության ուշադրությունը գրականության նկատմամբ, հիմնադրվում են բարձրագույնի տիպի ուսումնական հաստատություններ, որտեղ, ի թիվս այլ գիտությունների, ուսուցանվում է բանասիրություն (ֆիլոլոգիա): Գիտության մակարդակի ընդհանուր բարձրացման և հասարակության վերաբերմունքի ակտիվացման պայմաններում զարգացման կայուն և հստակ ուղի է մտնում կրիտիկան, որն իր բաղադրիչներով (պոետիկա, կրիտիկա ևն) լիովին չի նույնանում ժամանակակից գրականագիտության հետ, բայց շատ կողմերով մոտ է նրան և հիմնականում ծառա-

յում է նույն նպատակին: Այս շրջանում են ստեղծվում Դիոնիսիոս Թրակացու «Արուեստ քերականութեան» աշխատությունը և Արիստարքոսի լեզենդար քննադատությունը (մ. թ. ա. 2-րդ դար): Մինչ այդ, իհարկե, հունական քննադատությունն անցել էր զարգացման վաղ ու դասական շրջանները, երբ բուն գրական քննադատության առաջին նմուշները երևան եկան Հունաստանում, հիմնականում Հոմերոսի, ինչպես նաև Էսքիլեսի ու Արիստոֆանեսի ստեղծագործությունների շուրջ: Հունական քննադատության առաջին փորձերն ունեին **հետադարձ** բնույթ, ուղղված էին նախկինում ստեղծված գրական երկերի մեկնություններին ու բացատրություններին, այսինքն՝ այսօրվա իմաստով դրանք համապատասխանում են գրականության պատմությանն ու բանասիրությանը: Այդպես է նաև Արիստարքոսի պարագայում, որի անվան հետ է կապված ինքնուրույն քննադատության զարգացման փաստը Հունաստանում՝ թերևս ոչ այնքան գնահատականների ու մեկնությունների որակական բնույթով, որոնք մոտենում են քննադատությանը, որքան հետազոտության թեմայով, որ վերաբերում էր Արիստարքոսից դարեր առաջ ապրած Հոմերոսի ստեղծագործությանը: «Այդ աշխատանքի ընթացքում,- նշում է Լ. Ա. Ֆրեյբերգը,- Արիստարքոսը տվեց հոմերոսյան պոեմների մի շարք էսթետիկական գնահատականներ, **գնահատականներ, որոնցից էլ անտիկ շրջանում սկսվում է իսկական գրական քննադատությունը, այդ բառի այսօրվա նշանակության մոտ իմաստով**»¹³ (ընդգծումները մերն են – Ժ. Զ):

Թեև հունական մշակույթի զարգացման փորձը օրինակ է ծառայել մնացած ազգերի համար, բայց դա ամենևին էլ չի ենթադրում զարգացման նույնություն ու կրկնություն: Այս իմաստով կարելի է ասել, որ բացառություն է հայ գրական քննադատության առաջացման ու զարգացման պատմությունը: Խնդիրն այն է, որ հայերը ևս շատ լավ հասկանում էին, որ թե՛ քննադատության և թե՛ ընդհանրա-

¹³ Древнегреческая литературная критика, с. 201.

պես մշակույթի զարգացման համար անհրաժեշտ է որոշակի նախա-
դրյալների առկայություն: Դա շատ լավ երևում է Մ. Խորենացու
պատմությունից: Նա գովաբանում է հունական (ծագումով եգիպտա-
ցի) Պտղոմեոս թագավորին, որ ոչ միայն «իր աշխատությունը հույն
լեզվով ժողովեց», այլև հոգ տարավ, որ «անվանի և գիտությամբ
պարապած մարդիկ» հունարենի թարգմանեն ուրիշ ազգերի թագա-
վորների դիվանների ու մեհյանների գրքերը, այլև «մեծամեծ ու զար-
մանալի արժանի արվեստները»: Այս ամենի համար Խորենացին
բարձր է գնահատում և՛ թագավորին՝ գիտությունն ու արվեստը հո-
վանավորելու համար, և՛ գիտնականներին՝ այդ գործը կատարելու
համար, և՛ ժողովրդին՝ արվածը գնահատելու համար. «Եվ գովելի են
ինչպես ուսումնասիրողները՝ իրենց ջանքի և գիտությունը ուրիշ ազ-
գերից ձեռք բերելու համար, նույնքան և ավելի նրանք, որոնք գիտու-
թյան այսպիսի գյուտերն ընդունեցին և պատվեցին: Այդ պատճառով
ես չեմ տատանվում ՝ ամբողջ Հունաստանը գիտության մայր կամ
դայակ կոչել»¹⁴: Ուրեմն ՝ պետության ստեղծած պայմանները (Մա-
կեդոնացու նվաճումները, Պտղոմեոսի հովանավորությունը), գիտ-
նականների ջանքերն ու ներդրումը և ժողովրդի համարժեք վերա-
բերմունքը դարձան հունական մշակույթի ծաղկման պատճառները:
Բայց մ.թ. 5-րդ դարում Հայաստանը ոչ միայն նվաճումներ չունե-
ր տարածական առումով, այլև կորցրեց քաղաքական անկախությունը
և տարբեր քաղաքակրթություն ունեցող ազգերի տիրապետության
տակ ստեղծեց իր գրականության ոսկեդարը և այդ գրականության
ընդերքում՝ նաև քննադատությունը: Յուրաքանչյուր օրինաչափու-
թյուն ունի իր բացառությունները, և 5-րդ դարի հայ քննադատության
արտահայտությունները Կորյունի, Ագաթանգեղոսի, Խորենացու,
Փարպեցու, Դավիթ Անհաղթի, քերականական մեկնիչների երկերում
մման բացառության հաստատումն են, թեև խորքում այդ բացառու-
թյունը ևս ուներ իր հիմքերը՝ հայոց պետականության վերա-

¹⁴ Մ. Խորենացի, Հայոց պատմություն, էջ 11:

կանգնման գաղափարախոսությունն ու նրա պատմագեղարվեստական դրսևորումը: Պետականությունը կորցրած ժողովուրդը, այդ պետականությունը վերականգնելու ձգտումով լի, քննական հայացքով էր նայում թե՛ անցած պատմական ճանապարհին, թե՛ նախնիների ու ժամանակակիցների գործերին ու ստեղծած արժեքներին և թե՛ օտարների գաղափարախոսությանը: Եզնիկ Կողբացին իր «Եղծ աղանդոց»-ով մաքրում էր ժամանակակիցների հավատն ու մտածողությունը ոչ ձեռնտու, հայրենիքի, ժողովրդի համար վնասակար գաղափարներից և միաժամանակ ստեղծում էր իր դարի առաջադիմական գիտության փայլուն կոթողներից մեկը: Հոգևոր գործիչները քննական ոգով քրիստոնեական հավատն էին մաքրում աղանդներից ու հեթանոսական տարրերից, քերականները հունական գիտության առաջադիմական ոգով մի նոր գիտության սկիզբ էին դնում մեզանում, ստեղծվում էր դարի փայլուն, բացառիկ պատմագրությունը: Մ. Խորենացու աշխատանքներում, մասնավորապես՝ «Հայոց պատմության» մեջ և նրան վերագրվող «Գիրք պիտոյից»-ում, ամենախորունկ ու պատճառաբանված երևան են գալիս գրական քննադատության ծանրակշիռ արտահայտությունները, որոնք շատ հաճախ մոտ են քննադատության ժամանակակից ըմբռումներին: Հայ գրական քննադատության օրինակներով կարելի է ցույց տալ հին դարերի քննադատության որոշակի օրինաչափություններ, որոնք ունեն տեսական արժեք:

Վերը բերված օրինակները ցույց են տալիս, որ գրական քննադատության առաջացման և զարգացման համար, գրական հիմքի առկայության պայմաններում, դրանք լինեն բանավոր թե գրավոր, անհրաժեշտ են նաև պատմական, քաղաքական, նյութական, հոգևոր և գաղափարական նախադրյալներ: Այս ամենը ենթադրում է հասարակության զարգացման որոշակի մակարդակ, որի դեպքում միայն կարող է ձևավորվել հոգևոր պահանջ:

«Քննադատություն» եզրն առաջացել է հունարեն «*xritixh*» բառից: Հին հույների մոտ քննադատությունն իբրև ընդհանրապես ֆիլոսոֆիայի այս կամ այն արտահայտություն՝ գոյություն ունեւ շատ ավելի վաղ, մինչև «*xritixh*» եզրույթի առաջացումը, բայց, մինևույն ժամանակ, «*xritixh*» բառն անպայման գրական քննադատություն չէր նշանակում: Պլատոնի և Արիստոտելի ժամանակշրջանում «*xritixh*» բառը հասկացվում էր իբրև **դատելու ունակություն** ընդհանրապես և ոչ թե հատկապես գրական քննադատություն: Ի դեպ, քննադատության սկիզբ համարվող ձեռնարկը Հունաստանում ամենևին էլ գրականությանը չէր վերաբերում: Հունաստանի մաս համարվող Սիցիլիայում մ.թ. ա. 5-րդ դարի կեսերին Տիսիա և Կորակա անվանյալ երկու անձ մի ձեռնարկ են կազմում նրանց համար, ովքեր դատարանում պետք է հանդես գային հայցով կամ պաշտպանությամբ: Ձեռնարկը սովորեցնում էր խոսքը կառուցելու արվեստը: Նրանց ստեղծած գիրքը չի պահպանվել, բայց պահպանվել է տեղեկությունը հեղինակների ու նրանց գրքի մասին: «Մեզ չհասած և հագիվ թե մեր ժամանակակիցների համար որևէ հետաքրքրություն ներկայացնող այդ դասագրքերը նոր էջ բացեցին անտիկ մշակույթի պատմության մեջ իբրև գրականության նկատմամբ գիտակցված մասնագիտական վերաբերմունքի և բանահյուսական ստեղծագործության ընթացքի ռացիոնալ կառավարման առաջին փորձ»¹⁵, - գրում է հունական քննադատության պատմաբան Թ. Ա. Միլլերը: Եվ ինչպես Պլատոնի ու Արիստոտելի ժամանակ, այսօր էլ փիլիսոփայական բառարանում «կրիտիկա» բառի դիմաց կարդում ենք՝ դատելու արվեստ: Այսինքն՝ դեռևս անտիկ շրջանում Հունաստանում «կրիտիկա» հասկացությունն ունեցել է իմաստային տարբեր նշանակություններ:

Մասնագետ գիտնականները քննադատության առաջին նշանները տեսնում են մուսաներից ոգեշունչ, իմաստալից խոսք աղերսե-

¹⁵ Древнегреческая литературная критика, с. 25.

լու ցանկության և ընդհանրապես բանաստեղծական խոսքի արժևորման մեջ: Այս կարգի «քննադատության» կարելի է հանդիպել գրեթե բոլոր բանաստեղծների, դրամատուրգների և պատմիչների գործերում: Ըստ այս տրամաբանության, Հոմերոսի՝ աստվածուհուց պատշաճ խոսք խնդրելու դիմումը ևս կարելի է դիտարկել խոսքի արժևորման, ասել է՝ քննադատության շրջանակներում («Չայրույթն երգիր ասվածուհի, Պելիսածին Աքիլլեսի..., «Իլիական», կամ՝ «Պատմի՛ր, մուսա, այն բազմափորձ քաջի մասին, որ սրբազան// Իլիոն քաղաքը կործանեց և թափառեց ապա երկար..., «Ոդիսական»): Սակայն Հոմերոսը տալիս է խոսքի արժևորման շատ ավելի խոսույն ապացույցներ.

*Իսկ երբ հանդես էին գալիս ժողովի մեջ իրենց ճառով՝
Մենեյալոսն անբրոնազբոս՝ ջրրի պես էր հրռեկորորում.
Համառոտ էր խոսքը նրա, բայց և հրապակ, հասկանալի,
Չէր ճոխաբան, ճոռոմախոս, և կրրյութեր էր իր փարիքով:
Բայց Ոդիսևսը հանճարեղ, երբ ուրքի ելներ ծանրաբարո...
Բայց երբ կրրծքից արշակեր նա իր առնական շայնը հուժկու,
Եվ չըմենովան շյունի նման խոսքերն իր ճոխ և խորհմասար՝
Ուրիշ ոչ մի մահկանացու չէր մրրցակցի Ոդիսևսին
Եվ նրա դեմքն ասրվածային էլ մեզ զարմանք
չէր պարճառում¹⁶:*

Այնուհետև երևան են գալիս Հոմերոսի ստեղծագործություններին նվիրված մեկնությունները, որոնք ունեին, ինչպես արդեն նշել ենք, հետադարձ բնույթ, և սիմխրոն (համաժամանակյա) քննադատության նմուշներ, որոնք ուղղակի վերաբերում էին իրենց ժամանակի գրականությանը:

Հոմերոսի առաջին քննադատներից (թեև դարձյալ հետադարձ կերպով) մեկը հունական պատմագրության հայր Հերոդոտոսն է

¹⁶ **Հոմերոս**, Իլիական, Եր., ԵՊՀ հրատ., գրաբարից թագմ. Սկրտիչ Խերանյանի, 1987, էջ 78:

(մ.թ.ա. 484 – 430-425 մ. թ. ա.): Նա իր պատմության մեջ հիշատակում է Պարսիսի կողմից (որ նրա մոտ Ալեքսանդր անունով է հիշվում) Հեղինեի առևանգման այլ տարբերակներ և խորհմաստ նկատում. «Իմ կարծիքով, այս պատմությունը հայտնի է եղել նաև Հոմերոսին: Բայց քանի որ այս մեկը չէր հարմարվում իր էպիկական քերթվածին այնպես, ինչպես այն, որ օգտագործել է, ապա գիտակցաբար զանց է առել այդ պատմությունը: Այս բանն ակնհայտ է նրանից, որ «Իլիականը» բանաստեղծելիս Հոմերոսը խոսում է Ալեքսանդրի թափառումների մասին, իսկ ուրիշ ոչ մի տեղ չի հակասում վերոհիշյալ պատմությանը»¹⁷: Ընթացքում Հերոդոտոսը նաև բանասիրական բնույթի խնդիրների է անդրադառնում, ինչը զուգահեռաբար ցույց է տալիս, թե **կրիտիկա կոչվածն ինչպիսի լայն ընդգրկում ուներ և ինչպես էր իրենով ծածկում գրականության մասին գիտելիքների ամբողջ դաշտը**: «Այս հատվածների խոսքերից միանգամայն ակնհայտ է, որ «Կիպրականք» պոեմները պատկանում են ոչ թե Հոմերոսին, այլ մեկ ուրիշ պոետի: Քանզի «Կիպրականք»-ում ասվում է, թե Ալեքսանդրը, օգտվելով համընթաց քամուց և խաղաղ ծովից, երրորդ օրը Սպարտայից հասնում է Իլիոն, իր հետ բերելով Հեղինեին: Մինչդեռ «Իլիական»-ում Հոմերոսը պատմում է, թե ինչպես նա թափառեց Հեղինեին բերելիս»¹⁸: Անշուշտ, Հերոդոտոսի պատմությունը չափազանց հարուստ է այնպիսի դրվագներով ու օրինակներով, որոնք մենք այսօր դասում ենք քննադատության հնագույն օրինակների շարքին: Թերևս բավական է ասել, որ բազմաթիվ չափածո քաղվածքների տակ նա անում է այսպիսի գրառում-գնահատականներ. «Նա **յամբական տրիմետրով** հիշատակում է նաև Արքիլոքոս Պարոսցին, որն ապրել է նույն տարիներին¹⁹, կամ՝ «Այս պատգամը Պյութիան հայտնել է հետևյալ **վեցոտնյա տողերով**՝ «Չեզ են ասում,

¹⁷ **Հերոդոտոս**, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986, թարգմ. Ս. Կրկյաշարյանի, էջ 130-131:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 131:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 9:

լայնածավալ Սպարտայի բնակիչներ...» (էջ 454): Պատկերն ավելի խոսուն կդառնա, եթե հիշենք, որ Հերոդոտոսն իր Պատմության ինը գրքերն անվանել է ինը մուսաների անունով՝ Կլիո, Եվտերպե, Թալեյա, Մելպոմենե, Տերպսիփորա, Էրատո, Պոլիիմնիա, Ուրանիա և Կալլիոպե, թեև տեսակետ կա, որ ուրիշներն են այդ արել հետագայում:

Անշուշտ, անտիկ Հունաստանում քիչ չէին մաս համաժամանակյա (սինիսրոն) քննադատությունները: Օրինակ՝ Արիստոֆանեսը իր «Ամպեր», «Գորտեր» և այլ կոմեդիաներում գնահատում էր իր ժամանակի գրական երևույթները, մասնավորապես՝ Եվրիպիդեսի ստեղծագործությունը: Նա Եվրիպիդեսի միջոցով քննադատում է Էսքիլեսին. «Ես քեզնից ստացա բանաստեղծությունը, ուռել էր փքուն բառերից, սկզբում ես չորացրի նրան, ազատեցի փքվածությունից տրորված բառերի համադարմաններով...», իսկ իր մասին ասում է. «Ես բանաստեղծության մեջ մտցրի ձեռքի կշեռք, և՛ ածուխ, և՛ ճարտասանության չափը, որպեսզի կարելի լինի կշռել, սեղմել պոեզիան և չափել, ռանդել, փականագործել, գողել»: Արիստոֆանեսը Եվրիպիդեսի արժանիքները ներկայացնում է իր իսկ՝ Եվրիպիդեսի միջոցով, որն ինքն իր մասին ասում է, որ պարզ է խոսել, չի խաբել քաղաքացիներին, նրանց կյանքի օրինակ է ցույց տվել և պոեզիայի մեջ ներդրել «գիտություն և առողջ դատողություն»²⁰: Եվրիպիդեսի և Էսքիլեսի գրույցը բանաստեղծության մասին կարող է պատիվ բերել զարգացման ավելի բարձր մակարդակի վրա գտնվող քննադատությանը:

Եվ քննադատության այս իմաստային տարբերությունները՝ ոգեշունչ խոսք ու խոսքի արժևորում, հետադարձ քննություն ու համաժամանակյա քննադատություն, կարող էին գոյություն ունենալ ոչ

²⁰ Առաքելյան Ա. Գ., Հունական գրականության պատմություն, Եր., «Լույս», 1968, էջ 324-325:

միայն ժամանակագրական հաջորդականությամբ, այլև միաժամանակ:

Եթե Արիստոֆանեսը նշված կոմեդիաներում արտահայտում էր գրականության դերի և նշանակության մասին իր ըմբռնումները և առաջարկում էր գրողներին ու նրանց երկերը գնահատելու չափանիշներ, ապա սովետները (մ.թ.ա. 5-4-րդ դարեր) միանգամայն այլ մոտեցում ունեին կրիտիկայի նկատմամբ: Նրանք բարձր էին կանգնած նեղ իմաստով արհեստ ուսուցանողներից: Նրանք մեծապես նպաստեցին մարդկային մտքի ճկունության զարգացմանը, սովորեցրին մտածել և, հիրավի, «քննելով դատել»: Սովետները գրական նյութին հիմնականում դիմում էին ճարտասանական խոսքը գեղեցիկ կառուցելու նպատակով, ուստի շատ հաճախ հեռանում էին բուն տեքստից բխող բառիմաստից և քննում էին տվյալ խոսքի բոլոր հավանական ու հնարավոր տարբերակները: Այդ իսկ պատճառով նրանց վերլուծությունները զգալիորեն վերացական բնույթ ունեին: Սոկրատեսն ու Պլատոնը նրանց մեղադրում էին մտավոր աչքակապության մեջ՝ գտնելով, որ նրանք կարող են ապացուցել ամեն մի անտրամաբանական ու անիմաստ դրույթ: Նրանք ավելի շատ համոզում էին, քան ապացուցում: Համոզման հիմքը ոչ թե ճշմարտությունն էր, այլ ճշմարտանմանությունը: Նման քայլի նրանք հաճախ դիմում էին այս կամ այն «մեղավոր» հերոսին «արդարացնելու» համար: Այս հանգամանքը որոշակիորեն թուլացրեց նրանց հեղինակությունը 5-րդ դարի վերջին և հաջորդ դարի սկզբին: Հակասություններով հանդերձ՝ նրանք ճկուն մտածողներ էին, և դա երևում է Գորգիասի՝ Հեղինեի առևանգմանը նվիրված վերլուծությունից, որ տեղ է գտել նրա «Հելլենե» աշխատության մեջ: Նա հավատարիմ է մնում Հոմերոսի «Իլիականի» տարբերակին, քանի որ այլ հեղինակներ, Հեղինեի միֆից ելնելով, գտնում էին, որ Տրոյայում ոչ թե Հեղինեն էր գտնվում, այլ նրա ուրվականը: Իհարկե, Գորգիասը նյութին մոտեցնում է ճարտասանության դիրքերից՝ «ուժեղի իրավունքի» սկզբուն-

քով, բայց չմոռանանք, որ այդ շրջանում քննադատությունն անկախ գոյություն չուներ: «...Ես կշարադրեմ այն հավանական պատճառները, որոնց դեպքում կարող էր կատարվել Հեղինեի ճամփորդությունը դեպի Տրոյա», - գրում է Գորգիասը:

«Այն, ինչ որ նա արել է, արել է կա՛ն ճակատագրի կամքով, կա՛ն աստվածների մտադրությամբ, կա՛ն անհրաժեշտության թելադրանքով, կա՛ն նրա համար, որ բռնի առևանգվել է, կա՛ն համոզվել է խոսքերով (կա՛ն գերվել է սիրով): Եթե կատարվել է առաջինը, ապա մեղադրողը հանցանք է գործել. Չէ՞ որ մարդկային հոգացողությունը (забота) անգոր է խանգարել այն, ինչ ցանկանում են աստվածները: Ուժեղին թույլը չի կարող խանգարել, ուժեղը հրամայում է և տանում է թույլին, ուժեղը դեկավարում է, իսկ թույլը հետևում է նրան... Եթե մեղքը դնենք ճակատագրի և աստվածների վրա, ապա հարկավոր է Հեղինեի վրայից վերցնել խայտառակությունը: Եթե նա բռնությամբ է առևանգվել, անօրեն կերպով նեղացրել են նրան և անպատվորեն վիրավորել, ապա նրան վիրավորողը և առևանգողը նեղացրել է նրան, և Հեղինեի առևանգումն ու վիրավորանքը հենց նրա համար են դժբախտություն»²¹:

Եթե հունականի համեմատ մ. թ. 5-րդ դարի հայ քննադատության թեկուզ պայմանական կամ նույնիսկ որոշակի արտահայտությունները ուշացած երևույթ էին (ուրիշ այլ ժողովուրդների մշակույթին դարերով նախորդող), ապա այդ քննադատությունը կարճ ժամանակում անցավ հույների երկար ուղին՝ անշուշտ, ոչ նույն հարստությամբ, բայց նույն սկզբունքների կիրառությամբ: Այսպես, Խորենացուն վերագրվող «Գիրք պիտոյից» ճարտասանական ձեռնարկում նա Եվրիպիդեսի «Մեդեան» քննում է նույն եղանակով, ինչպես ժամանակին Գորգիասն էր քննել Հեղինեի արարքները: Ինչպես սովեստներն իրենց վերլուծություններն առաջ էին տանում ենթադրվող հոգեբանական հավանականության ու հնարավորության ուղիով,

²¹ Древнегреческая литературная критика, с. 48.

այնպես էլ Խորենացին հոգեբանական ու տրամաբանական փաստարկներով, անշուշտ, նաև իրեն բնորոշ ռացիոնալիզմով ժխտում է Եվրիպիդեսի «Մեդեայի» գործողությունների հոգեբանական պատճառաբանվածությունը: Եթե Գորգիասը «արդարացնում է» Հեղինենին, Խորենացին «մեղադրում է» Մեդեային, եթե Հեղինեի արդարացման հիմքում ընկած է «ու՜մ վրա բռնություն են գործադրում, նա չի կարող մեղավոր լինել» սոփեստական սկզբունքը, ապա Մեդեայի մեղադրանքի մեջ գործում է նույն այդ թեզի հակաթեզը՝ «ով հանդես է գալիս ուժի դիրքերից, նա է մեղավորը»: Սա վերլուծության եղանակն է, իսկ չափանիշները մշակված էին ճարտասանության մեջ, ըստ որի յուրաքանչյուր երկի գնահատումը կատարվում էր որոշակի կանոններից բաղկացած եղծման և հաստատման միջոցով, որ այսօրվա եզրաբանությամբ նշանակում է՝ թերությունների և արժանիքների բացահայտման ճանապարհով: Այսպես՝ եղծողից, այսինքն՝ հերքողից, ժխտողից պահանջվում էր երկը քննել որոշակի օրենքներով, ցույց տալ՝ 1) գործողությունների կատարման ժամանակը՝ հայտնի է այն, թե անհայտ, 2) հավանականությունը, թե որքանով է այն հավանական կամ ոչ, 3) կարելիությունը, 4) հարմարականությունը, 5) վայելչությունը և 6) օգտակարությունը, թե որքան է այն օգտակար կամ վնասակար: Իսկ ամբողջությամբ երկը գնահատվում էր նաև հաստատման, այսինքն նաև դրական կողմերի հաշվառմամբ, որովհետև «ամենայն արուեստիս գործիքն եղծմամբ և ստեղծմամբ դատեալ լինի»²²: Ըստ հույն ճարտասան Ափթոնիոսի (մ.թ.ա. 3-րդ դար)՝ բոլոր երկերը չեն, որոնք կարող են ենթարկվել այս կանոններին, այլ միայն նրանք, որ «միջին» կարգ ունեն, այսինքն «ոչ հույժ հայտնի են», ոչ էլ «բնավին անկարելի»: Զննադատության առաջացման տարերային ընթացքն առաջ է բերում նաև նրա իմաստի ճշգրտման, չափանիշների, մեթոդաբանության և այլ խնդիրներ, որոնք համակարգվում են, ճշգրտվում, բայց նաև հավերժորեն փո-

²² Մովսեսի Խորենացույ մատենագրութիւնք, Վեներտիկ, 1843, էջ 374:

փոխվում տարբեր սերունդների ջանքերով ու տարբեր ժամանակների թելադրանքով:

Եվ այսպես, սոփեստների գործնական-վերլուծական աշխատանքին զուգահեռ զարգանում էր նաև քննադատության տեսությունը: Այս բնագավառում ստեղծված ամենանշանավոր կոթողը Արիստոտելի (384-322) «Պոետիկան» է, որի 26-րդ հատվածում մեծ փիլիսոփան անդրադառնում է քննադատության մի քանի էական կողմերին: «Որևէ արարքի կամ արտահայտության բարոյական կողմը գնահատելու համար բավական չէ միայն ուշադրություն դարձնել արարքի և արտահայտության վրա՝ լավ է այն, թե վատ, հարկավոր է հաշվի առնել գործողին ու խոսողին, որոնց նկատմամբ կատարվել են նրանք, նրանց տեղի ունենալու ժամանակը, նպատակը, պատճառը»²³, - գրում է Արիստոտելը: Նա ուշադրություն է հրավիրում բանաստեղծական լեզվի առանձնահատկությունների վրա, առաջարկում է բացատրել խրթին արտահայտությունները, մետաֆորները և կամայականության մեջ մեղադրում քննադատներին: «Ոմանք անհիմն կերպով վերցնում են պոետի որոշ արտահայտություններ, դատապարտելով դրանց, իրենք եզրակացնում են, թե պոետն ասել է այն, ինչ իրենց է թվում: Դատապարտում են պոետին, եթե նրա ասածը հակասում է իրենց կանխակալ կարծիքին»²⁴, - Արիստոտելի այս դիտարկումները չեն կորցրել իրենց ուժը նաև այսօր:

Ա.թ.ա. 5-4-րդ դարերը, որոնցից օրինակներ հիշատակեցինք, երկու հազարամյակից ավելի ժամանակի հեռվից այսօր կարող են իրար շատ մոտ թվալ և թույլ տալ եզրակացնելու, որ դեռևս անտիկ շրջանում, երբ ձևավորվում էր քննադատությունը, արդեն իսկ տարբեր էին նրա դրսևորման ձևերը: Գրականության հետ կապված գեղագիտական ու բարոյական հարցադրումներն այնքան բազմազան էին, որ քննադատության ուղղվածությունը դարձնում էին բազմա-

²³ Արիստոտել, Պոետիկա, Եր., «Հայպետհրատ», 1955, էջ 213:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 215-16:

բևեռ: Այդ երևույթը շարունակվում է նաև այսօր և ինչ-որ տեղ խանգարում շատերին՝ բազմազան դրսևորումների մեջ տեսնել քննադատության բնույթի և նպատակի միասնությունը: Հետաքրքրական է այն փաստը, որ քննադատության որևէ նոր տեսակի երևան գալով հին ձևերը չեն դադարում գոյություն ունենալ, պարզապես հարստանում են քննադատության և՛ ոլորտները, և՛ միջոցները: Օրինակ՝ մ.թ.ա. 2-րդ դարում Արիստարքոսի աշակերտ Դիոնիսիոս Թրակացու «Արուեստ քերականութեան» աշխատանքում քննադատությունը մի տեսակ «քերականացվում է», բայց դա չի վերացնում քննադատելու ճարտասանական սկզբունքները, այլ լրացնում է այն: Թրակացին պահանջում էր մեծ ուշադրությամբ քննության առնել բառը, տեքստը վերլուծել ըստ խոսքի մասերի, ըստ շեշտի, ըստ առոգանության և այլն: Բայց նույն Թրակացին բանասիրական-քերականական աշխատանքի պսակը համարում էր «քերթվածների դատումը»՝ այսինքն գրական ստեղծագործությունների վերլուծում-արժեքավորումը: Թրակացու սկզբունքներն իշխել են բազում դարեր: Նրա հետևորդների և այլազգի մեկնիչների աշխատանքներում քննադատությունը, չդադարելով արվեստ լինելուց (դատելու արվեստ), միաժամանակ դառնում է գիտություն և առաջնորդվում է որոշակի սկզբունքներով: Քերականները լայն պատրաստության տեր գիտնականներ էին, որոնք յուրովի նպաստեցին գրականագիտության զարգացմանը:

Դիոնիսիոս Թրակացու «Արուեստ քերականութեան» աշխատությունը երկար դարեր եղել է նաև հայ քերականների մեկնութան առարկան: Նրանք իրենց մեկնություններում յուրովի մեկնաբանել են Թրակացուն, կատարել հավելումներ ու տվել լրացուցիչ բացատրություններ: Հայ գրականագիտության 5-րդ դարը սկսվում է հունական անտիկ շրջանի ավանդներով, որոնց միահյուսվել էին արդեն ավարտված հելլենիստական շրջանի սկզբունքները: Թրակացու հետևությամբ հայ քերականական մեկնիչները քերականի աշխատանքի պսակը համարում են կրիտիկան, որ նրանք թարգմանում են իբրև

«դատումն քերդածաց» և քերականի համար առաջնային են համարում առասպելներին ու վիպասանական պատմություններին վարժ լինելն ու վերծանելը: Դավիթ քերականը, օրինակ, անհրաժեշտ է համարում ստեղծագործությունը (տեքստը, աշխատությունը) «ըստ նյութի և ըստ տեսակի» դատել՝ նյութի տակ հասկանալով տվյալ տեքստի նյութական կողմը՝ բառը, տառը և այլն, ըստ էության ձևը, տեսակի տակ՝ «մտածությունը», այսինքն միտքը, բովանդակությունը: Ըստ այսմ՝ ստեղծագործության վերլուծությունը նա հանգեցնում էր ձևի և բովանդակության բացահայտման: Քերականական մեկնիչները նպաստեցին գրական ժանրերի, տաղաչափության և տեսական այլ խնդիրների արմատավորմանը:

Վերը բերված փաստերից ելնելով՝ կարելի է ասել, որ **հունական և ապա հելլենիստական շրջանում աստիճանաբար ճարտասանության և քերականագիտության շրջանակներում ձևավորվում, ամբողջական տեսք են ստանում քննադատության չափանիշները:** Հայոց մեջ այս չափանիշների միասնական կիրառությունը տեսնում ենք 13-րդ դարում Հովհաննես Երզնկացու մոտ:

Քննադատության դերը որոշակիորեն բարձրանում է Հռոմի տիրապետության ժամանակ՝ մ.թ. 1-2-րդ դարերում, հունական և հռոմեական գրականությունների զուգահեռ գոյության շրջանում, երբ հունական քերականացված քննադատությունն իր տեղը զիջում է բուն գրականագիտությանը: Գրականությունն առանձնապես ծաղկում է ապրում առաջին դարում, որը համարվում է հռոմեական գրականության ոսկեդարը (մ.թ.ա. 1դ. – մ.թ. 14թ.): Այդ շրջանում, Օգոստոս կայսեր օրոք են հրապարակ գալիս Վիրգիլիոսը, Հորացիոսը, Օվիդիոսը, բազմաթիվ այլ բանաստեղծներ: Ավանդույթ է դառնում դեռևս չհրապարակված երկերի բանավոր քննարկումը՝ **ռեցիտացիան:** Գրողը ունկնդիրների առջև կարդում էր իր նոր ստեղծագործությունը, և հասարակությունն իր վերաբերմունքն էր արտահայտում տվյալ երկի նկատմամբ, այսինքն՝ «քննադատում էր»: Այս երևույթն ավելի շատ բնորոշ էր պոեզիային, որովհետև պոեզիայի

բանավոր ընկալումը ավելի հեշտ էր, քան արձակինը²⁵: Բայց իսկական, օբյեկտիվ ու անաչառ քննադատության կողքին առաջանում է նրա ստվերը, որը, ըստ երևույթին սկիզբ առնելով պալատական շոդոքորթությունից՝ սկսում է լայն տարածում գտնել նաև ռեցիտացիաների ժամանակ: Այդ կարգի պարսավանքի ենք հանդիպում Հորացիոսի «Պոետական արվեստի մասին» տրակտատում.

*Եթե դու րվել ես մեկին կամ պիտի տաս հարուստ նվեր,
Մի՛ հրավիրիր նրան երկերդ լսելու, նա վաղօրոք
Երջանկությամբ է լի. նա կգոչի՝ աննման է, հիանալի,
Կկարմրի և կգունարվի, աչքերը կմշուշվեն արցունքով,
Վեր կթռչի տեղից և գեպինը կրնկով կդոփի,
Ինչպես թաղման ծեսերում վարչու լացկանն է
Ավելի բարձր ու նկարելի հեկեկում, քան իսկական վշտակիրը,
Այդպես միշտ կեղծավորը աղմկարար է ավելի,
քան ազնիվ գովերգուն²⁶:*

Մեր թվարկության 1-2-րդ դարերում, այսպես կոչված, «քերականացված քննադատությունը» փոփոխության է ենթարկվում, որն արտահայտվում է նաև եզրույթների տեղաշարժի մեջ: Անգամ քերականները սկսում են կոչվել գրականագետներ: Գայուս Սվետոնիոս Տրանկվիլյուսը (70-150 թթ.) հիշում է, թե ինչպես նշանավոր բանաստեղծ ու հայտնի **քերական** Վալերիոս Կատոնին ժամանակակիցներից մեկն անվանում է **գրականագետ** և փորձում է տարբերակել այդ հասկացությունները՝ հենվելով Կոռնելիոս Նեպոտի հաղորդած տեղեկությունների վրա: «Նա (Կոռնելիոսը – Ժ. Բ.) պնդում է, որ սովորաբար «**գրականագետ**» կոչում էին նրանց, ովքեր կարողանում էին գեղեցիկ, նուրբ և մեկնաբանելով (քննելով) խոսել և գրել, բայց այդպես կոչում էին հատկապես բանաստեղծների այն մեկնաբաններ-

²⁵ St'ú, История римской литературы, М., т. 1, 1959 (под редакцией Соболевского), с. 344.

²⁶ Гораций, Сочинения, М., 1970, с. 394.

րին, որոնց հույները անվանում էին «քերականներ»²⁷ (ընդգծումները մերն են – ժ. Զ.): Սվետոնիուսը նույնիսկ տարբեր եզրույթներ է հիշում գիտնական գրականագետների և գիտությանը ոչ կատարելապես տիրապետող գրականագետների միջև՝ առաջիններին անվանելով «լիտերատոր», իսկ երկրորդներին՝ «լիտերատ» (նույն տեղում): Այստեղ ավելի քան ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ Սվետոնիուսը ինքն է նկատում եզրույթների տեղաշարժն ու նրանց կրած իմաստային փոփոխությունը, այսինքն՝ երևույթը դիտվում է ժամանակակիցների կողմից և ոչ թե մեկնաբանվում դարեր հետո: Սա նշանակում է նաև, որ տվյալ փոփոխությունը կատարվել է միանգամայն գիտակցված և ոչ պատահաբար:

Հռոմում ինչպես գրականությանը, այնպես էլ քննադատությանը զբաղվելը մտնում էր պալատականների, սենատորների և առհասարակ բարձր խավի ստրկատերերի կենցաղի մեջ, այսինքն՝ այսպես կոչված ազատների կամ ազատական արվեստ էր: Ներոնը վատ բանաստեղծություններ էր գրում և ցանկանում քննադատներից անպայման գովասանք լսել: **Ստեղծագործությունն անպայման գնահատելը դառնում է սովորություն:** Պատմական այս հիմքի վրա է Հ. Մենկևիչը ստեղծել հետևյալ պատկերը. «Պետրոնիուսը, որ զարմանալի հիշողություն ուներ, սկսեց կրկնել օրհներգի ներածությունը, մեջ բերել առանձին տները, գովել և քննել ամենագեղեցիկ դարձվածքները: Լուկանոսը, որ կարծես թե մոռացել էր իր նախանձը բանաստեղծության հրապույրից՝ ավելացնում էր նրա խոսքերին իր հիացմունքը: Ներոնի դեմքին արտահայտվեց երջանկություն և անհատակ սնափառություն, որ ոչ միայն հասնում էր հիմարության, այլև բոլորովին հավասար էր այս զգացմունքին...»²⁸:

Միջին դարերում արիստոտելյան պոետիկան, այսինքն՝ ըստ սեռերի, ժանրերի և արտահայտման եղանակի հետազոտություննե-

²⁷ Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцать цезарей, М., 1964, с. 222.

²⁸ Մենկևիչ Հ., Յո երթաս, Երևան, 1961, էջ 100:

ըը, որոնք հենվում էին միմենսիսի վրա, իրենց տեղն աստիճանաբար զիջում են մեկնաբանական քննադատությանը: Միջնադարյան կրոնական սխոլաստիկան, որն իբրև միակ հեղինակություն ընդունում էր Ս. Գիրքը և նրա մեկնությունները, լրացումները, նրա հիման վրա ստեղծված աստվածաբանական աշխատությունները, բնականաբար, իր կնիքն է դնում նաև գրականագիտության վրա, որտեղ սկսում են գերակշռել կրոնական խորհրդանշանների, անհասկանալի կամ արդեն հնացած, քչերին մատչելի արտահայտությունների, անունների, բառերի մեկնությունները: Դա կոչվում էր **էկզեգեսիկա**՝ այսինքն գուտ աստվածաբանական մեկնություն կամ աստվածաբանական հերմենևտիկա: Հետագա դարերում ևս պոետիկան ու հերմենևտիկան փոխնիփոխ իրարից խլել են առաջնությունը, բայց միջնադարում, այնուամենայնիվ, գերակշիռ դերը պատկանում էր հերմենևտիկային:

Սակայն, կարելի է ասել, որ ամբողջ միջնադարին, հետագա դարերի համեմատությամբ, բնորոշ է զարգացման և փոփոխությունների դանդաղ ընթացքը: Քննադատության դրսևորման հնարավորությունները և ձևերը աչքի չեն ընկնում բազմազանությամբ, որոշակիորեն իշխում են կարծրատիպերը: Նախկինի պես քննադատությունը երևան է գալիս քերականական մեկնություններում, աստվածաբանական աշխատություններում, մատենագրության ու պատմագրության մեջ: Քննադատության մեջ անտիկ շրջանում են ձևավորվում գեղեցիկի և բարոյականի չափանիշները, իսկ վերջինս առավել ընդգծվում է միջնադարում, հատկապես կրոնական ու աստվածաբանական խնդիրների համատեքստում: Թվում է, թե ավելի խնդրահարույց է բարոյական չափանիշի պարագան, որը գրականագիտության մեջ կարծես թե տեսական ձևակերպում չի ստացել, եթե նկատի չունենանք գրականության դաստիարակչական դերի պահանջը, որ անգամ մեր օրերում եթե չի կորցրել իր կարևորությունը, այնուամենայնիվ, զգալիորեն նվազել է: Մինչդեռ հին մտածողների մոտ այդ

խնդիրը երևան է գալիս չարի և բարու տեսքով: Դեռևս Արիստոտելն իր «Պոետիկայի» մեջ գրում էր. «Քանի որ պոետները նկարագրում են գործող անձանց, որոնք ըստ անհրաժեշտության լինում են կամ լավ, կամ վատ (մեր գործողությունները այլ չափանիշ չունեն, նրանք բոլորը վերաբերում են բարուն կամ չարին), ապա մարդկանց կարելի է ներկայացնել կամ լավ, կամ վատ, կամ այնպես, ինչպես որ մենք ենք, և կամ այնպես, ինչպես նկարիչների մոտ են: ...Լավագույններին նկարագրում է Հոմերոսը, սովորականներին՝ Կլեոֆոնը, իսկ Հեգեմոն Թագոսացին ստեղծել է առաջին պարոդիաները... Մեկը գործ ունի ավելի լավ մարդկանց, մյուսը՝ ավելի վատ մարդկանց հետ»²⁹: Ժամանակակից կանադացի քննադատ Ն. Ֆրայն իր «Քննադատության անատոմիան» աշխատության մեջ անդրադառնալով արիստոտելյան այս բնորոշմանը՝ գտնում է, որ ժամանակակից քննադատները քիչ ուշադրություն են դարձրել Արիստոտելի այս բնորոշմանը, թերագնահատել են չարի և բարու փիլիսոփայությունը և այն համարել չափազանց բարոյականացված մոտեցում գրականությանը: Ն. Ֆրայն փոխաբերական իմաստ է տեսնում Արիստոտելի բնութագրման մեջ և փորձում ըստ այդմ գրականության դասակարգում կատարել, որին այստեղ անդրադառնալը մեզ կարող է շեղել մեր առաջադիր նպատակից:

Բայց եթե Արիստոտելի մոտ բարոյականի հարցը հանգում է չարի և բարու խնդրին, ապա հայ մտածողների այդ հարցադրումն ստանում է օգտակարի և վնասակարի համադրման բնույթ: Դա նկատելի է հատկապես Թրակացու քերականության հայ մեկնիչների աշխատություններում: Քերականական մեկնիչները քննադատի համար կարևորագույն խնդիր են համարում օգտակար ու վնասակար գաղափարների տարանջատումը, այսպես կոչված, ճշմարիտ վարդապետության զանազանումը հերձվածողական գաղափարներից: Հետաքրքրականն այն է, որ հայերի քննադատական նախնական

²⁹ Արիստոտել, Պոետիկա, էջ 145-146:

փորձերում բարոյականի և գեղեցիկի խնդիրները դիտարկվում են միասնական ձևով: Խորենացին, նկարագրելով հայոց նահապետներից մեկի՝ Չարմայրի գոհվելը տրոյական պատերազմում, ցանկություն է հայտնում, որ նա գոհվեր ոչ թե ուրիշ քաջերի, այլ հենց Աքիլլեսի ձեռքով: Ասվածի ենթատեքստն այն է, որ դա կլիներ գեղեցիկ մահ: Գեղեցիկը միշտ եղել է գրականության գերխնդիրը: Խորենացու դիտարկումն էլ վերաբերում է գրական նյութին ու հերոսին, եթե նկատի ունենանք, որ տրոյական պատերազմն ու Աքիլլեսը ոչ միայն Հոմերոսի «Իլիականից» են մեզ հայտնի, այլև հունական դիցաբանության այլևայլ սյուժեներից:

Ելնելով թե՛ հունական անտիկ, թե՛ հայկական վաղ միջնադարյան քննադատության փորձերից (այստեղ համեմատության հիմքը ոչ թե նույնությունը կամ համարժեքությունն է, որ սխալ կլիներ, այլ այն հանգամանքը, որ **երկու դեպքում էլ դրանք նախորդել են եվրոպական ու ռուսական գրականության ու քննադատության առաջացմանը**)՝ կարելի է այլ օրինաչափություններ ևս տեսնել: Դրանցից մեկը բանավոր գրականության մոտչները քննադատության առարկա դարձնելն է, որը լավագույնս երևան է գալիս Խորենացու կողմից տարբեր ժողովուրդների առասպելների գնահատության մեջ: Այստեղ անհրաժեշտ են էական մի քանի վերապահում-պարզաբանումներ: Թեև հին հունական քննադատության պատմաբանները գտնում են, որ Հունաստանում քննադատության առաջին մոտչները վերաբերում էին Հոմերոսի ստեղծագործությանը և ըստ այդմ ունեին հետադարձ բնույթ, բայց ըստ էության, Հոմերոսի ստեղծագործությունների հիմքում հունական դիցաբանությունն էր, այսինքն՝ բանավոր գրականությունը: Խորենացու կողմից վերլուծվող, ամեն դեպքում՝ գնահատվող առասպելները կենդանի, նրա ապրած ժամանակ պատմվող ու երգվող առասպելներ կամ գրույցներ էին: Տարբերությունն այն է, որ անտիկ հույների համար դիցաբանության հերոսները և սյուժեները տարածված էին ժողովրդի մեջ, շարունակում էին սնուցել նաև

գրավոր գրականությունը, մասնավորապես՝ դրամատուրգիան (Լս-քիլեսի, Սոֆոկլեսի և այլոց ստեղծագործությունները): Մ.թ. 5-րդ դա-րում հայերը քրիստոնյաներ էին, չունեին զուտ գեղարվեստական գրականություն, հեթանոսական զրույցներն ու առասպելները, եթե կարելի է ասել, եկեղեցու օրենքներից դուրս էին, բայց շարունակում էին ապրել ժողովրդի մեջ: Այսինքն՝ ստացվում է, որ թեև տարբեր հիմքերով ու տարբեր պատճառներով, բայց երկու դեպքում էլ գործ ունենք արտաքինապես հետադարձ, բայց իրականում համաժամա-նակյա (սինխրոն) քննադատության հետ:

Անշուշտ, մեր խնդիրը քննադատության համաշխարհային պատմությունը շարադրելը չէ, որի ո՛չ հավակնությունը, ո՛չ էլ կարո-ղությունն ունենք: Այդ պատմության միայն առանձին դրվագների անդրադառնում ենք սույլ այն անհրաժեշտությամբ, որպեսզի ցույց տանք, թե **կրիստիկա** հասկացությունն աստիճանաբար ինչ նոր կող-մերով է համալրվել ու հարստացել, վերջին հաշվով, չկա տեսություն առանց պատմության, և պատմության փորձի վրա է տեսությունը հայտնաբերում օրինաչափությունները:

Քննադատությունը Վերածննդի շրջանում և ուշ միջնադարում

Համաշխարհային պատմության ու քաղաքակրթության զար-գացման առումով **Վերածննդի** ժամանակաշրջանը բացառիկ նշա-նակություն ունի մասնավորապես գեղանկարչության ու ճարտարա-պետության տեսակետից, բայց դա չափազանց հարուստ բնագա-վառ է և այստեղ ոչ քննարկելի: Մենք կբավարարվենք գրական քննադատությանն առնչվող մեկ-երկու հարցի հիշատակումով: Նման մոտեցման պատճառներից մեկն էլ այն է, որ, ինչպես տե-սանք, քննադատությունն ընթացքի մեջ էր, ձևավորվել էր հիմնական հատկանիշներով, և ժամանակը, այդ թվում և Վերածննդի ժամանա-

կը, միայն սրբագրում, խմբագրում և համալրում էր եղածը՝ ուրվագծելով զարգացման նոր հեռանկարներ:

Թեև կրիտիկայի ըմբռնումը (ոչ գոյությունը) գալիս էր անտիկ շրջանից, բայց ինչպես այդ, այնպես էլ հետագա դարերում **կրիտիկա** հասկացությունը ենթադրում էր գեղագիտական բնույթի որևէ դատողություն, որոշակի հարցի կամ որոշակի գրական գործի քննություն՝ սինկրետիկ ձևի մեջ: Կրիտիկան արտահայտվում էր այս կամ այն երկի ծանոթագրությունների կամ, ավելի ճիշտ, մեկնությունների մեջ, առաջաբաններում, գրական կամ փիլիսոփայական երկի մեջ մեջ-ընդմեջ արված դատողություններում և այլն: Այսուհանդերձ, սկսած Վերածննդի ժամանակից, հենց նշված բնագավառներում ձևավորվում են արմատական շատ հասկացություններ, որոնք վերաբերում են մեթոդին, ժանրերին, լեզվաոճական խնդիրներին և գրականության հետ կապված այլ բնագավառների:

Հայկական վերածննդի հարցը շատերի համար մնում է վիճելի և, ի տարբերություն իտալական վերածննդի, արտաքին աշխարհի կողմից չվավերացված, չընդունված: Գլխավոր հակափաստարկը մեր արվեստի և գրականության ոչ թե մարդակենտրոն, այլ աստվածակենտրոն լինելն է: Այս վիճելի խնդրի քննարկումը դուրս է մեր նպատակից, բայց 10-14-րդ դարերում, մեր գրականության, մասնավորապես պոեզիայի ընդերքում ձևավորվել են չափազանց կարևոր տեսական ըմբռնումներ, որոնք մնացել են համաշխարհային գրականության ու քննադատության ընթացքից դուրս, չճանաչված, մեկուսի: Օրինակ՝ Գր. Նարեկացու (10-րդ դար) «Մատյան ողբերգության» պոեմում արտահայտված՝ գրական պատկերի կառուցման՝ եզակիի և ընդհանուրի դիալեկտիկ կապի ըմբռնումը, ձևի և բովանդակության ներդաշնակության կարևորումը, հանգավոր պոեզիայի ստեղծման անհրաժեշտության գիտակցումը: Դա Հովհաննես Սարկավազ Իմաստասերի (11-12-րդ դարեր) և Ֆրիկի (13-րդ դար) կողմից բանաստեղծության ծագումը բանաստեղծի անհատական ջան-

քի, տքնանքի և հոգեկան ապրումների հետ կապելու խնդիրն է, Հովհաննես Երզնկացու (13-րդ դար) համար՝ արտացոլման կամ հետագոտության (այսինքն՝ արվեստի և գիտության) առարկաների նկատմամբ հեղինակի «սքանչացումը»՝ հրապուրանքը, Կոստանդին Երզնկացու (14-րդ դար) կողմից բանաստեղծությունը հասարակական պահանջով պայմանավորելն է: Այս խնդիրներն ունեն չափազանց կարևոր տեսական արժեք, որոնք, պատմական և այլ հանգամանքների բերումով, բավական ուշ են ներկայացվել անգամ հայ գրական հասարակությանը³⁰: Պակաս կարևոր չէ նաև լեզվի խնդիրը, որը պատմական այս շրջանում աստիճանաբար պարզեցվում է, առաջանում է միջին հայերենը: Դա համաշխարհային ընդհանուր միտումի մասնավոր դրսևորումն է, որի մեջ արտահայտվում է հասարակ մարդու համար գրականությունը մատչելի դարձնելու, նրան մոտեցնելու մտահոգությունը, որը շատ հստակ արտահայտել է Ֆրիկը՝ «...Ֆրիկն հանցեղ պարզ է խոսել, որ ամենայն մարդ իմանայ...»: Չմոռանանք, որ Դանտեն 14-րդ դարում է գրում լեզվի մասին իր տրակտատը (1304-1307), երբ արդեն կատարել էր իր խիզախ քայլը՝ լատիներենից անցնելով իտալական կենդանի բարբառին:

Ի տարբերություն միջնադարյան սխոլաստիկայի՝ իտալական վերածննդի արվեստում մարդն է գրավում կենտրոնական տեղը, որի վառ ապացույցը վերածննդի գեղանկարչությունն է, բայց պոեզիան ևս, ի դեմս Դանտեի, Պետրարկայի և այլոց, ընդառաջ է գնում կենդանի, այսինքն՝ իրական մարդու (աստվածայինից տարբեր) պահանջներին: Նկատվում է վերադարձ հեթանոսական շրջանի ավանդներին. չէ՞ որ վերածնունդ նշանակում է ոչ թե նոր, այլ **վերստին** ծնունդ: Ամբողջ միջնադարում Արիստոտելի անհայտ մնացած կամ մոռացության մատնված «Պոետիկան» կրկին մտնում է շրջանառու-

³⁰ Այս մասին ավելի հանգամանորեն տե՛ս, Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Գ (1968), հ. Դ (1970), Հր. Թամրազյան, Հայ քննադատություն, հ. Բ (1985), Ժ. Քալանթարյան, Հայ գրականագիտության պատմություն (1986):

թյան մեջ (16-րդ դարում)՝ ավելի շատ արժանանալով քննադատության, քան հավանության: Վերածննդի ներկայացուցիչներից շատերը մերժում են արխատոտելյան միմեսիսի՝ նմանակման սկզբունքը: Իտալացի տեսաբան Ֆրանչեսկո Պատրիցիին իր «Պոետիկա» (1586) աշխատության մեջ հակադրվում է Արխատոտելին՝ ասելով, որ գրողը ոչ թե նմանակում է արտաքին աշխարհը, այլ արտահայտում է իր ներքին, սուբյեկտիվ աշխարհը: Իսկ Ջորդանո Բրունոն առարկում էր Արխատոտելի կողմից սահմանված՝ պոեզիայի կառուցման օրենքներին՝ ասելով, որ պոեզիան օրենքներով չի ստեղծվում, այլ այդ օրենքներն են արտաժվում պոեզիայից³¹: Պետք է նկատել, որ այս հեռակա բանավեճի (Արխատոտելը վաղուց չկար) ընթացքում առաջ քաշված այս հարցերը այսօր էլ մնում են վիճելի: Գրականության մեջ արտաքին, թե ներքին աշխարհի պատկերման առաջնության, ազատ թե որոշակի կանոններով ստեղծագործելու և այլ խնդիրներ այսօր էլ զբաղեցնում են գրողներին ու տեսաբաններին: Նույնիսկ այս, թվում է, զուտ տեսական, իրականությանը քիչ առնչվող հարցադրումների մեջ երևան է գալիս մարդու անհատականության, նրա ինքնուրույն ճաշակի դրսևորման ազատության խնդիրը, որը խորքում հակադրվում է գուցե ոչ այնքան Արխատոտելին, որքան մարդու իրավունքները կաշկանդող միջնադարյան սխոլաստիկային:

Դեռևս քննադատության գոյության սինկրետիկ շրջանում երևան է գալիս մի օրինաչափություն, որ ուղեկցում է քննադատությանը նրա ամբողջ պատմության ընթացքում: Դա գրողների խոշոր ներդրումն է քննադատության պատմության մեջ, տեսական խնդիրների մշակումը և հարստացումն արժեքավոր դրույթներով: Եվ այս համատեքստում միանգամայն սպասելի էր, որ վերածննդի խոշորագույն ներկայացուցիչներ Ալիգիերի Դանտեն և Ֆրանչեսկո Պետրարկան պետք է իրենց ներդրումն ունենային գրականության նոր

³¹ Տե՛ս, **Нефедов Н. Т.**, История зарубежной критики и литературоведения, М., «Высшая школа», 1988, сс. 32-33.

սկզբունքների մշակման գործում: Պատահական չէ, որ այս գրողները առաջին հերթին ուշադրություն են դարձնում գրականության լեզվի խնդրին: Ալիգիերի Դ-անտեն 14-րդ դարում «Ժողովրդական լեզվի մասին» տրակտատում կարևորում է լեզվի հաղորդակցական դերը՝ գտնելով, որ լեզուն նախ և առաջ նրա համար է, որ կարողանանաք մեր մտքերը հասցնել ուրիշներին, առաջ է քաշում պոեզիայի լեզվի մշակման հարցը, շեշտում անհատականության դերը՝ ասելով, որ օժտված անհատ ստեղծագործողը չի կարող բավարարվել ժողովրդական պարզունակ լեզվով. «Առավել բարձրագույն հասկացությունները կարող են երևան գալ միայն այնտեղ, որտեղ ապրում են գիտությունն ու օժտվածությունը. նշանակում է՝ կատարյալ լեզու չի կարող լինել գյուղավարի (по-деревенски) խոսողների մոտ: Նշանակում է՝ այդ լեզուն անհատականության ճակատագիրն է... Առավել նուրբ մտքերը չեն կարող լինել այն մարդկանց մոտ, ում մոտ չկա գյուտարարություն և նախապատրաստություն»³²: 16-րդ դարի հումանիստ մտածող Էրազմ Ռոտերդամցին քննադատում էր Յիցերոնի ճոխ լեզվին նմանակողներին, որոնք հաշվի չէին առնում փոխվող ժամանակների պահանջները: Եվրոպական Վերածննդի ընթացքում (տպագրության գյուտից հետո) արդեն հաճախակի են դառնում գրական-տեսական, քննադատության վերաբերյալ աշխատանքների առանձին, գրականությունից և այլ բնագավառներից անկախ հրատարակությունները, քննադատությունն սկսում է դուրս գալ իր սինկրետիկ վիճակից:

Վերածննդի շրջանի եվրոպական մտածողներից շատերը, ինչպիսիք էին Միշել Մոնտենը, Ժոակենա Դյու Բելլին (Ֆրանսիա), Էրազմ Ռոտերդամցին (Գերմանիա), Ֆիլիպ Միդլին, Բեն Ջոնսոնը (Անգլիա) և ուրիշներ, իրենց կարևոր ներդրումն են ունենում ընդհանրապես գրական-տեսական մտքի զարգացման գործում:

³²Նույն տեղում, էջ 30:

Քննադատական միտքը նոր օրինաչափություններ է արձանագրում ուշ միջնադարում: 17-րդ դարն արդեն կլասիցիզմի տիրապետության շրջանն է, երբ փիլիսոփայական ռացիոնալիզմի դիրքերից մշակվում են կլասիցիզմի հիմնական սկզբունքները: Եթե ֆրանսիացի փիլիսոփա Ռենե Դեկարտը գրում է «Դատողություն մեթոդի մասին» (1637) աշխատությունը և առաջարկում է միտքը ղեկավարելու հստակ չափանիշներ և գործողությունների հաջորդական քայլեր (ճշմարտության տեղ չընդունել այն, ինչն ակնառու չէ, ուսումնասիրվող առարկան կամ աշխատանքը բաժանել այնքան մասերի, որքան հնարավոր է ճիշտ ուսումնասիրելու համար, պահպանել մտավոր գործողությունների հաջորդականությունը և այլն), ապա Նիկոլա Բուալոն 1674 թ. կլասիցիզմի տեսության մի ամբողջ տրակտատ գրեց, և այդ տեսությունը հետագայում լրացրին ֆրանսիական, գերմանական, անգլիական, իտալական և եվրոպական այլ երկրների գրողները, հումանիստները, փիլիսոփաները (Մոլիեր, Շարլ Պերրո, Ջոն Դրայդեն, Ալեքսանդր Պոպ, Սամուել Ջոնսոն, Հենրի Ֆիլդինգ, Ֆրենսիս Բեկոն...): Նրանցից յուրաքանչյուրը մեկ կամ մի քանի կարևոր հավելումներ կատարեց կրիտիկայի ասպարեզում կուտակված գիտելիքների հարստությանը: Ըստ էության այս շրջանում Ալեքսանդր Պոպը դարձավ քննադատության առաջին տեսաբաններից մեկը: Իր «Опыт о критике» (1711) աշխատության մեջ նա այն միտքն էր զարգացնում, որ քննադատն առաջին հերթին պետք է ազդի գրողի և ոչ թե լայն զանգվածների վրա: Միևնույն ժամանակ նա բնութագրում էր քննադատին ներկայացվող պահանջներն ու ակնկալիքները: Մի ուրիշը՝ իսպանացի նշանավոր տեսաբան Բալտասար Գրասինը, հանդես եկավ միմեսիսի տեսության դեմ՝ շեշտադրելով ոչ թե ստեղծագործության օբյեկտի, այլ սուբյեկտի դերը («Մրամտություն կամ մտքի ճկունության արվեստ», 1642), իտալացի ականավոր մտածող Ջանբատիստո Վիկոն առաջադրեց փոխաբերության (մետաֆոր) տեսությունը «Նոր գիտություն» տրակտատ-

տում և այլն: Նշանակալից եղան ֆրանսիական լուսավորիչների՝ Ռուսոյի, Վոլտերի, Դիդրոյի ծառայությունները գրական-տեսական մտքի զարգացման գործում: Դիդրոյի մասին Նեֆեդովը գրում է. «Լուսավորական դարաշրջանի առավել հետևողական մատերիալիստը լինելով՝ հանրահայտ «Հանրագիտարանի» ստեղծող Դիդրոն բարձրագույն մակարդակով իր մեջ միաձուլեց փիլիսոփայի, գրականության և արվեստի տեսաբանի և գեղարվեստական քննադատի հատկանիշները»³³: Հիշատակված աշխատության մեջ Ն. Նեֆեդովն անդրադառնում է եվրոպական մտքի բոլոր նշանավոր դեմքերին՝ ներառյալ գերմանական դասական փիլիսոփայության ներկայացուցիչներին, բանաստեղծներին, այսինքն՝ բոլոր նրանց, ովքեր մինչև «գրականագիտություն» եզրույթի երևան գալը իրենց բանաստեղծություններում, փիլիսոփայական տրակտատներում, առաջաբաններում, ծանոթագրություններում և զանազան վերլուծություններում արդեն ստեղծել էին գրականագիտության՝ իբրև գրականության մասին համընդգրկուն գիտության ամուր հիմքերը: Եվ չմոռանանք՝ այդ ամենը **կրիտիկայի** անվան տակ: Չմոռանանք նաև մի շատ կարևոր հանգամանք: Նեֆեդովը ընդգծում է **Եվրոպայում պարբերական մամուլի երևան գալուն զուգահեռ, 17-րդ դարի վերջերից, կրիտիկայի և տեսության միջև առաջացած տարբերությունները: Կրիտիկան զուտ տեսական գիտությունից վերածվում է նրա գործնական կիրառությանը:** «Ամսագրաթերթային պարբերականներում լայն տարածումը քննադատությանը հաղորդեց նոր որակ: Անգլիայի, Ֆրանսիայի, Գերմանիայի, Ռուսաստանի հասարակական-քաղաքական և գրական-գեղարվեստական ամսագրերում նա ձեռք բերեց այն հրապարակախոսայնությունը և ժամանակակից կյանքի կենսական խնդիրների հետ այն կապը, ժանրային ձևերի բազմազա-

³³ Նույն տեղում, էջ 74:

նությունը, որոնք շատ բնութագրական են 19 և 20-րդ հարյուրամյակների գրական քննադատության համար»³⁴:

Նշված ժամանակաշրջանում հայ քննադատական միտքը որոշակի տեսական օրինաչափություններ արձանագրելու իմաստով հիմքեր չի տալիս: Պետական ու քաղաքական անկախությունը կորցրած, օտար տիրապետողների բռնատիրական համակարգերում հայերը ավելի առաջնային՝ գոյատևման խնդիրներ էին լուծում՝ փորձելով պահպանել ինչպես ոսկեդարում, այնպես էլ կիլիկյան շրջանում ստեղծված ավանդները: Բայց, բացի ազգային յուրահատուկ ճակատագրից, այստեղ ավելի կարևոր դեր է խաղում մի համընդհանուր օրինաչափություն: Եվրոպական նոր ազգերի զարգացման համապատկերում հները մղվում են պատմության ետնաբեմ: Հետաքրքրական է, որ անգամ հույները, սնուցելով եվրոպական արվեստը, զարգացման հեռանկարը ևս հանձնում են նրանց: Թերևս միայն իտալացիներն են, որ շարունակում են զարգացնել հռոմեացիների ու բյուզանդացիների ստեղծած ավանդները: Ոչ միայն գրականության կամ քննադատության, այլև ընդհանրապես մշակույթի, գիտության և արվեստի բնագավառում տեղի ունեցող խմորումները, նախկին տեսությունների վերանայումը, նորերի ստեղծումը կապված էր նաև միջնադարյան հասարակարգի ավարտի և քաղաքակրթական նոր մակարդակի, նոր հարաբերությունների ձևավորման հետ:

Ուշ միջնադարի վերջում է ձևավորվում ռուսական քննադատական միտքը: Ռուս գրական քննադատության պատմաբանները իրենց երկրում պրոֆեսիոնալ քննադատության առաջացումը կապում են Կարամզինի, Ժուկովսկու գործունեության հետ՝ իբրև սկիզբ ընդունելով 18-րդ դարի վերջը: Գրական հիմքը Լոմոնոսովի, Դերժավինի, Ժուկովսկու և այլոց ստեղծագործություններն էին: Բայց սոսկ այդ գրականությունը բավարար չէր լինի քննադատության առաջացման, եթե պատմական ժամանակաշրջանը նպաստավոր պայ-

³⁴ Նույն տեղում, էջ 8:

մաններ չստեղծեր ընդհանրապես մշակույթի զարգացման համար: Եվրոպական լուսավորական շարժման ազդեցությունը մի կողմից, մյուս կողմից՝ Պետրոս Մեծի կատարած վիթխարի ռեֆորմները, քննադատական ոգու առկայությունը իր դարն ապրած երևույթների նկատմամբ, նպաստավոր մթնոլորտ էին ստեղծում ամեն տիպի (հասարակական, բարոյական, քաղաքական, գրական...) քննադատության զարգացման համար: «Գրական քննադատության, ինչպես նաև ամբողջությամբ վերցրած գրականության երևան գալու անմիջական նախադրյալները հենվում էին Պետրոս Առաջինի ռեֆորմների վրա, որոնք բացում էին ռուսական ոգու հարստությունը և Արևմուտքի հետ կուլտուրական շփումների հնարավորություններ էին ստեղծում»³⁵, -այսպես են գնահատվում Ռուսաստանում քննադատության երևան գալու պատճառները: Սակայն, ըստ էության, ռուսական քննադատական միտքը խոր ու ճշմարիտ ուղի է մտնում Պուշկինի և Գոգոլի ստեղծագործությունների հիման վրա, այսինքն՝ 19-րդ դարասկզբին:

* * *

Պատահական չէ, որ աշխարհի երկրների մեծ մասում քննադատությունը ինքնուրույն ճանաչում է ստանում և բուռն զարգացում ապրում հատկապես 19-րդ դարում: Կապիտալիզմի արագ զարգացումը նյութական և հոգևոր հարուստ նախադրյալներ է ստեղծում գիտության, մշակույթի, մասնավորապես գրականության և արվեստի զարգացման համար: Այս պայմաններում էականորեն մեծանում է քննադատության դերը ոչ միայն գեղագիտական ու գաղափարական, այլև նույնիսկ ծավալային իմաստով: Գրական մամուլն իր էջերում զգալի տեղ է հատկացնում քննադատական հոդվածներին: Հայ իրականության մեջ ևս թեև գրական քննադատությունը սկիզբ է առնում դեռևս 5-րդ դարից, բայց 19-րդ դարի կեսերին է, որ ստանում

³⁵ Кулешов В. И. История русской критики, М., 1978, с. 10.

է ինքնուրոյն որակ և, հատկապէս Ստ. Նազարյանի և Մ. Նալբանդյանի հողվածներում, դարի ոգուն համարժեք պրոֆեսիոնալ մակարդակ: 19-րդ դարն է տալիս խոշորագոյն քննադատների (լայն իմաստով՝ գրականագետների, արվեստի տեսաբանների) այնպիսի անուններ, ինչպիսիք են Օ. Շ. Սենտ-Բյովը և Ֆ. Բրյունետիերը Ֆրանսիայում, Մ. Անուոլը՝ Անգլիայում, Գ. Բրանդտը՝ Դանիայում, Պարրինգտոնը և Վան Դիկ Բրակսը՝ Ամերիկայում, Վ. Բելինսկին, Ն. Չերնիշևսկին, Գ. Պլեխանովը՝ Ռուսաստանում, Մ. Նալբանդյանը, իսկ 19-20-րդ դարերում՝ Շիրվանզադեն, Ա. Չոպանյանը, Ն. Աղբալյանը, 20-րդ դարում՝ Ա. Տերտերյանը, թեև մեծ մասամբ Հայաստանից դուրս, բայց հայ գրական քննադատները: Մեծ քննադատները մեծ գեղագետներ են և չեն կարող ծնվել հոգևոր արժեքների բացակայութան պայմաններում: Այս իմաստով ուսանելի է Բելինսկու երևան գալու վերաբերյալ Չերնիշևսկու բացատրությունը. «Ով կթափանցի այն պարագաների մեջ, որոնց շրջանակներում պետք է գործեր գոգոյան շրջանի քննադատությունը, հեշտությամբ կհասկանա, որ նրա բնույթը լիովին կախված է եղել մեր պատմության դրությունից, և եթե քննադատության ներկայացուցիչը այդ ժամանակ եղել է Բելինսկին, ապա լոկ այն պատճառով, որ նրա անձնավորությունն օժտված է եղել հենց այն հատկություններով, որոնք պահանջվելիս են եղել պատմական անհրաժեշտության կողմից: Եթե նա մի այդպիսի անձնավորություն չներկայացներ, ապա այդ անկուն պատմական անհրաժեշտությունը իր համար կգտներ մի ուրիշ սպասավոր, ուրիշ ազգանունով, դեմքի ուրիշ գծերով, բաց ոչ ուրիշ բնավորությամբ: ... «Ժամանակն իր համար սպասավոր է պահանջում»... խորիմաստորեն ասել է նման սպասավորներից մեկը»³⁶:

Քննադատի դերը կարևորելու համար Բաֆֆին նկատում է, որ մեծ քննադատները ավելի ուշ-ուշ են ծնվում, քան մեծ գրողները, դա

³⁶ **Չերնիշևսկի Ն. Գ.**, Ռուս գրականության գոգոյան շրջանի ուրվագծեր, Եր., 1953, էջ 311-312:

է ցույց տալիս համաշխարհային գրողների և համաշխարհային ճանաչում ունեցող քննադատների անունների հարաբերակցությունը. «Լավ կրիտիկոս լինելու համար պետք է առանձին ձիրք ունենալ: Լուսավոր ժողովուրդների մեջ շատ անգամ լինում են հարյուրավոր գրողներ, բայց մեկ կամ երկու լավ կրիտիկոս: Մեզ ավելի ծանոթ ռուսաց գրականության մեջ մինչև այսօր, իբրև կրիտիկոս հայտնի են երկու անձնավորություններ միայն՝ Բելինսկի և Գորբուլյուբով, բայց բանաստեղծներ ու վիպասաններ համեմատաբար ավելի շատ են ունեցել ռուսները»³⁷: Այնուհետև Բաֆֆին թվարկում է այն հատկանիշները, որոնցով պարտադիր պետք է օժտված լինի քննադատը:

Մինչև այժմ մեր քննարկած հարցերը կարծես թե վերաբերում են քննադատության արտաքին կողմին և չեն շոշափում նրա բուն գործառույթի և նրան վերապահված դերի խնդիրը: Մեզ սպասում են նոր հարցեր՝ ի՞նչ է նշանակում քննադատել, և արդյոք բոլո՞րը տարբեր ժամանակներում նույն խնդիրն են դրել քննադատության առաջ:

³⁷ Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ.11, «Նաիրի», 1991, էջ 387:

ՔՆՆԱԳԱՏՈՒԹՅԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԸՄԲՌՆՈՒՄՆԵՐԸ

Ա) Հումանիտար գիտությունների «ճգնաժամը» և քննադատությունը

Ընդհանուր մշակութային համատեքստից կտրված քննադատության խնդիրների քննարկումը մեզ կարող է տանել եթե ոչ սխալ, ապա միակողմանի ճանապարհով: Մշակույթի յուրաքանչյուր բնագավառում առաջացած նկատելի տեղաշարժը շրթայական ռեակցիայով փոփոխություններ է առաջ բերում նաև մյուս ճյուղերում, եթե նույնիսկ դա առերևույթ տեսանելի չէ: Այսօր ամբողջ աշխարհում կատարվող քաղաքական, ազգային-ազատագրական, բնապահպանական և այլ ծավալուն փոփոխությունները ենթադրում են գիտությունների զարգացման նոր հարաբերակցություն, ընդ որում՝ գիտության բնագավառում փոփոխությունը կարող է դրսևորվել ոչ միայն այս կամ այն գիտության առաջնահերթությամբ, այլև նրա ներսում կատարվող սկզբունքային տեղաշարժերով: Իբրև վերջին մտքի օրինակ՝ կարելի է հիշել, թե ինչպես 20-րդ դարի երկրորդ կեսին գրականագիտությունը ձգտում էր կատարելագործել իր մեթոդներն ի դեմս կառուցվածքաբանության (ստրուկտուրալիզմի) և նշանագիտության, դառնալ ավելի ճշգրիտ և, կարելի է ասել, ավելի մրցունակ: Նույն խնդիրն այսօր կանգնած է հումանիտար գիտությունների առաջ: Մտահոգություններ են արտահայտվում հումանիտար գիտությունների, այդ թվում՝ գրականագիտության ճգնաժամի վերաբերյալ: Շատ հողվածների վերնագրեր ուղղակիորեն մատնացույց են անում նշված իրողությունը³⁸: Պատճառներից մեկը, որն ավելի բնորոշ է հետխորհրդային երկրներին, կապված է հասարակարգի և քստ

³⁸ Տե՛ս, **Сергей Козлов**, «Осень филологии» (НЛО, 2011, н.110), «Конец критики?» (Литературная газета, 24. 02. 2016), «Критика: последний призыв» (Знамя, 1999, 12), **И. Кондаков**, по ту сторону слова /кризис литературоцентризма в России XIX-XX веков, Вопросы литературы, 2008, **Արքմենիկ Նիկողոսյան**, «Ավստո գրաքննադատությունը» («Խոսքի տարածություն», 2015, էջ 278-282) և այլն:

այդմ՝ գաղափարախոսության փոփոխության հետ: Նոր հասարակարգը առավել ուշադրություն է դարձնում տնտեսության, մասնավորապես բիզնեսի, ինչպես նաև ազգային (նախկինում անտեսված կամ ճնշված), երբեմն հակադիր շահերի գաղափարախոսության զարգացմանը, ուստի հունանիտար արժեքները այս համատեքստում հաճախ մոլվում են հետին պլան: Արժեզրկվում են բարու, գեղեցիկի և բարոյականության վերաբերյալ նախկին ըմբռնումները, անցումը դառնում է ցավագին, և արձագանքները չեն ուշանում: Հրանտ Մաթևոսյանը ասիտում էր նախկին միասնական երկրում ստեղծված ավանդների կորստյան համար. «Երեկվա պետականության պայմաններում առաջացած պրոֆեսիոնալ քննադատության իշխող բարձունքն ենք կորցնում, համակարգը ցրիվ է գալիս, «շկոլա» ենք կորցնում՝ գիտական մակարդակ, մտքի ռեժիմ: Մշակույթ ասվածը նույնպես ռեժիմի պտուղ է՝ պատմվածքը, վիպակը, պիեսը, թատրոնը, կտավը, երգը... նույնպես ռեժիմ են ուզում, ռեժիմի մեջ կայանալ, ինչպես պողպատը առաջանում է ռեժիմի մեջ...»³⁹: Շարունակելով իր միտքը, մշակույթի զարգացման համար անհրաժեշտ համարելով պետական հովանավորությունը (սա ոմանք կարող են համարել խորհրդային մտածելակերպ, սակայն հայտնի է, որ դեռևս 5-րդ դարում Մ. Խորենացին բարձր էր գնահատում Պտղոմեոս Եղբայրասեր թագավորին՝ հունական մշակույթը հովանավորելու համար)՝ Մաթևոսյանն ասում է. «Ափսոս գրաքննադատությունը: Գրաքննադատությունը պետք է վարձատրվի և պետականորեն խրախուսվի»⁴⁰: Արքմենիկ Նիկողոսյանի հողվածի վերնագիրը՝ «Ափսոս գրաքննադատությունը», գալիս է Հրանտ Մաթևոսյանից: Թե՛ Մաթևոսյանը, թե՛ Նիկողոսյանը ասիտում են **քննադատության ակտիվ դերի նվազման** և որակական որոշակի հատկանիշների կորստյան համար: Այդ է հաստատում Ա. Նիկողոսյանի խոսքը. «Հստակ արժեհա-

³⁹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 308:

⁴⁰ Նույն տեղում:

մակարգի բացակայությունը արժեզրկեց քննադատի խոսքը, հայաստանյան գրական տարածության մեջ գրաքննադատությունը ինչքան էլ իրեն դրսևորեց, ինչքան էլ իր գործն արեց, այնուամենայնիվ, չընկալվեց այն առաքելությամբ, որն իրենն էր, ու գրաքննադատն էլ չընկալվեց այն ճիգ ու ջանքով, որ իրենն էր, այլ մնաց որպես կարծիք հայտնող, գովեստ հնչեցնող կամ պարսավանք թափող մեկը, որն այդ կերպ իր բարեկամներին, ընկերներին, թայֆակիցներին, թշնամիներին, չուզողներին է ի ցույց դնում: Ու գրողը լավ քննադատ հորջորջեց նրան, ով իր մասին գրում էր, ու վատ քննադատ հորջորջեց նրան, ով իր մասին չէր գրում, ավելին՝ ով իր թշնամու մասին էր գրում»⁴¹: Այս տրտունջ-դիտարկումը երկու կողմ ունի: Մի կողմից՝ դա խոսում է գրական բարքերի ու բարոյականության մասին, մյուս կողմից՝ հասարակական վերաբերմունքի: Առաջինը ավելի շատ վերաբերում է գրական կենցաղավարությանը, որը, ինչպես ցույց է տալիս պատմության փորձը, հատուկ է եղել բոլոր ժամանակներին, ուստի կապված չէ ինչ-որ ճգնաժամի հետ: Երկրորդն ավելի կարևոր է, քանի որ ազդարարում է հասարակության որոշակի անտարբերության մասին՝ «...գրաքննադատությունը ինչքան էլ իրեն դրսևորեց, ինչքան էլ իր գործն արեց, չընկալվեց այն առաքելությամբ, որ իրենն էր...»: Իսկապես, եթե 19-20-րդ դարերի գրական քննադատությունը մեծ ազդեցություն ուներ հասարակական գիտակցության ու գեղագիտական մտքի վրա, ապա այսօր այն զգալիորեն կորցրել է իր ազդեցությունը, և նվազել է նրա հեղինակությունը:

Մասնավորապես ռուսական գրական դաշտում այս խնդիրը լուրջ քննարկումների առիթ է տալիս: Ռուսական «Знамя» ամսագրի 1999 թ. 12-րդ համարում տեղ են գտել «Критика: последний призыв» թեմայով կոնֆերանսի նյութերը: Իբրև ընդհանուր մտահոգություն՝ հնչում է այն տեսակետը, թե քննադատական լուրջ հարցադրումներ պարունակող սկզբունքային հոդվածների քանակը իջել է մինչև վեր-

⁴¹ Արթուրենիկ Նիկողոսյան, Խոսքի տարածություն, Եր., 2015, էջ 279:

ջին սահմանն այն աստիճան, որ նման հողվածները, իբրև մեռնող տեսակ, կարելի է մտցնել Կարմիր գրքի մեջ: Կոնֆերանսի բազմաթիվ մասնակիցները (Ն. Ալեքսանդրով, Դ. Բաբիլսկի, Ն. Ելիսեն, Տ. Կասատկինա, Մ. Նովիկով, Օ. Սլավնիկովա և այլք), տարբեր դիրքերից ու տարբեր պատճառաբանությամբ, բայց գալիս են գրեթե միասնական այն եզրակացության, որ եկել է ոչ թե ընդհանրապես քննադատության, այլ **ավանդական** այն քննադատության վերջը, երբ քննադատներն ավելի շատ հիշեցնում էին հասարակական ու քաղաքական գործիչների, կատարում էին պառլամենտի, կուսակցության, հասարակական մտածողություն ձևավորողի դեր, որոնց քիչ էր հետաքրքրում բուն տեքստը: Օրինակ, նկատում է Ն. Ալեքսանդրովը, Չերնիշևսկուն ավելի հետաքրքրում էր Տուրգենևի «Ասյա» վիպակում լիբերալի կերպարը, քան թե բուն վիպակը: Ն. Ելիսենը հիշում է Լ. Տրոցկու խոսքը, թե եկել է ռուսական ավանդական քննադատության վերջը, թե հիմա բեյինսկիներ չեն կարող լինել, և եթե մի պահ ենթադրենք, որ հիմա լիներ Բեյինսկին, ապա նա հավանաբար կլիներ... Քաղբյուրոյի անդամ: Ըստ Ելիսենի՝ այժմ քննադատության հասարակական նշանակությունը հավասարվել է գրոյի: Ու նաև՝ բազմակարծության ժամանակակից պայմաններում հնարավոր էլ չէ քննադատության համար շատ թե քիչ կայուն չափանիշներ սահմանել: Անշուշտ, դժվար չէ տեսնել, որ նման դիտարկումները զգալիորեն կապված են խորհրդային կայսրության փլուզման և տիրապետող գաղափարախոսության փոփոխության հետ, որն իրենով պայմանավորում է ընդհանրապես մտածողության, մշակույթի և, բնականաբար, քննադատության զարգացման որակապես նոր փուլ:

Սակայն սխալ ու միակողմանի կլիներ այս երևույթը կապել միայն հետխորհրդային տարածքում առաջացած գաղափարախոսական փոփոխությունների հետ: Խնդիրն ավելի լայնամասշտաբ է, մտահոգում է թե՛ ռուս, թե՛ եվրոպական ու անգլալեզու տեսաբաններին:

Անհանգստության պատճառն ավելի համընդհանուր է և վերաբերում է նաև տեխնիկական գիտությունների, մասնավորապես տեղեկատվական տեխնոլոգիաների բուռն զարգացմանը, որը հետին պլան է մղել հումանիտար գիտությունները: Գրականագիտության թվացյալ ճգնաժամը նորագույն տեխնոլոգիաների զարգացմամբ է բացատրում ֆրանսիացի գրականագետ Ֆիլիպ Ռեյնյեն: Նա նկատում է, որ գրականագիտությունը, հումանիտար և հասարակական գիտությունների հետ միասին, «վճարում է» անցած ժամանակներում ունեցած գերիշխանության համար: Հիմա կիբեռգիտության արշալույսն է, որն իր առջև խնդիր է դրել «քերականություն մշակել» կյանքի և բնության բոլոր բնագավառների համար, մուտք գործել ամեն տեղ, ուր միտք է ձևավորվում, դառնությամբ և ոչ առանց հեզմանքի, նկատում է Ռեյնյեն: Առաջ գիտության մարդիկ գրքի մարդիկ էին, իսկ հիմա գիրքը կորցնում է իր նշանակությունը: Հիմա Բալգակի ամբողջ ստեղծագործությունները՝ նկարագարումներով, նամակներով հանդերձ, կարելի է տեղավորել մի սկավառակի վրա և կարդալ համակարգչի էկրանին: Այսինքն՝ տեխնիկական գիտությունների զարգացումը նոր մարտահրավերներ է առաջացնում հումանիտար գիտությունների համար:

Գրականագիտություն – գիտական առաջընթաց հարաբերությունն ունի նաև քննության այլ տեսանկյուններ, որոնք թելադրված են գրականագիտության հեղինակության նվազման մտահոգությամբ: Ռուս գրականագետ Մերգեյ Կոզլովի հողվածի անգամ վերնագիրը՝ «Բանասիրության աշունը», որոշակի մտահոգություն է արտահայտում: Կոզլովը տագնապում է, որ բանասիրությունը կորցնում է իր դեմքը, և նրա զարգացման ժամանակակից փուլը կարելի է համարել պաղելու (հանդարտվելու) փուլ: Կոզլովի մոտեցումը, կարելի է ասել, ներքին մոտեցում է, որովհետև նա իր փաստարկների մեջ շեշտը դնում է ոչ այնքան գրականագիտություն – այլ գիտություններ հարաբերության, որքան «գրականագիտությունը երեկ և այսօր» հա-

մեծատության վրա: Համեմատությունը մեթոդների միջև է: Իր դիտարկումներում Կոզլովը հենվում է ֆրանսիացի գրականագետ Անտուան Կոմպանյոնի «Տեսության դեր» («Демон теории») գրքի վրա, որտեղ հեղինակը շեշտադրում է անցյալի մեթոդների իրար բացառող միակողմանիությունը: Շարունակելով այդ միտքը՝ Կոզլովը գրում է, որ եթե անցյալում գոյություն ունեւ մեթոդների պայքար, երբ գրականագետը ստիպված էր ընտրել մեթոդներից մեկը՝ «մաքուրը», այսինքն՝ ոչ էկլեկտիկ վիճակով (օրինակ՝ ընտրություն ֆորմալիստների և Բախտինի միջև), ապա այսօր առաջացել է հարյուր տարվա ընթացքում ստեղծված մեթոդների շուկա, պետք է ուղղակի ընտրել նյութին համարժեք մեթոդ: «Այսօր մենք՝ բանասերներս, ապրում ենք կատարելապես այլ ինտելեկտուալ կլիմայում»⁴², - նկատում է Կոզլովը: Նրա կարծիքով, ամեն ժամանակ բերում է իր շանքը, սահմանափակումները և իր ռիսկերը: Եվ եթե մենք չենք կարող խուսափել շուկայի և մոդայի հետ բանասիրության մերձեցումից, նկատում է նա, ապա պիտի ջանանք ծայրահեղ դեպքում ընդունել խիստ մտածված ու խիստ անհատական լուծումներ: Հետաքրքրական է նաև այն, որ Կոզլովի այս մտքերը հնչել են «Կմնա՞ գրականագիտությունն իբրև հումանիտար գիտությունների «թագուհի»» թեմայով կազմակերպված կլոր սեղանի քննարկումների ժամանակ (Մոսկվա, 2011, ապրիլ)⁴³:

Այս ամենը ցույց են տալիս, որ հումանիտար գիտությունները, մասնավորապես գրականագիտությունը, կանգնած են լուրջ մարտահրավերների առաջ, ուստի պատահական չէ, որ ծագումով ռուս, բայց ամերիկյան գիտնական Միխայիլ Էպշտեյնն առաջարկում է նորացնել «հումանիտար օրգանիզմները» և հայտարարում. «Անկեղծորեն կասեմ, իմ սիրած ինտելեկտուալ զբաղմունքն է՝ հայտնաբերել նոր գիտակարգ և ջանալ այն իրացնել»: Մի ուրիշ գիտնական,

⁴² Տե՛ս, <http://www.hse.u/news/rezent/290500041.html> կամ՝ *НЖО*, 2011, no.110.

⁴³ Նույն տեղում:

գերմանական ծագումով հայտնի փիլիսոփա Հանս Հումբրեխտը ավելի հոռետեսորեն է տրամադրված գրականագիտության ապագայի նկատմամբ և հայտարարում է, որ գրականագիտությունը, մասնավորապես գրականության պատմությունները, վաղուց ապանել են իրենց, հնացել, եկել է նրանց վերջի սկիզբը: Եվ դա վերաբերում է ոչ միայն գրականագիտությանը, այլև ամբողջ հումանիտար գիտություններին: Նրա կարծիքով հարկավոր է ստեղծել նոր, պրակտիկ ու ինստիտուցիոնալ (սահմանակարգային) կազմակերպություններ՝ գիտության այլ ճյուղերի հետ հարաբերություններ ու կապեր ստեղծելու համար⁴⁴: Հումանիտար գիտությունների եթե ոչ վախճանի, ապա նրանց ապամարդկայնացման տեսությունները վաղուց են սկսվել (վկա՝ Օրտեգա-ի Գասետի «Մշակույթի ապամարդկայնացումը» աշխատությունը) և շարունակում են ավելանալ: Ոմանք դա բացատրում են տեխնոլոգիաների աճով, ոմանք էլ՝ քաղաքական կարգերի, երկրների փլուզումներով կամ, թերևս, երկուսի միասնական հետևանքներով: Ինչ էլ լինի պատճառը՝ արտաքին, ոչ գրական ազդակները, թե ներքին վերափոխումների անհրաժեշտությունը, գրականագիտությունը մշտական որոնումների ընթացքի մեջ է, և նույնը կարելի է ասել քննադատության մասին, որն, ինչպես ասել ենք, գրականագիտության սնուցող հողն է, Վ. Բելինսկու բնորոշմամբ՝ «շարժվող էսթետիկան», որը կապ է ստեղծում կյանքի և գրականության, գրականության և ընթերցողի միջև: Տեսական բնույթի քննարկումներում հատկապես շեշտադրվում է քննադատության վերաիմաստավորման անհրաժեշտությունը:

Գիտնականներից ոմանք հաշվարկ են անում այն հարցի վերաբերյալ, թե ինչու են իզուր միջոցներ ծախսում հումանիտար գիտությունների վրա, որոնք ոչ մի շոշափելի, առարկայական օգուտ չեն տալիս հասարակությանը: Անգլիացի գիտնական Սայմոն Սկեմպտոնը, գրախոսելով Հարվարդի համալսարանի հոգեբան Ջերոմ Կա-

⁴⁴ «Начала науки о литературе ... и ее конец», НЛО, 2003, н. 59:

գանձի «Երեք կուլտուրա. բնագիտական, սոցիալական և հումանիտար գիտությունները 21-րդ դարում» (2009) աշխատությունը, նկատում է, որ գիտնականի հետաքրքրությունների մեջ ամենավոքոր տեղը զբաղեցնում են հումանիտար գիտությունները. եթե իր գրքում նա բնական գիտություններին հատկացրել է 53, սոցիալականին՝ 118, ապա հումանիտարին՝ ընդամենը 23 էջ ուսումնասիրություն: Կազանն իր գրքում նկատում է, որ գիտության մեջ սկսում է գերակշռել բնագիտությունը, կարծես վերադարձ է սկսվել դեպի 19-րդ դար, սկսվել է նոր դարվիճիզմ: Բնագիտական ուղղության հետևորդ գիտնականները հոգեկան հիվանդությունները բացատրում են սոսկ գենետիկայով, անգամ ֆինանսական դժվարությունները բացատրում են կենսաբանական հատկանիշներով: Կազանը կռվում է այս երևույթի դեմ, առաջարկում է գրադարաններից դուրս գալ և եզրակացություններ անելուց առաջ մարդկանց վարքն ուսումնասիրել: Նա այդ ամենը համարում է դեղագործների ջանքերի արդյունք, որոնք դեղ են առաջարկում մարդկանց բոլոր դժվարությունների դեմ: Այս տեսությունները, չափազանցնելով գեների և նեյրոքիմիայի դերը մարդու կյանքում, միաժամանակ փոքրացնում և նվազագույնի են հասցնում մշակույթի, արվեստի և, իհարկե, հումանիտար գիտությունների դերը և խանգարում են նրանց առաքելության իրականացմանը: Այս պայմաններում պակասում է հումանիտարների ինքնավստահությունը սեփական գործի և սեփական ճշմարտության նկատմամբ: Բառը կորցնում է իր արժեքը և միանգամայն տարբեր իմաստ արտահայտում տարբեր գիտնականների բառապաշարում: Ստեղծվում է այնպիսի իրավիճակ, որ հումանիտար գիտությամբ զբաղվողները ստիպված են անընդհատ արդարանալ, մինչդեռ, ըստ գրախոս Մայմոն Սկեմպտոնի, նրանք պետք է հարմարվեն պոստմոդեռնիստական սկեպտիցիզմին և ռելյատիվիզմին⁴⁵: Ստացվում է մի իրավիճակ, երբ գիտու-

⁴⁵ Ռելյատիվիզմը (լատիներեն՝ *relativus*՝ հարաբերական բառից) մեթոդաբանական սկզբունք է, որը բացարձակացնում է գիտելիքների հարաբերականությունն ու պայ-

թյունն առաջ է գնում, բայց մշակույթի մեջ պակասում է մարդկայնությունը: Այստեղից էլ բխում է նրա գրախոսության վերնագիրը «Գիտության և մարդկայնության միջև»⁴⁶: Ըստ վերոշարադրյալի՝ գրականագիտությունը (դա հավասարապես վերաբերում է քննադատությանը) համակարգչային մեր դարում պետք է գտնի ոչ միայն տսկ գոյատևելու, այլև մրցունակ գիտակարգ լինելու միջոցները: Այդ նպատակին հասնելու համար Միխայիլ Էպշտեյնը իր «Ապագա մասնագիտության նախաբան» («Пролог к будущему профессии») աշխատության մեջ առաջարկում է վերափոխել մասնագիտությունը՝ հայտնագործելով նոր գիտակարգեր և իրականացնելով դրանք: Էպշտեյնի այդ աշխատության գրախոս ամերիկյան նշանավոր գրականագետ Քերիլ Էմերսոնը ընդգծում է Էպշտեյնի առաջարկի էությունը. «Հումանիտար օրգանիզմները, ինչպես մնացած բոլորը, պետք է փոխվեն արտաքին միջավայրի փոփոխությունների հետ»⁴⁷: Էպշտեյնը գտնում է, որ հումանիստները ընկել են խոսքի առատության և սխոլաստիկայի մեջ, մինչդեռ պետք է մեթոդներ գտնել սեփական գործնական ու փորձարարական ճյուղերը ստեղծելու: Պետք է... բայց ուշանում է, որի պատճառով նվազում է գրականագիտության ու քննադատության դերը: Իսկ նոր մեթոդները հավանաբար շատ բեռ պետք է վերցնեն իրենց վրա՝ մի կողմից կուտակված մշակութային հարստությունը պահպանելու, և, առավել ևս, նորը ստեղծելու, ապագային մերձենալու առումով: Այստեղ չպետք է մոռանալ քննադատության գոյության հիմքի և առհասարակ գեղարվեստական մշակույթի մասին: Արդեն հիշատակված Ջ. Կազանը գրում է, որ ժամանակակից աշխարհը չափազանց կարիք է զգում նոր Սվիֆտի, Կանտի, Գոյայի, Շոուի կամ Բեքեթի, որոնք կստիպեն սոցիալական կամ բնական միջավայրի նկատմամբ ընտրել

մանականությունը, ինչը տանում է դեպի օբյեկտիվ գիտելիքների բացասում:

⁴⁶ Саймон Скемптон , Между наукой и человечностью, НЛО, 2011, но. 107.

⁴⁷ Տե՛ս, НЛО, 2015, но. 1/131/:

բարոյական դիրքորոշում և փոխանցել նրանց, ովքեր կորցրել են հույսը և ցինիզմի մեր դարում իրենց մեկուսացված ու ստորացված են զգում: Թերևս ճիշտ է Կազանը, բայց ըստ էության հարցն ավելի տարողունակ է: Փոխվել է ժամանակակից գրական մտածողությունը, և ժամանակակից գրողներից շատերը, արվեստի ազատության պատճառաբանությամբ, հրաժարվելով հասարակական պատասխանատվության որևէ բեռից, գերադասում են ներանձնանալ անհատի ենթագիտակցության շերտերում, որոնք կարող են լինել խիստ անձնական, ընդհանրական ապրում լինելուց հեռու, երբեմն նաև անառողջ ու հիվանդագին: Այս երևույթը կարևոր և դրական է այնքանով, որ գրականության կենտրոնում հայտնվում է **մարդն** իր անհատական ճակատագրով, ոչ գորբալացվող աշխարհի տիեզերաչափ ու բարդ խնդիրներով, այլ իր փոքրիկ, սեփական աշխարհով: Եվ ստացվում է տարօրինակ ու հակասական մի երևույթ: Մի կողմից մարդկությունը գրականության մեջ դիտարկվում է իբրև մարդկային միավորներից բաղկացած զանգված, մյուս կողմից՝ նույն այդ մարդը, կտրվելով մերձավոր շրջապատից ու նաև հարազատներից, վիրտուալ շփումների շնորհիվ կապ է հաստատում ամբողջ աշխարհի հետ, իրեն զգում է համաշխարհային իրադարձությունների կենտրոնում: Եվ ահա աղետների, ագրեսիայի, այլատյացության, այլասերության, բռնությունների, պատերազմների ու նաև մողայիկ թեթև զվարճանքների տեղեկատվական հեղեղի մեջ մարդը կորցնում է իր հումանիտար արժեքները, և նախկինում գրականության քարոզած սիրո, մարդկայնության, կարեկցության և այլ զգացումներ դառնում են իրականությանը անհամապատասխան: Թերևս նաև այս պատճառով է մարդը մեկուսանում իր անձնական աշխարհում: Այսինքն՝ միաժամանակ՝ և՛ մենակ, և՛ ամբողջ աշխարհի հետ: Այս պարագայում էլ քննադատին մնում է բացառապես զբաղվել գրողի պոետիկական հնարանքներով, կամ էլ՝ հենց գրողի ենթագիտակցությամբ: Ստացվում է փոխկապակցված մի շղթա. ժամանակակից հասարա-

կությունը վիրտուալ շփումների պատճառով կորցնում է կենդանի կապը մարդկանց միջև, մարդիկ մեկուսանում են, ավելի շատ կենտրոնանում իրենք իրենց և սեփական ներաշխարհի վրա, գրողներն էլ գրում են այդ ներաշխարհի մասին, քննադատներն էլ սկսում են տեքստի տարբեր հատվածների հարաբերությունները ճշտել... Հետևանքն այն է, որ հումանիտար մշակույթը, ամբողջը միասին, այդ թվում և գրականագիտությունն ու քննադատությունը, կորցնում են մարդասիրական չափանիշները, և հատկապես քննադատությունը, որ ավելի շատ է կապված կենդանի իրականության հետ, կորցնում է իր հեղինակությունը: Միևնույն ժամանակ, տեսաբանների մի մասն էլ գտնում է, որ մեր ժամանակի հասարակությունների մեջ այնքան շատ է սոցիալական ու քաղաքական լարվածությունը, որ ո՛չ գրողը, ո՛չ էլ քննադատը չեն կարող լինել Պուշկինի խոսքերով ասած, «մաքուր գեղեցկության հանճար», այսինքն՝ չեն կարող անտարբեր մնալ իրենց ժամանակի խնդիրների նկատմամբ և դառնալ մաքուր արվեստի ջատագով: Սա մի խնդիր է, որ հուզել է անցյալի արվեստագետներին և պարբերաբար ծառանում է տարբեր սերունդների առաջ:

Բ) Շարունակական բանավեճ քննադատության տեղի և դերի վերաբերյալ

Կարելի է վստահորեն ասել, որ տպագիր մամուլի ի հայտ գալուց ի վեր քննադատության նկատմամբ ձևավորվեց երկակի վերաբերմունք: Հատկապես 20-րդ դարում գրական քննադատության մասին գրող գրեթե բոլոր գրականագետներն ու գրողները որոշակի վերապահությամբ են մոտենում գրական ու հասարակական կյանքում նրա տեղի ու նպատակի բնորոշմանը, գրականագիտության համակարգում նրա դասակարգմանը: Քննադատության բնույթի և նշանակության մասին տեսակետները տարբեր են, հաճախ հակասական, բնութագրությունները՝ պարզից միմչև անորոշություն: Այս հանգամանքը կապված չէ քննադատության զարգացման որևէ փուլի հետ,

այլ ի սկզբանե ուղեկցել է նրան մինչև այսօր: Եվ այն, ինչ առաջին հայացքից թվում է պարզ ու հստակ, տարբեր տեսակետների բախման հետևանքով դառնում է անորոշ: Այս թվացյալ անորոշությունը բխում է քննադատության բուն էությունից, որը քննադատության մեջ ինքնակենսագրական դպրոցի հիմնադիր Շարլ Օգյուստ Սենտ-Բյովը բնութագրում է այսպես. «Քննադատական միտքն իր բնույթով ճկուն է, դյուրընկալ, շարժուն, համապարփակ»⁴⁸: Իր տարբեր տարիների գրառումներում, հոդվածներում, օրագրերում Սենտ-Բյովը ամենատարբեր տեսանկյուններից բնորոշում է քննադատությունը մերթ իբրև քննադատի վերամարմնավորում, երբ նա փորձում է տարբալուծվել քննադատվող գրողի էության մեջ, մերթ նրան համարում է հասարակության քարտուղարը, որի խոսքն ազդեցություն կունենա միայն այն ժամանակ, երբ նա համագործակցի հասարակության հետ, մերթ քննադատին համարում է լավ ընթերցող, որ ինքը կարողանում է կարդալ և դա սովորեցնում է մնացած բոլորին և այլն: Այս բնորոշումները չեն հակասում իրար, այլ լրացնում են: Նշված հատկանիշներն են պատճառը, որ քննադատությունն արագորեն արձագանքում է գեղագիտական, գաղափարական ու փիլիսոփայական արմատական տեղաշարժերին՝ կրելով նպատակով ու մեթոդաբանությամբ պայմանավորված անհրաժեշտ փոփոխություններ, ինչը և հակասական ու փոփոխական է դարձնում նրա դերի և բնույթի ըմբռնումը:

19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի ֆրանսիացի նշանավոր գրականագետ Ֆերդինանդ Բյյունետիերը «Գրական քննադատություն» հետազոտությունն սկսում է որոշակի վերապահում արտահայտող նախադասությամբ. «Քանի որ գրական քննադատությունը որոշակի իմաստով ժանր չէ, ոչնչով չի նմանվում դրամայի կամ վեպի և ավելի շուտ ծառայում է իբրև մնացած ժանրերին հակակշիռ, նրանց, եթե կարելի է այսպես ասել, գեղագիտական գիտակցմանը,

⁴⁸ Зарубежная эстетика и теория XIX-XX вв., М., изд-во Моск. универ.-та, 1987, с. 39.,

նրանց դատավորն է, հենց այդ պատճառով էլ չկա մի ժանր, որ ավելի քիչ որոշակիություն ունենա, փորձարկի ամեն տեսակ փոխակերպումներ և ենթարկվի առավել խոր փոփոխությունների»⁴⁹: Իր ասածը հիմնավորելու համար Բրյունետիերը օրինակներ է բերում՝ գտնելով, որ Էսքիլեսի, Շեքսպիրի, Լոպե դե Վեգայի և այլ հեղինակների դրամաները, որքան էլ ունենան թեմայի, ասեղիքի և այլ հատկանիշների տարբերություններ, այնուամենայնիվ, տեղավորվում են նույն ժանրի շրջանակներում: Մինչդեռ քննադատությունը, ըստ տեսաբանի, դարից դար շարժվում և առարկայանում է նշանակյալ սահմաններից դուրս գալով: Սակայն, ավելացնում է նա, դա ավելի շատ կատարվում է արտաքնապես, տվյալ մեթոդի պահանջի շրջանակներում, իսկ էության մեջ քննադատությունը հավատարիմ է մնում ինքն իրեն: Այսինքն՝ խորքում Բրյունետիերի ասածը չի հակասում Մենտ-Բյովի տեսակետին, որովհետև նրա կարծիքով, քննադատությունը ոչ այնքան բարեփոխվում-կերպափոխվում է, որքան տեսքն է փոխում՝ կապված տվյալ մեթոդի լայն կամ նեղ կիրառության հետ: Բրյունետիերը քննադատության մեջ հետևում էր Դարվինի էվոլյուցիոն տեսությանը, նրա հայացքների վրա զգալի էր բնագիտության ազդեցությունը և գրականության, ինչպես նաև քննադատության փոփոխությունները բացատրում էր այդ տեսանկյունով:

Տասնամյակներ անց, մի ուրիշ գրականագետ՝ հին հունական քննադատության պատմաբան Լ. Ա. Ֆրեյբերգը, կրկին տրտնջում է քննադատության անորոշությունից, և այդ տրտունջը ամենևին էլ կապված չէ իր ընտրած, այսպես ասած, նախաքննադատական ժամանակի հետ, այլ ունի ընդհանրական բնույթ: «Պատասխանել այն հարցին, թե ինչ է գրական քննադատությունը, և՛ հեշտ է, և՛ դժվար»⁵⁰, - գրում է նա: Մի դեպքում մենք գործ ունենք տեղեկատու ուղեցույցների հստակ, մյուս դեպքում՝ ռուս և համաշխարհային դա-

⁴⁹ Նույն տեղում, էջ 95:

⁵⁰ Древнереческая литературная критика, М., «Наука», 1975, с. 10.

սականների անորոշ ձևակերպումների, թերասացությունների հետ: Ժամանակային, գաղափարական ու գեղագիտական փոփոխությունները, որոնք պայմանավորում են նաև չափանիշների փոփոխություններ, հաճախ տագնապ են առաջացնում քննադատության անհետացման վերաբերյալ: Այս տեսակետից բնորոշ են հետխորհրդային ռուսական մամուլում տեղ գտած հրապարակումները, որոնք վկայում են չափանիշների փոփոխության մասին (И. Шайтанов, «Профессия–критик», Наталия Зоркая, «Литературная критика на переломе эпох», Сергей Беляков, «Новые Белинские и Гоголи на час», «Конец критики» и другие): Նույն ժամանակաշրջանի հայ գրական մամուլը փոփոխությունները գնահատեց իբրև քննադատության ճգնաժամի և սերնդափոխության արտահայտություն:

Մենք այստեղ կարող ենք բերել հիշյալ գրականագետներին մախորդած ու հաջորդած, նրանց բաժանող ժամանակի մեջ ապրած սկանավոր գրողների, համաշխարհային դասականների բազում-բազում բնորոշումներ, որոնք վերաբերում են քննադատությանը: Բայց որքան էլ գեղեցիկ, ճշգրիտ ու անխոցելի լինեն շատ տեսակետներ, դրանք հիմնականում մնում են իբրև անհատական աշխարհայացքի արտահայտություն և չեն դառնում բոլորի կողմից ընդունված և տեսականորեն ամրագրված եզր-բացատրություն: Բնականաբար, այս առումով ավելի կանոնակարգված են բուհական դասագրքերը, բայց դրանք արտահայտում են քննադատության վերաբերյալ ընդհանրական տեսակետներ և չեն անդրադառնում շատ ու շատ առանձնահատկությունների, եթե կարելի է ասել՝ առարկայի անատոմիային, մինչդեռ քննադատությունն իբրև գրականագիտության առանձին ճյուղ դիտարկելու դեպքում դրանք դառնում են անհրաժեշտ: Անգամ ժամանակակից դասագրքերում հստակ չէ ներկայացված քննադատության կարգավիճակը: «Գրական քննադատությունը հարաբերակցվում է գիտության հետ ոչ միանշանակ: Հենվելով ստեղծագործությունների վերլուծության վրա, պարզվում է,

այն ուղղակիորեն մասնակից է դառնում գիտական իմացությանը: Բայց կենցաղավարում է նաև էստեխտական քննադատությունը, որը հավակնություն չունի վերլուծության ու ապացուցման, ներկայացնում է սուբյեկտիվ փորձը, ստեղծագործության գլխավորապես զգացական յուրացումը»⁵¹, - գրում է Վ. Խալիզը «Գրականության տեսություն» բուհական դասագրքում: Նման վերապահ վերաբերմունքը գրեթե ընդհանրական է:

* * *

Քննադատության ժամանակակից ըմբռնումները զգալիորեն պայմանավորված են հասարակական կյանքում նրա ունեցած դերի փոփոխություններով: Ամբողջ 19-րդ և 20-րդ դարերում քննադատությանը վերագրվում էր հասարակության գեղագիտական ճաշակն ուղղորդողի, հասարակությանը կրթողի ու լուսավորողի, մարդու քաղաքացիական կերպարի ձևավորմանը նպաստողի դեր: Ռուսաստանում առավել հայտնի քննադատները՝ Բելինսկին, Դոբրոլյուբովը, Չերնիշևսկին, հայերի համար (ղժբախտաբար ոչ բուն Հայաստանում, բայց հայ մշակույթի ոլորտում) Ստ. Նազարյանը, Մ. Նալբանդյանը, Ա. Չոպանյանը, Ն. Աղբալյանը և այլք չափազանց մեծ ազդեցություն ունեին հասարակական մտքի վրա: Հատկապես 19-րդ դարում քննադատների խոսքն ուներ հրապարակախոսական մեծ լիցք, սպասված էր ընթերցողի կողմից ոչ պակաս, քան գրողինը: Նրանց խոսքը կարևոր տեղ էր զբաղեցնում հայտնի պարբերականների աչքի ընկնող տեղերում: Հայ ընթերցողի համար այդպիսի պարբերականներ էին նախ «Հյուսիսափայլը», ապա «Մշակը», «Մորճը», «Փորճը», «Արձագանքը», «Արևելքը», «Հայրենիքը», «Մասիսը» և այլն: Էլ չենք խոսում այն քննադատների, ընդհանրապես գրականագետների ու արվեստի տեսաբանների մասին, ինչպիսիք էին Սենտ-Բյոյվը, Հիպոլիտ Տենը, Գ. Բրանդեսը, Մ. Առնոլդը և այլք, որոնց ազ-

⁵¹ Хализев В. Е., Теория литературы, М., «Академия», 2009, с. 357.

դեցությունը չափազանց մեծ էր ամբողջ Եվրոպայում: Այդ դերն առավել ընդգծվեց գաղափարական պայքարի բովուժ, մարքսիստական գաղափարախոսության երևան գալով և հատկապես խորհրդային իշխանության տարիներին: Խորհրդային տարիներին քննադատությունը դարձավ, որքան էլ նա փորձեր պահել իր մասնագիտական ինքնուրույնությունն ու պատվախնդրությունը, իշխանություններին ծառայող գործիք, իսկ 1920-1930-ական թթ. նաև մատնիչության ամբիոն կամ հնարավորություն: 1960-ական թվականներից զգալիորեն թուլացավ քննադատության՝ իշխանությանը ծառայելու գործառույթը, թեև չվերացավ իշխող գաղափարախոսության դիրքերից գրականությունը գնահատելու միտումը: Սակայն դեռևս խորհրդային վերջին մեկ-երկու տասնամյակում քննադատի կարգավիճակը դարձավ վիճելի, և բազմաթիվ փորձեր արվեցին քննադատությունը սահմանազատելու լուրջ ու գիտական գրականագիտությունից՝ ինչ-որ միջանկյալ տեղ հատկացնելով նրան:

Տեսաբաններից ու գրականագետներից ոմանք քննադատությունը համարում են գրականության սեռերից մեկը՝ չորրորդը պոեզիայից, արձակից ու դրամատուրգիայից հետո: Նման տեսակետ 19-րդ դարում հնչեցրել է նաև Օսկար Ուայլդը: Ռուս խորհրդային քննադատներից շատերը՝ Բ. Բուրսովը, Վ. Իվանովը, Վ. Պանկովը, Լ. Նովիչենկոն, իրենց գրքերում և հոդվածներում պաշտպանում են այն միտքը, որ քննադատությունը ևս գրականություն է: Նրանցից շատերի գրքերն ու հոդվածները արդեն իսկ վերնագրերում ազդարարում են հեղինակների տեսակետները: Օրինակ՝ Բ. Բուրսովը 1976-ին հրատարակած իր գիրքն անվանեց «Քննադատությունն իբրև գրականություն» և փորձում էր ապացուցել, որ իսկական քննադատությունը հենց գրողական քննադատությունն է: Ավելի քան անվերապահ էր նաև Լ. Նովիչենկոյի՝ «Вопросы литературы» ամսագրի 1979 թ. թիվ 12-ում հրատարակած հոդվածի վերնագիրը՝ «Քննադատությունը գրականություն է»: Հայ իրականության մեջ ևս քիչ չեն գրողներն ու

քննադատները, որոնք քննադատից գրողի ձիրք են պահանջում: Օրինակ՝ բանաստեղծ Գևորգ Էմինը գտնում է, որ գրողի հետ համեմատվելու իրավունք նվաճելու համար քննադատը պետք է գրող դառնա: «Եթե քննադատությունը, ինչպես ասում են, գիտություն է, ապա առանձնահատուկ, խիստ հուզական առարկայի՝ գրականության հետ գործ ունեցող: Եվ ինքը քննադատությունը պարզապես պարտավոր է հուզական լինելու»⁵², - գրում է Էմինը: Էմինը նախապատվությունը տալիս է էսեստիպ քննադատությունը: Մտավորապես մնան ձևով է մտածում նաև Պարույր Սևակը, որը հեղինակ է նաև հրաշալի քննադատական հոդվածների: «Չի կարելի մոռանալ, որ գրականագիտությունը ոչ թե ինչ- որ գիտություն է ընդհանրապես, այլ գրականագիտություն է: Եվ արվեստի հարցերից խոսողը պարտավոր է նախ և առաջ խոսել արվեստով, ոճի մասին դատողը պիտի ոճ ունենա: Մարդկանց գեղագիտական հաճույք պատճառելը եթե առաջնահերթ պարտքն է գրողի, ապա պիտի պարտադիր պարտականությունը լինի նաև գրականագետի»⁵³: Սևակի բնորոշման պատճառով խնդիրն ավելի է բարդանում, որովհետև նրա խոսքը վերաբերում է ոչ թե հատկապես քննադատությանը, այլ գրականագիտությանն ընդհանրապես: Այս և մնան տեսակետների կրողներին կարող ենք բազմաթիվ նոր անուններ ավելացնել, որից սակայն հարցի սկզբունքային դրվածքը չի փոխվի: Չժխտելով հանդերձ ընթերցողին կամ ունկնդրին քննադատի կողմից գեղագիտական հաճույք պատճառելու կարևորությունը, մենք սկզբունքորեն չենք ընդունում մնան տեսակետի ճշմարտացիությունը, որովհետև մեր համոզմամբ միանգամայն տարբեր է գրողի և քննադատի գործունեության բնույթը: Գրականությունն արվեստ է, գրականագիտությունը՝ գիտություն, և քննադատությունն իբրև ընթացիկ գրականությանն ուղղված նույն գրականագիտության կիրառումը՝ գիտություն կամ արվեստագիտու-

⁵² Литературная газета, 1980, н. 4, с. 6.

⁵³ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Եր., 1974, էջ 275:

թյուն: Գրողը մտածում է պատկերավոր ու հուզականորեն, քննադատը՝ տրամաբանորեն, մտահանգման եղանակով, տեսության օրենքների համաձայն: Այս խնդրին շատ հստակ ձևակերպում են տալիս Ուորրենն ու Ուելլեքը. «Ամենից առաջ անհրաժեշտ է սահմանազատել գրականությունն ու գրականագիտությունը: Կան երկու տարբեր գործունեություններ. մեկը ստեղծագործական է, արվեստ. մյուսը եթե ճշգրիտ գիտություն չէ, ապա իմացության կամ ուսմունքի տեսակ է»: Անդրադառնալով այն խնդրին, թե ոմանց կարծիքով անհնարին է թափանցել գրական ստեղծագործության խորքը, տեսաբանները նկատում են. «Գուցե իրոք նրա (գրականագիտության – Ժ. Ք) առարկան իռացիոնալ է կամ առնվազն ներառում է մեծապես ոչ բանական տարրեր, բայց նա այսուհանդերձ այլ վիճակում չէ, քան գեղանկարչության պատմաբանը կամ երաժշտագետը, կամ օրինակ, սոցիոլոգը, անատոմիայի մասնագետը»⁵⁴: Այսինքն՝ գրականագիտությունը ևս գիտություն է, ինչպես պատմագիտությունը կամ սոցիոլոգիան: Հասկանալի է, որ հումանիտար գիտություն: Ինչ վերաբերում է գրականագիտության մեթոդաբանությանը, դա արդեն առանձին քննության նյութ է:

Իսկ եթե նկատի ունենանք, որ քննադատի խնդիրը ոչ միայն այս կամ այն գրողին կամ այս կամ այն երկը բնորոշելն է կամ գնահատելը (առանց դատավոր լինելու հավակնության), այլև գրականության ընթացքի համակարգված վերլուծությունն ու օրինաչափությունների հայտնաբերումը, ապա հուզականության խնդիրը մղվում է բոլորովին հետին պլան, մասնավանդ որ հուզական կարող է լինել ոչ միայն գրողի, այլև պատմաբանի, մինչև անգամ պատգամավորության թեկնածուի նախընտրական ելույթը: Հարկ չկա այստեղ քննության առարկա դարձնել քննադատական այն խոսքը, որը հագեցած է ճոխ մակդիրներով, ինչը մխիթարյան հայրերից մեկի կարծիքով,

⁵⁴ **Ռ. Ուելլեք, Օ. Ուորրեն**, Գրականության տեսություն, էջ 11:

ասված գեղարվեստական խոսքի առիթով, «թափուր իմաստը ծածկելու համար է»:

Ոչ միանշանակ լուծում ու պատասխան պահանջող այս խնդիրները հաճախ վիճահարույց են և տարբեր կերպ են ընկալվում արևմտյան և ռուս տեսաբանների կողմից: Արևմտյանների համար գրականագիտություն և կրիտիկա եզրերը հոմանիշ են, թեև երբեմն թույլ կամ, ավելի ճիշտ, թերթային, լայն հասարակության տեղեկատվական պահանջները բավարարող «կրիտիկան» նրանք ևս համարում են ժուռնալիստիկա: Մնում է ավելացնել, որ արևմտյան տեսաբանների համար հետզհետե իր նշանակությունը կարծես կորցնում է գրականության պատմություն հասկացությունը, որի համար տեղ չի մնում ներփակ տեքստային վերլուծությունների վրա հիմնված ժամանակակից գրականագիտական մեթոդների նպատակադրության մեջ: Ռուսական գրականագիտական դպրոցը առ այսօր հենվում է գրականագիտության երեք հիմնական բաղադրիչների՝ գրականության տեսության, գրականության պատմության և քննադատության վրա՝ որոշակի վերապահումներով: Վերապահություններից առաջինը վերաբերում է գրականության պատմության անհրաժեշտության և նրա շարադրման նոր մեթոդաբանությանը: Երկրորդը վերաբերում է քննադատության գիտականության խնդրին, որի շուրջը անհմաստ վեճը շարունակվում է արդեն մի քանի տասնամյակներ և ժամանակ առ ժամանակ թեժանում: Օրինակ՝ ռուս գրականագետ, պրոֆ. Օլեգ Լեկմանովը համացանցում հողված է հրապարակել գրեթե քննադատության դեմ մարտահրավեր պարունակող այսպիսի վերնագրով «Ինչո՞վ է գրական քննադատությունը տարբերվում գրականագիտությունից»⁵⁵: Նրա կարծիքով գրականագիտությունն ու քննադատությունը մման են հնչում, որովհետև երկուսի հիմքն էլ գրականությունն է, մինչդեռ «Գրականագիտության խնդիրն է տվյալ տեքստը կարդալ ինչպես ալպինիստն է մագլցում լեռ, կառչելով բառից,

⁵⁵ Postnauka. ru /video/1895/

դրդապատճառներից, պատկերներից՝ նկատելով բովանդակության այն նրբերանգները, որոնք խույս են տալիս մեզանից»։ Նրա կարծիքով գրական քննադատության խնդիրը գնահատական տալն է, ասելը, թե ինչու է այս գործը լավ կամ վատ, նրա սոցիալական դերը Լեկմանովը հանգեցնում նրան, որ քննադատը պետք է ասի, թե ինչ պետք է կարդալ, ինչը՝ ոչ։ Պետք է ասել, որ այսպիսի ըմբռնումն այնքան պարզունակ է, որ հերքման առանձին անհրաժեշտություն չի պահանջում։ Մի ուրիշ ռուս քննադատ՝ Սերգեյ Չուպրինինը ևս, իր «Граждане, послушайте меня...» հոդվածում⁵⁶ անդրադառնում է գրականություն-գրականագիտություն-քննադատություն հարաբերությանը և վերջնական եզրակացության չի գալիս. «Ռուսական ավանդական վեճի մեջ, թե ինչի մաս է կազմում քննադատությունը՝ գրականությամբ, ֆիլոլոգիայի⁶⁰, թե՞ ժուռնալիստիկայի, ոչ ոք, փառք Աստծո, դեռ չի հաղթել»։ Այսինքն՝ նա այդ հարցը լուծված չի համարում։ Զննադատությունը նա բաժանում է երկու տեսակի՝ ակադեմիականի և ժուռնալիստիկականի։ Նա հակադրում է այս երկու տիպի քննադատներին՝ ասելով, որ մինչ քննադատը մտածում է, ժուռնալիստը հասցնում է ինֆորմացիա տալ, քննադատը գրում է՝ հենվելով սեփական գեղագիտական ընկալումների վրա, իսկ ժուռնալիստն իր գրածների համար պատասխանատու չէ ոչ ոքի առջև, քննադատը դիմում է լուրջ ընթերցողների «մեռնող կաստային», իսկ ժուռնալիստը՝ թերթ կարդացողներին, ժուռնալիստը հանրագիտարանի մակարդակով տեղեկացված է (բայց ոչ կրթված), գրում է հետաքրքիր (բայց ոչ հիմնավոր), տեղեկացնելով գրադեցնում է (բայց ոչ սովորեցնում)։ Ըստ Չուպրինինի՝ «ակադեմիական» տիպի քննադատությունը ազդում է (կամ մտածում է, որ ազդում է) գրականության վրա, իսկ ժուռնալիստական քննադատությունը ազդում է (կամ մտածում է, որ ազդում է) գրքի առևտրի ծավալի վրա։ Ընդհանուր առմամբ ռուս գրականագետները ավստոսանք են հայտնում քննադատության

⁵⁶ Зная, 2003, н. 5. Կամ՝ <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/5/chuprin.html>

նախկին դերի նվազման համար և համոզված են, որ, ասենք թեկուզ լճացման տարիներին ստեղծվում էր բանաստեղծությանն ու արձակյին համարժեք քննադատություն, բայց ժամանակակից քննադատությունը սպասարկում է գրքի շուկայի շահերին և դարձել է ժուռնալիստական սեռ: Բողոքելով քննադատության մակարդակի անկումից՝ գրականագետը եզրակացնում է, որ հին քննադատները ինտելիգենտներ էին, նորերը՝ ինտելեկտուալներ: Իհարկե, հարկ չկա այս երևույթը և նրա գնահատականները դարձնել կամ դիտարկել իբրև համատարած օրինաչափություն և մեխանիկորեն տարածել բոլորի, այդ թվում՝ հայ քննադատության վրա, թեև հայ տեսաբանները հիմնականում հետևում են ռուսական դպրոցին այն առումով, որ հստակորեն սահմանում են գրականագիտության հիմնական բաղադրիչները և նրանց փոխկապակցվածությունը: Հարցի տեսական կողմին քչերն են անդրադարձել, բայց արտահայտվել են հստակ: Այս առումով քննադատության գիտականության օգտին է անվերապահորեն արտահայտվել Ս. Սարինյանը. «Քննադատության առարկայի և մեթոդի վերաբերյալ առկա են տարբեր մոտեցումներ: Բանավեճի առիթ է տալիս ամենից առաջ գրականագիտության և քննադատության հարաբերակցության հարցը, որն, ի դեպ, նախապես որևէ առանձնացմամբ չի պարտադրվել և գիտակցվել է միասնական և ընդհանուր հասկացությամբ: Ելնելով գրական պրոցեսի և քննադատության սինխրոն գոյակցության պայմանից, թե քննադատությունը գործ ունի բացառապես իր ժամանակի գրական երևույթների անմիջական արձագանքի, իսկ գրականագիտությունը՝ պատմություն դարձած անցյալի հետ, որոշ գրականագետներ ուղղակի հանգում են քննադատության ու գրականագիտության ֆունկցիոնալ անջատմանը՝ փորձելով նրանցից յուրաքանչյուրի համար սահմանել որոշ անկախ ոլորտներ: Հարցի նման դրվածքը անհիմն է թեկուզ այն նկատառումով, որ ելնում է ձևական, պայմանական նախադրյալից, անտեսելով տեսական, մեթոդոլոգիական սկզբունքների ընդհանրությունը, որ

ինքնին բացառություն չունի: Քննադատության և գրականագիտության սահմանազատումն արդեն իր մեջ կրում է քննադատության գիտական հիմունքը կասկածի ենթարկելու միտումը, որը բանավեճի առաջ դրեց նրա այսպես ասած ժանրային բնույթի հարցը՝ գիտություն⁵⁷ է, թե արվեստ (գրականություն)»⁵⁷: Այնուհետև նա անդրադառնում է թեր ու դեմ տեսակետներին՝ պաշտպանելով քննադատության գիտականության սկզբունքը: Մենք ևս առիթ ենք ունեցել հարցը հանգամանորեն քննել մեր նախորդ գրքերից մեկում⁵⁸: Չ. Ավետիսյանն իր «Գրականության տեսություն» աշխատության մեջ գրում է, որ չնայած բաղադրիչների տարբերություններն ակնառու են, «Բայց, ահա, մյուս կողմից տեսությունը հնարավոր չէ պատկերացնել առանց գրականության պատմության կամ քննադատության: Պատմությունն ու քննադատությունն իրենց հերթին մեթոդական արմատներով կապված են գրականության տեսությանը: Ընդ որում՝ այդ կապը գրական գործընթացին զուգընթաց, շարունակ վերանայվում, վերակառուցվում է»⁵⁹:

Մենք պատահականորեն չանդրադարձանք քննադատության պատմական զարգացման հարցին՝ փորձելով այդ կերպ գտնել նրա տեղը գրականության մասին գիտության մեջ կամ նրա կողքին, ինչպես պնդում են ոմանք: Թեկուզ թռուցիկ ակնարկը ցույց է տալիս, որ ծագումնաբանորեն քննադատությունը նախորդել է գրականագիտությանը, որը ուշ շրջանի եզրույթ է և արտահայտում է մաս քննադատության գործառույթը՝ այն ներառելով իր շրջանակները: Ըստ այսմ՝ քննադատությունը գրականագիտության սկիզբն է, նրա նախապատմությունը, որը գրեթե երկու հազարամյակ՝ սկսած մ.թ.ա. 6-5-րդ դարերից մինչև 17-18-րդ դարեր, իր մեջ ամփոփել է թե՛ գրականության տեսությունը, թե՛ գրական երկի մեկնության տարբեր մեթոդ-

⁵⁷ Հայ քննադատության պատմություն, հ. 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, էջ 6:

⁵⁸ Տե՛ս, Ժ. Քալանթարյան, Գրական քննադատության տեսության և պատմության հարցեր, Եր., 1982:

⁵⁹ Չ. Ավետիսյան, Գրականության տեսություն, էջ 50:

ներ: Ռուս տեսաբաններից Ն. Տ. Նեֆեդովը, ով հեղինակն է «История зарубежной критики и литературоведения» (1988) աշխատության, համոզված է, որ 17-րդ դարի վերջերից պարբերական մամուլի երևան գալով քննադատությունը դուրս եկավ իր սինկրետիկ վիճակից, անջատվեց գրականագիտության մյուս բաղադրիչներից և ավելի շատ կապվեց իրական կյանքի ու նրա շահագրգռությունների հետ: Այս հանգամանքը նկատի ունենալով՝ նա գտնում է, որ քննադատությունը հասցեագրված է հասարակության լայն շերտերին, իսկ գրականագիտությունը՝ պրոֆեսիոնալներին: Սակայն, բարեբախտաբար, նա չի հակադրում քննադատությունն ու գրականագիտությունը, քանի որ քննադատությունն է գրականագիտության սնուցիչ հողը, բայց միաժամանակ քննադատությունը հենվում է գրականագիտական տեսությունների ու մեթոդների վրա, այսինքն՝ նրանք օրգանապես կապված են միմյանց: **Ըստ էության քննադատությունը գրականագիտության գործնական կիրառությունն է որոշակի շեղումներով, որոնք թելադրված են կենդանի իրականության ազդակներով:** Բայց այդ ազդակները երկու աղբյուր ունեն. մեկը ժամանակի իրականությունն է, որի նկատմամբ քննադատությունը չի կարող անհաղորդ մնալ, մյուսը նույն ինքը գրականագիտությունն է, որի մշակված մեթոդները նույնպես փոփոխական են՝ իրարահաջորդ թե գուգահեռ, մշտական փոխլրացման թե ժխտման մեջ, բայց անվերջ շարժման ընթացքում:

Ռուսական բանավեճերում կամ, մեղմ ասած, տեսակետների տարբերության պայմաններում, բանավիճողները քննադատության մեթոդաբանության առումով առանձնացնում են հենց գրականագիտական դպրոցներն ու ուղղությունները⁶⁰: Այլ կերպ հնարավոր էլ չէ, որովհետև քննադատության հիմքում գրականագիտական գիտական մեթոդներն են ընկած և ոչ թե գեղարվեստական մեթոդները: Ի տարբերություն ռուսների՝ արևմտյան տեսաբաններն ու գրականա-

⁶⁰ Տե՛ս, /<http://ru.wikipedia.org/wiki>

գետներն ընդհանրապես «կրիտիկա» եզրի տակ ըմբռնում են և՛ գրականագիտությունն ընդհանրապես, և՛ բուն քննադատությունը: Այս երկու հասկացությունները հոմանիշներ են, և հիմնականում ռուսական գրականագիտական դպրոցն է, որ որոշակի տարբերակում է մտցնում հիշյալ հասկացությունների մեջ: Գրականագիտության յուրաքանչյուր բաղադրիչ ունի իր առանձնահատկությունը, ուստի այդ տարբերությունը պատճառ չէ քննադատությունը գրականագիտության սահմաններից դուրս դնելու: Իհարկե, քննադատությունը ենթակա է կենդանի կյանքի ուղղակի կամ միջնորդավորված ազդեցությունը, որը պարտադիր չէ, բայց ոչ անհավանական: Չէ՞ որ կյանքից կտրված, որևէ բացատրական-վերլուծական, այսպես կոչված, քննադատություն չի կարող գոտ մտքի վարժանք լինել և չունենալ ոչ մի գործնական նպատակ: Ռուս տեսաբաններից մեկը՝ Լ. Յակիմենկոն, իր «Կյանք-գրականություն-գրական քննադատություն» հոդվածում գրական քննադատության մեջ ընդգծում է երկու կողմ՝ տեսական և գործնական. «Գիտության տրամաբանությունը ոչ միայն սահմանում է հետազոտության, այս կամ այն փաստի և երևույթի գնահատման սկզբունքները: Նրա խնդիրների մեջ է մտնում նախատեսվող ջանքերի գործնական նպատակը»⁶¹: Ասված է խորհրդային տարիներին, բայց լիովին կիրառելի է նաև այսօր, և խորհրդային ամեն ինչ չէ, որ հանում մողայի պետք է մերժել: Տեսությունը կմնա մեռած տառ, եթե չկիրառվի գործնականում, չդառնա քննադատության գործիքը: Իսկ այն, որ քննադատությունը չի կարող սահմանափակվել գոտ տեսության շրջանակներում և չարձագանքել կենդանի գրական կյանքի խմորումներին, որոնք տեսականորեն դեռևս կամ ընդհանրապես սահմանելի չեն, դա էլ հենց քննադատության առանձնահատկությունն է, այլապես ի՞նչ իմաստ ունեի գրականության մասին գիտությունը առանձին մասերի բաժանել, եթե բոլորը նույն գործառույթը պետք է ունենային...

⁶¹ Методологические проблемы современной литературной критики, М., «Мысль», 1976, с. 57.

ՔՆՆԱԳԱՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵԹՈԴԸ

Ա) Մեթոդի ըմբռնումը

Մեթոդ հասկացությունը (բառը) ունի հունական ծագում (հունարեն՝ methodos) և նշանակում է իմացության ճանապարհ: Հարկ է նշել, որ գրողն ու քննադատը տարբեր ճանապարհով են հասնում իմացությանը, առաջինը՝ գեղարվեստական պատկերավորությամբ, երկրորդը՝ տրամաբանական վերլուծությամբ: «Քննադատության մեթոդը արվեստի վերլուծության գործիքն է»⁶², - գրում է Յու. Բորևը: Այնուհետև, շարունակելով իր միտքը, նա պնդում է, որ առանց գիտական մեթոդաբանության չի կարող լինել օբյեկտիվ քննադատություն. «Քննադատի միտքը քիչ արդյունավետ է, երբ այն չի հենվում գիտական մեթոդաբանության վրա և ստեղծագործում է «աչքաչափով», «ներշնչմամբ»: Ինտուիտիվիզմը մեթոդաբանական գործիք է, որի օգտագործումն իր հետևից բերում է գնահատականների և մեկնաբանության սուբյեկտիվիզմ»⁶³: Կարելի է ասել, որ մեթոդը վերլուծական սկզբունքների ամբողջությունն է, այն եղանակը, որով կատարվում են վերլուծությունները: Ընդհանրապես, անկախ մեթոդական դրսևորումներից, գրական քննադատությունը ենթադրում է ստեղծագործության կամ տեքստի տարրալուծում, մասերի, բաղադրիչների կամ հատկանիշների բաժանում որոշակի տեսանկյունից, դրանց իմաստային, ձևային, նրանց միջև առկա կապերի հետազոտություն, այսինքն՝ վերլուծություն: Այնուհետև, այս վերլուծական-հետազոտական աշխատանքից հետո անհրաժեշտություն է առաջանում կրկին համադրել, ամբողջացնել տեքստը՝ այն իբրև մեկ միասնական ամբողջություն դիտարկելու և վերջնական եզրակացության գալու համար: Մեր այս դիտարկումները Բորևի մոտ ստանում են կանոնակարգված հերթականություն: Ըստ նրա՝ առաջին

⁶² **Յուրի Բորև**, Գեղագիտություն, Եր., «Հայաստան», 1982, էջ 449:

⁶³ Նույն տեղում:

գործողությունը «սկզբնական դիրքավորման ընտրությունն է», այսինքն՝ նախընտրելի սկզբունքների որոշումը, որը նաև աշխարհայացքային նշանակություն ունի: Երկրորդ քայլը նա անվանում է մոտեցում և շրջանցում, երբ ավելի մոտիկից է դիտարկվում քննադատության առարկան: Այստեղ անհրաժեշտ է ընդգծել, որ, ըստ Բորևի, քննադատությունը ընդհանուր գեղագիտության դրսևորումն է, հետևաբար կարող է վերաբերել և՛ նկարին, և՛ գրական երկին, ուստի միանգամայն հասկանալի է դառնում մոտեցման ու շրջանցման փուլը: Բորևի նշած երրորդ փուլը թերևս ամենաէականն է, որովհետև վերաբերում է քննվող գործի մեջ ներթափանցելուն, ինչպես ինքն է ասում, արտաքին թաղանթի ճեղքմանը ու ներսի կառուցվածքային տարրերի մասնատմանը, այդ տարրերի միջև առկա կապերի բացահայտմանը: Մյան հաջորդում է արդեն համադրման, նախորդ փուլերում ձեռք բերած արդյունքի հիման վրա տվյալ նյութի իմաստի ու էության ըմբռնումը, որին հաջորդում է վերջին փուլը՝ տվյալ ստեղծագործության վերաբերյալ ամբողջական տեսակետի ձևավորումը (էջ 449-450):

Մեթոդ հասկացությանը հայ գրականագիտության մեջ համեմատաբար ավելի հանգամանորեն անդրադարձել է ակադ. Էդ. Ջրբաշյանը՝ կենտրոնանալով հիմնականում գեղարվեստական մեթոդի վրա: Սակայն նախքան գեղարվեստական մեթոդին անցնելը Ջրբաշյանը բացատրում է գիտական մեթոդի էությունն ընդհանրապես՝ հստակորեն տարբերակելու համար գեղարվեստական ու գիտական մեթոդները: «Ամեն մի մեթոդի առաջացումն ու գոյությունը,- գրում է Ջրբաշյանը,- պայմանավորված է երկու կարևորագույն գործոնով. այն **առարկան**, որի հետազոտության համար կյանքի է կոչվում տվյալ մեթոդը, և այն **նպատակը**, որը տվյալ դեպքում իր առջև դնում է մտածող և գործող սուբյեկտը»⁶⁴: Այս իսկ պատճառով էլ, նշում է

⁶⁴ Էդ. Ջրբաշյան, Մեթոդը գիտության մեջ և արվեստում, «Պոետիկայի հարցեր» գրքում, Եր., «Հայաստան», 1976, էջ 23:

գիտնականը, յուրաքանչյուր մեթոդի համար բնորոշ է օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի միասնությունը: Գիտական մեթոդի բնորոշման համար Ջրբաշյանը հենվում է գիտնականների մի խմբի⁶⁵ ընդհանուր դիտարկման վրա, ըստ որի «Գիտական մեթոդը իրենից ներկայացնում է կարգավորող սկզբունքների մի համակարգ, սկզբունքներ, որոնք ճանաչողական գործունեությունը ուղղում են դեպի օբյեկտիվ ճշմարտության տիրապետում: Մեթոդը նոր գիտելիք ստանալու, հետազոտվող առարկայի վերաբերյալ նոր հավաստի տվյալներ ձեռք բերելու, նախկինում անժանոթ երևույթի մասին ինֆորմացիա քաղելու միջոցների մի համակարգ է»⁶⁶: Այնուհետև նա նշում է գիտական մեթոդի կապը փիլիսոփայական մեթոդի հետ: Ընդհանուր դրույթը Ջրբաշյանը մասնավորեցնում է որոշակի գործողությունների տեսքով. «Գիտական մեթոդի հասկացողության երկրորդ աստիճանը կազմում են **հետազոտության այն ընդհանուր եղանակներն ու միջոցները**, որոնք բխում են գիտական ճանաչողության խնդիրներից: Այդ եղանակներից են, օրինակ, վերլուծությունն ու համադրությունը, ինդուկցիան և դեդուկցիան, փորձարարությունն ու վիճակագրությունը, հիպոթեզն ու անալոգիան, մոդելավորումը, պատմա-համեմատական քննությունը և այլն»⁶⁷: Սրանք, անշուշտ, ընդհանուր դրույթներ են, որոնցից յուրաքանչյուր գիտություն օգտվում է յուրովի՝ ավելացնելով սեփական միջոցները: Օրինակ՝ հումանիտար գիտությունները կարող են անտեսել փորձարարության հանգամանքը և կիրառել պատմական հետազոտության սկզբունքը: Գրականագիտական մեթոդները իրարից տարբերվում են փիլիսոփայական հիմքով, գրականության՝ իբրև արվեստի մի համապարփակ ճյուղի ըմբռնումով, վերլուծական սկզբունքների կիրառման տեսանկյունով, գրողի և նրա կողմից ներկայացվող տեքստի (ստեղծագործության) հարաբերու-

⁶⁵ Նկատի ունի «Материалистическая диалектика и методы естественных наук» (М., 1968) աշխատությունը:

⁶⁶ Պոետիկայի հարցեր, էջ 26:

⁶⁷ Նույն տեղում, էջ 27:

թյան բնույթի ճանաչումով (գրողն է տեքստի հեղինակը, թե ընթերցողը, գրողն ինչքանով է առկա իր ստեղծագործության մեջ և այլն) և այլ երկրորդական գործոններով, որոնք ամեն առանձին դեպքում կարող են տարբեր կերպ ու տարբեր չափով հանդես գալ: Գրականագիտության մեթոդներից ոչ մեկը չի կարող հավակնել սպառնիչ լինելու ոչ իր ամենալայն կիրառության շրջանում և ոչ էլ մյուս մեթոդների համեմատությամբ, որովհետև յուրաքանչյուր մեթոդ մի որոշակի տեսանկյան է առաջնություն տալիս, մյուսները, որքան էլ ճիշտ լինեն, մնում են ստվերում: Նույն կերպ՝ ոչ մի մեթոդ հավերժական չէ, որովհետև մեթոդը պատմական կատեգորիա է, առաջանում է պատմական որոշակի հանգամանքների, տեսական-փիլիսոփայական որոշակի դրույթների ազդեցությամբ, որոնք պատմական զարգացման հետևանքով իրենց տեղը զիջում են այլ հանգամանքների ու սկզբունքների: Գրականագիտական մեթոդները պատմականորեն հաջորդում են իրար, բայց կարող են գոյություն ունենալ կողք կողքի, զուգահեռաբար, ընդ որում մեթոդները պատմեշված չեն իրարից, մի մեթոդի որոշ սկզբունքներ կամ տարբեր կարող են համադրվել մի այլ մեթոդի սկզբունքների հետ: Յուրաքանչյուր նոր մեթոդ, ժխտելով նախորդը, հիմը կամ պարզապես չկրկնելով հիմը, այնուամենայնիվ, նախորդից իր մեջ է առնում ինչ-ինչ սկզբունքներ: Օրինակ՝ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին սկզբնավորված կուլտուր-պատմական դպրոցի ներկայացուցիչները, արվեստի երկերի ստեղծման հարցերում, ուրիշ գործոններից առավել, ընդգծում էին միջավայրի, ցեղի ու ժամանակի գործոնները, հետագայում շատերը, մասնավորապես սոցիոլոգիական մեթոդի կողմնակիցները մեծ մասամբ հենվում էին այս գործոնների վրա: Նույն կերպ ձևապաշտները, սպա կառուցվածքաբանները և այլք, չէին կարող անտեսել արիստոտելյան պոետիկան: Այսպես շարունակաբար հաջորդ մեթոդների մեջ իրենց հետքն են թողել հերմենևտիկական մեթոդը (որը լայն տարածում ունի նաև այսօր), հոգեբանականը, պատմահամեմատականը և այլն: 20-21-րդ դարերը

առավել քան հարուստ են նորագույն բազմաթիվ մեթոդներով, նույն մեթոդի կիրառման տարբեր եղանակներով (դպրոցներով): Հարատև շարժման մեջ է գրական մտածողությունը, գրականությունը, որը փիլիսոփայական-գեղագիտական նոր տեսությունների հետ միասին պայմանավորում է գրականագիտական մեթոդների փոփոխությունները: Ի հավելումն այս ամենի, կրկին հիշենք, որ պրոֆեսիոնալ մասնագիտացված գրական քննադատությունը այդ մեթոդների կիրառողն է իրականության մեջ: Ու նաև՝ տեսական գրականության մեջ քննադատություն և գրականագիտություն եզրերը հաճախ հանդես են գալիս իբրև հոմանիշներ և փոխարինում են մեկը մյուսին: Հիշենք ընդամենը մեկ օրինակ. Օ. Ն. Տուրիչևան իր «Արտասահմանյան գրականագիտության տեսությունը և մեթոդաբանությունը» վերնագրով աշխատության մեջ նշված եզրերը բազմիցս իբրև հոմանիշներ է օգտագործում: Նա իր գիրքն սկսում է հետևյալ նախադասությամբ. «**Գրականագիտական** գիտելիքների կարևորագույն հիմնախնդիրներից մեկը մեթոդաբանության խնդիրն է»⁶⁸: Ընդամենը մի քանի նախադասություն ներքև նա շարունակում է. «Առաջարկվող ուսումնական ձեռնարկի առարկան արտասահմանյան **քննադատության** պատմությունն է...»⁶⁹: Կարծում ենք, որ այս խնդիրն կրկին անդրադառնալու կարիք չի լինի:

Բ) Մեթոդների (դպրոցների) դասակարգման փորձերը

Տարբեր ժամանակներում, ելնելով տարբեր նախադրյալներից, կատարվել են մեթոդների դասակարգման փորձեր: Ուշադրության արժանի է նաև Ա. Լուինաչարսկու կողմից մեթոդների դասակարգման փորձը⁷⁰: Լուինաչարսկին առաջնորդվում է պատմական ժամանակագրության սկզբունքով և մատնանշում է ոչ թե առանձին մեթոդները,

⁶⁸ **Турьшева О. Н.**, Теория и методология зарубежного литературоведения, М., «Флинта», 2013, с. 6:

⁶⁹ Նույն տեղում:

⁷⁰ St'u, **Луначарский А. В.**, Собрание сочинений, т. 8, М., 1967, էջ 338:

այլ ընդհանուր մեթոդաբանությունը, որը ժամանակակից եզրաբանության իմաստով կարելի է հարացուցային բաժանում համարել: Ըստ էության՝ Լուսաչարսկին աչքի առաջ ունի տվյալ ժամանակագրական փուլի համար տիպարային մեթոդաբանությունը: Այս իմաստով նա առանձնացնում է հինգ փուլ: Առաջինը **դոգմատիկական** կամ **մետաֆիզիկական** մեթոդաբանությունն է, որը հենվում է անխախտ, կայուն, մեկընդմիջ տրված չափանիշների վրա և կարող է առաջանալ կանոնադրական անդասակարգ հասարակության մեջ, կանոն էլ տիրապետող հզոր դասակարգը կարող է նորմատիվ բնույթ թելադրել քննադատությանը: Այդպիսին էր կլասիցիզմի քննադատությունը, որն առաջնորդվում էր ռացիոնալիզմի, բնության նմանողության, տեղի, ժամանակի ու գործողության միասնության, որոշակի ժանրերի (ողբերգություն, դյուցազներգություն), հերոսների (բարձր, ազնվականական դասի ներկայացուցիչներ), լեզվի և ոճի (չափածո խոսք) և այլ՝ հստակորեն սահմանված սկզբունքներով և այդ տեսանկյունից էր արժեքավորում ստեղծագործությունը: Բայց ժամանակի հետ թուլանում է կլասիցիզմի հիմքը հանդիսացող բացարձակ միապետությունը, և քաղաքական ու հասարակական նոր իրադրության մեջ առաջանում է նախորդին հակադիր մի նոր տիպարային՝ **իմպրեսիոնիստական** քննադատությունը, որը, ինչպես հուշում է անվանումը, հենվում էր տպավորության վրա: Ըստ այդ մեթոդի՝ քննադատությունը հենվում էր առաջին տպավորության վրա, որը կարող էր տարբեր լինել ոչ միայն տարբեր մարդկանց մոտ, այլև նույն մարդը տարբեր տրամադրության պահերի կարող էր նույն երևույթից ստանալ տարբեր տպավորություններ: Եթե առաջին դեպքում մենք գործ ունենք քարացած կանոնների և ինչ-որ տեղ մեխանիկական գնահատականների հետ, ապա երկրորդ դեպքում՝ սուբյեկտիվիզմի հետ, որն անտեսում է գիտական չափանիշները: Առավել, քան սուբյեկտիվ է Լուսաչարսկու մատնանշած **լուսավորական** տիպի քննադատությունը, որը բնորոշ է հասարակական կյանքում նոր բարձրացող երիտա-

սարդ ուժերին, որոնք փորձում են մշակույթը, այդ թվում՝ քննադատությունը ծառայեցնել իրենց նպատակներին, չեն ճանաչում հեղինակություններին և նոր կուռքեր են ստեղծում: Պարզ է, որ նրանց չափանիշները ևս հեռու էին գիտական լինելուց: Լուսաչարսկու մատնանշած մեթոդաբանության մեջ ամենագիտականը **պատմական** է, երբ քննադատը իր ուսումնասիրած առարկայի նկատմամբ կիրառում է պատմականության չափանիշը, հաշվի առնում տվյալ ստեղծագործության ստեղծման և արտացոլած ժամանակի բնորոշ հատկանիշները: Այս սկզբունքից ելնելով՝ Լուսաչարսկին բարձր է դասում Բոկլի, Տենի, Բրյունետիերի, Գիզոյի ներդրումը, մշակույթի պատմության ուսումնասիրության մեջ պատմականության սկզբունքի կիրառությունը: Սակայն մարքսիստ Լուսաչարսկին քննադատության նշված տիպերից առավելագույն գիտականը համարում է **մարքսիստական** մեթոդը: Իր ասածը նա փաստարկում է Պլեխանովի օրինակով, որը նրա կարծիքով մեծ ծառայություն ունի օբյեկտիվ և ծագումնաբանական քննադատության ստեղծման հարցում: Պլեխանովը, ըստ Լուսաչարսկու, ցույց տվեց, որ գրական երկը, դպրոցը, ոճը հասարակական ընդհանուր պատմական զարգացման օրինաչափ արտահայտությունն է: Պլեխանովը ընդգծեց նաև գրականության արտահայտչական, գեղագիտական կողմի կարևոր նշանակությունը, ձևի և բովանդակության ներդաշնակության անհրաժեշտությունը: Սակայն, շարունակելով Լուսաչարսկու՝ Պլեխանովին տրված գնահատականների կարևորությունը, նկատենք, որ Պլեխանովի մշակած սկզբունքները խորհրդային իրականության մեջ, մասնավորապես գռեհիկ սոցիոլոգների կողմից ծայրահեղորեն իսկապես գռեհկացվեցին, գրականության արվեստը ստորադասվեց մարքսիստական գաղափարներին, ընդհանուր առմամբ աղավաղվեց: Սակայն սա այլ խնդիր է:

Թեև Լուսաչարսկու կողմից մարքսիստական մեթոդի գերադատությունը սուբյեկտիվ դրդապատճառներ ուներ, այսուհանդերձ,

նկատելի է քննադատության դասակարգման հարցում նրա ժամանակագրական մոտեցումը, որովհետև նրա կողմից նշված մեթոդները ժամանակագրորեն հաջորդել են միմյանց: Եվ ապա՝ խորհրդային կարգերի փլուզումից հետո մեզ մոտ ձևավորված զգալիորեն արհամարհական վերաբերմունքը մարքսիզմի նկատմամբ, որքան էլ միանգամայն հասկանալի, այսուհանդերձ, գիտականորեն չի կարելի արդարացնել: Մարքսիզմի չափանիշներով մեզ մոտ կյանքի վերակառուցումը չստացվեց, կամ գուցե մարքսիզմը աղավաղվեց, թերևս մարդկությունը չի ուզում հաշտվել սոցիալական հավասարության ու արդարության սկզբունքների գերակայության հետ, որոնք հույս են տալիս խեղճերին և սահմանափակում հզորների իրավունքները: Կարճ՝ հասարակական կյանքում այդ գաղափարախոսությունը չաշխատեց: Բայց մարքսիստ տեսաբանները, թե՛ հիմնադիրները, թե՛ ժամանակակից արտասահմանյան բավականաչափ հայտնի ներկայացուցիչները շարունակում են լուրջ ներդրումներ ունենալ ինչպես ընդհանուր հումանիտար գիտությունների, այնպես էլ գրականագիտության ասպարեզում (Թ. Իգլթոն, Ռ. Ուիլյամս և այլք):

Ա. Լունաչարսկու դասակարգումը կարելի է ավելի հարացուցալին, տիպարային համարել, ավելի ընդհանրական, մինչդեռ նրան ճշած տեսակներից յուրաքանչյուրը ենթադրում է տարբեր դպրոցների ու մեթոդների առկայություն ու բազմազանություն:

Նորագույն ժամանակներում քննադատության մեթոդի դասակարգման փորձեր շատ են եղել թե՛ առանձին մեծագրություններում, թե՛ բուհական դասագրքերում: 20-րդ դարում գրականագիտական նորագույն տեսությունները հիմնականում ձևավորվել են Եվրոպայում և Ամերիկայում, որոնց արձագանքներն են արտահայտվել Խորհրդային Միության տարածքում (օրինակ՝ ստրուկտուրալիզմը), որովհետև գիտության պաշտոնապես հռչակված մեթոդը համարվում էր պատմական ու դիալեկտիկական մատերիալիզմը: Արևմուտքում տարածված նոր մեթոդները, որոնք կա՛ն հեռու էին գաղափարախո-

սությունից (պոետիկա, նոր քննադատություն, ստրուկտուրալիզմ, նշանագիտություն), կա՛ն որոշակի սուբյեկտիվություն ու մետաֆիզիկական մոտեցում էին ենթադրում (ֆենոմենոլոգիա, հերմենևտիկա), խորհրդային քննադատությունը հիշում էր միայն քննադատելու ու դատապարտելու համար: Սակայն խորհրդային երկրի վերջին տասնամյակներում և հատկապես նրա փլուզումից հետո Ռուսաստանում երևան եկան ինչպես եվրոպական լեզուներից թարգմանված բազմաթիվ գործեր, այնպես էլ ինքնուրույն աշխատություններ, որոնցում դասակարգվում են արևմտյան տեսաբանների աշխատանքները⁷¹: Հայ իրականության մեջ ևս կատարվեցին թարգմանություններ⁷²:

Գրականագիտության և քննադատության պատմաբաններն ու տեսաբանները մշակել են մեթոդաբանության (այլ կերպ՝ գրականագիտական դպրոցների, որոնք իրարից տարբերվում են հետազոտության գերակա մեթոդով) նոր համակարգ և մեթոդների նոր հերթագայություն: Ճիշտ է, դեռևս անտիկ շրջանից, Արիստոտելի ժամանակներից սկսած գոյություն ունեւ երկու հակադիր մեթոդաբանություն՝ պոետիկա և հերմենևտիկա, որոնք փոփոխական հաջողականությամբ հարատևում են առ այսօր, բայց 19-րդ դարի 20-30-ական թվականներից Եվրոպայում ձևավորվեցին նոր դպրոցներ (գրականագիտական մեթոդներ), որոնց նախադրյալներն արդեն ստեղծվել էին նախորդող ժամանակաշրջանում:

Ա. Ս. Կոզլովն իր՝ վերը նշված գրքում ուղղակի հերթականությամբ ներկայացնում է գրականագիտական ուղղություններն Անգլիայում և ԱՄՆ-ում առանձին-առանձին: Անգլիայի համար նա առանձնացնում է ծիսական-միֆոլոգիական դպրոցը, գեղագիտա-

⁷¹ Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение, М., 2010, Иглтон Т., Теория литературы, М., 2010, Козлов А. С., Литературоведение Англии и США XX века, М., 2004 и другие.

⁷² Տե՛ս Ռ. Ուելլեր, Օ. Ուորրեն, Գրականության տեսություն, Եր., 2008, Լևոն-Չավեն Սյուրմեյան, Արձակի տեխնիկա: Չափ և խենթություն, Եր., 2008, Ռ. Բարոսի «Հեղինակի մահը» ունեցավ տարբեր տպագրություններ և այլն:

կան քննադատությունը, հոգեբանական քննադատությունը, նշանագիտական քննադատությունն ու նոր հերմենևտիկան, մարքսիստական գրականագիտությունը և քննադատությունը, սոցիոկուլտուրական քննադատությունը: Ամերիկյան գրականագիտական դպրոցներն ու ուղղություններն ավելի բազմազան են և քանակով ավելի շատ: Եվ անվանումներն են տարբեր, որը ցույց է տալիս դպրոցների և մեթոդների իմաստային կերպարանափոխությունները տարբեր ազգային միջավայրում: Ըստ այսմ՝ ամերիկյան գրական միջավայրի համար բնորոշ են՝ դեկոնստրուկցիան, «Նոր քննադատությունը», Չիկագոյի նորարիստոտելյան դպրոցը, նշանագիտական-խորհրդապաշտական քննադատությունը, հոգեվերլուծական քննադատությունը, բարոյական (էթիկական) քննադատությունը և այլն: Նշված ուղղություններից շատերը եթե ոչ անձանոթ, ապա կիրառելի չեն (չեն կիրառվել) հայ ժամանակակից քննադատության մեջ:

Միանգամայն այլ է Օ. Տուրիչևայի վերաբերմունքը, որը արտասահմանյան գրականագիտական ուղղությունները համակարգում է ըստ նրանց մեթոդաբանական հիմքի: Նա առանձնացնում է չորս հարացույց (պարադիգմա)՝ **պոետիկա, հերմենևտիկա, ֆենոմենոլոգիա և սոցիոլոգիա**, և դրանց տակ աղյուսակում տեղադրում է յուրաքանչյուր հարացույցի շրջանակներում համապատասխան ուղղություններն ու դպրոցները: Այսպես՝ **պոետիկայի** շրջանակում են ներկայացվում արիստոտելյան դասական պոետիկան, անգլո-ամերիկյան նոր քննադատությունը, ռուսական ֆորմալիզմը, ֆրանսիական ստրուկտուրալիզմը: **Մրանց բոլորին միավորում է ստեղծագործությունը իբրև ներփակ տեքստ ընդունելը**, որը գեղարվեստական էֆեկտ է առաջացնում՝ անկախ հեղինակից ու ընթերցողից, և այդ էֆեկտին կարելի է հասնել կառուցվածքային վերլուծության շնորհիվ: Նույն կերպ **հերմենևտիկայի** հարացույցի տակ նա համախմբում է դասական, աստվածաբանական, ֆրանսիական ռոմանտիկական (Մենտ-Բյով), գերմանական ռոմանտիկական (Շլայերմա-

խեր, Դիլթեյ), հոգեվերլուծական, յունգյան, միֆաքննադատական, գոյաբանական (Հայդեգեր), փիլիսոփայական, հետատրոլատուրալիստական, ֆեմինիստական, անգլալեզու նոր դպրոցները: Այս տարբեր ժամանակներում երևան եկած տարբեր դպրոցներին միավորողը, ըստ Տուրիշևայի, այն իրողությունն է, որ **նրանց բոլորի հիմքում ընկած է այն գաղափարը, թե տեքստը ոչ ակնհայտ, խորքային իմաստի կրողն է, որը կարող է բացահայտվել միայն մեկնաբանության միջոցով: Ֆենոմենոլոգիական** հարացույցի տակ դասակարգվում են այն դպրոցները կամ ուղղությունները (գիտակցության քննադատություն, Էկզիստենցիալիստական գրականագիտություն, ամերիկյան, գերմանական ռեցեպտիվ գեղագիտության դպրոցները, ֆենոմենոլոգիական հերմենևտիկական և այլն), **որոնց հիմքում ընկած է գիտակցության դերի բացահայտումը տեքստի ստեղծման գործում:** Վերջապես, **սոցիոլոգիական** հարացույցը միավորում է կուլտուրալատմական դպրոցը, մարքսիստական գրականագիտությունը, ֆրանկֆուրտյան դպրոցը, ամերիկյան «նոր պատմականությունը» և Պ. Բուրդյեի, այսպես կոչված, սոցիոանալիզը⁷³: **Նշված ուղղությունների ներկայացուցիչները գեղարվեստական ստեղծագործությունը դիտարկում են իբրև սոցիալ-պատմական ու մշակութային իրողություններով պայմանավորված արդյունք, որն իր հերթին ձևավորում է հասարակական գիտակցությունը:**

Տուրիշևայի դասակարգումը թերևս ամենաարդյունավետն է այն իմաստով, որ նախ՝ ընդգրկում է հնարավորինս ավելի մեծ թվով ուղղություններ ու դպրոցներ և երկրորդ՝ ցույց է տալիս մեթոդաբանության կրած փոփոխությունները պատմական ժամանակի ընթացքում և զուգահեռաբար: Այսպես օրինակ՝ կարևոր է իմանալ, որ արիստոտելյան պոետիկան պատմական մի որոշակի ժամանակահատվածում վերածվել է ռուսական ֆորմալիզմի, մի այլ շրջանում՝ ստրուկտուրալիզմի՝ միշտ հավատարիմ մնալով տեքստն ինքն իր մեջ վեր-

⁷³ Տե՛ս, Տուրիշևայի նշված աշխատությունը, էջ 11- 13:

լուծելու սկզբունքին: Սակայն այս բոլոր դպրոցներն ու ուղղությունները գերազանցապես դրսևորվել են արտասահմանյան գրականագիտության մեջ և չեն արմատավորվել մեզ մոտ, հաճախ նաև անհայտ են մնացել հայ քննադատության համար:

Ռուսական և արևմտյան (անգլո-ամերիկյան) բուհական դասագրքերում ավելի հաճախ ներկայացվում են դասական շրջանի, այսինքն՝ 19-րդ դարի երկրորդ կեսի և 20-րդ դարի սկզբի գրականագիտական դպրոցները: Հայ իրականության մեջ գործող բուհական տեսական դասագրքերը (հեղինակներ՝ Էդ. Ջրբաշյան, Ջ. Ավետիսյան) ունեն որոշակի ուղղվածություն և մեր կողմից վերը նշված խնդիրները չեն շոշափում: Այսուհանդերձ, հայ իրականության մեջ ևս արտահայտվել են դասական գրականագիտության միտումները, որոնց մենք այստեղ կանդրադառնանք թռուցիկ՝ հաշվի առնելով արդեն գոյություն ունեցող այլ անդրադարձներ (Էդ. Ջրբաշյան, Ժ. Քալանթարյան):

Գ) Դասական գրականագիտական դպրոցներ

Քննադատության պատմաբանները դասակարգումը սկսում են **կենսագրական** դպրոցից, որի առաջացումը կապվում է ֆրանսիացի Շառլ-Օգյուստ Սենտ-Բյովի (1804-1869) անվան հետ: Նրա մեթոդը սկզբնավորվեց 19-րդ դարի 20-30-ական թվականներին, մի շարք գրողների՝ Ժորժ Սանդի, Պասկալի, Վիյոնի, Բերանժեի և այլոց մասին գրած գրախոսություններից, որոնք հեղինակն անվանում էր դիմանկարներ: Դրանք տպագրվում էին թերթերում, իսկ հետագայում Սենտ-Բյովը այդ դիմանկարներն ամփոփեց բազմահատոր ժողովածուներում («Գրական-քննադատական հոդվածներ և դիմանկարներ, 1836-1839», հինգ հատոր, իսկ 40-ականներին՝ եռահատոր «Ժամանակակիցների դիմանկարներ» ժողովածուն, 1846): Նա ինքն իր մեթոդը անվանեց կենսագրական, թեև սկզբում այն հոգեբանական էր համարում: Պիեռ Կոռնելին նվիրված դիմանկարում (1829) նա գրում

է. «Զննադատության և գրականության պատմության բնագավառում չկա, թերևս, ավելի հետաքրքրաշարժ, ավելի հաճելի և դրա հետ միասին ավելի ուսանելի ընթերցանություն, քան մեծ մարդկանց լավ գրված կենսագրությունը»⁷⁴: Սենտ-Բյովը կարևոր էր համարում ներկայացնել գրողի կյանքի բոլոր հանգամանքները, անգամ մանրուքները, որպեսզի ցույց տա տաղանդի կայացման ճանապարհը, այլապես փառքի զենիթին գտնվող գրողի մասին շատերը մտածում են, թե ինքնըստինքյան այդպես էլ պետք է լիներ՝ մոռանալով նրա հաղթահարած դժվարությունների մասին, որոնք նպաստել են տաղանդի ձևավորմանը: Իսկ Դիդրոյին նվիրված դիմանկարի մեջ էլ նա կարևորում է համեմատական կենսագրությունները: Նա մաս խոստովանում է, որ իրեն մշտապես հետաքրքրել են նամակների, խոսակցությունների, մտքերի ուսումնասիրությունները, որովհետև համոզված է, որ այդ կերպ կարելի է ճանաչել ու հասկանալ նաև գրողի ստեղծագործությունը: Իր հեղինակած դիմանկարները ստեղծելու համար Սենտ-Բյովը կարևոր էր համարում գրողի կյանքի բոլոր հանգամանքները, նրա ընտանիքը, ուսումնառությունը, շրջապատը, ընկերները, ուսուցիչները, մտքերը, նամակները, օրագրերը, բարոյական կերպարը, փիլիսոփայական հայացքներն ու նրանց էվոյուցիան և այլն: Նա ստեղծում էր համեմատական դիմանկարներ, որոնք թույլ էին տալիս ընդգծել ընտրած հեղինակի տարբերությունները մյուսներից, նրա առանձնահատկությունները: Այդպես ստեղծվեցին Դիդրոյի, Ֆլոբերի և ուրիշ շատերի դիմանկարները: Սենտ-Բյովի դիմանկարները չէին սահմանափակվում գրողի կենսագրության ու շրջապատի մերկ փաստերով, այլ ընդգրկում էին ժամանակի հասարակական ու մշակութային հարցերի լայն շրջանակ: Սակայն ոչ բոլորի համար էր ընդունելի Սենտ-Բյովի այս մոտեցումը, որովհետև շատերը չէին ընդունում գրողի ֆիզիկական անձի և ստեղծագործող հեղինակի նույնացումը: Այս առումով հատկանշական է

⁷⁴ Сент-Бев Ш., Литературные портреты. Критические очерки, М., 1970, с. 47.

Մարտել Պրուստի վերաբերմունքը. նա գրեց «Մ. Պրուստն ընդդեմ Սենտ-Բյովի» էսսեն⁷⁵: Պրուստը բացատրում է էսսեի նպատակը. «Ես ուզում էի գրել հոդված Սենտ-Բյովի մասին, ցանկանում էի ցույց տալ, որ նրա քննադատական մեթոդը, որ այդպիսի հիացմունք է առաջացնում, արտուրդ է, և որ նա ինքը վատ գրող է. հնարավոր է, որ դա ինձ կմղեր ավելի կարևոր ճշմարտություններ ասելու»⁷⁶: Նա քննադատում էր Սենտ-Բյովի մեթոդը՝ սխալ համարելով հեղինակի անձը ներտեստային հեղինակի հետ նույնացնելը և գտնում էր, որ դրանք տարբեր բաներ են: Գիրքը ուրիշ ես-ի արտահայտություն է, գրում էր Պրուստը, որ լիովին տարբերվում է իր առօրյա սովորություններով, արժանիքներով ու արատներով մեզ ծանոթ հեղինակի ֆիզիկական անձից: Ի դեպ, այս նույն խնդրին, առանց դա Սենտ-Բյովի կամ կենսագրական դպրոցի հետ կապելու, հետագայում, Դոստոևսկու առիթով անդրադառնում է նաև Մ. Բախտինը: Նկատի ունենալով Դոստոևսկու լիարժեք կենսագրության բացակայությունը՝ նա ասում է. «Ամեն դեպքում մենք Դոստոևսկու կենսագրությունը դեռևս չունենք: Դեռևս նույնիսկ չի ուրվագծված կենսագրական մեթոդը՝ ինչպես գրել կենսագրությունը և ինչ ներառել դրա մեջ: Սեզանոն կենսագրությունը կյանքի և ստեղծագործության ինչ-որ շիլափլավ է: Դոստոևսկին ստեղծագործության մեջ, ինչպես և ամեն մի գրող, ուրիշ մարդ է, իսկ կյանքում՝ այլ: Եվ ինչպես են այդ երկու մարդիկ (ստեղծագործողն ու կյանքի մարդը) միավորվում, մեզ համար դեռ պարզ չէ: Սակայն զատել նրանց ինչ-որ կերպ պետք է, այլապես՝ ուր ասես կարելի է հասնել»⁷⁷: Այդպես Դոստոևսկուն կարելի է նույնացնել Ռասկոլնիկովի կամ նրա կերտած մի ուրիշ հերոսի հետ, որը, Բախտինի բնորոշմամբ, կլինի տխմարություն: Ի դեպ, դա հենց տեղի ունցավ Բաֆֆու և Հայկունու բանավեճի ժամանակ, երբ

⁷⁵ Пруст М., Против Сент-Бева, Статьи и эссе, М., 1999.

⁷⁶ Modfrancelit.ru/protiv-sent-breva-sbornik-esse-m-prusta

⁷⁷ Միխայիլ Բախտին, Դոստոևսկու պոետիկայի խնդիրները, «Ոգի Նաիրի», Ստեփանակերտ, 2012, էջ 344:

Հայկունին գրողին նույնացնում էր նրա կերտած խաչագող հերոսների հետ:

Սենտ-Բյովը գրել է նաև այլ բնույթի աշխատություններ: Նրա հայացքները ավելի ամբողջական ճանաչելու առումով հետաքրքրական է «Ի՞նչ է դասականը» էսսեն, որի մեջ այն միտքն է արտահայտում, թե դասականը նա է, ով նոր և օրինակելի բան է ստեղծում արվեստում, բացահայտում է բարոյական ինչ-որ անժխտելի ճշմարտություն, հաղթանակ է տանում այն դժվարությունների հանդեպ, որոնց վրա սայթաքել են ուրիշները: Միևնույն ժամանակ նա զգուշացնում է, որ չպետք է դասականի կեցվածք ընդունել ժամանակակիցների մոտ, այլապես այդպիսին չի մնա սերունդների համար:

Կենսագրական դպրոցի սկզբունքները տարածվեցին Եվրոպայում (Գ. Բրանդես), Ռուսաստանում (Ն. Ս. Տիխոնրավով): Այս դպրոցի հետևորդներից շատ ավելի լայն ճանաչում ստացավ դանիացի գրականագետ Գ. Բրանդեսը, որը հանդես եկավ 19-րդ դարի երկրորդ կեսից:

Կարելի է ասել, որ Հայաստանում թեև Սենտ-Բյովը ընդգծված հետևորդներ չունեցավ (այդ շրջանում բավականաչափ անմխիթար էր թե՛ Հայաստանի, թե՛ հայ գրականության վիճակը), բայց հետագայում գրեթե բոլոր գրականագետները կարևորում են իրենց ընտրած հեղինակի կյանքի հանգամանքները և դրանց հարաբերությունը նրա ստեղծագործության հետ: Ավելի ուշ՝ արդեն խորհրդային շրջանում, Ա. Ինճիկյանը ստեղծեց Հովի. Թումանյանի գիտական կենսագրությունը: Նրա օրինակին նույն մեթոդով հետևեց Ս. Հովհաննիսյանը՝ շարունակելով Թումանյանի կենսագրության հետագա շրջանի ուսումնասիրությունը: Սակայն ըստ երևույթին այս աշխատությունները չի կարելի նույնացնել կենսագրական մեթոդի հետ: Նշված գործերում (և ընդհանրապես հայ գրականագիտության մեջ) որևէ գրողի կենսագրություն չի ներկայացվում զուտ իբրև կյանքի

պատմություն, այլ, եթե կարելի է ասել, իբրև կյանքով պայմանավորված, նրանով բացատրվող ստեղծագործության պատմություն:

Նույն դարի 30-40-ական թթ. Գերմանիայում ձևավորվեց գրականագիտական նոր ուղղություն՝ **դիցաբանական կամ առասպելաբանական** դպրոցը⁷⁸, որի նախապատրաստողները և հիմնադիրները գերմանական ժամանակներն էին՝ Նովալիսը, Հերդերը, Շլեգել և Գրիմ եղբայրները: Նրանք գտնում էին, որ ժողովրդին ու նրա անցյալը ճանաչելու համար անհրաժեշտ է ուսումնասիրել նրա արվեստը, լեզուն, սովորությունները, կրոնը, ծեսերը, ժողովրդական բանահյուսությունը, ավանդները և այլն: Առանձնահատուկ կերպով ընդգծվում էր հատկապես ժողովրդական բանահյուսության՝ առասպելների, էպիկական ու քնարական երգերի ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը, որովհետև այդտեղ էին տեսնում ժողովրդի կյանքի ամենահարազատ արտացոլումը: Այս սկզբունքից ելնելով նրանք անհատականի համեմատ առաջնությունը տալիս էին ժողովրդական կոլեկտիվ ստեղծագործությանը: Այս դպրոցի սկզբունքները լայնորեն տարածվեցին Եվրոպայում, Ռուսաստանում և Հայաստանում: Հայաստանում դպրոցը հետևորդներ շատ ունեցավ մասնավորապես բանահավաքչական աշխատանքի առումով, որ երբեմն ուղեկցվում էր նաև տեսական բնույթի պարզաբանումներով (Հ. Գաթրճյան, Գ. Այվազյան, Գ. Սրվանձտյանց...), իսկ տեսության ամբողջական կիրառումով առանձնացավ հատկապես Ստ. Պալասանյանի «Պատմություն հայոց գրականության» աշխատությունը:

⁷⁸ Հաճախ տեսության մեջ «մեթոդաբանական համակարգ» և «ակադեմիական դպրոց» հասկացություններն օգտագործվում են իբրև հոմանիշներ: Օրինակ՝ Լ. Մ. Կրուպչանովի «Գրականության տեսություն» (Մ., 2012) բուհական դասագրքում **մեթոդաբանություն և դպրոց** եզրույթները օգտագործվում են նույնական նշանակությամբ: «Գրականագիտական համակարգերը (այլ կերպ՝ մեթոդները, դպրոցները) ցույց են տրվում իրենց գլխավոր գծերով (հատկանիշներով)», -գրում է հեղինակը (էջ 83): Դասագրքի այդ բաժնում «Գրականագիտական դպրոցներ» հասկացությունը փակագծում բացատրվում է իբրև մեթոդ, **ակադեմիական ուղղություն**:

19-րդ դարի 50-ական թվականներից սկսած՝ գրականագիտական միտքը թևակոխեց զարգացման հաջորդ փուլ: Բնական գիտությունների (Դարվին, Մենտ-Հիլեր), պատմագիտության (Բոկլ), փիլիսոփայության (Հեգել, Սպենսեր), տրամաբանության (Ջ. Ս. Միլլ), էսթետիկայի (Հեգել, Գյոթե) և գիտության այլ ճյուղերի բուռն զարգացումը որոշակիորեն նպաստեցին **կուլտուր-պատմական** դպրոցի ձևավորմանը, որը կապվում է հատկապես Հ. Տենի անվան հետ: Տենը փորձեց բնագիտության նվաճումները և օրինաչափությունները տարածել արվեստի և հումանիտար գիտությունների վրա: Հետագայում գրականագիտության պատմաբանները նշեցին, որ 19-րդ դարի ամբողջ գիտությունը զարգացավ բնական գիտությունների ազդեցության ներքո և ոչ ինքնուրույնաբար: Փիլիսոփայական առումով գիտության հիմքում ընկած էր պոզիտիվիզմի փիլիսոփայությունը, որը հենվում էր փորձի և սոցիոլոգիայի վրա: Հենց այս տրամաբանությամբ էր Տենն արվեստի երկերի (նկարչություն, քանդակագործություն) ծնունդը համեմատում բույսի աճի հետ: Ինչպես բուսական աշխարհում բնական աճի համար անհրաժեշտ է որոշակի ջերմություն ու խոնավություն, այդպես էլ արվեստի երկի համար անհրաժեշտ են պատմական ու սոցիալական որոշակի պայմաններ, գտնում էր արվեստաբանը: «Իրոք, կա մի բարոյական **բարեխառնություն**, որը բարքերի և մտքերի ընդհանուր վիճակն է, և որը նույն կերպ է գործում, ինչպես ֆիզիկականը»⁷⁹, - հայտարարում էր Տենը: Տենը որոշակիացնում է այդ պայմանները երեք գործոնների՝ ցեղի, կլիմայի և ժամանակի մեջ և իր վերլուծությունները կատարում էր՝ հաշվի առնելով արվեստի երկի ստեղծման պատմասոցիալական իրավիճակը (ժամանակը), ցեղային (ազգային) պատկանելությունը և կլիման (աշխարհագրական միջավայրը): Տենի ուսմունքի կարևորությունն այն էր, որ նա գիտության մեջ ամրապնդեց պատմականության մեթոդը և բացահայտեց երևույթների առաջացման պատճա-

⁷⁹ Հ. Տեն, Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը, Երևան-Մոսկվա, 1936, էջ 46:

ռահետևանքային կապը: Սրա մեջ է նրա կարևոր ծառայությունը: Սակայն Տենի տեսությունն ուներ որոշակի թերություններ: Նախ՝ նա արվեստին հատկացնում էր կրավորական դեր. ցույց տալով նրա առաջացման հանգամանքները՝ անտեսում էր հետադարձ կապը, ազդեցությունը կյանքի վրա: Երկրորդ կարևոր թերությունը ստեղծագործող անհատի դերի ստորադասումն էր վերը նշված երեք գործոններից, որի հետևանքով կարող էր ստեղծվել այն տպավորությունը, թե նույն պայմանները ծնունդ են տալիս նմանատիպ և նույնաթեք գործերի: Եվ, վերջապես, գրեթե լիովին անտեսվում էին արվեստի տվյալ ճյուղի ներքին, միայն իրեն հատուկ առանձնահատկությունները: Այսուհանդերձ, Տենի ուսմունքը լայնորեն տարածվեց Եվրոպայում, Ռուսաստանում, Հայաստանում: Իհարկե, Հայաստանը պետք է ըմբռնել իբրև հայերի հավաքականության փոխաբերություն, որովհետև դպրոցի մասնակի, ժամանակավոր կամ ավելի հավատարիմ հետևորդները՝ Գ. Արծրունին, Ն. Աղբալյանը, Շիրվանզադեն, Ա. Չոպանյանը և ուրիշներ գործում էին բուն Հայաստանից դուրս՝ Թիֆլիսում, Փարիզում և այլուր⁸⁰:

Կուլտուր-պատմական դպրոցի թերություններից ձերբազատվելու միտում ուներ **հոգեբանական դպրոցը**, որը ձևավորվեց 19-րդ դարի 70-80-ական թթ. Ֆրանսիայում: Այս դպրոցի ամենանշանավոր ներկայացուցիչը Էմիլ Հենեկենն էր (1858-1888), որի հայացքները շարադրված են նրա գլխավոր՝ «Գիտական քննադատության կառուցման փորձ (Էստոպսիխոլոգիա)» աշխատության մեջ: Այս դպրոցի ներկայացուցիչները նախ և առաջ գրականությունը դիտում էին իբրև մտավոր գործունեության մի առանձին բնագավառ, որն ուներ իր հատուկ օրենքներն ու առանձնահատկությունները, որը չէր կարելի հաշվի չառնել: Այս առումով Հենեկենը առանձնապես կարևորում էր գրողի հոգեկան խառնվածքի և անհատականության խնդիրը, որը

⁸⁰ Այս մասին ավելի մանրամասն տես, **Ժ. Քալանթարյան**, Հայ գրականագիտության պատմություն, «Գրականագիտական դպրոցներ» հատվածը, Եր., 1986:

դրսևորվում էր նրա ստեղծած գրականության մեջ: Բայց Հենեկենը գրողի անհատականությունը փնտրում էր ոչ թե միջավայրի ազդեցության մեջ, որ շատերի համար նույնը կարող է լինել, այլ գրողի խառնվածքում: Ընդ որում՝ Հենեկենը չէր կարևորում գրողի կենսագրության և հոգեբանության ուսումնասիրությունը՝ համոզված լինելով, որ նրա հոգեբանությունը, այսպես, թե այնպես, արտահայտվում է նրա ստեղծագործության մեջ: Նա համոզված էր, որ «...չկա այնպիսի գեղագիտական առանձնահատկություն, որ չգտնի իր համապատասխան հոգեբանական առանձնահատկությունը»⁸¹: Նա առաջարկում էր գրական ստեղծագործությունները ենթարկել եռակի՝ գեղագիտական, հոգեբանական և սոցիոլոգիական վերլուծության՝ կարևոր տեղը հատկացնելով գեղագիտականին: Գեղագիտական վերլուծությունն է բացահայտում այն հույզերը, որոնք ծնվում են գեղարվեստական ստեղծագործությունից, և ապա հայտնաբերում է գեղարվեստական այն միջոցները, որոնք արտահայտում են այդ հույզերը: Գրողի և միջավայրի կապը Հենեկենը բացատրում էր յուրովի. նա կարծում էր, որ յուրաքանչյուր գրող հասարակական որևէ խմբի (որը չի նույնանում դասակարգի հետ) տրամադրությունների ու հոգեբանության արտահայտիչն է, և նրա ստեղծագործությունը ազդում է մարդկանց հենց այն խմբի վրա, որի հույզերի արտահայտիչն է նա: Այսինքն՝ եթե գրողը, ասենք, քաղքենիական միջավայրից է դուրս եկել, ապա նա հոգեբանորեն, թե անգիտակցորեն իր մեջ արդեն նախապես կրում է հասարակական այդ շերտի հույզերն ու տրամադրությունները, որոնք ամենից ավելի լավ կարող են ընկալել հենց այդ շերտի մարդիկ: Այս դպրոցի ռուսական թևի ներկայացուցիչ Դ. Օվսյանիկո-Կուլիկովսկին զարգացնում է հենց այս գիծը և գտնում է, որ ստեղծագործությունը սուբյեկտիվ ու անհատական երևույթ է, հետևաբար գրողն առաջին հերթին արտահայտում է ինքն իրեն, այսու-

⁸¹ Э. Геннекен, Опыт построения научной критики (Эстопсихология), СПб, 1892, с. 17.

հանդերձ, նա մտածում է այն կադապարով, որ ունի իրեն հարազատ խմբակցությունը (ասենք՝ քաղքենիական միջավայրի հետ հոգեբանորեն կապված գրողը մտածում է այդ միջավայրի կարծրատիպով): Այս մեթոդը նա համարում էր փորձարարական, գրողի տպավորությունները՝ սուբյեկտիվ: Սակայն իրականում գրողի փորձը կարող է լինել նեղ, սահմանափակ կամ լայն (անձ, անհատ, ընտանիք, խմբակցություն, ազգ), սուբյեկտիվության վերջին սահմանն ազգությունն է: Նա ընդգծում է նաև երկրորդ մեթոդի, որ նա անվանում է դիտողական-օբյեկտիվ, կարևորությունը: Այս երկրորդ մեթոդի էությունը ուրիշի փորձի (ուրիշ գրողի կամ խմբակցության) հաշվառումն է սեփական փորձից դուրս, ուրիշի դիտողության արդյունքի օգտագործումը: Ըստ Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու՝ բարձրագույն գեղարվեստական ստեղծագործությունը նշված երկու մեթոդների միասնությամբ է կայանում: Այս դպրոցի հայ ներկայացուցիչը դասական իմաստով Արսեն Տերտերյանն է (1882 -1953), որը 1910-ական թթ. իր աշխատություններում մի շարք ինքնուրույն դրույթներ (ընդունելի կամ վիճելի) ներմուծեց դպրոցի ընդհանուր սկզբունքների մեջ: Օրինակ՝ նա չէր ընդունում դիտողական մեթոդի կարևորությունը, հոգեբանորեն անհամատեղելի էր համարում հրապարակախոսական և բանաստեղծական ձիրքերի համատեղումը և այլն:⁸²

Վերը հիշատակված այս դպրոցները գրեթե համաժամանակյա, այս կամ այն չափով, ինչպես տեսանք, գործել են նաև հայ գրականագիտության մեջ, որոշ դպրոցների մեթոդաբանությունը ավելի անհատական բնույթ է կրել, մասամբ էլ ավելի ուշ կիրառվել մեզանում (բանասիրական, պատմահամեմատական մեթոդներ): Կուլտուրապատմական դպրոցից եկող սոցիոլոգիական մեթոդը մարքսիզմի ազդեցությամբ նեղացվել, նեղ դասակարգերի շահերին է ենթարկվել խորհրդային տարիներին, մասնավորապես 1920-30-ական թթ.:

⁸² Այս մասին ավելի հանգամանորեն տե՛ս, **Ժ. Քալանթարյան**, Անդրադարձներ, Եր., «Չանգակ-97», 2003, էջ 190-210:

Խորհրդային գաղափարախոսության տեսակետից անընդունելի որոշ մեթոդներ մեզանում տարածում են ստացել միայն խորհրդային կարգերի փլուզումից հետո: Բնականաբար այս ամենին անդրադառնալու հարկ կարող է լինել միայն գուտ մեթոդաբանությանը նվիրված աշխատության մեջ: Սակայն անհրաժեշտ է, թեկուզ ընդհանուր գծերով, անդրադառնալ գրականագիտական (քննադատական) որոշ մեթոդների, որոնք կամ շարունակում են այսօր ևս արդիական լինել (օրինակ՝ հերմենևտիկական, հոգեվերլուծական մեթոդները), կամ իրենց որոշակի արտահայտությունն են ստացել նաև հայ քննադատության մեջ, կամ նորագույն ուղղություններ են, որոնց անհրաժեշտ է ծանոթ լինել:

Գ) Գրականագիտական (քննադատական) մեթոդները 20-21-րդ դարերում

20-րդ դարը հարուստ է գրականագիտական բազմաթիվ ուղղություններով, մեթոդներով, դպրոցներով: Վերջինի առումով նկատի ունենք այն հանգամանքը, որ նույն մեթոդաբանության շրջանակներում հաճախ ձևավորվում են տարբեր դպրոցներ՝ կապված այս կամ այն սկանավոր գիտնականի (փիլիսոփա, մշակութաբան, գրականագետ) անվան կամ ազգային ինչ-ինչ նախադրյալների հետ՝ որքան էլ որ տեսությունը լինի վերազգային երևույթ: Դա նկատելի էր նաև Տուրիշևայի դասակարգումից: Այսօր անհրաժեշտություն է առաջացել գոնե հիմնական, առանցքային գծերով ներկայացնել այդ ուղղությունները՝ մանավանդ որ դրանք արդեն վաղուց գործնականորեն առկա են նաև հայ քննադատության մեջ:

20-րդ դարի 20-ական թթ. բուռն զարգացում ապրեց ռուսական **ֆորմալիզմը (ձևապաշտություն)**, դարի կեսերից Խորհրդային Միության տարածքում, մշակութային համեմատաբար ավելի մեղմ պայմաններում զգալի տարածում գտավ **ստրուկտուրալիզմի (կառուցվածքաբանության)** մեթոդը, որն ինչ-որ չափով արտահայտվեց նաև

հայ քննադատության մեջ (տե՛ս «Հավելվածը»): Գարի վերջին քա-
ռորդից հայ իրականության մեջ տեսանելի կերպով ընդգծվեցին
պոետիկային նվիրված աշխատությունները (Ջ.Ավետիսյան, «Հայ
պատմավեպի պոետիկան», Հ. Էդոյան, «Չարենցի պոետիկան», Ս.
Աղաջանյան, «Գ. Մահարու արձակի պոետիկան»,...), որպիսիք, մե-
թոդի առումով, շարունակվում են գրվել նաև այսօր: Տեսաբանները
թե՛ ստրուկտուրալիզմի, թե՛ ֆորմալիզմի, թե՛ անգլո-ամերիկյան նոր
քննադատության ակունքը համարում են արիստոտելյան պոետի-
կան: Նրանց բոլորին միացնողը ստեղծագործության (տեքստի) ներ-
փակ, ինքն իր մեջ վերլուծությունն է, տեքստի մեջ նրա առանձին
բաղադրիչների հարաբերությունների, գեղարվեստական հնարների ու
միջոցների բացահայտումը, ներտեքստային իրողությունների առա-
վելության ընդգծումը արտաքին կապերի (միջավայր, սոցիալ-պատ-
մական իրականություն, ժամանակի թելադրիչ խնդիրներ և այլն)
նկատմամբ: Նշված հատկանիշները առավել չափով դրսևորվեցին
ստրուկտուրալիզմի մեջ, որը, հատկապես ռուս տեսաբանների կար-
ծիքով (ինչը ընդհանուր ընդունելություն չի գտնում Արևմուտքում),
զգալիորեն սնվելով ռուսական ֆորմալիզմից, բավականաչափ տևա-
կան ազդեցություն ունեցավ գրականագիտության մեջ: Ստրուկտու-
րալիզմի սկզբնավորումը, ավելի ճիշտ՝ առաջին փուլը, տեսաբաննե-
րը համարում են 20-րդ դարի սկզբից մինչև 40-ական թթ. ներառյալ,
հաջորդ փուլը՝ սկսած 50-ական թվականներից, որը բարձր զարգաց-
ման հասավ 60-ականներին, իսկ արդեն 70-80-ականներին «այն հե-
տազոտողները, որոնք ավելի կամ պակաս չափով հավատարիմ էին
մնացել ստրուկտուրալիզմի հրահանգներին, իրենց ուշադրությունը
կենտրոնացրին **նարատալոգիայի** ոլորտում, նախկին ստրուկտու-
րալիստների մեծ մասը անցավ **պոստստրուկտուրալիստների** և **դե-
կոնստրուկտիվիստների** դիրքերը»⁸³: Ըստ էության, երբ նայում ենք
ստրուկտուրալիստների կազմավորման ու զարգացման փուլերին,

⁸³ Западное литературоведение XX века. Энциклопедия, «Intrada», М., 2004 с. 390.

այն հետևությունն ենք անում, որ երբեք էլ այն անխառն, ինքն իր հատուկ սահմաններով մեթոդաբանություն չի եղել, այլ կիրառվել է լեզվաբանության և նշանագիտության գուգակցմամբ:

Ըստ որոշ տեսաբանների՝ ստրուկտուրալիզմի անհրաժեշտությունն առաջացավ գրականության մասին գիտությանը ճշգրտություն հաղորդելու, այն բնական գիտություններին մերձեցնելու նպատակով: Այդ խնդիրն են շեշտում կանադացի քննադատ Նորտոպ Ֆրայը, խորհրդային գիտնական Յու. Լոտմանը և ուրիշներ: Իր «Քննադատության անատոմիան» աշխատության մեջ Ֆրայը քննադատությունը համարում է ոչ ճշգրիտ, ոչ գիտական երևույթ և դա մասամբ բացատրում է գրականության բնույթով: Այսուհանդերձ, գտնում է նա, գրականությունը պատահական շարադրանք չէ, ուշադիր լինելու դեպքում կարելի է նկատել, որ գրողներն առաջնորդվում են ինչ-որ օբյեկտիվ օրենքներով կամ սկզբունքներով, որոնք պետք է հաշվի առնեն քննադատները: Նա հանգում է այն եզրակացության, որ գրական տեքստերի հիմքում առկա են որոշակի օբյեկտիվ օրենքներ, հետևաբար՝ քննադատությունը ևս պետք է առաջնորդվի որոշակի համակարգով՝ ձևակերպելով իր սկզբունքները: Նրա կարծիքով գրականությունը ստեղծվում է միֆերի, արքետիպերի, սխեմաների հիման վրա, ուստի ինքը փորձում է համակարգել միֆերի ու արքետիպերի բնույթը, առանձնացնում է սեզոնային միֆեր՝ գարնան, ամռան, աշնան ու ձմռան մասին, բնութագրում է յուրաքանչյուր տեսակի առանձնահատկությունը: Ֆրայի կարծիքով տեքստերի համակարգում կարելի է կատարել նաև ըստ սյուժեի կառուցվածքի, հերոսի ճակատագրի և նրանց ժանրային ու պատումային (նարատիվային)՝ կոմիկական, ռոմանտիկական, ողբերգական և հեզնական առանձնահատկությունների:

Ավելի հստակ է Լոտմանի հիմնավորումը: Իր «Նշանագիտություն և գրականագիտություն» (Семиотика и литературоведение) հոդվածը նա սկսում է այսպես. «Գիտությունները ավանդաբար բա-

ժանվում են ճշգրիտ, բնական և հումանիտար (տեսակի): Այստեղից, տրամաբանության օրենքով, հետևում է, որ հումանիտար գիտությունները կարելի է բնորոշել իբրև ոչ ճշգրիտ և ոչ բնական»⁸⁴: Լոտմանը մերժում է քննադատության այն տեսակը, որը ստեղծագործության գաղափարը առանձնացնում է գրական կառույցից և այդ կառուցվածքին տալիս է երկրորդական կամ հավելյալ դեր, մինչդեռ հենց կառուցվածքի (ստրուկտուրայի) ուսումնասիրությամբ միայն կարելի է հանգել գիտական եզրակացության: Իսկ այդ ուսումնասիրությունը նա հնարավոր է համարում մաթեմատիկայի, ինֆորմատիկայի, լեզվաբանական տեսությունների իմացությամբ ու կիրառությամբ, այլապես քննադատների եզրակացությունները կդառնան ոչ ճիշտ, ոչ մասնագիտական, կամայական և անապացույց: Յուրաքանչյուր գիտություն, համոզված է Լոտմանը, պետք է ունենա իր հստակ եզրաբանությունը, որտեղ յուրաքանչյուր եզրույթ պետք է արտահայտի հստակ և բոլորի համար նույնատիպ իմաստ, մինչդեռ, ըստ նրա, գրականագիտության մեջ եզրույթները հաճախ միանշանակ չեն, վիճելի են և, նույնիսկ, կարող են ունենալ հակասական բացատրություն (օրինակ՝ տիպականություն, պատկերավորություն և այլն): Ըստ այդմ՝ պատահական չէ, որ ստրուկտուրալիզմը գործածության մեջ է դնում շատ եզրույթներ, որոնցից շատերը սկիզբ են առել ստրուկտուրալ լեզվաբանության մեջ և կարող են կիրառվել այլ գիտական բնագավառներում ևս, ինչպես՝ բնական լեզու (ազգի, հանրության լեզուն), մետալեզու (դա այն լեզուն է, որ կիրառվում է գիտության տվյալ բնագավառում. օրինակ՝ կա բալետի լեզու, կինոյի լեզու և այլն): Նույն կերպ կառուցվածքաբանության մեջ կիրառվում են սեմանտիկա (նշանի հարաբերությունը իրականությանը), սինտագմատիկա (նշանի հարաբերությունը ուրիշ նշանին), նշանակիչ (բառի հնչյունային կազմը կամ նրա գրավոր տեսքը), նշանակյալ (որ արտահայտում է բովանդակությունը, այդ երկուսի միասությունը)

⁸⁴ Семиотика. Хрестоматия, Составитель Т. Симаен, Ер., «Лимуш», 2009, с. 31.

եզրույթները և այլն: Այստեղից առաջ է գալիս ստրուկտուրալիզմի և նշանագիտության սերտ հարաբերությունը կամ միախառնումը, որի մասին ամերիկյան տեսաբան Քալլերը նկատում է. «Ստրուկտուրալիզմը սեմիոտիկայից (նշանագիտությունից – Ժ. Բ.) հեշտ չէ տարբերակել. վերջինս նշանների մասին ընդհանուր գիտություն է, որի արմատները հասնում են մինչև Սոսյուր և ամերիկացի փիլիսոփա Չարլզ Սանդերս Փիրս»⁸⁵: Դիտարկումը տրամաբանական է, որովհետև կառուցվածքաբանը կառույցը (ստրուկտուրան) ուսումնասիրում, ճշտում է նրա առանձին մասերի հարաբերությունը, կապը, խոսքի, նրա ամենավորքը միավորի՝ բառի իմաստային-կիրառական դերը: Այսինքն՝ գրականությունը լեզու է, լեզուն՝ նշանների համակարգ: Նշան-լեզու-տեքստ կապը Յու. Լոտմանը բավականաչափ հստակ է ներկայացնում. «Ցանկացած նշանային համակարգի համար նշանը (նշանակիչի և նշանակյալի միասնություն) հարաբերակցվելով այլ նշանների հետ, ձևավորում է տեքստ: Դրան հակառակ՝ նշանակյալը (իմաստը) փոխանցվում է ստեղծագործության ամբողջ մոդելավորող կառուցվածքի միջոցով, այսինքն՝ տեքստը դառնում է նշան, իսկ տեքստը կազմող միավորները՝ բառերը, լեզվում հանդես են գալիս իբրև ինքնուրույն նշաններ, իսկ պոեզիայում (ընդհարապես գրականության մեջ)՝ նշանի տարրեր»⁸⁶: Հետաքրքրական է, որ Լոտմանը նշանագիտության արմատները հասցնում է մինչև 17-րդ դար, մինչև անգլիացի մատերիալիստ փիլիսոփա Ջոն Լոքին, որն առաջինն է օգտագործել «սեմանտիկա» եզրույթը իբրև ուսմունք նշանների մասին: Ի վերջո, նշանագիտությունն է ապահովում գրականության հաղորդակցական գործառույթը: Այս առումով նշանագիտությունն ստանում է գրականությունից դուրս շատ ավելի լայն կի-

⁸⁵ Jonathan Culler, *Literary Theory* (A Very Short introduction), Oxford, University Press, 1997, p.120.

⁸⁶ Քալլերը ըստ **Տ. Սիմյանի** «Գրականագիտության «գործարանը», մեթոդ, տեքստ, ընթերցող», Եր., 2015, էջ 28:

րառություն՝ սկսած ճանապարհային նշաններից մինչև կյանքի ամենատարբեր բնագավառներ:

Լոտմանը քննադատում է նրանց, ովքեր ստեղծագործության իմաստը կտրում են նրա կառուցվածքից և նախապես, առանց կառուցվածքի վերլուծության, հայտարարում են իմաստի մասին: Նա այսպիսի համեմատություն է անում. որևէ մեկը, իմանալով, որ շենքը ունի պլան, որ արտահայտում է ճարտարապետի գաղափարը, քանդում է պատերը՝ գտնելու համար այդ պլանը, մինչդեռ ճարտարապետն այն իրացրել է շենքի մասերի համամասնության, այսինքն՝ ամբողջ կառույցի միջոցով: Այդպես էլ գրողի գաղափարը գտնվում է ոչ թե ստեղծագործությունից դուրս ինչ-որ տեղում, այլ արտածվում է ստեղծագործության ամբողջ կառուցվածքից, քանզի նրա միջոցով է որոշվում իմաստը, ուստի կառուցվածքի ուսումնասիրությունն է որոշում ամեն ինչ, հետևաբար կառուցվածքը չի կարող դառնալ իմաստի հավելված: Ստրուկտուրալիզմը էապես հենվում է նաև Ֆ. Մոսյուրի ստրուկտուրալ լեզվաբանության վրա, որը լեզուն դիտարկում է իբրև նշանների համակարգ (սխտեմ), իսկ նշանն էլ դիտարկվում է իբրև նշանակիչի (երևույթի կամ առարկայի հնչյունական կողմը՝ «թղթի մի երեսը») ու նշանակյալի (տվյալ երևույթի իմաստի) միասնություն: Այսինքն՝ թեև անվանումը (ասենք՝ փայտ) որևէ կապ չունի առարկայի էության հետ (այլապես բոլոր լեզուներում նույն առարկաները կունենային նույն անվանումը), այնուամենայնիվ նշանակիչն ու նշանակյալը ըմբռնվում են միասնաբար, ինչպես թղթի երկու երեսը: Լեզվի մեջ, ըստ Մոսյուրի, կարևորը հենց տարբերության (իմա՝ հակադրության) գոյությունն է: Ասենք՝ բերանը բերան է նրա համար, որ աման չէ, պահարան չէ. վերջավորության հնչողության մնանությունը ստիպում է տարբերությունը շեշտադրել: Մոսյուրի տեսությունը շատ կարևոր նշանակություն ունեցավ ստրուկտուրալիստական գրականագիտության համար: Իսկ ֆրանսիական ստրուկտուրալիզմի հիմնադիր Կ. Լևի-Ստրոսը, որն առաջին անգամ լեզվաբանության

մեթոդաբանությունը կիրառեց միֆոլոգիային վերաբերող իր աշխատություններում, առաջնորդվում էր այն դրույթով, որ նախնադարյան մարդը (ըստ էության՝ միֆաստեղծը) ուներ բինար՝ երկանդամ հակադրության մտածելակերպ (գիտնականները դա բացատրում են մարդու ուղեղի կառուցվածքով, որի կիսագնդերից յուրաքանչյուրը կատարում է իր յուրահատուկ դերը, ուստի մենք ամեն ինչից ունենք երկուսը՝ երկու աչք, ականջ, ձեռք, ոտք), այսինքն՝ նրա պատկերացումներում ամեն երևույթ և հասկացություն ուներ իր հակադրությունը, ինչպես՝ վերև-ներքև, երջանիկ-դժբախտ (ոչ երջանիկ), կյանք-մահ, գիշեր-ցերեկ, հեռու-մոտիկ և այլն: Նա միֆերի կառուցվածքի ուսումնասիրությունը հանգեցնում էր այս հակադրությունների և նրանց իմաստային դերի ու ժանրային դրսևորման բացահայտմանը: Ահա նշված (ու նաև չնշված) տարբեր գիտնականների կողմից շեշտադրած վերոնշյալ սկզբունքները նշանի, մետալեզվի, բինար հակադրության և այլնի մասին դառնում են տեքստային կառույցի (ստրուկտուրայի) վերլուծության մեխանիզմը, որը հանգեցնում է իմաստի բացահայտմանը: Այսինքն՝ ստրուկտուրալիստները (կառուցվածքաբանները) տեքստի (ստեղծագործության) իմաստը փնտրում են նրա ներսում, նրա առանձին մասերի փոխադարձ կապի ու հարաբերությունների մեջ և ոչ թե տեքստային իրականությունից դուրս, արտաքին աշխարհում: Այս ամենից պարզ է դառնում նաև կառուցվածքաբանության և նշանագիտության անխզելի կապի անհրաժեշտությունը:

Ստրուկտուրալիզմի մեթոդաբանության ներսում գոյություն ունեն տարբեր դպրոցներ և ուղղություններ, որոնք ընդհանուր մեթոդաբանություն ունենալով հանդերձ՝ իրարից տարբերվում են կիրառած որոշակի մեթոդով կամ, զուցե ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ վերլուծական միջոցների հիմքով ու նախապատվությամբ: Կա Պրահայի լեզվաբանական դպրոցը (Ռոման Յակոբսոն, Յան Մուկարժովսկի, Ֆելիքս Վոդիչկա և այլք), որի համար բնորոշ է ռուսական ֆորմալիզ-

մից ստրուկտուրալ լեզվաբանության անցնելը: Նրանց աշխատանքներում աստիճանաբար միավորվեցին նշանագիտությունն ու ստրուկտուրալիզմը: Փարիզյան դպրոցը (Ալգիրդաս Գրեյմաս, Յվետան Տոդորով, Ժերար Ժենետ, Ռոլան Բարտ, Կոդ Բրենոն) աստիճանաբար կենտրոնացավ նարատալոգիայի վրա: Եթե ոմանց ուսումնասիրությունների հիմքում ընկած է ստրուկտուրալ լեզվաբանությունն իր նշանային համակարգով, ուրիշների համար կարևոր է բուն ստրուկտուրան՝ իբրև ունիվերսալ միջոց ոչ միայն գրականագիտության, այլև մյուս գիտությունների՝ տրամաբանության, ֆիզիկայի, մաթեմատիկայի համար (Ժ. Վիետ, Ժ. Պիաժ): Վերջիններս կառուցվածքը համարում են ունիվերսալ մոդել, որը ապահովում է մասի ենթարկվելը ամբողջին և ամբողջի անկախությունը, մի կառուցվածքի փոխակերպումը ուրիշի և տվյալ սիստեմի ներսում կանոնների ինքնակարգավորումը: Գոյություն ունեն բելգիական գրական սոցիոլոգիայի դպրոցը (Լ. Գոդման), ամերիկյան նշանագիտական դպրոցը (Չ. Պիրս, Յ. Մորիս), Ժ. Լականի ստրուկտուրալ հոգեվերլուծական ուղղությունը և այլն: Դիշտն ասած, այս բաժանումները զգալիորեն պայմանական են այն իմաստով, որ թվարկված անուններից շատերը փոխել են իրենց նախնական կողմնորոշումը, ոմանք կողմնորոշվել են դեպի հատկապես նշանագիտությունը (Ռ. Բարտ) և այլն: Այս բոլոր ուղղություններն ու դպրոցները սերտորեն կապված են իրար հետ, ինչպես ռուսական մատրյոշկա խաղալիքը: Ստրուկտուրալ լեզվաբանություն-նշանագիտություն-լեզվաբանական պոետիկա-ռուսական ֆորմալիզմ-գրականագիտական ստրուկտուրալիզմ-նարատալոգիա... մեկն առանց մյուսի կմնա անհասկանալի: Ստրուկտուրալիզմն այսօր զիջել է իր նախկին դիրքերը՝ մասնավորվելով պոստ-ստրուկտուրալիզմի, դեկոնստրուկցիայի և վերը նշված շրթայի օղակներից որևէ մեկի ձևափոխված գոյության:

20-րդ դարի 70-80-ական թթ. հայ քննադատության մեջ նույնպես երևան եկան ստրուկտուրալիստական բնույթի աշխատություններ՝

առանց եզրաքանութայան շահարկման կամ նույնիսկ խորացման, նաև ոչ մաքուր տեսքով: Օրինակ՝ Հ. Էդոյանի «Չարենցի պոետիկան» աշխատությունը զգալիորեն հենվում է և՛ միֆապոետիկայի, և՛ կառուցվածքային վերլուծության վրա (դրանք նաև անբաժանելի են): Չարենցի «Տաղարանի» վերլուծության մեջ ակնհայտորեն առկա է Սոսյուրի նշած երկանդամ հակադրության օրինակը: Էդոյանը գրում է. «Եթե առանձնացնենք վաղ շրջանի և «Տաղարանի» բառային հակադրությունները, ապա հիմնական գծերով կստացվի հետևյալ պատկերը, ուր պարզորոշ երևում են «բարձրը» և «ցածրը».

Դոյակ քաղ

Կին գոգալ

Կրակ արաղ, գինի

Փողոց, ճանապարհ քուչա և այլն»⁸⁷:

Չարմանալի մի գուգադիպությամբ 80-ական թթ. կառուցվածքաբանական քննադատական աշխատանքները դարձյալ վերաբերում են Չարենցի «Տաղարանին», ինչպիսիք են Արմեն Աղաբաբյանի «Չարենցի «Տաղարանը». Կառուցվածքային առանձնահատկությունները» և Դ. Սլիվյակի «Եղիշե Չարենցի «Տաղարանի» կառուցվածքի մի քանի հարցեր» հոդվածները (տե՛ս «Հավելվածը»): Թերևս Հայաստանում և Հայաստանից դուրս հայ գրականագետները ավելի շատ տպագրվել են ռուսերեն⁸⁸:

Ըստ էության մինչև հիմա վերը նշված մեթոդները, որոշակի հետքեր թողնելով քննադատության մեջ, իրենց տեղը զիջել են ոչ թե նոր, այլ, կարելի է ասել՝ նոր շնչառություն ստացած, բայց հնից եկող այնպիսի մի մեթոդաբանության՝ հերմենևտիկային, որ լայնորեն կիրառվում է ժամանակակից գրականագիտության մեջ:

⁸⁷ Հ. Էդոյան, Չարենցի պոետիկան, Եր., 1986, էջ 251:

⁸⁸ **Аветян Э. Г.**, Смысль и значение, 1979, **Аветян Э. Г.**, Природа лингвистического знака, 1968, **Зоян С. Т.** О, соотношении языкового и поэтических символов, 1985 и другие:

Հերմենևտիկա

Տեսաբաններից շատերն են այսօր հայտարարում, որ հերմենևտիկան հումանիտար գիտությունների ունիվերսալ, ընդհանուր մեթոդաբանությունն է: Գրականագիտության մեջ դա ընկալվում է իբրև տեքստի իմաստի ընկալման, ըմբռնման տեսություն և գործնական կիրառություն: «Հերմենևտիկան այսօր դառնում է (կամ մոտիկ է նրան, որ դառնա) հումանիտար գիտելիքների մեթոդաբանական հիմքը, այդ թվում նաև արվեստաբանության և գրականագիտության: Նրա դիրքը լույս է սփռում հասարակության և առանձին անձանց հետ գրողի շփման բնույթի վրա», - գրում է Վ. Խալիզևը⁸⁹: Փիլիսոփայական առումով հերմենևտիկան ավելի ունիվերսալ հասկացություն է. «Հերմենևտիկան ավելի շուտ հավաքական անուն է նշելու համար այն մոտեցումները, որոնք կողմնորոշված են տեքստի ներմուծակ ըմբռնման վրա՝ տարբերություն նրա զենետիկ-պատմական բացատրության»⁹⁰: Հերմենևտիկա անվան հավաքական իմաստի մասին է խոսում այն փաստը, որ այս ուղղվածության մեկնաբանությունները հենվում են և՛ ֆեմոմենոլոգիայի, և՛ էկզիստենցիալիզմի, և՛ փիլիսոփայական այլ ուղղությունների վրա:

Ծագումնաբանորեն հերմենևտիկայի ակունքները հասնում են մինչև անտիկ շրջան: Անվանումն առաջացել է Հերմես աստծո անունից: Հերմեսն աստվածների բանբերն էր, որ տեղ էր հասցնում աստվածների պատգամները և մեկնաբանում դրանք⁹¹: Այստեղից էլ՝ հեր-

⁸⁹ Хализев В. Е., Теория литературы, М. , «Академия», 2009, с. 14.

⁹⁰ Современная западная философия. Словарь. Москва, 1991, с. 74.

⁹¹ Ի դեպ, հայոց հեթանոսական դիցարանում նման դեր վերագրվել է Տիր աստծուն: Նա համարվել է «իմաստությունների, ուսման, գիտության, գրի ու գրականության, արվեստի, պերճախտության **աստվածը** (ասվածուհին): Տիրը համարվել է նաև երագների մեկնողը, **Արամազդի** դպիրը և սուրհանդակը: ...Հելլենիզմի ժամանակաշրջանում Տ.-ի պաշտամունքը համատեղվել է **Հերմեսի** և **Ապոլլոնի պաշտամունքի** հետ» (Գ. Արծրունի, Դիցարան հայոց, Հանրագիտարանային բառարան, Եր., 2003, էջ 204-205):

մենևնատիկայի մեկնաբանական, պարզաբանական բնույթը: Անտիկ շրջանում, երբ դեռևս տեսականորեն որոշարկված չէր հերմենևտիկայի էությունը և այն դեռ սահմանային վիճակում էր, նրանում տեսանելի էր երկու ուղղություն՝ պատմական և սիմվոլիկ-այլաբանական: Պատմականը կապվում է հին, արխայիկ տեքստերի հետ, որոնց իմաստը ժամանակի ընթացքում մթազնվել է, և պահանջվում է պարզեցում: Հին Հունաստանում դա հիմնականում կապված էր հոմերոսյան և հետագա դարաշրջանների տեքստերի հետ, երբ պարզաբանվում էին նրանց ստեղծագործություններում ժամանակի ընթացքում անհասկանալի դարձած անուններն ու իրադարձությունները: Առանձնապես կարևոր դեր կատարեց ալեքսանդրյան ֆիլոլոգիական դպրոցը, որի ներկայացուցիչները հավաքեցին անցյալի կարևոր գրավոր հուշարձանները, այսինքն՝ ոչ միայն հոմերոսյան տեքստերը և մեկնաբանեցին դրանք: Քրիստոնեական միջնադարում ավելի տարածում գտավ ու զարգացավ սիմվոլիկ, այլաբանական ուղղությունը, որը զբաղվում էր կրոնական սիմվոլների թաքնված իմաստների, նրանց ներքին կապերի, ծիսական ու պատմական բովանդակության պարզաբանմամբ: Դա ավելի շատ իրականացվում էր ոչ այնքան տեքստի տված հնարավորություններով, որքան մեկնաբանողի գիտակցական ու ընկալունակության ունակությունների, նրա սեփական պատկերացումների միջոցով: Այս աստվածաբանական-մեկնողաբանական ուղղությունը, որը առավել զարգացավ միջնադարում, ստացավ **էկզեգետիկա** անվանումը: Վերածնության շրջանում կրկին կարևոր նշանակություն է ստանում հերմենևտիկայի պատմական ուղղությունը: Ընդհանրապես կարելի է ասել, որ ամբողջ միջնադարում զուգահեռ ձևով գոյություն ունեին այս երկու ճյուղերը:

Այս փաստից ելնելով՝ կարելի է ասել, որ հայոց միջնադարյան գրականության մեջ մեծ տեղ ունեին տաղերի և առակների կրոնական, այսինքն՝ սիմվոլիկ-այլաբանական մեկնաբանությունները: Գր. Նարեկացու տաղերում, Կ. Երզնկացու բանաստեղծություններ-

րում, Մ. Գոշի ու Վ. Այգեկցու բազմաթիվ առակներում հաճախ հեղինակային մեկնությունները, որ հենց մեկնություն էլ կոչվում էին, ունեին աստվածաբանական բովանդակություն: Եվ այդ մեկնաբանությունները կատարվում էին ոչ այնքան և ոչ թե ինչ-որ գիտական կամ թեկուզ բոլորի կողմից ընդունված չափանիշներով, որքան տվյալ մեկնաբանողի սեփական պատկերացումների ու ըմբռնումների համաձայն: Մի կողմից՝ կրոնական տեքստերը կամ նրանք, որ տեղ են գտել Ս. Գրքում, ասենք թեկուզ Մողոմոնի «Երգ երգոցը», սկսած Գրիգոր Նյուսացուց, մեկնաբանվում էին որոշակի կադապարներով, կարծրատիպերով, ի վերջո՝ դոգմաներով: Գուցե Ս. Գրքից աշխարհիկ ոգին վանելու համար բոլոր մեկնաբանները բանաստեղծության մեջ ի դեմս փեսայի տեսնում էին Քրիստոսին, ի դեմս հարսի՝ եկեղեցուն, օրիորդների կերպարում՝ Երուսաղեմի դուստրերին՝ անմեղներին ու հրեշտակներին և այլն: Սրան հակադիր՝ գոյություն ուներ տարածված երևույթների միանգամայն անհատական ընկալում, երբ կրոնական միևնույն խորհրդանիշները ստանում էին տարբեր բովանդակություն: Օրինակ՝ կրոնական իմաստով օգտագործվող ոչ կրոնական առարկաները կամ երևույթները (վարդը, սոխակը, իրավիճակը, գործողությունը) չունեին նույն խորհրդանշական իմաստը: Ասենք նույն մանուշակը տարբեր հեղինակների մոտ տարբեր իմաստ ուներ: Օրինակ՝ Նարեկացու «Հարության» տաղում աշխարհիկ կյանքի պատկերները ստանում են այսպիսի մեկնաբանություն.

Սայլը Սինայի երկրորդ օրենքն էր Մովսեսի

...Եվ այն մեկը մանուշակի՝

Միավորյալ երրորդություն և այլն:

Իսկ ասենք նույն մանուշակը, որ առկա է Կ. Երզնկացու «Բանք վարդի օրինակաւ գՔրիստոս պատմէ» տաղում, ինչպես ցույց է տալիս նրա մեկնությանը նվիրված հաջորդ տաղը, բոլորովին այլ իմաստ է ստանում: Եթե Նարեկացու տաղում մանուշակը Ս. Երրոր-

դությունն է մատնանշում, ապա Երզնկացու տաղում՝ Հուդային, թեև երկու դեպքում էլ ոչ մի իմաստային կապ չկա խորհրդանիշի և նրա խորհրդանշյալ առարկայի հետ:

Ծաղկունքն որ ժողովեցան՝
այն քահանայքն հին օրինին,

Եվ կարմիր վարդն վառեալ՝
այն էր Յիսուս՝ հօր միածին.

Մանիշակը որ ժողովեց
հաւսար զամենայն ծաղկընին,

Այն Յուդայն էր աշակերտ,
մատնեաց ի մահ զարքայն վերին:

Ճիշտ է, այստեղ մենք բերեցինք ոչ թե բուն քննադատության, այլ բանաստեղծության օրինակ, բայց չմոռանանք, որ միջին դարերում հայերի մոտ քննադատությունը սինկրետիկ ձևով էր զարգանում, և երկրորդ՝ Կ. Երզնկացու հիշատակված տաղը գուտ մեկնողական բնույթի է: Ընդհանրապես թեև ամբողջ միջնադարում հերմենևտիկան զարգանում էր վերը նշված երկու ուղղություններով, բայց նրան զուգահեռ կիրառվում էր նաև արիստոտելյան պոետիկան, թերևս ոչ նույն ծավալով: Խոսքն այստեղ վերաբերում է ավելի շատ եվրոպական գրականագիտությանը; Անտիկ շրջանի հերմենևտիկան թե՛ ֆիլոլոգների, թե՛ սոփեստների մոտ ունեւր տրամաբանական բնույթ, հենվում էր տրամաբանական ու հռետորական կատեգորիաների վրա, մինչդեռ նոր ժամանակներում փոխեց իր բնույթը:

Նորագույն հերմենևտիկայի հիմնադիրը համարվում է գերմանացի գիտնական Ֆրիդրիխ Շլայերմախերը, որի հիմնական աշխատությունները հիմնված էին նրա դասախոսությունների վրա և լույս տեսան հետմահու («Հերմենևտիկա», «Դիալեկտիկա», «Քննադատություն»): Շլայերմախերի ուսմունքը տարբերվում էր հունականից, և նա հերմենևտիկան համարում էր ոչ թե տրամաբանական, այլ բնագրային, անգիտակցական երևույթ, ուստի նաև ոչ գիտական:

Հերմենևտիկայի հիմնական գործընթացները բաժանվում են երեք հիմնական փուլի՝ «1. **ընթրումը** (տեքստի իմաստը հասկանալը), 2. **պարզաբանությունը** (հասկացական իմաստի արտահայտումը նկարագրության լեզվի միջոցներով), 3. **կիրառությունը** (անձի սոցիալական փորձի հարստացումը), նրա վարքագծի տիպի փոփոխությունը, կենսական պրակտիկայում «յուրացված»-հասկացական և արտահայտված իմաստի ներմուծումը»⁹²: Ահա Շլայերմախերը առաջին երկու գործողությունները պատկերացնում էր ոչ որպես գրողի ստեղծագործությունների ժամանակագրական հաջորդականությամբ ուսումնասիրություն, այլև սկզբից նեթ մի ընդհանուր հայացքով ամբողջի ընկալում ներքին տրամաբանությամբ: Ըստ էության ընթրման (հասկացման) շարունակությունը ենթադրում էր արդեն հասկացածի ավելի խորացում՝ «խոսքը հասկանալ այդպես լավ, հետո ավելի լավ, քան նրա հղացողը»⁹³: Հետո անհրաժեշտ է տալ լրացուցիչ բացատրություններ, պարզել մութ տեղերը: Շլայերմախերն իր տեսությունը զարգացնում է մի կողմից վեճի մեջ մտնելով արիստոտելյան պոետիկայի հետ, որ 18-19-րդ դարերի սահմանագծին ճգնաժամ էր ապրում և կորցնում էր իր դերը, մյուս կողմից՝ դասական հերմենևտիկայի հետ: Առաջին պարագայում պոետիկան ավելի զբաղվում էր ստեղծագործության (իր առարկայի, տեքստի) ձևով և անտեսում էր իմաստը, երկրորդ՝ այսինքն դասական հերմենևտիկայի պարագայում այն զբաղվում էր մութ տեղերով, որն ինքնին ենթադրվում է, և աչքաթող էր անում ամբողջը, հիմնականը: Շլայերմախերը, չբավարարվելով «մութ տեղերի բացահայտմամբ», անհրաժեշտ էր համարում պարզաբանել, մեկնաբանել բուն ընթրման ընթացքը: Տեսաբանը համոզված էր, որ հերմենևտը գրողի խոսքը ավելի լայն, ամբողջական ու լավ պետք է մեկնաբանի, քան հղացել կամ նույնիսկ ընթրմել է ինքը՝ հեղինակը: Նա առաջ է քաշում «հերմենևտիկական

⁹² **Յու. Բոբև**, Գեղագիտություն, էջ 446:

⁹³ Տե՛ս, Խալիվաի նշված գիրքը, էջ 16:

շրջանի» հասկացությունը, ըստ որի մասը հասկացվում է ամբողջի, ամբողջը՝ մասի միջոցով: Այս գաղափարը ավելի լայն բացատրություն է ստանում մի ուրիշ գերմանացի գիտնականի՝ Վիլհելմ Դիլթեյի աշխատություններում: Նա գրում էր. «Յուրաքանչյուր (մեկնաբանության) համար բնութագրական է այնպիսի շարժումը առաջ, որը որոշակի-անորոշ մասերի ընկալումից փորձում է անցնել ամբողջի իմաստի ընդգրկմանը՝ հերթագայությամբ փորձելով ելնել այդ ամբողջի իմաստից՝ ճշգրիտ բնութագրել նույն մասերը: Այդ մեթոդի անհաջողությունը երևան է գալիս այն դեպքում, երբ առանձին մասերը այդ կերպ էլ չեն դառնում ավելի հասկանալի: Դա մղում է (ամբողջ իմաստի) նոր բնութագրման այնքան ժամանակ, մինչև բավարար կլինի»⁹⁴: Ըստ էության ստացվում է, որ հերմենևտիկական շրջանը ենթադրում է ոչ միայն մասի և ամբողջի փոխադարձ կապ ու կախվածություն, այլև նույն գործողության (մեկը մյուսով բացատրելու) բազմաթիվ կրկնություն մինչև իմաստի լիակատար ըմբռնում: Այս խնդրին անդրադառնում է նաև Գ. Գ. Գադամերը, որը սույն պրոցեսը համեմատում է լեզվի յուրացման հետ: Օտար լեզու սովորելիս մենք նախ «կազմում, կազմակերպում» ենք ընդհանուր նախադասությունը, գրում է Գադամերը, այնուհետև փորձում ենք ըմբռնել նրա առանձին մասերը՝ ձգտելով իմաստին, որը բխում է նախորդ մասերի ենթատեքստից: «Ըհշտ է, այդ սպասման մեջ հարկ է լինում ճշգրտումներ մտցնել, երբ պահանջում է տեքստը: Այդ դեպքում սպասումը վերակառուցվում է, և տեքստը ստեղծում է ենթադրվող իմաստի միասնականություն՝ այլ իմաստային սպասման նշանի տակ: Այդպես ըմբռնման գործողությունը մշտապես անցնում է ամբողջից մասին, մասից՝ ամբողջին: ...Ամբողջի և մասի փոխհամաձայնությունը ամեն անգամ ճիշտ ըմբռնման չափանիշն է»⁹⁵, - գրում է Գադամերը: Նրա կարծիքով այս պրոցեսը անվերջանալի է: Մեր

⁹⁴ Западное литературоведение..., с. 102.

⁹⁵ Гадамер Г. Г., Актуальность прекрасного, М., «Искусство», 1991, с. 72.

կարծիքով այս բարդացված կամ բարդ թվացող տարբերակը հիշեցնում է քննադատական վերլուծության ավանդական ձևը, երբ ստեղծագործությունը մասնատում ես ըմբռնելու, ապա միավորում-համադրում՝ ամբողջական իմաստին հանգելու համար: Սակայն նորագույն հերմենևտիկայի մեջ մոտեցումները տարբեր են և, ընդհանրապես, այս մեթոդաբանության մասին կարծես թե չկա միասնական, բոլորի կողմից ընդունված մոտեցում: Ըստ էության հենց միանշանակ չի ըմբռնվում «իմաստ» հասկացությունը, որի վերաբերյալ որոշակի պարզություն է մտցնում Լ. Ս. Վիգոտսկին: Վերջինիս կարծիքով իմաստը ոչ միայն այն է, ինչ դրել է հեղինակը հղացման հիմքում, այլ այն ամբողջի հանրագումարը, ինչը հեղինակի հղացումն արթնացնում է մեր գիտակցության մեջ⁹⁶: Ակներև է, որ այստեղ ևս մենք հանգում ենք սուբյեկտիվության, որովհետև կրթական, սոցիալական, հասարակական դիրքով պայմանավորված՝ տարբեր են մարդկանց գիտակցական մակարդակները և, հետևաբար, նրանց ըմբռնումը:

Վերադառնանք Շլայերմախերին: Ըմբռնման կամ հասկացման գործողության մեջ նա երկու կողմ է տեսնում՝ խոսքի ըմբռնում և մտքի ըմբռնում կամ, այլ կերպ ասած՝ քերականական և հոգեբանական: Սակայն Շլայերմախերի տեսությունը ունի տարբեր մեթոդական մոտեցումներ կամ, եթե կարելի է ասել, բաղադրիչներ, որոնցից թերևս առաջինը քերականականն է: Իհարկե, այս պարագայում ևս գործում է մասի և ամբողջի հարաբերության սկզբունքը: Յուրաքանչյուր ստեղծագործություն նա դիտում է իբրև ընդհանուր լեզվի, այսինքն՝ ամբողջի (որով ստեղծվել է այդ երկը) մաս: Նրա կարծիքով խոսքը, բառերը յուրաքանչյուր հեղինակ օգտագործում է իրեն հատուկ, իր անհատականությանը բնորոշ իմաստով, որը վերջին հաշվով, դառնում է սուբյեկտիվ, քանի որ իր մեջ ունի նաև հեղինակային ոգու արտահայտությունը: Եվ շատ հնարավոր է, որ անկախ հեղինակի կամքից կամ թերևս նրանից գաղտնի, այդ ոգին դրսևորվել է

⁹⁶ Տե՛ս, **Խալիզև Վ.**, նշված գիրքը, էջ 17:

բառի մեջ՝ նրան տալով ընդհանուր լեզվական իմաստից տարբեր իմաստ: Ահա թե ինչու է նա պահանջում. «Տեքստը նույնքան լավ հասկանալ, որքան հեղինակն է հասկացել, իսկ հետո ավելի լավ հասկանալ, քան հեղինակն է հասկացել»: Այս միտքը պարզաբանում է Աշոտ Ոսկանյանը. «Նկատի ունի, որ երբ ինչ-որ հեղինակ ինչ-որ մի տեքստ է ստեղծում, որպես կանոն՝ նա երևի չի գիտակցում այն բոլոր կոնտեքստները, այն բոլոր հնարավորությունները, որ տալիս է այդ տեքստը: Ստացվում է, որ այդ տեքստը ապրում է հեղինակից անկախ, և դուք ոչ միայն փորձում եք հասկանալ նույնքան լավ հեղինակին, որքան նա հասկացել է, այլ դեռ մի բան էլ ավելի լավ»⁹⁷: Ինքնին հասկանալի է, որ այս «ավելին հասկանալը» կարող է զգալիորեն սուբյեկտիվ լինել: Ընդհանրապես այդ սուբյեկտիվությունն էր նկատի առնում Շլայերմախերը, որ մեկնությունն առավել չափով արվեստ էր համարում: Ի դեպ, մեկնության այս սուբյեկտիվ ըմբռնումը ընկած է հերմենևտիկական բնույթի բոլոր տեսությունների կամ, ավելի ճիշտ, ուղղությունների հիմքում: Վերադառնանք բառի, խոսքի մեկնության բառարանային, պատմական, հոգեբանական հնարավորություններին: Այս կապակցությամբ Օ. Տուրիշևան նկատում է. «Իբրև կոնկրետ մեթոդ Շլայերմախերն առաջարկում է համեմատել բառի նշանակությունը հեղինակային տեքստում նրա բառարանային, այսինքն՝ լեզվական նշանակության հետ»⁹⁸: Այս մոտեցումը բացատրելու համար Տուրիշևան օրինակ է բերում հենց Շլայերմախերից: Վերջինս զբաղվել է Նոր Կտակարանով և իր առջև դրվածը ըմբռնելու, իմաստը ճիշտ հասկանալու խնդիրը լուծել է՝ համեմատելով Նոր Կտակարանի հունական և արամեական տեքստերը ու նաև զուգահեռ անցկացրել Հին Կտակարանի հետ և պարզել, որ նույն բառերը հունական և արամեական տեքստերում ունեն տարբեր նրբերանգներ, իսկ Հին Կտակարանի հետ համեմատությունը ցույց է

⁹⁷ boon .am(martin-heidegger)

⁹⁸ Տե՛ս **Տուրիշևա**, նշված գիրքը, էջ 25:

տվել բառերի որոշակի իմաստավորությունը. նրանք որոշակիորեն քրիստոնեական բովանդակություն են ստացել: Հատկապես հին տեքստերի հետ գործ ունենալիս, ստեղծող և մեկնաբանող հեղինակների միջև ընկած ժամանակային տարբերությունը հաղթահարելու համար, Շլայերմախերը առաջ է քաշում **դիվինացիայի**⁹⁹ կանխագուշակման, կռահման սկզբունքը, ըստ որի մեկնաբանողը պետք է կարողանա մտնել ստեղծագործողի հոգեբանության մեջ, ըստ հնարավորության թափանցել նրա ներաշխարհի, փորձել զգալ հեղինակին, վերականգնել նրա գիտակցական աշխարհը, կարճ՝ ինտուիտիվ եղանակով վերամարմնավորվել հեղինակի կերպարում, «խաղալ» նրա կերպարը: Այս երևույթը չունի ռացիոնալ բնույթ, չի ենթարկվում տրամաբանության և, ըստ էության, չի կարող լինել գիտական: Հետևաբար, Շլայերմախերի կարծիքով, մեկնաբանությունը գիտության և արվեստի համադրություն է և ունի, անշուշտ, որոշակի սուբյեկտիվություն:

Սակայն Շլայերմախերը չի բավարարվում սուսկ լեզվական մեկնաբանությամբ, նա կարևոր է համարում նաև հոգեբանական մոտեցումը, հեղինակի կենսագրության և ամբողջական ստեղծագործության ուսումնասիրությունը, որը հնարավորություն կտա բացահայտելու մեկնաբանվող նյութի հղացման ու կատարման պատմությունը կամ, ավելի ճիշտ, հոգեբանական վիճակը: Սա, ըստ էության, Օ. Մենտ-Բյովի կենսագրական մեթոդի որոշակի սկզբունքների կիրառումն է: Մեկնաբանական գործողությունն ավելի ամբողջական դարձնելու համար Շլայերմախերն օգտվում է նաև պոետիկայի միջոցներից՝ վերլուծելով պոետիկայի այն միջոցները, որոնք հեղինակին օգնել են իրականացնել իր մտահղացումը:

⁹⁹ **Դիվինացիա** (լատիներեն *divinatio* – կանխագուշակում էմ, կանխագուշակում էմ) – ապագայի կանխագուշակում ինտուիցիայի կամ թռչունների վարքի ու կենդանիների ներքին օրգանների հիման վրա:

Ինչպես մնացած դեպքերում, հերմենևտիկայի տեսությունը ևս զարգացել է մասնակի ժխտումներով, լրացումներով, վերաիմաստավորումներով: Այս առումով կարևոր դեր է կատարել նաև գերմանացի մի ուրիշ փիլիսոփա, այսպես կոչված, կյանքի փիլիսոփայության ներկայացուցիչներից մեկը՝ **Վիլհելմ Դիլթեյը** (1833 – 1911): Դիլթեյի հայացքները ձևավորվել են մի կողմից գերմանական իդեալիզմի ու ռոմանտիզմի, մյուս կողմից՝ անգլոֆրանսիական պոզիտիվիզմի ազդեցության տակ: Թերևս հենց սա է պատճառը, որ նա կատարում էր հստակ բաժանում գիտությունների միջև՝ բնական գիտությունների մեթոդը համարելով բացատրությունը, իսկ հումանիտար գիտություններինը՝ հասկանալը: Նա հումանիտար գիտությունները համարում էր ոգու մասին գիտություններ, իսկ ոգին տրամաբանորեն հնարավոր չէ բացատրել, այն պետք է հասկանալ, ուստի նա հայտարարում էր՝ «Բնական կյանքը մենք բացատրում ենք, իսկ հոգևոր կյանքը՝ հասկանում»: Դիլթեյի կարծիքով, եթե բնական գիտությունները առաջնորդվում են արտաքին աշխարհի տվյալներով և դատողությամբ, ապա ոգին հասկանալու համար՝ ինտուիցիայով (ներըմբռնողությամբ): Եթե սեփական անձը հասկանալու համար անհրաժեշտ է ինքնաքննությունը՝ ինտրոսպեկցիան, ապա օտարին հասկանալու համար անհրաժեշտ է վերապրել նրա կյանքը, ապրումակցել, համագգալ նրան: Այս մեթոդն էլ նա համարում էր հերմենևտիկա: Այս մեթոդը բխում էր նաև նրա դավանած «կյանքի փիլիսոփայությունից», որի հիմքում ընկած հիմնական հասկացությունը կյանքն է՝ պատմամշակութային իրականության մեջ մարդու գոյաբանական ձևը: Մարդու և պատմության հարաբերությունը նա յուրովի էր ըմբռնում: «Մարդը ըստ Դիլթեյի, պատմություն չունի, բայց ինքը հենց պատմություն է, որը և ցույց է տալիս, թե նա ինչ է»¹⁰⁰: Հետագուտվող պատմաաշրջանի առանձին երևույթները հերմենևտիկական մեկնաբանության միջոցով նա դիտարկում է իբրև տվյալ ժամանակի հո-

¹⁰⁰ Современная западная философия, словарь, с. 96.

գևոր-ոգեկան ամբողջության դրսևորումներ: Իր այս մոտեցումը նա անվանում է «նկարագրական հոգեբանություն»: Ըստ էության Դիլթեյը ևս վերադառնում է Սենտ-Բյովի «կենսագրական» մեթոդին՝ գրելով մի շարք գրողների (Լեսինգ, Նովալիս, Գյոթե...) մասին կենսագրական ակնարկներ: Այս կապակցությամբ Օ. Տուրիշևան գրում է. «Ինչպես Սենտ-Բյովի քննադատության մեջ, այնպես էլ Դիլթեյի մոտ ստեղծագործության իմաստը հասկանալը փոխարինվում է հեղինակային հոգեբանությունն ըմբռնելով»¹⁰¹: Ժամանակի ընթացքում Դիլթեյը հրաժարվում է մարդու ինքնաքննության, ինտուիտիվ ինքնազննման մտքից և աշխարհն ու մշակույթը դիտարկում իբրև օբյեկտիվ ոգու գործունեության արդյունք: Այսուհանդերձ, Դիլթեյը չի հանգում ստեղծագործությունների, ինչպես նաև պատմական դարաշրջանի էության օբյեկտիվ, գիտական ու տրամաբանական գնահատության հնարավորությանը և ավելի հակված է դեպի արվեստը և սուբյեկտիվությունը:

Արդեն իսկ հիշյալ տեսաբանները որոշակի հիմք են ստեղծում մեկնաբանության՝ իբրև ստեղծագործության կամ գրական տեքստի (այս հասկացությունների իմաստային տարբերությամբ հանդերձ) ըմբռնման սուբյեկտիվության համար: Այսուհանդերձ, նրանք համարվում են ավելի ավանդական (տրադիցիոն) հերմենևտիկայի ներկայացուցիչներ: 20-րդ դարում որոշակիորեն նոր փուլ է սկսվում հերմենևտիկայի պատմության մեջ: Ընդհանրապես, թե՛ նախորդ և թե՛ հատկապես այս նոր փուլում շատ ավելի նկատելի է փիլիսոփաների ներդրումը հերմենևտիկայի զարգացման մեջ, եթե կարելի է ասել, գրականագիտության «փիլիսոփայականացումը», երբ գրականագիտական կամ քննադատական վերլուծության ոչ թե հիմքում, խորքում են ընկած գոյաբանության, ճանաչողության, իմացաբանության կարևոր դրույթները, այլ դրանք ուղղակիորեն պայմանավորում ու միաժամանակ իշխում են գեղարվեստական բնույթի վերլուծությունների

¹⁰¹ Տուրիշևայի նշված գիրքը, էջ 31:

վրա՝ ինչ-որ տեղ արվեստի խնդիրը դարձնելով ոչ թե իսկապես գեղագիտության՝ արվեստի մի կարևոր բաժնի խնդիրը, այլ ընդամենը իմացաբանության կցորդը: Դա ակներև է հատկապես **Ֆենոմենոլոգիական հերմենևտիկայի** պարագայում:

Ֆենոմենոլոգիա

Այս հասկացությունը կապվում է գերմանացի մաթեմատիկոս և փիլիսոփա **Էդմունդ Հուսերլի** (1859- 1938) անվան հետ: Հուսերլի փիլիսոփայության հիմնական դրույթները շարադրված են նրա «Տրամաբանական հետազոտություններ», «Փիլիսոփայությունն իբրև լուրջ գիտություն» և այլ աշխատություններում: Չխորանալով նրա ուսմունքի խորքային շատ և շատ հարցերի մեջ, նկատենք սակայն, որ Հուսերլը փորձեց հեղաշրջել մարդային գիտակցության մեջ ձևավորված այն մատերիալիստական տեսակետը, որ մեզ շրջապատող աշխարհն ու իրերը գոյություն ունեն մեզնից անկախ: Նա փորձում է իր ըմբռնումով ժխտել նատուրալիզմը ճանաչողության և հոգեբանության մեջ՝ այսպես կոչված, գիտակցության նատուրալիզմը, գտնելով, որ ամեն ինչ չի կարելի հանգեցնել իրերի, երևույթների կամ հարաբերությունների ֆիզիկական կամ բնական գոյությանը, նրանց պատճառահետևանքային կապերին: «Գիտակցության «նատուրալիստականացման» մեջ Հուսերլը վտանգ էր տեսնում ոչ միայն ճանաչողության տեսության, այլև ամբողջությամբ վերցրած մարդկային մշակույթի (կուլտուրայի) համար, քանի որ նատուրալիզմը ձգտում է հարաբերական դարձնել ինչպես գիտակցության իմաստային տրվածքը, այնպես էլ բացարձակ իդեալները և նորմերը»¹⁰²: Հուսերլը փորձում է ապացուցել, որ կա անտեսանելի կապ մեր գիտակցության և իրերի միջև, որ մեր գիտակցությունը «ենթադրում է», ուղղորդում է մեզ դեպի այդ իրերը, և որ մեր մտածողությունն ու

¹⁰² Современная западная философия, с. 83.

մտածման ենթակա իրերը կապված են իրար հետ, գոյություն ունի մեր գիտակցության մեջ ձևավորված առարկայի և նրա ակնհայտ, իրական գոյության նույնություն: Ըստ Հուսեռլի՝ չկա սուբյեկտ առանց օբյեկտի և հակառակը, գոյը և իմաստը մշտապես կապված են իրար հետ: Ավելի պարզունակացրած՝ այդ միտքը կարելի է ձևակերպել այնպես, որ իրերն ու աշխարհը գոյություն ունեն այնքանով, որքանով մենք դա գիտակցում ենք: Սա մեզ հիշեցնում է սուբյեկտիվ իդեալիզմը: Միևնույն ժամանակ փիլիսոփան գտնում էր, որ մենք մեր տեսադաշտից պետք է հեռացնենք այն ամենը, ինչ որ չի տրված մեզ մեր անհատական փորձում և պետք է արտաքին աշխարհը բերենք հանգեցնենք մեր գիտակցությանը և բացառենք այն, ինչ յուրահատուկ չէ, համարժեք չէ (имманентно) մեր գիտակցությանը: Սա նա անվանում է ֆեյնոմենոլոգիական ռեդուկցիա¹⁰³: Սա նշանակում է, որ մեր գիտակցությունը մենք կենտրոնացնում ենք մեզ համար ըմբռնելի հասկացությունների շրջանակում և պարզեցնելով երևույթները՝ դրանց դարձնում ենք ընկալելի: Ցանկացած հարաբերություն մեր գիտակցության և այլ առարկաների միջև դիտարկվում է իբրև ֆեյնոմեն: Ի դեպ, թեև ռուսական որոշ թարգմանություններ ֆեյնոմենին զուգահեռ օգտագործում են նաև երևույթ բառը, բայց, ինչպես կտեսնենք ստորև, Հայդեգերը ժխտում է այդ բառերի նույնացումը: Ըստ Հուսեռլի՝ ֆեյնոմենը այն առարկան կամ երևույթը չէ, որ մենք տեսնում ենք արտաքնապես, այլ նրա ներքին, **անփոփոխ էությունը**, ինչը թույլ է տալիս տվյալ իրը կամ երևույթը առանձնացնել մյուսներից, այսինքն այն, ինչ տիպական է համանման երևույթների համար: Ասենք, եթե այդ միտքը տեղափոխենք հայ գրականություն, դիտարկենք Թումանյանի Անուշի սերը, դա չպիտի ընդունենք իբրև տվյալ անունով, տվյալ սյուժեի առանձնահատուկ պայմաններում դրսևորված սեր, իբրև անհատական հուզապրում, այլ իբրև սիրո զգացումի

¹⁰³ **Ռեդուկցիա** (լատիներեն deductio-վերադարձ, հետշարժ բառից), նշանակում է պարզեցում, բարդ պրոցեսի հանգեցնելը պարզի, սովորականի:

բնորոշ դրսևորում: Հուսեռլի կարծիքով ֆենոմենը ենթակա չէ մեկնաբանության: Ստեղծագործության վերլուծությունը նա հանգեցնում է հեղինակային գիտակցության առարկայացման, իրականացման (ռեալիզացիայի) ուսումնասիրությանը: Սա տանում է դեպի այն իրավիճակը, երբ տեքստի կամ ստեղծագործության (այս հասկացությունների ըմբռնման տարբերությամբ հանդերձ) բովանդակության և շրջապատող իրականության միջև բացակայում է կապը: Քննադատը դառնում է ոչ այնքան ստեղծագործության ակտիվ բացատրողը, սեփական նախասիրությունների բացահայտողը, որքան տեքստի կրավորական ընկալողը: Այս տեսանկյունից նայելով ժամանակակից քննադատական վերլուծություններին՝ կարելի է փաստել, որ քննադատները գրեթե չեն տարբերակում հերոսների և հեղինակի գաղափարները և շատ հաճախ խոսում են հենց հեղինակի մտածելակերպի մասին: Այստեղ տեղին է հիշել Թ. Իգլթոնի այն նկատառումը, թե «Հուսեռլի ֆենոմենոլոգիայի մեթոդաբանական հարցերը ֆենոմենոլոգիական քննադատության համար հաճախ դառնում են գրականության «բովանդակություն»¹⁰⁴: Դա վերաբերում է նաև լեզվի դերի ըմբռնմանը: Հուսեռլի կարծիքով միտքը, իմաստը նախորդում է լեզվին և իր դրսևորումն է գտնում լեզվի մեջ, մինչդեռ ընդունված ճշմարտություն է, որ միտքը ձևավորվում է, արտաբերվում է լեզվի միջոցով և չի կարող նրանից առաջ գոյություն ունենալ: Ընդհանրապես Իգլթոնը այս փիլիսոփայի տեսությունը ամբողջովին համարում է իրականությունից կտրված: Հուսեռլի կողմից գեղարվեստական ստեղծագործության ուսումնասիրությունը Օ. Տուրիշևան դասակարգում է ըստ չորս սկզբունքների. այն է՝ ստեղծագործությունը ուսումնասիրվում է 1. իբրև հեղինակի գիտակցության ֆենոմեն, 2. իբրև ընթերցողի գիտակցության ֆենոմեն, 3. իբրև հեղինակային և ընթերցողի գիտակցության երկխոսություն և 4. ընթերցողի գիտակցության

¹⁰⁴ Т. Иглтон, Теория литературы, с. 85.

և տեքստի երկխոսություն¹⁰⁵: Նշված բաժիններից յուրաքանչյուրի շրջանակներում ձևավորվել են դպրոցներ, որոնց հանգամանալից նկարագրությանը կարելի է ծանոթանալ Տուրիշևայի նշված գրքում, և որոնք, սակայն, շատ թե քիչ արձագանք չեն գտել հայ գրականագիտության կամ քննադատության մեջ: Այս բաժանումն ինքնին հուշում է Հուսեռլի տեսության ձևապաշտական ու վերացական բնույթը: Թեկուզ թռուցիկ ու մակերեսային, այս մոտեցումները հուշում են, որ փիլիսոփայական շատ խնդիրներ Հուսեռլը տեղափոխում է մաքուր գիտակցության ոլորտ, որը շատ վերացական է դարձնում նրա տեսությունը: Այս փիլիսոփայի հայացքները պարունակում են շատ վիճելի դրույթներ, ուստի շատերը (Ժ.-Պ. Սարտրը, Մ. Հայդեգերը և այլք, որոնք հենց նրա հետևորդներն էին) հանդես եկան դրանց քննադատությամբ: Նրա տեսության սուր քննադատողներից մեկն էլ մարքսիստ Իգլթոնն էր, որ աշխարհի հանդես ֆեոդոնոլոգիայի դիրքորոշումը համարում է վերպատմական և մտատեսական, մետաֆիզիկական իդեալիզմ, որն ուղղված էր 19-րդ դարի գիտության «կոպիտ պոզիտիվիզմի» դեմ, բայց դարձավ «այն ճգնաժամի արտահայտությունը, որն ուզում էր հաղթահարել»:

Մի քանի առանցքային հարցերում բանավեճի մեջ մտնելով իրենց ուսուցիչ Հուսեռլի հետ՝ գերմանացի գիտնականներ Մ. Հայդեգերը և Գ. Գադամերը նոր ուղղություններ ստեղծեցին հերմենևտիկայի բնագավառում: **Մարտին Հայդեգերի** (1889 – 1976) անվան հետ է կապվում **գոյաբանական հերմենևտիկայի** առաջացումը, ինչպես նաև էկզիստենցիալիզմի զարգացումը: Հերմենևտիկայի մեջ նոր ուղղության ձևավորման առումով առանցքային նշանակություն ունի Հայդեգերի «Գոյությունը և ժամանակը» (1927) աշխատությունը, որ նա ընծայել է իր ուսուցչի՝ Հուսեռլի անվանը: Բայց դա չի խանգարել Հայդեգերին՝ վեճի մեջ մտնելու ուսուցչի հետ, մերժելու նրա մի շարք մոտեցումներ: Արժե սկսել հենց **ֆեոնոնեն** հասկացությունից, որի

¹⁰⁵ Տե՛ս, **Տուրիշևա**, էջ 96-119:

բացատրության մեջ Հայդեգերը հստակություն է մտցնում: Հենվելով հին հունական արմատի վրա՝ նա երկու իմաստ է տեսնում եզրույթի մեջ՝ 1. ինքնըստիներքյան երևացող, ակնհայտ, որ կարող է նույնացվել գոյություն ունենալու հետ և 2. թվացյալ գոյություն ունեցող, որն իրականում այն չէ, ինչ ինքը ներկայացնում է: Նա հակված է առաջնություն տալու առաջին՝ ակնհայտի ըմբռնմանը: Հայդեգերը զգուշացնում է. «Այն, ինչ արտահայտում են երկու եզրույթները, ընդհանուր առմամբ մասնություն չունեն նրա հետ, ինչ անվանում են երևույթ, առավել ևս միայն երևույթ»¹⁰⁶: Եվ ապա՝ «Ֆենոմենոլոգիան ո՛չ իր հետազոտությունների առարկան է անվանում, ո՛չ էլ նրա տիտղոսը բնութագրում է նրա օբյեկտիվ բովանդակությունը: Այդ բառը տալիս է միայն տեղեկ(անք)ություն այն բանի դրսևորման և մշակման վերաբերյալ, ինչ այդ գիտության մեջ պետք է քննարկվի»¹⁰⁷: Իր աշխատության մեջ Հայդեգերը առաջնային նշանակություն է տալիս գոյության և ժամանակի բացատրությանը ու դրանց միասնական քննությանը՝ բացահայտելով նրանց միջև գոյություն ունեցող իրական, բայց ոչ առարկայական, տեսանելի կապը: Առանց մանրամասների մեջ մտնելու ասենք, որ գոյությունը (առաջին հերթին՝ մարդկային գոյությունը) առարկայական իմաստով Հայդեգերը տեսնում է **այստեղ և հիմա ներկայության մեջ**: Ըստ Հայդեգերի՝ գոյությունը առարկա չէ, բայց նաև վերացական ըմբռնում չէ, արտահայտվում է առարկայի մեջ, նրա միջոցով: Նա հարց է տալիս. «Այս դասախոսության դահլիճը **կա**: Այն լուսավորված է: Մենք առանց խոսելու և տատանման ընդունում ենք դասախոսության դահլիճի գոյությունը: Բայց մենք որտե՞ղ ամբողջ դահլիճում գտնենք այդ **«կան»**»¹⁰⁸: Բայց գոյությունը իր չէ և գոյություն չունի ժամանակից դուրս, թեև բնորոշվում է իբրև ներկայություն՝ ժամանակի մեջ և ժա-

¹⁰⁶ **М. Хайдеггер**, Бытие и время, М., 1997, с. 31.

¹⁰⁷ Նույն տեղում, էջ 46:

¹⁰⁸ Теория литературы: История русского и зарубежного литературоведения, Хрестоматия, М., «Флинта», «Наука», 2011, с. 276.

մանակի միջոցով: «Գոյությունը ինչ-որ առարկա է, հավանաբար մտածողության առարկա: Ժամանակը ինչ-որ առարկա է, հավանաբար մտածողության առարկա, եթե գոյության մեջ իբրև ներկայություն խոսում է ինչ-որ այնպիսի բան, ինչպիսին ժամանակն է: Գոյությունը և ժամանակը, ժամանակը և գոյությունը գործերի այնպիսի դրվածք են անվանում, երկու առարկաների այնպիսի փոխադարձ հարաբերություն, որը երկու առարկաներին **տանում է** մեկը մյուսի մոտ և կայացնում է նրանց հարաբերությունները»¹⁰⁹: Ժամանակը Հայդեգերը պատկերացնում է իր երեք չափումների մեջ, որովհետև, ասենք, անցյալ ասելով մենք դա պատկերացնում ենք ներկայի համեմատությամբ և այդպես նաև մյուս դեպքերում. «Ներկա ժամանակ – հազիվ մենք այն անվանում ենք, երբ անմիջապես մտածում ենք անցյալի և ապագայի մասին, ավելի վաղ կամ ավելի ուշ, ի տարբերություն «հիմա»-ի»¹¹⁰: Եթե ներկան նաև ներկայություն է ենթադրում, ապա ներկայում ապագայի մասին մտածելը, ներկայից դուրս գալը, ի տարբերություն ներկայության, փիլիսոփա Աշոտ Ոսկանյանը բնութագրում է **արտակայություն** բառով¹¹¹: Հայդեգերը մարդուն դիտարկում է աշխարհի (գոյությունը աշխարհում) և ժամանակի մեջ: Գոյությունը երկխոսություն է աշխարհի հետ, նրա գիտակցությունը կամ հետ է մնում, կամ առաջ անցնում ժամանակից (արտակայություն): Ընդհանրացնելով Հայդեգերի այս մոտեցումը՝ Իզլթոնը նկատում է. «Այսպիսով իմացությունը, նախքան կծառանա ինչ-որ կոնկրետ բանի իմացության հնարավորության մասին հարցը, ընդամենը Dasein-ի չափումն է, իմ սեփական մշտական տրանսցենդենտալության ներքին դինամիկան: Իմացությունը ամբողջովին բնութագրվում է պատմությամբ. այն միշտ գործ ունի կոնկրետ իրադրության հետ,

¹⁰⁹ Նույն տեղում, էջ 277:

¹¹⁰ Նույն տեղում, էջ 281:

¹¹¹ [boon.am/martin heidegger/](http://boon.am/martin-heidegger/)

որի մեջ ես խորասուզված եմ և որը ուզում եմ հաղթահարել»¹¹²: Հայդեգերի փիլիսոփայության հիմքում ընկած է Գոյի, գոյության խնդիրը, ինչի մասին ինքը գրում է. «Գոյությունը, ինչպես աշխարհում ընդհանրապես, ներկայության հիմնականությունն է»: Գոյությունը նա դիտարկում է իբրև օբյեկտի ու սուբյեկտի միասնություն: Աշխարհաճանաչությունը կայանում է իբրև իրերի փոխապայմանավորվածության ըմբռնում և ոչ թե վերացական մտահանգում: Այս համակարգում նա մարդուն որոշակիորեն կրավորական դեր է հատկացնում, եթե մանավանդ նկատի ունենանք մարդու, աշխարհի և արվեստի հարաբերությունը: Մարդը գոյությունը, նաև արվեստը չի ճանաչում սեփական փորձի հիման վրա, նրա միջոցով, բանական ճանապարհով: Ըստ էության Հայդեգերը ժխտում է արվեստի ճանաչողական նշանակությունը: Այս հարցում նա հետևում է ռուսական ձևապաշտների, մասնավորապես Վ. Շկլովսկու ստեղծած եզրույթի տրամաբանությանը: Շկլովսկին՝ «отстранение» բառն օգտագործում էր ոչ իր բառարանային՝ **օտարում, խորթացում** իմաստով, այլ տալիս էր նրան հատուկ գրականագիտական եզրույթի կարգավիճակ, ըստ որի դա ունի գեղարվեստական հնարքի նշանակություն, որը վերականուցում է մեր ընկալման դաշտը, առարկաների ու երևույթների սովորական, առօրյա իմաստը փոխում է տարօրինակ, ոչ սովորական իմաստի, այն դարձնում անճանաչելի: Շկլովսկին դա էր համարում արվեստի հիմնական օրենքը: Սա, ի վերջո, հանգեցնում է թե՛ խոսքի իմաստի, թե՛ ընդհանրապես արվեստի անճանաչելիության գաղափարին: Մարդը ենթարկվում է իրեն ընձեռված, իրեն տրված հնարավորությանը, ոչ թե ինքն է հարցեր առաջադրում արվեստը հասկանալու, այլ արվեստն է «հարցեր տալիս» մարդուն, ստիպում բացահայտելու իր անսպառելի գաղտնիքները: Այս առիթով Իգլթոնը գրում է. «Այլ կերպ, մեր դիրքորոշումը արվեստի նկատմամբ պետք է լինի ինչ-որ ճորտածեփման (раболепия) նման մի բան, ինչը Հայդե-

¹¹² Իգլթոնի նշված գիրքը, էջ 90:

գերը համոզում է անել գերմանական ժողովրդին՝ ֆյուրերի առաջ»¹¹³: Իգլթոնը Հայդեգերին չի ներում ֆաշիզմին սատարելու համար և անընդհատ հիշեցնում է այդ մասին: Այսինքն՝ անհատը չէ, որ բացում է արվեստի գաղտնիքները, արվեստն ինքն է ստիպում ըմբռնել իրեն: Պետք է ասել, որ սրա մեջ որոշակի ճշմարտություն կա, քանի որ արվեստի ամեն մի ստեղծագործություն իր մեթոդով, ժանրով ու կառուցվածքով քննադատին մոտեցման եղանակներ է թելադրում: Հայդեգերը սակայն կարևոր դերը վերապահում է ոչ թե վերը նշված սկզբունքներին, որոնք բնորոշ են ավանդական պոետիկային, այլ հատկապես լեզվին, որին կարևոր դեր է վերապահված նաև ռուս ձևապաշտների աշխատություններում: Այդ է պատճառը, որ Հայդեգերը արվեստների մեջ կարևոր տեղ է հատկացնում խոսքի արվեստին, այսինքն՝ խոսքով ստեղծվող արվեստին, թեև լեզվի դերը նրա ըմբռնումներում անհամեմատ ավելի լայն է: Մեկնաբանելով Հայդեգերի լեզվական հայացքները՝ Տոբիշևան գրում է. «Ըստ Հայդեգերի, այն ոլորտը, որտեղ «պահվում է» գոյությունը, լեզուն է, բառը, հետևաբար արվեստի խոսքային ստեղծագործությունը: Հայդեգերի նշանավոր մաքսիմներին համապատասխան՝ լեզուն «գոյության տունն է», «գոյության պահարանը», «ամբողջ մարդկային մշակույթի գիրկը»: Այդ պատճառով էլ Հայդեգերի կողմից գեղարվեստական ստեղծագործությունը բնութագրվում է իբրև «գոյության տեղեկություն», նրա ճշմարտության «կայուն պատկեր»¹¹⁴: Ստեղծագործությանը ևս կառավարում է լեզուն և ոչ թե հեղինակի կամքը, հեղինակը դառնում է լեզվի յուրօրինակ օրգան, միջոց: Ստացվում է, որ լեզուն գոյության դրսևորման միջոցը կամ ձևն է, ստեղծագործությունը՝ լեզվի: Հիրավի, լուսնի տակ նոր բան չկա. հինը անվերջ վերադառնում է նոր տարագով: Հայոց միջնադարյան բանաստեղծության մեջ բանաստեղծը դիտարկվում է իբրև եղեգ, որ աստվածային հայտնությունն է փոխան-

¹¹³ Նույն տեղում, էջ 91:

¹¹⁴ Տե՛ս, Տոբիշևայի նշված գիրքը, էջ 82:

ցում իր միջոցով (Նարեկացի): Ըստ էության այդ միտքն ավելի հին է և գալիս է հրեական սաղմոսներից, որ տեղ են գտել Հին կտակարանում: Տարբերությունն այն է, որ սաղմոսներում Աստծո ձայնն է փոխանցվում, այստեղ՝ գոյության, կեցության, որն իր խորհրդավորությամբ դարձյալ վերին տրվածք է:

Մեկնաբանելով Հայդեգերի լեզվական հայացքները՝ Տուրիշևան նկատում է, որ կարելի է ասել, թե ըստ Հայդեգերի ստեղծագործությունը երկու շերտ ունի՝ լեզվի ստեղծագործություն, որի մեջ հնչում է գոյության ձայնը և հեղինակի ստեղծագործություն, որի մեջ արտահայտվում են նրա հղացումներն ու մտքերը: Հայդեգերը կարևորում է երկրորդ շերտը՝ «հողը» (ի տարբերություն առաջինի, որ «աշխարհ» է անվանում), որը փիլիսոփայական իմաստով իր մեջ գաղտնիքներ է թաքցնում, որոնք դժվար հասանելի են: Ստեղծագործությունը այդ երկու շերտերի հակադրության ու պայքարի միասնությունն է, որովհետև մի կողմից լեզուն կյանքի, գոյության տեղեկություններն է արտահայտում, մյուս կողմից՝ թաքցնում («հողը» իր մեջ է պահում) գաղտնիքները: Ահա թե ինչու անհնար է դառնում ստեղծագործության սպառիչ ընթերցումը: Ստեղծագործության մեջ միշտ կա անթափանցելի իմաստային շերտ (պետք է ենթադրել, որ դա լեզուն է իր հետ բերում, անկախ հեղինակի կամքից կամ նրան գուգահեռ, իբրև գոյության տեղեկություն, որ գուցե և հասանելի չէ նաև հեղինակին), որն անթարգմանելի, անկռահելի է, և միայն կամայական ընթերցման դեպքում կարելի է պնդել, թե ստեղծագործությունն ամբողջովին մեկնաբանվել է: Այստեղ կա նաև պատմական ժամանակի հեռավորության խնդիրը, որի համար Շլայերմախերն առաջարկում էր նույնանալ պատմական կերպարի հետ, «մտնել նրա մեջ», մինչդեռ Հայդեգերը անհաղթահարելի է համարում պատմական տարածությունը, սեփական պատմական ժամանակից դուրս գալը, վերամարմնավորվելը: Ըստ էության «այստեղ և հիմա»-ի (Da-Sein–այստեղ՝ գոյություն, այստեղ՝ ներկայություն) փիլիսոփայությունը չի կարող հա-

մարժեք ձևով տեղավորվել այս արտահայտությունից դուրս իրավիճակում: Հայդեգերը Շլայերմախերի հետ վեճ ունի նաև հերմենևտիկական շրջանի մեկնաբանության առումով: Շլայերմախերը փորձում էր հաղթահարել, շրջանցել հերմենևտիկական շրջանի գաղափարը, Հայդեգերը ընդգծում էր դրա կարևորությունը՝ ասելով, որ այդ՝ մասի միջոցով ամբողջը, ամբողջի միջոցով մասը ըմբռնելու անվերջ պտույտը օգնում է «նախաիմացությունից» (որ տրված է ֆենոմենի հետ ի սկզբանե) հասնել իմացության: Կարևորը շրջանից դուրս գալու դժվարությունը չէ, այլ ճիշտ կերպով այնտեղ մտնելը: Տեքստի ապակողավորման և ընդհանրապես մեկնաբանման ժամանակ Հայդեգերը հատուկ ուշադրություն է հրավիրում առանձին բառերի կամ արտահայտությունների վրա, որոնք, նրա կարծիքով, կրում են իմաստի ամբողջ ծանրությունը և դրանք դարձնելով բանալի բառեր՝ փորձում է վերծանել ամբողջ իմաստը՝ հասնելով նշանագիտության տիրույթներ:

Հայդեգերի աշակերտ, փիլիսոփայական հերմենևտիկայի հիմնադիր **Հանս Գեորգ Գադամերը** (1900-2002) իր տեսությունը կառուցելիս, ինչպես խոստովանում է ինքը՝ փիլիսոփան, աչքի առաջ ունեցել է Հերման Հելմհոլցի, Վիլհելմ Դիլթեյի, Ջոն Ստյուարտ Միլլի, Էդմունդ Հուսեռլի, Մարտին Հայդեգերի և այլոց տեսությունները: Գադամերը գտնում է, որ 19-րդ դարում, երբ ձևավորվում էին հումանիտար գիտությունները, նրանք որոշակիորեն գտնվում էին բնական գիտությունների ազդեցության, իսկ վերջիններս էլ՝ Ջոն Միլլի «Տրամաբանություն» աշխատության ազդեցության տակ: Միլլը, ըստ Գադամերի, հումանիտար գիտությունների համար առանձին մեթոդ չի առաջարկում, այլ առաջ է քաշում նույն՝ ինդուկտիվ մեթոդի խնդիրը: Սակայն փիլիսոփան կարծում է, որ այդ մեթոդը չի կարող աշխատել հումանիտար գիտությունների ոլորտում, մանավանդ, ըստ նրա, ինդուկտիվ մեթոդը անգամ բնական գիտությունների համար միշտ չէ, որ ճիշտ է: Նա բերում է օղերևութաբանների կանխատեսման օրի-

նակը, որոնք իրենց կանխատեսումների մեջ հենվում են որոշակի օրինաչափությունների՝ երևույթների պարբերականության վրա և հաճախ սխալվում են: Իհարկե, Գադամերի այս մասնավոր օրինակը այսօր համոզիչ չէ, որովհետև կանխատեսումների հարցում օդերևութաբանները զգալի հաջողությունների են հասել, բայց ընդհանրության մեջ դիտարկելով հարցը՝ կարելի է կասկածի տակ դնել ինդուկտիվ մեթոդի բացարձակությունը: Չհամաձայնվելով Հելմհոլցի որոշ դատողությունների հետ՝ դրանք համարելով ինչ-որ չափով հնացած, Գադամերն, այնուամենայնիվ հակվում է դեպի գիտությունների նրա դասակարգումը: Հելմհոլցը ինդուկտիվ մեթոդի երկու եղանակ էր ընդունում՝ տրամաբանական և գեղարվեստական-բնագրային: Տրամաբանական մեթոդով առաջնորդվողը հենվում է սեփական գիտակցության վրա, իսկ հումանիտարների համար անհրաժեշտ են հոգեբանական նախադրյալներ՝ հեղինակությունների ճանաչում, հարուստ հիշողություն, տակտի զգացում և այլն: Այս վերջին նախադրյալները հուշում են, որ դրանք դուրս են գիտական մեթոդաբանության շրջանակներից:

Ըստ Գադամերի՝ հերմենևտիկան ամենից առաջ հասկացվելու, ըմբռնման փիլիսոփայություն է, որն ունի գործնական կիրառություն: Ըմբռնման, հասկանալու խնդիրը Գադամերի համար համընդհանուր (ունիվերսալ) հասկացություն է: «Գադամերի համար հասկանալը ճանաչող, գործող և գնահատող մարդու գոյատևելու եղանակն է»¹¹⁵: Իր այս սկզբունքն արմատավորելու համար Գադամերն անհրաժեշտ է համարում վերանայել ճանաչման կանտյան տեսությունը՝ ճանաչումը հանգեցնելով փորձի, գտնելով, որ իրականությունն ավելի փորձի միջոցով է ճանաչելի դառնում, քան տեսության: Սակայն փիլիսոփան փորձը գիտական մեթոդի վերածելու շնորհիվ վերագրում է միայն բնական գիտություններին՝ հումանիտար գիտությունների համար բացառելով մեթոդի գիտականությունը: Իր «Ճշմարտություն և

¹¹⁵ Современная западная философия, М., 1991, с. 67.

մեթոդ» աշխատության մեջ Գաղամերը հանգամանորեն անդրադառնում է գիտական մեթոդի խնդրին և ճանաչման ու հասկացման խնդիրը դուրս է դնում որևէ գիտական մեթոդի շրջանակներից՝ համարելով շատ ավելի լայն հասկացություն, որի մեջ ամփոփված է աշխարհի և գոյի մասին մարդու բոլոր գիտելիքների ամբողջությունը: Հումանիտար գիտությունների, մասնավորապես գրականագիտության, տեքստի վերլուծության համար Գաղամերը կարևորում է հոգու լուսավորման, պայծառացման (озарение) պահը:

Մեկնաբանական գործողության համար Գաղամերը կարևորում է լեզվի գործոնը: Մարդկային լեզուն իր մեջ կրում է գիտնականի՝ մեր կողմից արդեն վերը հիշատակած փորձառությունը («ամբողջ աշխարհի փորձը»), որը մարդու համար ունի կողմնորոշիչ նշանակություն: Ըստ էության լեզվից դուրս ոչինչ չկա, աշխարհը բացահայտվում է լեզվի միջոցով: Լեզվի մեջ մենք ունենք ընդհանուր գիտելիքներ, այդ թվում և նախագիտակցական, ռեֆլեկտիվ (ակամա, ինքնաբերական, մեքենական, անդրադարձ, արտացոլում...) բնույթի: Գաղամերը դրանք համարում է նախապաշարում, նախամտադրություն, նախաըմբռնում, ինչը նա կապում է մարդու պատմական զարգացման նախնական փուլի հետ: Ժամանակները փոխվում են, ինչպես և մարդը, բայց նախնական այդ հասկացությունները, կտրվելով իրենց ստեղծման ժամանակից, մնում են, այսպես կոչված, սպասման փուլում, մինչև որ հայտնվում է նրանց ռեալիզացնող, իրագործող ընթերցողը, որը կարող է լինել բազմադեմ և՛ քանակի, և՛ որակի իմաստով: Բնականաբար, աշխարհաճանաչման բոլոր այդ ձևերը պահպանվում են լեզվի մեջ և տեքստում: Իսկ հերմենևտիկական զբաղվում է ոչ միայն տեքստով, այլև այն ամենով, ինչ մենք կարող ենք հաղորդել: Կարևորը «Ուրիշի» ձայնն ու լսողությունն է ինչպես տեքստում, այնպես էլ մարդու ներկայության բոլոր ձևերում: Հերմենևտիկական ենթադրում է նույնացում Ուրիշի հետ և նրա տեսանկյունից ինքն իրեն նայելը: Խոսքը վերաբերում է մեկի և շատերի դիալեկտիկ կապին:

Սակայն գեղարվեստական գիտակցությունը, ինքնաճանաչումը չի կարող դառնալ ճշմարտության ճանաչման վերջնական գործիք, որովհետև դա գիտական մեթոդ չէ: Ընդ որում՝ Գաղամերը հերմենևտիկայի խնդիրը չի համարում գիտական մեթոդի ստեղծումը, այլ հասկանալու, ըմբռնման պրոցեսի պայմանների ուսումնասիրությունը: Նրա կարծիքով մեկնաբանության համար ոչ այնքան կարևոր է մեթոդը, որքան հումանիտար գիտելիքների իմացությունը, որ կարելի է ձեռք բերել անընդհատ կրթվելու շնորհիվ: Պատմական հերմենևտիկայի համար նա կարևորում է նաև ավանդների, ավադույթի դերը՝ պատմական ժամանակը հասկանալու համար: Ի տարբերություն Շլայերմայսթերի, որ առաջարկում էր մեկնաբանողի և պատմական անձի նույնացում, Գաղամերը համոզված է, որ ոչնչով չի կարելի լցնել պատմական անջրպետը, և մեկնաբանողին և ստեղծագործողին բաժանող պատմական միջոցը կարող է հիմք դառնալ մասնավոր հետաքրքրություններից ձերբազատվելու և լիակատար ըմբռնման հասնելու համար: Գաղամերի կարծիքով գեղարվեստական ստեղծագործությունը պետք է մեկնաբանել ոչ թե մշակութային ավանդներից կտրված, այլ նրա տեղը մշակույթի մեջ որոշելով: Մեկնաբանության համար նա առաջարկում է երեք եղանակ: Առաջինը ենթադրում է, որ ընթերցողը ճանաչում է տվյալ երկն իբրև արվեստի ստեղծագործություն: Դա կախված է ընթերցողի փորձից: Երկրորդը՝ ընթերցողի հանդիպումն է ինքն իր հետ, իր պատկերացումների, ըմբռնումների ստուգումը տեքստի միջոցով, որը, ինչպես առաջին դեպքում, կապված է մի շարք սուբյեկտիվ հանգամանքների հետ: Երրորդը ստեղծագործության բովանդակային կողմի ճանաչումն է, որը նույնպես խիստ անհատական ընկալման արդյունք է¹¹⁶: Գեղարվեստական տեքստի ընթերցումը, մեկնաբանությունը չի կարող լիակատար, ամբողջական ու վերջնական լինել, քանի որ ոչ ոք չի կարող սպառել տեքստի բովանդակությունը, որը նյութական չէ և կարող է

¹¹⁶ Տե՛ս, Տուրիշևա..., էջ 91-92:

հանդես գալ միայն ձևի հետ շաղկապված: «Տեքստի ըմբռնումը (հասկանալը) նախատեսվում է իբրև մարդու կյանքի էկզիստենցիալ իրադարձություն, իսկ անցյալի մշակույթի իմաստավորումը («ավանդույթի փորձը») հանդես է գալիս իբրև հասարակության մեջ անհատի ինքնաիմաստավորման եղանակ»¹¹⁷: Գաղամերը նախ՝ նույնացնում է ըմբռնումն ու մեկնաբանությունը և ապա՝ մեկնաբանությունը դիտարկում է ոչ թե իբրև հեղինակային տեքստի վերստեղծում, այլ իմաստի նորովի ստեղծում: Տեքստի իմաստի լիակատար ըմբռնումը, սպառիչ մեկնաբանությունը, ըստ Գաղամերի, անհնարին է: Յուրաքանչյուր ընթերցող-մեկնաբանող այն ըմբռնում է յուրովի՝ ելնելով սեփական անհատականության տվյալներից, անթիվ ընթերցողներ կարող են մեկնաբանել ենթատեքստը, և ոչ մեկինը չի լինի առաջնային, որովհետև չկան մեկնաբանության կայուն ու գիտական չափանիշներ: Յուրաքանչյուր մեկնաբանող փորձում է ոչ միայն վերլուծել այն իմաստները, որ հեղինակը դրել է ստեղծագործության հիմքում, այլ նաև այն **ունիվերսալները**, որ ի սկզբանե դրված են լեզվի հիմքում և ոչ թե կամ ոչ միայն հեղինակի մտահղացման, այլև ամբողջ մարդկության կուտակած փորձի և հանրագումարային գիտելիքների աղբյուր են: Գաղամերի այս տեսությունը խաղային բնույթ է տալիս քննադատություն-վերլուծություն-մեկնաբանությանը: Ըստ Տուրիշևայի՝ գրական քննադատությունը Գաղամերի մոտ գործունեության խաղային ձև է (ոչ գիտական)՝ ապացուցելու համար ստեղծագործության և հենց ըմբռնման խաղային բնույթը, ուստի, նրա կարծիքով, հերմենևտիկայի՝ իբրև մեկնաբանության **գիտության** զարգացումը Գաղամերի, ինչպես նաև Հայդեգերի փիլիսոփայական-քննադատական գործունեության շրջանակներում «ավարտվում է ակնհայտ ճգնաժամով»: Մեկնաբանությունը, այսինքն տեքստի «իրագործումը», ռեալիզացիան օգնում է հեղինակային կամ պատմական փորձի (եթե ժամանակ է բաժանում մեկնաբանողին հեղինակից) փոխանց-

¹¹⁷ Современная западная философия, с. 68.

մանը սերնդեսերունդ, անցյալի և ներկայի միջև երկխոսությանը: Այս երկխոսության իմաստով Գաղամերը առաջնությունը տալիս է Պլատոնին, որի փիլիսոփայության մոդելը երկխոսությունն է՝ ի տարբերություն հեգելյան մենախոսության¹¹⁸:

Ընդհանրապես, պետք է ասել, որ հերմենևտիկայի տեսության մեջ, մույն՝ ֆենոմենոլոգիական ու էկզիստենցիալիստական փիլիսոփայական հիմքի վրա առաջացան տարբեր դպրոցներ, ուղղություններ, որոնք իրարից տարբերվում են առանցքային դրույթների մեկնաբանության հարցում: Օրինակ՝ ամերիկյան մշակութաբան **Է. Գ. Հիրշը** իր «Մեկնաբանության արժանահավատությունը» (1967) գրքում, զգալիորեն հենվելով Հուսեռլի ֆենոմենոլոգիայի վրա, ընդունելով իմաստի և առարկայի, օբյեկտի և սուբյեկտի միասնությունը, ըստ որի իմաստը ուղղորդված առարկան է, երկուսը միասին են ընկալվում, ուստի համոզմունք է հայտնում, թե ստեղծագործության մեկնաբանությունը, ինչքան էլ այն բազմազան լինի, չպետք է դուրս գա այն հիմնական իմաստի շրջանակներից, որ հեղինակը դրել է ստեղծագործության հիմքում: Եթե Գաղամերը ստեղծագործության մեկնաբանությունների հնարավորությունը հասցնում էր անվերջության, Հիրշը, ընդունելով հանդերձ մեկնաբանությունների բազմազանությունը, գտնում է, որ դրանք կարող են տարբեր լինել տարբեր ժամանակներում և տարբեր մարդկանց մոտ, բայց դա կարող է վերաբերել ստեղծագործության նշանակությանը և ոչ թե իմաստին: Ստեղծագործության նշանակությունը կարող է փոխվել նաև պատմական ժամանակի հետ, բայց, նրա կարծիքով դա չի վերաբերում գրողի նախանշած իմաստին, որ մնում է անփոփոխ: Հիրշի այս տեսակետը քննադատվում է շատերի կողմից, որովհետև հաճախ ընթերցողը կարող է տվյալ երկում տեսնել մի իմաստ, որ հեղինակը նկատի չի ունեցել, բայց այդ իմաստը բխում է գրողի խոսքի ենթատեքստից կամ ընթերցողի մոտ առաջացնում է այլ զուգորդումներ, որ հեղինակը չէր

¹¹⁸ Տե՛ս, Современная западная философия, էջ 69:

կարող նկատի ունենալ: Կա նաև այն հանգամանքը, որ գրողն ինքը կարող է հակասություններ ունենալ, չհստակեցված, անորոշ ու մշուշոտ մտքեր, չհաղթահարված դժվարություններ և այլն: Քննադատելով Հիրշի այս տեսակետը՝ Իգլթոնը գաղափարախոսական երանգ է հաղորդում նրա տեսությանը: «Այս քաղաքականության ամբողջ նպատակը մասնավոր սեփականության պաշտպանության մեջ է», - նկատում է Իգլթոնը: «Հիրշի համար իմաստը հեղինակի սեփականությունն է և չպետք է գողացվի (հափշտակվի) կամ խախտվի ընթերցողի կողմից»¹¹⁹: Բայց, ըստ Իգլթոնի, տեքստի բնույթի մեջ չկա մի այնպիսի բան, որ ընթերցողին պարտավորեցնի այն մեկնաբանել ըստ հեղինակային իմաստի կամ նպատակի: Հիրշի կողմից հեղինակի նպատակի պաշտպանությունը, ըստ Իգլթոնի, նման է կալվածատիրոջ հողային իրավունքի իրավաբանական պաշտպանությանը, որը սխալ է գրական քննադատության առումով, որովհետև սահմանափակում է քննադատության հնարավորությունները: Չէ՞ որ ի վերջո, տեքստը չունի մեկ որոշակի իմաստ: Իմաստը ձևավորում է լեզուն, իսկ լեզվի մեջ միշտ կա ինչ-որ սայթաքում մի բան, որ մինչև վերջ չի բացահայտվում: Իգլթոնը Հիրշի սխալը համարում է այն, որ նա իմաստին նայում է լեզվից կտրված:

Մեր նպատակը չէ անդրադառնալ հերմենևտիկայի վերաբերյալ բոլոր տեսություններին և կամ առանձին վերցրած որևէ տեսությանն ամբողջովին: Մեզ հիմնականում զբաղեցրեց ստեղծագործությունների **մեկնաբանության** առանցքային հարցը և այն, թե նշանավոր տեսաբաններից ով որ ելակետը կամ փիլիսոփայական հիմքն է կարևոր համարում մեկնաբանության համար: Վերը ասվածից կարելի է մի քանի ընդհանուր եզրակացություններ անել: **Հերմենևտիկայի հիմքում ֆենոմենոլոգիան է, էկզիստենցիալիզմը, մետաֆիզիկան, տրանսցենդենտալ մտածողությունը, իռացիոնալիզմը, սուբյեկտիվիզմը՝ դրանց տարատեսակ ճյուղավորումներով և մեկնաբանություններ**

¹¹⁹ Տե՛ս, Իգլթոնի նշված գիրքը, էջ 96:

րով: Հերմենևտիկայի հետազոտության գյուղը հիմնականում դասական գրականությունն է, որ հնարավորություն է տալիս ժամանակային երեք չափումների կիրառության: Հերմենևտիկան գործ ունի ավելի շատ հոգևոր մշակութային դաշտի իրողությունների, քան կենսական ու սոցիալական երևույթների հետ: Այս ամենից հետո հարց է ծագում՝ որքանով է այն արդիական հայ մշակութային դաշտի համար: Թեև ոչ հաճախ, բայց հայ փիլիսոփայական միտքը ևս արձագանքել է հերմենևտիկայի խնդրին: Հիշատակելի է փիլիսոփա Աշոտ Ոսկանյանի առցանց փիլիսոփայական դասախոսությունների շարքը՝ նվիրված նաև հերմենևտիկային, Մարտին Հայդեգերին և այլոց: Կարելի է հիշատակել նաև Մ. Նիկողոսյանի «Հերմենևտիկա. Պատմամշակութային հիմնախնդիրների քննություն» աշխատությունը (2009, խմբ. Ա. Սարգսյան): Ամբողջովին հերմենևտիկական սկզբբունքներով է գրված Մարիամ Շուլինյանի «Կյանքի փիլիսոփայությունը և 19-րդ դարավերջի-20-րդ դարասկզբի հայ գրականությունը. Հերմենևտիկա» (2006) աշխատությունը, որը փորձ է հերմենևտիկայի մեթոդով քննելու Վ. Տերյանի, Վ. Թեքեյանի, Ե. Չարենցի, ստեղծագործությունները: Աշխատության մի փոքրիկ գլուխ (էջ 187-202) ամբողջովին նվիրված է հերմենևտիկայի տեսությանը: Կան գրախոսություններ, հոդվածներ ու վերլուծություններ, որոնք հիմնված են հերմենևտիկայի վրա (Ս. Սարինյան, Ս. Աբրահամյան և այլք): Իբրև ակնառու օրինակ կարելի է բերել Ս. Սարինյանի «Միերի առեղծվածը: Լուծում, թե փակուղի» հոդվածը¹²⁰: Լ. Խեչոյանի վեպը Սարինյանը մեկնաբանում է արարչագործության վերաբերյալ գիտական ու միֆական գրականագիտության համադրմամբ՝ ձգտելով հասնել թաքնված իմաստների վերհանմանը: «Փոքր Միերը վերջին աստվածությունն է, տիեզերական լոգոսը, այսինքն՝ «տիեզերական հոգին տիեզերական գյուղի մեջ»: Դրա համար է նա Ագռավաբարում: Սա մեր էպոսի թաքնագիտական հղումներից մեկն է:

¹²⁰ Գրականագիտական հանդես, ԺԵ, Եր., 2014, էջ 15- 37:

Թաքնագիտություն է նաև ազգի հեռանկարի հարցը էպոսում», - գրում է նա: Ամբողջ հողվածը ուղղված է այս թաքուն իմաստների բացահայտմանը, որը հենց հերմենևտիկայի բուն էությունն է: Արդեն իսկ մեթոդի մասին է խոսում Ս. Աբրահամյանի «Հերմենևտիկական շրջանակ կամ սեմանտիկական ապակառուցում» հողվածը՝ նվիրված Վարուժան Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» վեպին¹²¹: Նույն մեթոդը գործում է նաև Աբրահամյանի՝ Գ. Խանջյանի, Լ. Խեչոյանի ստեղծագործություններին նվիրված հողվածներում: Անկախ այստեղ բերված օրինակների քանակից՝ կարելի է փաստել, որ ժամանակակից հայ քննադատության մեջ որոշակիորեն առկա են հերմենևտիկական մեկնաբանություններ:

Ընկալման գեղագիտություն (ռեցեպտիվ էսթետիկա)

Ժամանակակից քննադատության և նրա մեթոդական դրսևորումների պատկերը քննելիս դժվար չէ նկատել, որ մի մեթոդը կարծես գոյատևում է մյուսի մեջ, նրա ընդերքում, և այդ միասնությունից ծնունդ է առնում հաջորդ մեթոդը: Տրամաբանական է ենթադրել, որ առնվազն Շլայերմախերից սկիզբ առնող հասկացման սուբյեկտիվության տեսությունը, որը շարունակվեց և ամրապնդվեց հաջորդ տեսաբանների կողմից (այստեղ անհրաժեշտ է մի պարզաբանում՝ ոչ միայն Շլայերմախերի կողմից սկիզբ դրվեց և ոչ միայն հերմենևտների կողմից շարունակվեց, ազդակները բազմաթիվ են) պետք է ունենար այլ կարգի շարունակություն, որը բերեց ստեղծագործության (տեքստի, բնագրի) ընթերցողի չափազանց կարևորության ընդգծմանը: Ստեղծվեց ընթերցողակենտրոն մի տեսություն՝ **ռեցեպտիվ էսթետիկա**, որը մենք այլ առիթով նպատակահարմար ենք գտել անվանելու **ընկալման գեղագիտություն**¹²²: Եթե Գաղամերը անսահմանափակ էր համարում նույն տեքստի ընթերցման հնարավորությունը,

¹²¹ Ս. Աբրահամյան, Տեքստ և բնագիր, Եր., ՀԳՄ հրատ., 2010, էջ 145-166:

¹²² Տե՛ս, Ժ. Քալանթարյան, Դիտանկյուն, Եր., 2015, էջ 64:

ապա բնականաբար դրան պետք է հետևեր «ինչքան ընթերցող, այնքան մեկնաբանություն» կարգախոսը, որը կարևորում է յուրաքանչյուր ընթերցողի տեսակետը:

Թեև ընթերցողը մշտապես գտնվել է ստեղծագործողի պատկերացումներում՝ լինի դա երևակայության, ենթադրության, թե ցանկության մակարդակում, բայց գրականագիտական տեսությունները նախկինում ընթերցողին որևէ կարգավիճակ չեն հատկացրել, դրանցում ոչ թե բացառվել, այլ անտեսվել է ընթերցողի դերը: Եթե դիտարկենք պոետիկայի վրա հիմնված գրականագիտությունը, ապա այնտեղ գրականագետը զբաղվում էր փակ տեքստով, որից դուրս նրան այլ բան չէր զբաղեցնում: Թերևս նույնը կարելի է ասել ֆորմալիստների, կառուցվածքաբանների մասին: Նորմատիվ գեղագիտության ներկայացուցիչները, ասենք կլասիցիստները, առաջնորդվում էին կայուն չափանիշներով, ուստի ընթերցողի կարծիքը այս դեպքում որևէ դեր չէր խաղում: Նոր գեղագիտության կողմնակիցները վերանայում են գրականության ինքնակա, ավտոնոմ, հասարակությունից, նրա սոցիալ պատմական իրավիճակից կտրված կարգավիճակը և կարևորում են գրականության հետադարձ կապի նշանակությունը, նրա հաղորդակցական դերը, որը վերջին հաշվով, իրականացվում է ընթերցողի միջոցով: Իրականում շատ կարևոր է ստեղծված գրականության հետագա կյանքը, նրա ընկալումը, ազդեցությունը ստեղծման միջավայրի, այդ և հետագա ժամանակի հասարակության կամ, ավելի մասնավոր, ընթերցողի վրա: Նրանց կարծիքով ստեղծագործությունն իր խորքում ձևավորում է պոտենցիալ ընթերցողին, որի միջոցով է կայանում ստեղծագործության «իրացումը»: Դա հաղորդակցություն է առաջին հերթին գրողի և ընթերցողի միջև, որի վրա ազդեցությունը կարող է արտահայտվել տարբեր կերպ՝ հուզական, աֆեկտիվ, գիտակցական, հոգեբանական, գեղագիտական: Անշուշտ, գրականագիտության համար շատ ավելի կարևոր է ազդեցության վերջին որակը: Այս տեսության նշանավոր ներկայա-

ցուցիչներն են լեհ փիլիսոփա և գրականագետ Ռոման Ինգարդենը, որն իր «Գրական գեղարվեստական ստեղծագործության ըմբռնումը» (1968) աշխատությամբ դրեց ժամանակակից վերոնշյալ բնույթի հետազոտությունների հիմքը, գերմանական փիլիսոփաներ Հանս Ռոբերտ Յաուսսը, Վոլֆգանգ Իզերը («Ընթերցման գործողությունը», 1978), ամերիկյան տեսաբան Ստենլի Ֆիշը («Ընթերցողը «Կորուսյալ դրախտ»-ում, 1967, «Գրականությունը ընթերցողի մեջ. աֆեկտիվ ոճաբանություն», 1970) և այլք: Ինգարդենն, օրինակ, գտնում էր, որ յուրաքանչյուր ստեղծագործություն ինչ-որ չափով անկատար է, որովհետև անհնար է բառերով արտահայտել (հաճախ չկան այդ բառերը) այն ամենը, որ գրողը տեսնում է, զգում և ապրում: Ուրեմն ստեղծագործության մեջ մնում են բաց տեղեր, ուստի ստեղծագործությունը նա անվանում է «սխեմատիկ», «կմախքային»: Նրա կարծիքով այսպիսի ստեղծագործությունն ունի երկու կարևոր «հղում»: Մի կողմից՝ օգնում է ընթերցողին՝ կենտրոնանալ կարևորի վրա, մյուս կողմից՝ իր երևակայությամբ, սեփական փորձի և այլ հատկանիշների շնորհիվ լրացնել բաց թողածը կամ ավելի որոշակիացնել ասվածը: Իհարկե, նման պարագայում չեն բացառվում սխալ, այսինքն՝ հեղինակի մտահղացմանը չհամապատասխանող, երբեմն էլ այն աղավաղող ընթերցումներ, որոնք նույնպես անխուսափելի են: Ամեն դեպքում, ըստ Ինգարդենի, ընթերցողը հաղորդակցական կապի մեջ է մտնում մի ուրիշ, իրենից տարբեր «գեղագիտական էության» հետ, որին Ինգարդենը «օրիգինալ» էություն է համարում: Այսպիսի մտածողության հիմքը հերմենևտիկական է ու ֆեմոմենոլոգիան, որոնց արդեն անդրադարձել ենք:

Ռեցեպտիվ էսթետիկայի ներկայացուցիչներից **Հ. Ռ. Յաուսսը** մշակութային զարգացման հետևանք է համարում նոր գեղագիտության առաջացումը, որը նա բացատրում է նախորդ հարացույցների բացթողումները լրացնելու անհրաժեշտությամբ: «Նրա առաջացման համար, ըստ Յաուսսի, անհրաժեշտ է պահպանել հետևյալ հիմնա-

կան պահանջները. 1) ձևային-գեղագիտական վերլուծությունը համալրել պատմառեցեպտիվ մոտեցմամբ, որը հաշվի է առնում արվեստի գոյության սոցիալ-պատմական պայմանները, 2) միացնել հերմենևտիկական և կառուցվածքաբանական մոտեցումները, 3) նշանակալիորեն ընդարձակել իրականության յուրացման գեղագիտական ոլորտը...»¹²³: Ընթերցողի հետ կապված «ակնկալիքների հորիզոն» արտահայտությունը պատկանում է Գաղամերին, բայց դա, Յաուսսի կարծիքով, չի նշանակում, թե գրողը հաջողության հասնելու համար պետք է ընդառաջ գնա հասարակության ակնկալիքներին; Այդ պարագայում անբացատրելի կմնա այն հանգամանքը, թե ինչու ժամանակներ, նույնիսկ դարեր անց գրողի ստեղծագործությունը շարունակում է հուզել ընթերցողին ու ազդել նրա վրա: Գրող-հասարակություն կապը այդպես մեխանիկական չէ, բացատրում է տեսաբանը, գրողը ստեղծագործական առումով կարող է առաջ անցնել ժամանակից ու ընթերցողի սպասումներից, որովհետև նա «ոչ միայն պահպանում ու ընդհանրացնում է նախորդ փորձը, այլև կանխավայելում է չկայացած հնարավորությունները» և նոր խնդիրներ է դնում:

Յաուսսը ստեղծագործությունը դիտարկում է մշակութային այն ենթատեքստում, որտեղ և երբ այն ստեղծվել է: Թ. Իգլթոնն այսպես է բնութագրում Յաուսսի նպատակը. «Յաուսսի աշխատանքի նպատակն է՝ ստեղծել գրականության պատմության նոր տիպ, որը կկենտրոնանա ոչ թե գրողների, ազդեցությունների և գրական ուղղությունների վրա, այլ գրականության վրա, որը որոշակիացվել և մեկնաբանվել է պատմական տարբեր պահերի «ընկալմամբ»: Դա չի նշանակում, թե գեղարվեստական ստեղծագործությունները մնում են անփոփոխ, երբ նրանց մեկնաբանությունները փոխարինում են մեկը մյուսին. բուն տեքստերն ու գրական ավանդներն ակտիվորեն

¹²³ Западное литературоведение..., с. 351.

փոխվում են համաձայն տարբեր պատմական «հորիզոնների», որոնցում նրանք ձեռք են բերվում»¹²⁴:

Մի ուրիշ տեսաբան՝ գերմանացի գրականագետ **Վոլֆգանգ Իզերը**, այլ տեսանկյունից է նայում ընթերցողի խնդրին: Իր «Թաքընված ընթերցող» (1972) աշխատության մեջ նա կարևորում է համապատասխան ընթերցողի խնդիրը: Նրա կարծիքով մեկնաբանությունը ընթերցողի համապատասխանությունն է ստեղծագործությանը: Դա պետք է հասկանալ այնպես, որ յուրաքանչյուր գրողի իր ընթերցողն է անհրաժեշտ, ասենք, Պրուստին այլ որակի ընթերցող է պետք, Ջոյսին՝ այլ: Գեղարվեստական ստեղծագործությունը տարուբերվում է ռեալ և մտացածին իրականությունների միջև, և այս երկվությունը թույլ է տալիս ընթերցողին իրեն զգալ ինքն իր մեջ՝ իր ներքին կառուցվածքին, գիտելիքներին ու հոգեբանությանը համապատասխան և իրենից դուրս՝ դրսից, կողքից նայել ինքն իրեն: Սա, այսպես կոչված, **մարդաբանական** տեսանկյունն է, ըստ որի գրականությունը հնարավորություն է տալիս ընթերցողին հաղթահարել իր ներքին հակասությունները: Պետք է նկատել, սակայն, որ թեև ստեղծագործություն–տեքստ հարաբերությունը տարբեր տեսանկյուններից է հաճախ ներկայացվում տարբեր տեսաբանների կողմից, սակայն վերջնական արդյունքում **տեքստ** հասկացությունը կապվում է ընթերցողի գոյության հետ: Դա ակներև է դառնում Իզերի և Ռ. Բարտի տեսակետների համադրումից: Վ. Իզերի կարծիքով. «Գեղարվեստական տեքստը, այսպիսով, գոյություն է ձեռք բերում միայն ընթերցողի գիտակցության մեջ, մտացածին տեքստը ամենից առաջ հաղորդակցություն է և ընթերցման գործողություն»¹²⁵: Տեքստ-ստեղծագործություն հարաբերության խնդրին ավելի առարկայական պարզաբանում է տալիս Ռոլան Բարտը. «Ստեղծագործությունը իրելեն բեկոր (фрагмент, հատված) է, որը որոշակի տեղ է գրավում

¹²⁴ Իզերն, նշված գիրքը, էջ 112:

¹²⁵ Западное литературоведение..., с. 159.

գրքային տարածության մեջ (օրինակ՝ գրադարանում), իսկ Տեքստը՝ մեթոդաբանական գործողությունների (операций) դաշտում (un champ methodologique)»¹²⁶: Նա ավելի է հստակեցնում ասածը. «Ստեղծագործությունը կարող է տեղ գրավել ձեռքում, տեքստը՝ տեղավորվել լեզվում, գոյություն ունի միայն դիսկուրսում (ավելի ճիշտ է ասել, որ այն Տեքստ է այնքանով, որքան ինքը դա գիտակցում է): **...Տեքստը զգացվում է միայն աշխատանքի, արտադրության ընթացքում:** Այստեղից հետևում է, որ Տեքստը չի կարող անշարժ սառած մնալ (ասենք, գրադարակի վրա), իր բնույթով նա պետք է ինչ-որ բանի միջև շարժվի, օրինակ՝ ստեղծագործության կամ ստեղծագործությունների շարքի միջով» (նույն տեղում):

Ընդհանուր առմամբ ռեցեպտիվ էսթետիկայի կամ ընկալման գեղագիտության տեսությունը բազմակողմանիորեն, տարբեր դիրքերից ու տարբեր հիմնավորումներով քննում է իրական, ենթադրյալ, թաքնված, երևակայական, ցանկալի, իդեալական, մի խոսքով՝ հնարավոր բոլոր տեսակների ընթերցողների, նրանց ընթերցման ակտիվության (ոչ միայն սոցիոլոգիական, քանակական առումով, այլև ստեղծագործական մասնակցության և մեկնաբանական որակի իմաստով), ընթերցող-հեղինակ, ընթերցող-տեքստ, ընթերցող-պատմական իրավիճակ կամ պահ, տեքստ-պատմություն-ընթերցող և այլ հարաբերություններ: Այս խնդիրները քննվում են և՛ ֆենոմենոլոգիայի տեսանկյունից, որտեղ կարևոր դերը հատկացվում է և՛ հեղինակի, և՛ ընթերցողի գիտակցության գործունեությանը, և՛ հերմենևտիկայի տեսանկյունից, որտեղ շեշտը դրվում է մեկնաբանական հնարավորությունների, «սպասման հորիզոնի», ակնկալիքների վրա: Այս ամբողջ հարցադրումները բացում են հետազոտությունների լայն դաշտ, որ պետք է դռնս նվաճվի հայ տեսաբանների կողմից:

¹²⁶ **Ролан Барт**, Избранные работы, Семиотика. Поэтика, М, 1994, с. 415:

Միֆաքննադատություն

Քննադատական (իմա՝ գրականագիտական) մեթոդների ուսումնասիրությունը բերում է այն համոզման, որ նրանց գոյությունը կամ զարգացման աստիճանն այս կամ այն երկրում հիմնականում պայմանավորված է գրականության ընձեռած հնարավորություններով, այսինքն՝ գրականությունն է թելադրում, թե ինչ սկզբունքներով կարելի է մոտենալ իրեն: Այս առումով **միֆաքննադատության** մեթոդաբանությունը միանգամայն կիրառելի է հայ ժամանակակից գրականության նկատմամբ: Այս ասելով՝ մենք բնավ չենք ժխտում ցանկացած մեթոդի հետահայաց կիրառությունը, որևէ դասական կամ այլ երկի՝ այս կամ այն մեթոդական սկզբունքներով քննության առնելը, եթե դրա հնարավորությունը ստեղծագործությունը տալիս է: Ի վերջո, հերմենևտիկան հենց ավելի շատ անցյալի գրականությանն է ուղղված: Ինչ վերաբերում է միֆաքննադատությանը, ապա ժամանակակից հայ գրողների՝ արձակագիրների, բանաստեղծների, դրամատուրգների՝ Ջ. Խալափյանի, Լ. Խեչոյանի, Ն. Ադալյանի, Վ. Այվազյանի, Հ. Սարիբեկյանի, Հ. Էդոյանի, Է. Մլիխտոնյանի... (շարքը շարունակելի է) գրականությունը, որը հագեցած է միֆակիրառությամբ, լիակատար հիմք է տալիս միֆաքննադատության, որը և հիմնականում առկա է: Այսուհանդերձ, տեսաբանները միանգամայն իրավացիորեն նշում են, որ **միֆ** հասկացության ոչ միանշանակ, գիտականորեն ոչ հստակ ըմբռնումը թույլ է տալիս նկատելու, որ միֆաքննադատությունը ևս ավելի ստեղծագործական, քան գիտական մոտեցում է պահանջում: Ինչու՞:

Նախ՝ տարակարծություն գոյություն ունի բուն միֆի վերաբերյալ. ոմանք դրան ծիսական ծագում են վերագրում, ոմանք՝ անգիտակցական, ոմանք՝ հոգևոր-կրոնական, ոմանք՝ լեզվական՝ մեծ մասամբ չժխտելով նրա գեղարվեստականությունը: Սա ամենաընդհանուր ձևով: Ընդհանուր առմամբ միֆն ընկալվում է իբրև հնուց, նա-

խապատմական ժամանակներից ավանդված անգիտակցական-գեղարվեստական պատում, ավանդագրույց աշխարհի և մարդու ծագման, բնության, աստվածների, հերոսների և ժողովրդի կյանքում էական դեր ունեցող երևույթների վերաբերյալ: Այլ կերպ ասած՝ միֆը արտահայտություն է, ինֆորմացիա, բառ, որ իմաստավորված է պատմությամբ: Միֆը ձև է, որ ժամանակի ընթացքում գրկվելով որոշակի բովանդակությունից, պատմական որոշակիությունից (տվյալ սյուժեից), կարող է իմաստային նոր կիրառություններ ունենալ: Սակայն որքան էլ նոր իմաստ ստանա, միֆը չի ոչնչացնում նախկին իմաստը, որոշակի պատմական իմաստն անհետանում է, բայց մնում է կաղապարը, ձևը, որը նոր բովանդակությամբ է իմաստավորվում: Իր «Միֆը այսօր» աշխատության մեջ Ռ. Բարտը գրում է. «Իմաստը կորցնում է իր սեփական նշանակությունը, բայց, շարունակելով ապրել, սնում է ձևը» ... «Հավերժական պահմտոցին ձևի և բովանդակության միջև կազմում է հենց միֆի էությունը»¹²⁷: Պատմական զարգացման և մարդու գիտակցության ու հասունության աճին գուգահեռ՝ փոխվում է ոչ միայն միֆի ձևի և նախնական բովանդակության հարաբերությունը, այլև նրա նկատմամբ վերաբերմունքը:

Միֆի նկատմամբ հետաքրքրությունը մեծացավ հատկապես 18-րդ դարի վերջին և 19-րդ դարի սկզբին, երբ նախառոմանտիկների և ռոմանտիկների կողմից հաղթահարվեց ռացիոնալիստ լուսավորիչների արհամարհական կամ, նվազագույն դեպքում, թերահավատ վերաբերմունքը միֆի նկատմամբ: Միֆը ընկալվեց իբրև մարդկային գեղարվեստական ստեղծագործության նախահիմք: «Դրությունը արմատական կերպով փոխվում է նախառոմանտիկների, ապա՝ ռոմանտիկների գրական արեճա դուրս գալով: Ի տարբերություն կլասիցիստների՝ այս հոսանքների ներկայացուցիչները ժողովրդական տարերային ստեղծագործությանը, ներառելով և միֆոլոգիան, նայում են իբրև բարձրագույն գեղարվեստականության, որը մատնա-

¹²⁷ Նույն տեղում, էջ 82-83:

նշվում է թարմությամբ ու ընկալման անմիջականությամբ»¹²⁸: Այս ընկալումն էր ընկած առասպելաբանական կամ դիցաբանական դպրոցի հիմքում, որի ներկայացուցիչներն էին Յոհան Հերդերը (նախապատրաստողը), Շլեգել (Ավգուստ և Ֆրիդրիխ) ու Գրիմ (Վիլհելմ և Յակոբ) եղբայրները: Հետագայում միֆաքննադատությունը զարգացավ երկու հիմնական ուղղությամբ. առաջինը Ջ. Ֆրեյզերի ծիսական միֆաքննադատությունն է, երկրորդը՝ Կ. Յունգի արքեաիպային միֆաքննադատությունը: Այս ուղղություններից յուրաքանչյուրն ունեցավ իր հետևորդները տարբեր երկրներում: Ֆրեյզերի տեսությունն առաջացավ 20-րդ դարի սկզբին Անգլիայում, որի ներկայացուցիչները հիմնականում կապված էին Քեմբրիջի համալսարանի հետ, ուստի այդ համալսարանի անունով էլ կոչվում էր նրանց դպրոցը: Հետևելով Ֆրեյզերին՝ նրա հետևորդները՝ Է. Չեմբերսը, Ջ. Ուեսթոնը, Ջ. Հարրիսոնը և այլք, գտնում էին, որ նախնադարյան մշակույթին բնորոշ է ծեսը, որի ժամանակ մասնակիցները մոգության միջոցով ցանկալին ներկայացնում էին իբրև իրականություն, կարելի է ասել՝ բեմադրում էին այն. սպանում էին որսը, հաղթում էին թշնամուն և այլն: Այս ծեսից էլ առաջանում է միֆը, որը դառնում է ծեսի բառային, պատումային արտահայտությունը: Հետագայում միֆն է դառնում գեղարվեստական ստեղծագործություն: Ֆրեյզերը մնանություններ է գտնում տարբեր ժողովուրդների միֆերի միջև, նաև կրկնվող օրինաչափություններ և դրանց մեջ կարևորում է օրացուցային կամ սեզոնային միֆերը, որոնք ունեին որոշակի պարբերականություն: Դրանց մեջ առաջին տեղը գրավում է մեռնող-հառնող աստծո մասին միֆը (հունական Դիոնիսիոսը, եգիպտական Օսիրիսը, հայկական Արա Գեղեցիկը, հռոմեական Ատտիսը, հունական Ադոնիսը ևն): Սրանց գործառույթը համընկնում էր զարման գարթոնքի հետ: Ըստ այս ուղղության՝ քննադատության դերը ստեղծագործության մեջ միֆի և նրա հիմքում ընկած ծեսի հայտնագործումն է:

¹²⁸ Западное литературоведение..., с. 258.

Ըստ էության սա նույն հերմենևտիկայի դրսևորումն է՝ թաքնված կամ ժամանակի ընթացքում մթազնած իմաստի բացահայտումը: Այս կապակցությամբ Տուրիշևան օրինակներ է բերում՝ հենվելով Հիլբերտ Մերեյի «Հերոսական էպոսի ձևավորումը» (1907) գրքի վրա, որտեղ հեղինակը օրինակներ է բերում Հոմերոսի «Իլիականից»: «Այսպես, Հեղինեի առևանգումը նա բխեցնում է հարսի առևանգման հարսանեկան ծեսից, իսկ Աքիլլեսի մահը և սգալը մեկնաբանում է իբրև սեզոնային ծեսի՝ բուսականության մահվան վերարտադրություն, խաղ»¹²⁹: Իհարկե, նման դեպքերում ամեն ինչ ծեսի հանգեցնելը հաճախ կարող է լինել խաբուսիկ ու անապացուցելի: Այս ուղղությունը, սակայն, զուգակցվում էր նաև Էդ. Թեյլորի, Է. Լենգի մարդաբանական ուսմունքի հետ, որտեղ հեղինակները անդրադառնում են նախամարդու գեղարվեստական գործունեությանը, որի հիմքը ծեսն էր, խոսքային համարժեքը՝ միֆը:

Եթե սկզբնական շրջանում լայն տարածում գտավ, այսպես կոչված ծիսական ուղղությունը, հետագայում առաջնությունն անցավ Յունգի արքեստիպերի տեսությունից սկիզբ առնող ուղղությանը, որն առաջանալով Անգլիայում, հետագայում ավելի տարածվեց Ամերիկայում: Նշանավոր ներկայացուցիչներն էին Մոդ Բոդկինը («Արքեստիպերը պոեզիայում», 1934), Կ. Ստիլը և ուրիշներ: Յունգի կարծիքով մարդկության փորձի փոխանցման ունիվերսալ (համընդհանուր) միջոցներն արքեստիպերն են, որոնք ձևավորվում են կոլեկտիվ անգիտակցության շերտերում նախ իբրև միֆ, ապա՝ արքեստիպ: Արքեստիպերն ընկած են արվեստագետի գործունեության հիմքում իբրև նախնական պատկերներ, որոնք ստեղծագործության մեջ հանդես են գալիս խորքային, թաքնված ձևով: Օրինակ, ոմանք գտնում են, որ Շեքսպիրի Համլետի արքեստիպը Օրեսթեսն է, և Շեքսպիրն անգիտակցաբար ընդօրինակել է նրան: Եթե շատերի մեջ դա կարող է հեզնանք առաջացնել, շատերի համար էլ ստեղծագործությունների

¹²⁹ Турышева..., с. 70.

հիմքում արքետիպեր փնտրելը ուղղակի մեթոդաբանություն է: Օրինակ, արդեն հիշատակված Մ. Բողկինը Քոլրիջի «Բալլադ ծեր ծովագնացի մասին» ստեղծագործության մեջ կերպարների համակարգում առանձնացնում է դրախտը և դժոխքը ներկայացնող արքետիպերին: Ինչպես նախորդ մեթոդների դեպքում, այստեղ ևս նոր մոտեցումը գուցակցվում է հնի հետ: Ֆրեյդերի ծիսական միֆաքննադատությանը հաջորդած արքետիպային քննադատությունը նախ որոշակիորեն մրցելով նախորդի հետ՝ հետո բարեհաջող համալրում է նախորդին՝ դուռ բացելով նոր ըմբռնումների ու վարկածների առաջ: Օրինակ՝ Կ. Ստիլը «Հավերժական թեմա» (1936) աշխատության մեջ առաջ է քաշում այն վարկածը, որ միֆն ու ծեսը մեկ միասնություն են կազմում, և որ մարդկության զարգացման բոլոր փուլերում նրան զբաղեցրել է նույն **մոնոմիֆը**՝ այն է՝ սբբության գաղափարը: Մարդիկ հոգեպես անկում են ապրում, հետո վերածնվում ոչ թե և ոչ միայն մարմնապես, այլև նախ և առաջ՝ հոգեպես: Սա, ըստ էության, Աստվածաշնչյան մեկնաբանություն է, որ ցույց է տալիս կրոնական ուղղությունը միֆաքննադատության մեջ: Մի ուրիշ քննադատ՝ Ու. Տրոյը, հավասարապես կիրառում է միֆաքննադատության տարբեր ուղղությունները ոչ թե անցյալի, այլ իր ժամանակակից գրականության վերաբերյալ:

Մ. Ե. Մելետինսկին իր «Միֆի պոետիկան» (1976) աշխատության մեջ առանձնակի ուշադրություն է դարձնում կանադացի քննադատ Նորտրոպ Ֆրայի տեսության վրա: Ֆրայի միֆաքննադատությունը իր համակողմանիությամբ գրավում է նաև Տուրիշևային, որը համեմատաբար ավելի հանգամանալից է անդրադառնում նրան: Ն. Ֆրայը կարծում է, որ գրականության զարգացումը կապվում է ոչ թե արտաքին պատմական հանգամանքների հետ, այլ գրողի՝ անգիտակցորեն գրականություն ներմուծած համընդհանուր (ունիվերսալ) պատկերային միավորների կամ կադապարների, այլ կերպ ասած՝ արքետիպերի հետ, որոնք էլ կազմում են գրականության հիմքը:

Յունգյան արքեպիսկոպոսի տեսությունը քննադատության մեջ նա կիրառում է միֆերի ծագման և զարգացման փուլերի հետ զուգակցված, և այստեղ նրան օգնության է գալիս Ֆրեյդերի ծիսական ուղղությունը: Ֆրայը համակարգում է միֆերը ըստ Ֆրեյդերի նշած օրացուցային սխեմայի, բայց յուրաքանչյուր ծեսին համապատասխանեցնում է միֆը, միֆին՝ գրական ժանրը: Օրինակ՝ եթե գարնան գարթոնքի, հերոսի, նրա ծնողների ծննդի և ընդհանրապես աշխարհաստեղծման ծեսերը համապատասխանում են Օսիրիսի կամ Դիոնիսիոսի միֆերին, ապա այդ միֆերն էլ գերազանցապես դրսևորվում են ներքողների (դիֆերամբ) և արկածային վեպի մեջ: Ստացվում է ծես-միֆ-գրական ժանր շղթան: Նմանապես եթե ձմռանը նվիրված ծեսն արտահայտում է բուսականության և ընդհանրապես կյանքի վախճանը, ապա դրան համապատասխանում են վախճանաբանական միֆերը, որոնք էլ Ֆրայը մեկնաբանում է իբրև սատիրայի և հեզնանքի հիմքում ընկած արքեպիսկոպոսի: Ըստ այս մեթոդի՝ գրականությունը ամբողջապես կախման մեջ է դրվում կենսաբանական իրողություններից և դրանց արտահայտող միֆերից, ուստի նվազում է ստեղծագործող հեղինակի անհատական մոտեցման, նրա հեղինակային հարցադրման և, որ ամենակարևորն է, պատմական ժամանակի և սոցիալ-քաղաքական իրականության հետ կապը: Մինչդեռ մի ուրիշ տեսաբանի՝ Գ. Կ. Կոսիկովի կարծիքով այդպիսի մոտեցումը գիտակցված կերպով նվազեցնում է արվեստի մեջ անհատական սկիզբը և կարևորում ընդհանուրի և կրկնվողի գործոնը: Նա համոզված է, որ «ինչպես էլ դատես, կոնկրետ հեղինակից, նրա ներքին աշխարհից, գիտակցությունից ու կամքից անկախ ստեղծագործություն չի կարող առաջանալ, և որ ստեղծագործության առաջացման ուղղակի և հիմնական ազդակը ոչ թե վերժամանակային ու անգիտակցական ուժերի էլք գտնելն է, այլ ժամանակի հարցերի և շրջապա-

տող իրականության իմաստավորման հեղինակի գիտակցված մտադրությունը»¹³⁰:

Վերը հիշատակված, ինչ խոսք, ոչ ամբողջական տեսություններն ու փաստերը վկայում են, որ տեսությունը և քննադատությունը ամենատարբեր կողմերից քննել են գրականության մեջ արքեպիսկոպի ու միֆերի դրսևորման եղանակներն ու ձևերը՝ հետապնդելով երկու կարևոր խնդիր: Առաջինը այս բնագավառում օրինաչափությունների բացահայտումն ու նրանց գիտական համակարգումն է, երկրորդը՝ որոշակի հեղինակների որոշակի ստեղծագործություններում միֆադրսևորման առանձնահատկությունների բացահայտումը: Հայ գրական քննադատական միտքը հիմնականում վերջին տիպի խնդիրներով է զբաղվել, թեև դա պետք է ասել որոշակի վերապահությամբ այն առումով, որ ամեն մի հետազոտություն այսպես, թե այնպես սկսվում է տեսությունից կամ հանգեցվում է այս կամ այն չափով համակարգված տեսության: Օրինակ՝ աչքի առաջ ունենալով ժամանակակից գրականության մեջ միֆակիրառման արտահայտությունները, մենք եկել ենք որոշակի ընդհանրացնող եզրահանգման. «Միֆը հնարավորություն է տալիս գրողին՝ խուսափել հռետորական, հրապարակախոսական ոճից, գաղափարական քարոզչությունից և վերադարձնել (կամ մեծացնել) գրականության փոխաբերականության հատկանիշը, որը և նրա բուն էությունն է: Միֆը բազմազան է դարձնում պոետիկական հնարանքները, թույլ է տալիս լայնորեն օգտվել գրոտեսկի, չափազանցության, տեսիլի, երազի և այլ միջոցներից»¹³¹: Հայ քննադատները հատկապես մեծ ուշադրություն են դարձրել Փոքր Սիերի միֆի գրական դրսևորումներին, մասնավորապես՝ Լ. Խեչոյանի «Սիերի դռան գիրքը» վեպի առիթով (տե՛ս Ս. Մարինյանի «Սիերի առեղծվածը. Լուծու՞մ, թե՞ փակուղի», Գրականա-

¹³⁰ Косиков Г. К., Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе, М., 1987, с. 26.

¹³¹ Ժ. Քալանթարյան, Ուրվագծեր արդի հայ գրականության, Եր., «Ձանգակ-97», 2006, էջ 80:

գիտական հանդես, ԺԵ, 2014, Ժ. Քալանթարյանի, Ա. Ադամյանի, Լ. Վարդանյանի հոդվածները): Միֆի (առասպելի) առաջացման, գոյատևման առանձնահատկությունների, օրինաչափությունների բացահայտման և այլ առումներով առանձնակի արժեք ունի Ս. Հարությունյանի «Հայ առասպելաբանություն» (Բեյրութ, 2001) աշխատությունը: Ժամանակակից հայ արձակուրմ միֆադրոստորման առանձնահատկություններին և դրանց համակարգմանն է նվիրված մի ամբողջական աշխատություն՝ Ա. Մեմիջյանի «Միֆակիրառության բնույթը արդի հայ արձակուրմ» գիրքը (2007), Հայկ Համբարձումյանի «Առասպելատեղծ աշխարհայացք և ստեղծագործական մեթոդ», «Ներկա ու բացակա աստծո պես. հոր կերպարն արդի հայ արձակուրմ» հոդվածները, Դ. Համբարձումյանի «Գուրգեն Խանջյանի «Ենթի աչքը» վեպի ընթերցումը որպես նշանների սպակոդավորման ընթացք» նշանագիտական հետազոտությունը, որը հենվում է միֆերի ու արքետիպերի տեսության վրա: Այս հոդվածը մի անգամ ևս հաստատում է այն իրողությունը, որ ժամանակակից քննադատության մեջ հնարավոր չէ սահմաններ դնել նշանագիտության, միֆաքննադատության, հերմենևտիկայի միջև, որովհետև նախ՝ հերմենևտիկան է նրանց ընդհանուր մեթոդաբանությունը, ապա՝ նրանք փոխլրացնում են միմյանց: Մնում է ավելացնել, որ բանահյուսությանը նվիրված ժամանակակից հետազոտությունները (Ս. Հարությունյան, Ա. Պետրոսյան, Ա. Ջիվանյան, Ն. Վարդանյան, Հ. Համբարձումյան...) անհնար է պատկերացնել առանց միֆերի ու արքետիպերի իմաստային պարզաբանումների:

Հոգեվերլուծական մեթոդ

20-րդ դարի սկզբից գրականագիտություն մուտք գործեց հոգեվերլուծական մեթոդը, որի հիմնադիրը ծագումով հրեա, ավստրիացի բժիշկ, նյարդաբան Ջիզմունդ Ֆրոյդն է (1856-1939): Պրակտիկ

բժշկության բնագավառում իր ունեցած փորձը և հոգեբանական հետազոտությունների արդյունքները նա անհրաժեշտ գիտական փաստարկներով ներկայացրեց մի շարք աշխատություններում, ինպիսիք էին «Երազատեսության մեկնաբանությունը» (1900), «Դասախոսություններ հոգեվերլուծության ներածության» (հ. 1-2, 1922), «Անգիտակցության հոգեբանությունը» (2010), «Տոտեմ և տաբու» (1913), «Չանգվածների հոգեբանությունը և մարդկային Ես-ի վերլուծությունը» (1921), ««Ես» և «Այն»», «Ակնարկներ սեքսուալության հոգեբանության մասին» (1925) և այլն: Ֆրոյդի տեսությունն ունեցավ հետևորդներ և ուժեղ քննադատներ, որոնք բուռն կերպով քննադատում էին նրա առաջ քաշած գրեթե բոլոր դրույթները: Ինքը՝ Ֆրոյդը, գտնում էր, որ իր տեսությունը բանավեճ չէ նախորդների հետ, այլ հավելում նրանց ասածին, և այդ հավելումները երբեմն շատ կարևոր են: ««Հոգեվերլուծության ներածական դասախոսություններ»-ը, որոնք ներկայացվում են ընթերցողի ուշադրությանը, ոչ մի չափով նախատեսված չեն այդ բնագավառում արդեն գոյություն ունեցող աշխատությունների հետ մրցելու համար»¹³²,-գրում է Ֆրոյդը «Հոգեվերլուծության ներածության» առաջաբանում: Տեսաբանները գտնում են, որ նրա հավելումները գերազանցապես վերաբերում են հոգեկան աշխարհի իռացիոնալ, տրանսցենդենտալ (այնկողմնային) ոլորտին: Ֆրոյդը վերլուծում է մարդու հոգեկան կառուցվածքի անտեսանելի շերտերը, նրա տարբեր մակարդակները, կապը այնկողմնային աշխարհի հետ, մարդու մութ, խորքային բնազդները, բնազդների և գիտակցության հարաբերությունը, մարդու վարքագիծը և գործունեությունը պայմանավորող ներքին հոգեկան ազդակները: Ըստ էության մարդկային Ես-ը, որը տնօրինում է նրա վարքագիծը, գիտական նկատառումներով Ֆրոյդը դարձնում է ուսումնասիրության առարկա: «Մենք ցանկանում ենք այս ուսումնասիրության ա-

¹³² **Զիգմունդ Ֆրոյդ**, Հոգեվերլուծության ներածություն, Եր., «Չանգակ-97», 2002 (թարգմ. և վերջաբանը Ալբերտ Նալչաշյանի), էջ 4:

նարկա դարձնել Ես-ը, մեր սեփական Ես-ը: Բայց արդյո՞ք դա հնարավոր է: Չէ՞ որ Ես-ը ամենախսկական սուբյեկտն է, ինչպե՞ս պետք է այն օբյեկտ դառնա: Բայց ոչ մի կասկած չկա, որ դա հնարավոր է: Ես-ը կարող է ինքն իր օբյեկտը դառնալ, իր հետ վարվել ինչպես այլ օբյեկտների հետ, ինքն իրեն դիտել, քննադատել և էլի աստված գիտե ինչեր անել ինքն իր հետ»¹³³: Այս խնդիրները լուսաբանելու համար նա հոգեկան կառուցվածքը բաժանում է երեք որակների կամ գործողության ոլորտի, որոնք սակայն հստակորեն սահմանազատված չեն, ինչպես աշխարհագրական տարածքում: Այդ բաժանումը Ֆրոյդը բացատրում է պատկերավոր. եթե Եվրոպայում, որն ունի բազմազան լանդշտաֆտ, ապրում են գերմանացիներ, հունգարներ և սլովակներ, ապա դա ամենևին էլ չի նշանակում, թե բլուրների վրա ապրում են գերմանացիները, որոնք անասնապահներ են, հարթավայրում ապրում են հողագործությամբ զբաղվող հունգարները, իսկ լճերի վրա սլովակները, որոնք ձուկ են որսում: Նրանք ապրում են խառը և զբաղվում են տարբեր գործերով: Այդպես էլ մարդու հոգեկան կառուցվածքի տարբեր ոլորտներն ունեն տարբեր գործառույթներ, բայց ոչ տարածական ու ժամանակային սահմանազատում (էջ 360): Այդ ոլորտներն են՝ Իդը (Այն), Էգոն (Եսը) և Սուպեր Էգոն (Գեր Եսը): Իդը՝ Այն, մարդու հոգևոր աշխարհի անգիտակցական մակարդակն է կամ ոլորտը, որտեղ հիմնականում գործում են բնագոյները, զանազան մղումները, որոնք տրամաբանության չեն ենթարկվում: «Մենք Այն-ին մոտենում ենք համեմատությունների միջոցով՝ անվանելով քառս, եփվող գրգռիչներով լի կաթսա» (էջ 360), «Դա մեր անձի մութ և անմատչելի մասն է», որն իր հակումներին անմիջական բավարարում է պահանջում, ինչպես քաղցի կամ ծարավի հագեցման պահանջն է: Այն-ի հակումների մեջ Ֆրոյդը առաջնային տեղ է հատկացնում սեքսուալ հակմանը: Ըստ Ֆրոյդի՝ սեքսուալ հակումը

¹³³ Նույն տեղում (Հոգեկան անձի մասնատումը: Երեսունմեկերորդ դասախոսություն), էջ 351: Այս գրքից հետագա քաղվածքների էջերը կնշվեն տեղում:

դրսևորվում է ամենավաղ հասակից, նրա կարծիքով տղա երեխայի մոտ արդեն երեք տարեկանից դա ի հայտ է գալիս: Մոր կուրծքը ծծող երեխան ոչ միայն կաթի պահանջ ունի, բավարարում է քաղցի զգացումը, այլև էրոտիկ հաճույք է զգում մոր կուրծքը ծծելով, և նրա սեքսուալ հակումների առաջին օբյեկտը դառնում է մայրը: Մի փոքր ավելի ուշ տղա երեխան մոր նկատմամբ իր հակումների մեջ հորը իբրև հակառակորդ է ընկալում, նրա նկատմամբ թշնամանք տածում: Ֆրոյդը սա անվանում է էդիպյան բարդույթ՝ նկատի ունենալով Սոֆոկլեսի «Էդիպ արքա» ողբերգությունը, որտեղ հերոսը սպանում է հորը և ամուսնանում մոր հետ: Հակառակ օրինակը, այն է՝ աղջկա չգիտակցված սեռական հրապուրանքը հոր նկատմամբ էդիպյան բարդույթի նմանությամբ Ֆրոյդի հետևորդ Կ. Յունգը անվանում է Էլեկտրայի բարդույթ: Ըստ Սոֆոկլեսի «Էլեկտրա» ողբերգության, որի նյութը հունական դիցաբանության մեջ առկա սյուժեն է. Ագամեմնոն արքայի դուստր Էլեկտրան իր եղբայր Օրեստեսի օգնությամբ վրեժ է լուծում մորից, որը սպանել էր իր ամուսնուն՝ Էլեկտրայի հորը՝ Ագամեմնոնին: Սակայն Ֆրոյդը չընդունեց այս բարդույթի անվանումը՝ գտնելով, որ Էդիպյան բարդույթը հավասարապես վերաբերում է երկու սեռերին, և աղջիկների մոտ դա ավելի քիչ կամ թույլ է արտահայտված, քան տղաների մոտ, և աղջիկները երբեք չեն կարողանա տիրանալ հայրերին: Սա նաև բացատրվում էր հասարակության մեջ կանանց գրաված ստորադաս դիրքով: Ըստ Ֆրոյդի հետագա մեկնաբանների՝ բնությունը, այդ թվում և մարդու անգիտակից աշխարհը իր՝ ի վերուստ սահմանված մղումներով, չի ճանաչում հայր, մայր կամ քույր ու եղբայր, այլ միայն արական ու իգական սեռեր, որոնք ձգում են իրար, ուստի էդիպյան բարդույթ հասկացությունը հավասարապես տարածվում է երկու սեռերի վրա:

Նշված սեռական անգիտակից հրապուրանքները իրենց զգացնել են տալիս 5-6 տարեկան հասակում, որոնք հետագայում ճնշվում են գիտակցության՝ Ես-ի կողմից: Սակայն Ես-ը երկու կողմից

ճնշման տակ է գտնվում. նա միաժամանակ կամուրջ է անգլիտակցական Այն-ի (Իդ-ի) և Գեր Ես-ի միջև: Ես-ը պատասխանատու է որոշումների կայացման համար, նա է փորձում ապահովել օրգանիզմի անվտանգությունը և կայունությունը, նա է պայմանավորում անհատի վարքագիծը, ներդաշնակություն ստեղծում անգլիտակցականի մոթ, քառասյին, օրենքներ չճանաչող մղումների և ժամանակի ու միջավայրի պահանջները բավարարող և իդեալի ձգտող Գեր Ես-ի միջև: Օրինակ, երբ Իդ-ը քաղց է զգում, Ես-ը թույլ չի տալիս, որ նա քաղցը բավարարի ավտոդողերով կամ ուտելու համար չնախատեսված ինչ-որ բանով: Այն-ը պահանջում է հրապուրանքի կամ սեռական հակման բավարարում, իսկ Գեր Ես-ը ժամանակի քաղաքակրթական նորմերի, մշակույթի ազդեցության տակ սահմանափակում է այդ պահանջները: «Այն դերը, որ Գեր Ես-ն իր վրա է վերցնում, սկզբում կատարվում է արտաքին ուժերի, ծնողների հեղինակության կողմից» (էջ 353): Գեր Ես-ը իր պահանջներն իրականացնում է մեղքի և խղճի մեխանիզմների միջոցով: Խիղճը ինքնաքննադատության և ինքնագնահատման ունակությունն է: Այդ գործընթացը նախապես դրված էր նախ ընտանիքի, ապա դպրոցի և հասարակության վրա, բայց Գեր Ես-ը, որ անձի զարգացման բարձրագույն մակարդակն է, իր վրա է վերցնում և Ես-ի իդեալի դիրքերից փորձում է կարգավորել անձի վարքագիծը: «Այն լցվում է նույն բովանդակությամբ, դառնում է ավանդույթների և ժամանակի քննությունը բռնած արժեքների կրողը, որոնք այդ ճանապարհով անցնում են սերնդեսերունդ» (էջ 356): Այս դիտանկյունից էլ ինքնաքննությունը բերում է մեղքի զգացում, որը կարգավորում է արդեն Ես-ը: «Միայն Ես-ն է տալիս բարձր աստիճանի կազմակերպվածության այդպիսի օրինակ, որին և նա պարտական է իր լավագույն նվաճումների համար: Նրա զարգացումն ընթանում է հակումների ընկալումից սկսվելով մինչև դրանց վրա իշխանություն հաստատելը... Եթե առօրյա արտահայտություններ օգտագործենք, ապա պետք է ասենք, որ Ես-ը հոգեկան կյանքում ներ-

կայացնում է առողջ բանականությունն ու խոհեմությունը, իսկ Այն-ը՝ անգուսպ կրքերը» (էջ 362): Սեռական հակումը Ֆրոյդն անվանում է լիբիդո. «Սենք ակնհայտորեն շատ քիչ ենք շահում նաև այն դեպքում, երբ Կ. Գ. Յունգի օրինակով ընդգծում ենք բոլոր հակումների նախասկզբնական միասնությունը և նրանց բոլորի մեջ դրսևորվող եռանդին «լիբիդո» անունն ենք տալիս: Քանի որ ոչ մի արհեստական եղանակով սեռական ֆունկցիան հոգեկան կյանքից վերացնել հնարավոր չէ, ապա ստիպված ենք խոսել սեռական և ոչ սեռական լիբիդոների մասին: Սակայն «լիբիդո» անունը ամենայն իրավունքով պահպանենք սեռական կյանքի հակումների ուժի համար, ինչպես և վարվել ենք մինչև այժմ» (էջ 278-279, «Լիբիդոյի տեսությունը և նարզիզմը»): Ֆրոյդը լիբիդոյի պահեր է տեսնում գրական շատ ստեղծագործություններում, այդ թվում՝ Շեքսպիրի «Համլետ»-ում, արքայազնի վարքագծի մեջ: Ի հակադրություն լիբիդոյի՝ գործում է կործանիչ հակումը դեպի մահը՝ Թանատոսը: Այս հակումն ունի ազդեցիկ բնույթ: Ֆրոյդը լիբիդոյի հետ է կապում նաև «նարզիզմ» (նարցիսիզմ) հասկացությունը, որը երևան է գալիս լիբիդոյի օբյեկտի, այսինքն՝ սեռական հակման օբյեկտի բացակայության դեպքում և կարող է շարունակվել նաև հետագայում: Այս դեպքում Ես-ը սևեռվում է սեփական մարմնի վրա և հաճույք է ստանում դրանից: Նարցիսիզմ (թարգմանիչը օգտագործում է «նարզիզմ» ձևը) եզրույթը Ֆրոյդը փոխ է առել մի ուրիշ գիտնականից՝ Պ. Նեքքեից, որը նկարագրում է այլասերված հասուն մի անձի, որը սեփական մարմնին վերաբերվում է նույնպիսի քնքշությամբ, ինչպես կարելի է վարվել օտար սեռական օբյեկտի հետ: Այս պարագայում էլ առաջանում է լրացուցիչ մի խնդիր ևս. «Ինչո՞վ են տարբերվում «նարզիզություն» և «եսասիրություն» հասկացությունները: Ես կարծում եմ, որ նարզիզությունը եսասիրության լիբիդոյի լրացումն է: Երբ խոսում են եսասիրության մասին, ապա նկատի են առնում միայն անհատի օգուտը: Իսկ երբ խոսում են նարզիզության մասին, ապա նկատի են առնում նրա լիբի-

դոյական բավարարությունը»(281),- գրում է Ֆրոյդը: Սակայն, ըստ Ֆրոյդի, հակառակ եաստիության, այլասիրությունը լիբիդոյական կապ կամ հակվածություն չի ենթադրում: Այն-ը (Իդը) և Ես-ը գտնվում են հավերժական կոնֆլիկտի մեջ, որովհետև Ես-ը սահմանափակում է Իդ-ի անսանձ, ոչ մի օրենք չճանաչող ցանկությունները. «Այն-ը ծանոթ չէ գնահատականների, չգիտե բարին ու չարը, պատկերացում չունի բարոյականության մասին» (էջ 361): Լիբիդոյի ճնշումն առաջացնում է ներոգ, որովհետև ցանկությունները թեև ճնշվում, բայց իսպառ չեն անհետանում: Թ. Իգլթոնը նկատում է, որ կյանքի վերջին շրջանում Ֆրոյդը գալիս է այն եզրակացության, որ «մարդկային ցեղը տառապում է մահվան նկատմամբ ունեցած սարսափեցնող հակման, նախամարդու մագոխիզմի ճնշման տակ, որին ազատություն է տալիս Ես-ը (Էգոն – Ժ. Ք.): Մահը կյանքի վերջնական նպատակն է, վերադարձ անշունչ երջանիկ վիճակին, որտեղ այլևս ոչինչ չի սպառնում Ես-ին: Էրոսը, սեքսուալ էներգիան այն ուժն է, որը սկիզբ է դրել պատմությանը, բայց նա ողբերգական հակադրության շրջանակի մեջ է դրել Թանատոսին՝ մահվան նկատմամբ հակմանը: Մենք ձգտում ենք առաջ միայն նրա համար, որպեսզի մշտապես վերադառնանք հետ, մինչգիտակից վիճակը: Էգոն դժբախտ, երերուն էություն է, որ տառապում է շրջապատող աշխարհից, որը դաժան կշտամբանքներով պատժում է Իդ-ի ազահ, չհագեցող պահանջներից տանջվող Գեր Եսին»¹³⁴: Այնուհետև Իգլթոնը եզրակացնում է. «Էգո-ի նկատմամբ Ֆրոյդի խղճահարությունը իրականում կարեկցություն է ցանկությունների ճնշմամբ և հաճույքների հետաձգմամբ կառուցված քաղաքակրթության անհամբեր կեղեքման տակ աշխատող մարդկության հանդեպ» (նույն տեղում): Ինչպես մնացած դեպքերում, այս հարցում ևս Իգլթոնը սոցիոլոգիական տեսանկյունից է նայում խնդրին: Ա. Նալչաջյանը փոքր-ինչ այլ մեկնաբանություն է տալիս խնդրին՝ Թանատոսի հակման գիտակցումը կա-

¹³⁴ Տե՛ս, Իգլթոնի նշված աշխատությունը, էջ 196:

պելով Ֆրոյդի հայացքների զարգացման հետ. «Տեսնելով Առաջին համաշխարհային պատերազմի արհավիրքները և զգալի չափով հիասթափվելով մարդուց՝ նա առաջ քաշեց այն միտքը, որ բացի լիբիդոյից, մարդուն ակտիվ գործողությունների մղող երկրորդ բնագոյային ուժը մահվան բնագոյն է կամ Թանատոսը: Այդ բնագոյր դրսևորվում է կյանքը վերացնելու, ավերածության, ագրեսիվ հակումների և արարքների ձևով»¹³⁵: Քանի որ ամեն կենդանի օրգանիզմ ի վերջո մեռնում է, մտածում էր Ֆրոյդը, ուրեմն կյանքի վերջնական նպատակը մահն է: Ընդհանրացնելով այս հարցում Ֆրոյդի վերլուծությունները՝ Նաչաջյանը գրում է. «Այսպիսով, ըստ Ֆրոյդի հոգեվերլուծական տեսության, **լիբիդոն և Թանատոսը** միշտ եղել ու մնում են մարդու վարքի գլխավոր շարժիչ ուժերը» (էջ 440):

Ֆրոյդը ստեղծագործությունը ևս նկրդի տեսակ է համարում: Այս պարագայում սեռական լիբիդոն սուբլիմացվում¹³⁶ է արվեստում, սեռականի փոխարեն երևան է գալիս նոր հակում դեպի ստեղծագործությունը, նկրդը փոխակերպվում է արվեստի: Ֆրոյդը դրանով է բացատրում Դոստոևսկու, Շիլլերի, Լեոնարդո դա Վինչիի, Շեքսպիրի ստեղծագործությունը: Բնականաբար այս տեսությունը առանց քննադատության չի մնում: Ֆրոյդին, առողջ բանականության տեսանկյունից, մեղադրում էին պանսեքսուալիզմի մեջ, որովհետև մարդկային կյանքում սեքսուալությունն էր Ֆրոյդը համարում ամենակարևոր բաղադրիչը: Թ. Իգլթոնը գտնում է, որ այդ մեղադրանքի մեջ ճշմարտության հատիկ կա, քանի որ ըստ Ֆրոյդի՝ սեքսուալությունը ոչ միայն կենտրոնական տեղ է զբաղեցնում անձի վարքագծի մեջ, այլև նրա ցանկացած տիպի գործունեության բաղադրիչն է կազմում:

¹³⁵ **Ջիզմունդ Ֆրոյդ**, Հոգեվերլուծության ներածություն, Վերջաբան, էջ 439:

¹³⁶ **Սուբլիմացիան** հոգեբանական գործողություն է (պրոցես), որի միջոցով բուն հակումը (տվյալ դեպքում՝ լիբիդոն) փոխակերպվում է կամ սոցիալական գործունեության, կամ ստեղծագործական էներգիայի (տե՛ս, Словарь иностранных слов, Санкт-Петербург, 2005, с. 617).

Ֆրոյդի հոգեվերլուծության մեջ շատ կարևոր տեղ է զբաղեցնում նաև երազատեսության հիմնախնդիրը: Երազների, այսպես կոչված, «հումքը», որ նա անվանում է թաքնված բովանդակություն, անգիտակցության ցանկությունների դրսևորում է, որ քաղվում է անցած օրերի փորձից և նյութական կերպարանք է ստանում երազներում: Բայց երազի մեկնության համար կարևորը ոչ թե բուն նյութն է, այլ այն, թե ինչպես է աշխատում այդ նյութը: Երազները ուղղակի ձևով չեն վերարտադրում անգիտակցության մութ բնագոյներն ու ցանկությունները, երազը կարծես «երկրորդային վերամշակման» է ենթարկում նյութը, այսինքն անգիտակցության բեկորները, մեղմացնում է դրանք, աղավաղում իրական իմաստը, և «հեռատես» Ես-ը «վերաքննում է» նյութը, այլակերպում-փոխակերպում այն, դարձնում անճանաչելի, մթնեցնում իմաստը, ըստ էության, կողավորում է այն: «Երազի մասերի ըմբռնումն այն է,- գրում է Ֆրոյդը,- որ դա նրա իսկական բովանդակությունը չէ, այլ տրված է ինչ-որ այլ բանի փոխարեն, որ երազ տեսնողին հայտնի չէ (ճիշտ այնպես, ինչպես սխալ գործողության միտումը, որի մասին երազ տեսնողը գիտե, բայց այդ գիտելիքը նրան մատչելի չէ)» (էջ 75): Այսինքն՝ մատչելի չէ, որովհետև, այլ կերպ ասած, երազ տեսնողը չգիտե, որ ինքն ունի այդ գիտելիքը: Երազների մեկնության համար Ֆրոյդն առաջարկում է մի քանի նախապայմաններ, որոնք են՝ ա) չպետք է մտահոգվել տեսածով, քանի որ այն «մեր որոնած անգիտակցականը չէ», բ) աշխատանքը պետք է սահմանափակել «երազի յուրաքանչյուր տարրի հետ փոխարինող մտապատկերներ կապելով», գ) պետք է սպասել, որ «որոնելի անգիտակցականն ինքը հայտնվի»: Ամեն դեպքում չպետք է մոռանալ, որ «մտաբերված երազը իրականը չէ, այլ նրա աղճատված փոխարինողը, և վերջինս մեզ պետք է օգնի այլ փոխարինող մտապատկերների միջոցով մոտենալ իսկականին և երազի անգիտակցական բովանդակությունը գիտակցված դարձնել» (էջ 76): Այնուհետև Ֆրոյդը մանրամասնում է երազների բացահայտման

մեխանիզմները և նրանցում առկա սիմվոլները, երազների բովանդակության կապը մարդու նախածննդյան ժամանակների, ներարգանդային վիճակների զգացողությունների հետ և այլն: Երազատեսության ժամանակ անգիտակցությունն աշխատում է անփույթ խոհարարի պես, որ կաթսայի մեջ է լցնում ձեռքի տակ եղած ամեն ինչ: Անգիտակցության այդ աշխատանքը հաճախ սահմանափակում է Ես-ը, կոնֆլիկտ է առաջանում Իդ-ի և Եսի միջև, որի արդյունքը նկրոզն է: Արվեստագետի, գրողի աշխատանքը ևս Ֆրոյդը համեմատում է նկրոզի հետ: Ստեղծագործելիս արվեստագետը ևս, ինչպես նկրոզ ունեցողը, գտնվում է ուժեղ բնագոյների ազդեցության տակ և երևակայության շնորհիվ հեռանում է իրականությունից, ուստի, ստացվում է, որ նրա ստեղծագործությունը ևս պետք է մեկնաբանել այնպես, ինչպես երազը: Այդ է պատճառը, որ հաճախ ընթերցողները գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ փնտրում, բայց չեն գտնում իրական, ռեալիստական պատկերներ: Ստեղծագործության մեջ ընթերցողը փնտրում է այն, **ինչ** ասվում է, այսինքն՝ բովանդակությունը, գաղափարը և ոչ թե այն, թե **ինչպես** է ասվում: Ըստ էության քննադատի աշխատանքը հոգեվերլուծական մեթոդի պարագայում այդ **ինչպեսի** բացահայտման ճանապարհով է **ինչին** հասնում: Վերլուծելով Ֆրոյդի հոգեվերլուծական տեսության էությունը՝ Իգլթոնը նկատում է. «Հոգեվերլուծական գրական քննադատությունը կարող է ընդհանուր գծերով բաժանվել չորս տարատեսակի՝ կախված ուշադրության օբյեկտի ընտրությունից: Այդպիսի օբյեկտ կարող է լինել աշխատանքի **հեղինակը, բովանդակությունը, ձևական կառույցը և ընթերցողը**: Հոգեվերլուծական քննադատության մեծ մասը կարելի հանգեցնել առաջին երկու տարատեսակներին. նրանք առավել սահմանափակ են և պրոբլեմատիկ: Հենց իր՝ հեղինակի հոգեվերլուծությունը մշտապես մտահանգման զբաղմունք է, և այդ տեսակի պրոբլեմի մենք բախվում ենք, երբ քննարկում ենք հեղինա-

կային «հղացման» իմաստը»¹³⁷: Բովանդակության հոգեվերլուծությունը ըստ Իգլթոնի, հերոսների անգիտակցության պատճառաբանվածության կամ տեքստում առկա օբյեկտների և իրադարձությունների հոգեվերլուծական իմաստի ծանոթագրություններն են: Իբրև գրականության և արվեստի բնագավառ Ֆրոյդի «ներխուժման» օրինակ է նա համարում Լեոնարդո դա Վինչիի մասին նրա մենագրությունը, Միքելանջելոյի «Մովսեսի» մասին էսսեն և այլ գործեր: Օ. Տուրիչևան շատ ավելի պարզ մեխանիզմով է ներկայացնում հոգեվերլուծական մեթոդով աշխատող գրականագետին: Ֆրոյդը ստեղծագործությունը դիտում է իբրև ոչ երջանիկ, չբավարարված մարդու գործունեություն, որովհետև ստեղծագործությունը երևակայության արդյունք է, իսկ երջանիկ մարդը չի երևակայում, նա ապրում է իր երջանկությունը: Գրողը երևակայությամբ ներկայացնում է այն իրականությունը, որն ինքը չի կարող ունենալ, և այդպես բավարարում է գտնում կա՛ն ճնշված անգիտակցական լիբիդոն, կա՛ն էլ ներքին թաքնված տրավմաները: Ստեղծագործության մեջ գրողը երևակայության շնորհիվ կոմպենսացնում (փոխհատուցում) է իր անլիարժեքությունը կամ ցանկությունների ճնշվածությունը և այդ կերպ խուսափում է ներողից: Այս պատճառով էլ Ֆրոյդը գրողներին համարում է հանճարեղ ներտիկներ: Այս ամենը պարզելու համար քննադատը պետք է գրողի կենսագրության մեջ փնտրի նրա ապրած տրավմաները (ցնցումները) և բարդույթները: Կենսագրության թաքնված փաստերի բացահայտման միջոցով է Ֆրոյդը բացատրում, վերլուծում Դոստոևսկու ստեղծագործությունը, մասնավորապես «Կարամազով եղբայրները»: Նույն սկզբունքը Ֆրոյդը առաջարկում է ոչ միայն գրողի, այլև հերոսի համար և Շեքսպիրի Համլետի կերպարը վերլուծում է՝ նրա վարքագծի հիմքում դնելով էդիպյան բարդույթը: Այս ամենից կարելի է եզրակացնել, որ ֆրոյդյան հոգեվերլուծության հիմքում ևս ընկած է հերմենևտիկայի մեթոդը, որի շնորհիվ կարելի է

¹³⁷ Թ. Իգլթոն, նշ. աշխատ., էջ 214:

միայն հայտնաբերել սեռական նախկին ճնշվածությունը կամ թաքնված մի այլ բան:

Ձ. Ֆրոյդն ունեցավ բազմաթիվ քննադատներ, և իզուր չէ, որ նա ասում էր. «Միջին դարերում ինձ կայրեին, հիմա այրում են միայն իմ գրքերը»: Նրա քննադատներից էլ ոմանք, չհամաձայնվելով նրա հետ շատ հարցերում, այնուամենայնիվ, բարձր գնահատեցին նրա աշխատանքը և շարունակելով՝ հարստացրին նրա հոգեբանական հետազոտությունները: Քննադատների զգալի մասը հոգեբանական գիտության հետագա նվաճումների տեսանկյունից է գնահատում Ֆրոյդի գիտական գործունեությունն ու նրա թերությունները: Օրինակ՝ «Լիբիդո և Թանատոս» առանձնացված հարցի առումով Նալչաջյանը նկատում է. «Ֆրոյդը ճիշտ նկատելով սեռական և ագրեսիայի բնագոյների գոյությունն ու ազդեցությունը մարդու կյանքի գործընթացների վրա, աչքաթող է անում նաև այլ բնագոյների և բնածին այլ հոգեկան ուժերի ու հակումների գոյությունը» կամ՝ «Ժամանակակից հոգեբանության որոշ նորագույն նվաճումներ թույլ են տալիս հիմնովին վերանայել անգիտակցականի առաջացման վերաբերյալ Ֆրոյդի տեսակետը, որը, սակայն ոչ մի չափով չի կարող հերքել այս հարցի լուծման գործում Ֆրոյդի լուրջ ներդրումը» (էջ 441):

Խոսքն առաջին հերթին վերաբերում է շվեյցարացի նշանավոր գիտնական, փիլիսոփա, վերլուծական հոգեբանության հիմնադիր **Կարլ Յունգին**: Յունգը միակողմանի էր համարում Ֆրոյդի այն տեսակետը, թե բոլոր ներոզների հիմքում ընկած է սեքսուալ մղումը, և թե գեղարվեստական ստեղծագործության հիմքում, ինչպես նշվեց վերևում, սեքսուալ ճնշումից առաջացած ներոզն է, որը փոխհատուցվում է սուբլիմացիայով, այսինքն՝ լիբիդոյի փոխարկումով ստեղծագործության: Յունգը, անդրադառնալով «էրոսի տեսությանը», եզրակացնում է. «Այսպիսով, Ֆրոյդի կողմից առաջ քաշված ներոզի սեքսուալ տեսությունը հենվում է իրական ու փաստական սկզբունքի վրա: Սակայն նրա սխալը կայանում է բացառապես այդ սկզբունքի

միակողմանիության և սահմանափակության մեջ և բացի դրանից, նա անզգուշություն է կատարում՝ ձգտելով իր կոպիտ սեքսուալ տերմինաբանությամբ բռնել անորսալի էրոսին: ...Ֆրոյդն ինքը առավել հասուն տարիքում խոստովանում է, որ իր տեսությունը տառապում է անհավասարակշռությամբ և էրոսին, որին ինքը անվանում է **լիբիդո**, հակադրում է **կործանման** կամ, համապատասխանաբար, **մահվան** բնագործ: Իր աշխատանքներից մեկում, որ նրա կենդանության օրոք չի տպագրվել, այդ մասին այսպես է գրում. «Երկար կասկածներից ու տատանումներից հետո մենք որոշեցինք ընդունել երկու արմատական բնագործներ՝ էրոսը և կործանման բնագործ...»: Մատնանշելով հանդերձ Ֆրոյդի տեսության միակողմանիությունը՝ Յունգը ավելացնում է. «Այն, ինչ աչքի առաջ ունի Ֆրոյդը, կա, ըստ էության այն փաստն է, որ ամեն մի պրոցես էներգետիկական ֆենոմեն է և ընդհանրապես էներգիան կարող է ծնվել հակադրությունների լարված միասնությունից»¹³⁸: Յունգը կտրականապես համաձայն չէր նաև Ֆրոյդի այն մտքին, թե ստեղծագործությունը ներքին հոգեկան ցնցումների (տրավմաների), հիվանդագին խանգարումների արդյունք-փոխհատուցում է: Ստեղծագործությունը հիվանդություն չէ: Եվ ապա՝ ըստ Յունգի՝ ստեղծագործությունը գրողի գուտ անհատական կենսագրությամբ կամ նրա անգիտակցությամբ չի պայմանավորված, գրողի ստեղծագործության դրոշիչը կոլեկտիվ անգիտակցականն է, որը ձևավորվել է անհիշելի նախնական ժամանակներում և գեներտիկորեն ժառանգվում է սերունդների կողմից: Յունգը իր միտքը արտահայտում է շենքի օրինակով: Մարդու հոգեկան աշխարհը նման է բազմահարկ շենքի, որի հիմքը գտնվում է նախնադարյան ժամանակներում, իսկ հարկերը արտահայտում են զարգացման տարբեր դարաշրջանները (փուլերը): Ժամանակակից մարդն ապրում է վերևի հարկում, և նրա վարքագծի ու արարքների առերևույթ

¹³⁸ **Карл Густав Юнг**, Психология бессознательного, М., «Издательство АСТ»: «Канон +», 2001, с с. 33-34. (Այս գրքից մյուս քաղվածքների էջերը կնշվեն տեղում):

անբացատրելի հատկանիշների աղբյուրը թաքնված է շենքի հիմքում, այսինքն՝ նախապատմական ժամանակներում, անգիտակցության շերտերում, իռացիոնալ աշխարհում: Հետևաբար՝ եթե մարդու անբացատրելի արարքների մի մասի պատճառը պայմանավորված է անհատի փորձով ու նրա անգիտակցական մղումներով, մյուս մասի պատճառը դուրս է անհատի անգիտակցական ոլորտից և բացատրվում է կոլեկտիվ անգիտակցությամբ: Ըստ էության այստեղ գրականագետ մեկնաբանին ծանր աշխատանք է սպասում, որովհետև գրական հերոսի արարքների ու պահվածքի հիմքը նա պարտավոր է որոնել ոչ միայն տվյալ անհատի, այլև կոլեկտիվ անգիտակցության մեջ: Կոլեկտիվ անգիտակցության մեջ պրոեկցվում են կենդանուց մինչև մարդ դառնալու ճանապարհին նրա ունեցած պատկերացում-գաղափարները: «Կոլեկտիվ անգիտակցության արքետիպերը» ուսումնասիրության մեջ Յունգը բերում է այսպիսի օրինակ. միայն լուսավորության դարաշրջանում հայտնաբերեցին, որ իրականում, այնուամենայնիվ, աստվածներ չկան, դրանք գաղափարների պրոեկցիաներ են, բայց դրանով չվերջացան այդ աստվածների կամ միֆերի հոգեբանական գործառույթները, որոնք տեղավորվեցին կոլեկտիվ անգիտակցության ոլորտ: Այդ է պատճառը, որ այսօր ևս մեկի մեջ մարդիկ դև կամ դիվային բան կարող են տեսնել, կամ մարդկությունը կարող է ունենալ արյունահեղության մութ, չգիտակցված պահանջ: «Լուսավորականությունից առաջ,- գրում է Յունգը,- ինչպես հայտնի է, կատարվեցին ֆրանսիական սարսափելի հեղափոխությունները: Եվ հիմա մենք մույնպես նորից ապրում ենք այդ կոլեկտիվ պսիխիկայի անգիտակից ապակառուցողական ուժերի վրդովմունքը: Արդյունքը եղավ նախկինում չտեսնված զանգվածային սպանությունը: Դա հենց այն է, ինչին ձգտում էր անգիտակցությունը» (էջ 99): Նշանակում է՝ անգիտակցության մեջ պահպանված կենդանական մութ, արյուն թափելու բնագորը կարող է գործել ցանկացած ժամանակ, ցանկացած ձևով:

Անգլիտակցության իռացիոնալ, ոչ տեսանելի ու առարկայական գոյության մասին ավելի որոշակի պատկերացում կազմելու համար Յունգն առաջադրում է արքետիպի գաղափարը, որն օգնում է հասկանալու իռացիոնալի անհրաժեշտությունը: «Միակ հնարավորությունն այն է, որ ճանաչենք իռացիոնալը անհրաժեշտության հատկանիշով, որովհետև այն միշտ առկա է՝ հոգեկան գործունեությունը և նրա բովանդակությունն ընդունել ոչ իբրև կոնկրետ (դա կլիներ մի քայլ հետ), այլ իբրև հոգեկան ռեալություն, քանի որ նրանք իրականում գործող, այսինքն իրականության բաներ (վեշչի) են» (էջ 100), գրում է Յունգը: Կուլեկտիվ անգլիտակցությունը փորձի թողած հետքերն են, ապրիորի աշխարհի պատկերը, որը «ձևավորվել է՝ անհիշելի ժամանակներում»: «Այդ պատկերում ժամանակի ընթացքում բյուրեղացվել են որոշակի գծեր, այսպես կոչված **արքետիպեր** կամ **դոմինանտներ** (գերակայություններ, գերակշիռ հատկանիշներ – Ժ. Զ)»: Դրանք գերակայող օրենքների և սկզբունքների ընդհանուր օրինաչափություններ են, որոնց ենթարկվում է պատկերների (կերպարների) շարունակականությունը, որը նորից և նորից ապրում է հոգին: Այսինքն՝ դրանք ընդհանրացնում են միատեսակ փորձի կուտակված արդյունքի հիմնական գծերը: Ըստ էության արքետիպը դատարկ ձև է, մարդկային պատկերացումների կաղապար, որը տարբեր ժամանակներում կարող է լցվել տարբեր բովանդակությամբ, բայց միշտ պահպանելով կայուն կաղապարը: Օրինակ՝ այդպիսի կաղապար կարող է լինել Ողիսևսի միֆը, որը Ջոյսի «Ուլիսես» վեպում լցվում է 20-րդ դարասկզբի իռացիոնական իրականության բովանդակությամբ, 20-րդ դարում հայ հեղինակ Ջորայր Խալափյանի «Վասիլ Մեծ...» վեպում՝ միջին դարերի բյուզանդական իրականության հատկանիշներով: Հենց այդ ձև-կաղապարի կայունությամբ էլ (տվյալ դեպքում՝ երկարատև հեռացումից հետո բազում փորձություններով վերադարձ տուն) տարբեր ժողովուրդների մոտ էլ առկա են նույն արքետիպերը միշտ գործողության մեջ՝ հազեցած իրենց բովանդակավորած ժա-

մանակի բնորոշ հատկանիշներով: Արքետիպերը կարող են լինել ինչպես հերոսների, այնպես էլ սյուժեների տեսքով: Յունգը մի ուրիշ բացատրություն էլ է տալիս՝ ասելով, որ արքետիպը կարելի է դիտարկել իբրև ապրումների արտացոլում, բայց նաև իբրև համանման ապրումների պատճառ: Ըստ Յունգի՝ անգիտակցության այդ պատկերներն իրենց մեջ ինչ-որ բան ունեն ճակատագրից: Գուցե և, ինչ իմանաս, այդ հավերժական պատկերները հենց այն են, ինչ մենք անվանում ենք ճակատագիր: Արքետիպերը մշտապես գտնվում են գործողության մեջ: Նրանք հավաքական անգիտակցության խոր շերտերում գտնվող այն աղբյուրներն են, որոնք ինտելեկտուալ մտազննումների հիմք են տալիս, բայց միաժամանակ արքետիպը հոգեկան կառուցվածքի օբյեկտիվ իրողություն է, ուստի այն կարելի է ըմբռնել նաև վերապրումի կամ համապրումի միջոցով:

Կ. Յունգը առանձնացնում է սահմանափակ թվով նման ունիվերսալ կառույցներ՝ արքետիպեր, որոնք հետևյալներն են՝ **Մոր** արքետիպը, **Երեխայի**, **Անձի** (կամ դիմակի), **Ստվերի**, **Անիմայի**, **Անիմուսի**, **Ոգու**, որոնք ունեն իրացման տարբեր փուլեր: Նշած արքետիպերից յուրաքանչյուրն ունի արտահայտության իր կերպը՝ պրոնեկցիան (ստվերագծումը) ու պատճառը, գուցե ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ անհրաժեշտությունը: Գիտնականը զգուշացնում է, որ հատուկ ուշադրությամբ պետք է վերաբերվել արքետիպերին, որովհետև նրանք «հոգեկան» (психического) վարակի վտանգ են պարունակում իրենց մեջ» (էջ 101): Նա երևույթը բացատրում է **Ստվերի** արքետիպի օրինակով: Եթե ինչ-որ մեկը իր մոտիկ ընկերոջ կամ բարեկամի մեջ պրոնեկտում է դևի կերպար, ապա դա այն պատճառով, որ այդ մարդու մեջ կա ինչ-որ բան, որ հնարավոր է դարձնում այդ միտքը, թեև նա կարող է լինել միանգամայն լավ և օրինակելի մարդ: Այնուամենայնիվ, այդ երկու ընկերները (մեկը, որ մյուսի մեջ դիվային բան է տեսնում և մյուսը) դառնում են անհամատեղելի, քանի որ անգիտակ-

ցորեն վանում են միմյանց: Ըստ Յունգի՝ դևը հենց Ստվերի արքետիպի տարբերակն է. կան նաև այլ տարբերակներ:

Մոր արքետիպը ի սկզբանե գոյություն ունի կոլեկտիվ անգիտակցության մեջ իբրև սկիզբ, ակունք: Բանահյուսության մեջ դա կարող է դրսևորվել Աստծո, ճակատագրի կերպարով, խորհրդանշել տունը, ընտանիքը, հայրենի օջախը: **Անձի** կամ Դիմակի արքետիպը խորհրդանշում է այն դերը, որ անհատը վերագրում է իրեն, նույնացնում է իրեն ուրիշի հետ: Գրականության մեջ, ըստ Տուրիշևայի (61), դա սովորաբար գլխավոր հերոսի կրկնակն է կամ նրա նմանը սոցիալական դերով ու դիրքով: Տուրիշևան բերում է Օբլոմովի օրինակը, որը Պետերբուրգի չինովնիկների մեջ գտնում է իր նմաններին, այսինքն՝ նույն արքետիպի արտահայտություններին: **Անիմայի** արքետիպը տղամարդու անգիտակցության մեջ կնոջ սկզբի առկայությունն է: Թեև կինը ո՛չ տարիքով, ո՛չ դիրքով առավել չէ տղամարդուց, բայց նրա կյանքում ունի անփոխարինելի դեր իր գերազանց ինտուիցիայով, ուղի ցույց տալու ունակությամբ և այլն: «Չկա տղամարդ, որ լինի այնքան տղամարդկային, որ իր մեջ չունենա ոչ մի կանացի բան», - գրում է Յունգը (էջ 189): Տղամարդու մեջ եղած քնքշությունը սխալմամբ է համարվում կանացի հատկանիշ, դա հենց տղամարդու էության մեջ է այնպես, ինչպես որոշ կանանց մոտ էլ տղամարդկային հատկանիշներ կան: Տղամարդիկ կանացի այդ հատկանիշները ճնշում և մղում են անգիտակցության ոլորտ, բայց իբրև կյանքի ընկեր փնտրում են սեփական անգիտակցության մեջ առկա կանացի կերպարը: Այստեղից էլ՝ անհասկանալի թվացող ամուսնությունները: Տղամարդը ուժեղ է սոցիալական կյանքում, կարիերայի հարցերում, բայց «Անձը, տղամարդու իդեալական կերպարը, ինչպիսին որ նա պետք է լինի, ներքուստ փոխհատուցվում է կանացի թուլությամբ, և ինչպես արտաքուստ անհատը խաղում է ուժեղ տղամարդու դեր, ներքուստ նա դառնում է կին, անիմա, որովհետև հենց անիման է հակադրվում անձին» (էջ 195): Եթե կարճ ասելու լի-

նենք, ապա կստացվի, որ կանացի սկիզբը տղամարդու մեջ՝ Անիման, մարդկային բազում սերունդների անգիտակցության ոլորտում պահպանված փորձի մնացորդներն են, բայց ոչ բուն փորձը: «Եվ այսպես, տղամարդու անգիտակցության մեջ գոյություն ունի ժառանգված կնոջ հավաքական կերպար, որի օգնությամբ նա հասու է դառնում կնոջ բնությանը» (էջ 191): Անիմայի արքետիպը կարող է ունենալ ինչպես դրական, այնպես էլ բացասական դեր տղամարդու կյանքում: Այդ են հաստատում համաշխարհային գրականության մեջ կանացի այն կերպարները, որոնք կան դրական, կան բացասական դեր են ունեցել տղամարդու ճակատագրում:

Յունգը գրում է, որ հատուկ տեղ են գրավում այն արքետիպերը, որոնք արտահայտում են զարգացման ընթացքի նպատակ կամ նպատակներ: Նրա կարծիքով այնկողմնային գործառույթը աննպատակ չի գործում, այլ մղում է մարդու էության կորիզի բացահայտմանը: Առաջին հայացքից այդ գործառույթը սովորական բնական ընթացք է, որը կարող է իրականանալ նաև արգելքների հաղթահարելով: «Այդ պրոցեսի իմաստն ու նպատակը անհատի կայացումն է (նախապես դրված է մթրիոնում) բոլոր տեսակետներով: Դա վերականգնումն ու ծավալումն է նախնական պոտենցիալ ամբողջականության: Խորհրդանշանները, որոնք օգտագործում է անգիտակցությունը դրա համար, այլ բան չեն, քան կերպարներ (պատկերներ, образы), որոնք վաղուց մարդկությունն օգտագործում է արտահայտելու համար ամբողջականություն, լրիվություն և կատարելություն. որպես օրենք դրանք քառակողմանիության և շրջանի խորհրդանշաններն են: Այդ պրոցեսը ես անվանում եմ անհատականացման պրոցես» (էջ 115-116):

Նախորդ արքետիպի նմանությամբ է Յունգը մեկնաբանում տղամարդու սկզբի առկայությունը կնոջ անգիտակցության մեջ, որը նա անվանում է **Անիմուս**: Այս պարագայում ևս տղամարդկային հատկանիշները կանացի կերպարներում ստանում են թե՛ դրական,

թե՛ քացասական դրսևորումներ: Այստեղ կարևոր դեր է կատարում կնոջ հոր կերպարը, որն իր հետքն է թողում կանացի կերպարների բովանդակային ձևավորման վրա: Յունգը գրում է, թե որքան դժվար է տղամարդու անգիտակցական հոգեբանության մեջ թափանցելը, դա բազմապատիկ դժվար է կնոջ պարագայում, դժվար է անհնարի- նության աստիճանի: Հավանաբար պետք է ենթադրել, որ այս պա- րագայում կարևոր դեր է խաղում գիտնականի սեփական սեռը (ա- մեն դեպքում չպետք է քացառել այդ հանգամանքը): Մենք պարզու- մակ կերպով հաճախ մտածում ենք, որ մենք ենք մեր տան տերը, - գրում է Յունգը,- չմտածելով, որ մեզ շրջապատողները պարտավոր չեն նույն կերպ մտածել, ուստի չի կարելի կնոջը վերագրել ցածր գիտակցություն: Առևտրի, գիտության, քաղաքականության, տեխնի- կայի բնագավառներում իշխում է տղամարդկային ոգին, այդ ամենը կնոջը քիչ են հետաքրքրում կամ նրա գիտակցության մեջ ստվերի մեջ են գտնվում (համեմայն դեպս, այդպես էր Յունգի ժամանակ, այժմ կանայք բավականաչափ ակտիվ են հիշյալ բնագավառնե- րում), բայց դրա փոխարեն անձնական հարաբերությունների հար- ցում կնոջ գիտակցությունը այնպիսի մանրամասներ է մշակել, որոնք լիովին հասու չեն տղամարդուն: Այնտեղ, որտեղ տղամարդը ինչ-որ մտադրություն է ուզում հայտնել, որ գալիս է նրա անգիտակցության խորքերից, կինը համոզված կարծիք է հայտնում, որը նույն՝ անգի- տակցության ակունքներից է գալիս, բայց նա այնպիսի համոզվա- ծությամբ է ասում, ասես փաստարկներ ունի դրա վերաբերյալ: Ավե- լորդ է ասել, որ Անիմայի ու Անիմուսի վերաբերյալ իր եզրակացու- թյունները Յունգը հիմնում է կնոջ ու տղամարդու հոգեբանության մանրազնին ուսումնասիրության վրա: Գիտնականը համոզված է, որ անիմուսը մարդու գիտակցության մեջ ստվերագծվում է նույնքան հաճախ, որքան անիման, և նույնակերպ գործառույթներ է հատկաց- նում նրանց՝ մեկին կնոջ տեսքով, մյուսին՝ տղամարդու: «Անիմուսն իր բնույթով կուտակված փորձի մնացորդն է՝ ժառանգված տղամար-

դու վերաբերյալ նրա նախնի կանանցից»,- նկատում է Յունգը (էջ 209). «Ինչպես տղամարդը իր ստեղծագործությանը, ինչպես ամբողջական կառույցի, տալիս է լույս աշխարհի գալ իր ներքին կանացի սկզբից, այդպես էլ կնոջ ներքին տղամարդկային սկիզբը արտադրում է ստեղծագործական սաղմեր, որոնք ունակ են բեղմնավորել կանացի սկիզբը տղամարդու մեջ» (էջ 210): Սակայն Յունգը զգուշացնում է, որ տղամարդու սկզբով տարված, ոգևորված կինը կարող է կորցնել կանացիությունը: Նույն վտանգը սպառնում է հակառակ սեռին: Դա տեղի է ունենում այն դեպքում, երբ անգիտակացականի ոլորտի հակումը դուրս է գալիս արտաքին աշխարհ: Կնոջ և տղամարդու սոցիալական դերով պայմանավորված՝ տարբեր են անիմայի և անիմուսի, եթե այս պարագայում կարելի է ասել, ոգեշնչման աղբյուրները: Տղամարդուն շրջապատող աշխարհը շատ ավելի լայն է, հետաքրքրությունները ավելի մեծ, ուստի նա կնոջը ավելի քիչ տեղ է հատկացնում և ունի իր ներսում կնոջ որոշակի կերպար-իդեալ, որը պարտադիր չէ, որ նրա կինը լինի, քանի որ կինն ու ընտանիքը նրա համար նպատակին հասնելու միջոց են: Կնոջ միջավայրը նեղ է, նրա անգիտակցության ոլորտում առկա տղամարդկային սկիզբը՝ անորոշ և բազմաթիվ. դա կարող է լինել Հայր աստված կամ հայրը, «բոքսի չեմպիոնը, ...հեռավոր, անտեսանելի քաղաքների ականավոր տղամարդիկ», որոնց կերպարները նրան հայտնվում են երազներում: Յունգը զգուշացնում է, որ իր ասածները ամենևին էլ մետաֆիզիկայի ոլորտից չեն, այլ փորձի արդյունք:

Վերևում նշված հոգեբանական առանձնահատկություններն ու օրինաչափությունները կարևոր հիմք են, թեկուզ երբեմն վիճելի, որոնք քննադատը չի կարող հաշվի չառնել գրական հերոսների վարքագիծը քննելիս կամ ընդհանրապես գրական երկը վերլուծելիս: Երբեմն որոշ կերպարների առերևույթ անհասկանալի վարքագիծը կամ տարբեր, իրար հետ կապ չունեցող (իրար հետ չառնչվող, չհաստատված գրական ազդեցության դեպքում) կերպարների, գաղափարների

նմանության խորքում կարող է ընկած լինել արքետիպի հանգամանքը: Այդ սկզբունքով ենք մենք փորձել բացատրել Թոմաս Վուլֆի և Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծած մոր կերպարների արտաքուստ անհասկանալի նմանությունը¹³⁹: Ահա նման պարագաներում աշխատում է թաքուն իմաստների բացահայտման հերմենևտիկական մեթոդը: Ըստ էության հոգեվերլուծության ընդհանուր մեթոդաբանությունը նույն հերմենևտիկական է:

Ձ. Ֆրոյդի հետևորդներից է ֆրանսիացի հետկառուցվածքաբան, «կառուցվածքաբանական հոգեվերլուծության» տեսության հիմնադիր, գրականության տեսաբան, գործող բժիշկ **Ժան Լականը** (1901-1981), որը կարևոր հետք է թողել Ժ. Դերիդայի, Մ. Ֆուկոյի հայացքների վրա: Նրա գրականագիտական հայացքները միջանկյալ տեղ են գրավում կառուցվածքաբանության և հետկառուցվածքաբանության միջև: Լականի հայացքները շարադրված են նրա «Խոսքի և լեզվի գործառույթն ու դաշտը հոգեվերլուծության մեջ», «Տառի աստիճանակարգությունը (инстанция) անգիտակցության մեջ կամ բանականության ճակատագիրը Ֆրոյդից հետո», «Հայելու շրջանը (փուլը) և նրա դերը «Եսի» ձևավորման մեջ», «Տեքստեր» և այլ աշխատություններում: Հենվելով անգիտակցականի ֆրոյդյան տեսության և այս բնագավառում լեզվի կարևորության շեշտադրման վրա՝ Լականը կենտրոնական տեղ է հատկացնում լեզվի կառուցվածքի ուսումնասիրությանը և իր տեսությունը համարում ավանգարդիստական գրականության փորձով: Նա գալիս է այն եզրահանգման, որ մարդու գիտակցությունն ու անգիտակցականությունը ունեն լեզվական բնույթ, **կառուցված են, ինչպես լեզուն**¹⁴⁰: Այդ միտքը նա փորձում է բացատրել մարդու հոգեկան կազմի՝ իր կարծիքով երեք իրար հակասող բաղադրիչներով, որոնք են՝ **երևակայականը, սիմվոլիկը և իրականը**: Ըստ էության սրանք համապատասխանում են

¹³⁹ Ժ. Քալանթարյան, Դիտանկյուն, Եր., 2015, էջ 160-184:

¹⁴⁰ Այս մասին տե՛ս, «Западное литературоведение...», էջ 211:

Ֆրոյդի նշած Այն – Ես –Գեր Ես բաղադրիչներին: **Երևակայականը** մարդու պատրանքային պատկերացումներն են ինքն իր մասին: Դա մոտավորապես համընկնում է ֆրոյդյան Այն-ին՝ ցանկություններին, անգուսպ կրքերին, անդիմադրելի պահանջներին: **Սիմվոլիկը** սոցիալական ու մշակութային նորմերն են, որ մարդը աստիճանաբար, անգիտակցորեն յուրացնում է: Դա էդիպյան բարդույթի շրջանն է, երբ ֆրոյդյան Ես-ը ենթարկվում է իրականության մեջ ընդունված չափանիշներին, մշակութային ավանդներին և իր մեջ ճնշում է այն զգացումները և ցանկությունները (առաջին հերթին՝ սեռական ցանկությունը), որոնք ընդունված չեն տվյալ ժամանակ և տվյալ հասարակության մեջ: **Իրականը** կենսաբանական ցանկությունների սուբլիմացիայի՝ վերափոխման շրջանն է, երբ անհատը, թերևս լիովին չգիտակցելով, իր ներքին էներգիան կիրառում է այլ բնագավառում: Այնուամենայնիվ, Լականը համոզված է, որ մարդը մինչև վերջ չի գիտակցում ինքն իրեն, ուստի նրա ներքին Ես-ը և նրա անունից խոսող սուբյեկտը լիովին հավասար չեն իրար:

Լականը նկատում է, որ երագների մեկնության մեջ Ֆրոյդը ինչքան շատ վերլուծում է անգիտակցականը, նույնքան և լեզվականը: Ըստ Լականի՝ Ֆրոյդը գտնում է, որ երագի մեջ գործում է նույն տառային կամ հնչյունային կառուցվածքը, որի միջոցով առօրյա կյանքում բացատրվում է նշանակյալը: Հենվելով Ֆրոյդի բերած օրինակների վրա՝ Լականը եզրակացնում է, որ լեզվի կառուցվածքը մեզ թույլ է տալիս մեկնաբանել երագները, «Traumdeutung»¹⁴¹: Անհատի ձևավորման հարցում Լականի մշակած տեսությունը հետաքրքիր է թե՛ լեզվաբանների և թե՛ մանավանդ գրականագետների՝ մասնավորապես տեսաբանների համար: Առանձնապես հետաքրքիր է հայելու փուլի բացահայտումը սեփական Ես-ի գիտակցման տեսանկյունից: Դա նաև երևակայության փուլն է այն առումով, որ երբ երեխան ա-

¹⁴¹ Жан Лакан, Инстанция буквы в бессознательном (Современная литературная теория, Анталогия. Москва, 2004, с. 135).

ռաջին անգամ իրեն տեսնում է հայելու մեջ, դեռևս կողմնորոշված չէ, թե դա ինքն է, թե ուրիշը, օբյեկտը խառնում է սուբյեկտի հետ, այսուհանդերձ, այդտեղից է սկսվում ես-ի ճանաչումը, ինչ-որ չափով նաև նարգիզմը: Սկսվում է ես-ի նույնացումը հայելու պատկերի հետ, հետո զարգացումը, որն ընթանում է էդիպյան բարդության հաղթահարման, սեռերի տարբերակման, օրենքի ճանաչման (Օրենքի խորհրդրդանիշը հայրն է, որն արգելքի տեսքով կանգնած է նրա և մոր միջև) ճանապարհով: Մեռի գիտակցումը զուգորդվում է երեխայի լեզուն բացվելու հետ: Երբ երեխան լաց է լինում, և նրա քաղցի կամ այլ մի պահանջ բավարարվում է, այս դեպքում հասկանալի է, որ նրա լացը ոչ թե ինչ-որ բանի նշան է, այլ ընդամենը ահազանգ: Երեխան անգիտակցորեն սովորում է, որ նշանը իմաստ ունի այն դեպքում, երբ տարբերվում է ուրիշ նշաններից, և որ նշանը կիրառվում է օբյեկտի բացակայության դեպքում: Ահա երևակայական փուլից հետո գալիս է սիմվոլիկ փուլը, երբ երեխան մի «նշանակիչից» (տվյալ դեպքում՝ լացից) անցնում է մյուսին՝ ցանկությունները բավարարելու համար: Մարդկային լեզուն էլ է զարգանում նման ճանապարհով՝ իրականության մեջ բացակա առարկաներին նշաններ տալով: Ստացվում է, որ լեզու յուրացնելը նշանակում է գոհ դառնալ ցանկության. այն, ինչի մասին մարդը խոսում է, առարկայորեն չկա ձեռքի տակ, ուստի նա օգտագործում է նշանները: Քանի որ լեզուն անվանում է երևույթները, որոնք ձեռքի տակ, իրականում, ռեալիստորեն չկան, հասանելի չեն, ապա այդ նույն ձևով երեխան էդիպյան ճգնաժամից հետո փորձում է գտնել մորը փոխարինող օբյեկտներ՝ իր ներսի դատարկությունը լցնելու համար, շարժվելով, այսպես կոչված «փոխարինողներին փոխարինողների», «փոխաբերությունների փոխաբերությունների» միջև՝ չհասնելով ինքնանույնականության և ինքնանպատակայնության: Եվ այսպես անգիտակցականությունը ձևավորվում է լեզվի կառուցվածքով, միայն այն տարբերությամբ, որ այստեղ կայուն նշանակություն ունեցող նշանը փոխարինվում է նշանակիչով:

Անգիտակցությունը դառնում է նշանակիչների անընդմեջ շարժ, գործողություն, որի նշանակյալը մեզ հասու չէ, որովհետև ճնշված է: Եվ այսպես, մոդեռնիստական տեքստում նշանակյալը միշտ սպրդում է և անհնարին դարձնում մեկնաբանությունը: Սակայն Լականի քննադատները նկատում են, որ եթե գիտակցական կյանքում տեղի ունենա իմաստի այդպիսի մշտական սպրդում և ծածկում, ապա մենք չենք կարող կապակից ձևով խոսել: Ընդհանրապես անգիտակցականի և լեզվի կառուցվածքային զուգահեռները Լականը կատարում է ստրուկտուրալիզմի դիրքերից, բայց մեզ առավել հետաքրքրում է գրական տեքստի վերլուծության նրա մոտեցումները: Նա գրականությունը համարում է «խոսքի գործողություն» և անդրադառնում է դրա նկատմամբ ընթերցողի վերաբերմունքին: Ռեալիստական ստեղծագործությունների մեջ, նկատում է տեսաբանը, ընթերցողները ուշադրություն են դարձնում ոչ թե այն բանի վրա, թե **ինչպես** է կառուցված խոսքը, այլ թե **ինչ** է ասվում այնտեղ: Այդպիսի գործերը ավելի լավ են ընդունվում հանրության կողմից (որտեղ բովանդակությունն է գրավում ուշադրություն), քան նրանք, որ հետաքրքիր են կառուցված: Իրավաբանական փաստաթուղթը կարդալիս (սա հաջող օրինակ չէ, որովհետև իրավաբանական գրությունը գրականություն չէ) լեզուն, փաստերի ընտրությունը, նրանց դասավորությունը և այլն, ուշադրություն չեն գրավում, մինչդեռ մոդեռնիստական տեքստերը ուշադրություն են գրավում հենց ստեղծման տեխնիկայով, և վերլուծության ժամանակ բացահայտվում են տեքստի կառուցման հնարները, միջոցները: Դա արվում է այն նպատակով, որպեսզի տեքստերը չընկալվեն իբրև բացարձակ ճշմարտություն, և մեկնաբանողը մտածի, թե իրականության դեպքերը կամ իբրև իրականություն ընկալվածը ուրիշ ինչ եղանակով կարելի է տեխնիկապես կառուցել, վերաշարադրել: Դա նման է այն բանին, որ մենք կինոյի բովանդակությանը հետևելու փոխարեն մտածենք կամ մտովի վերականգնենք կինոխցիկի աշխատանքի եղանակը, օպերատորի աշխատանքը,

այն, թե նա ինչպես է աշխատել՝ հատուկ կադրեր է ընտրել, թե՞ անխտիր նկարել է ամբողջ տեսածը: Եթե այս միտքը վերածենք զուտ կառուցաբանական եզրաբանության, կստացվի, որ «նշանակիչն» է, այսինքն՝ խցիկն է որոշում «նշանակյալի» իմաստը՝ կինոնկարի բովանդակությունը: Այսինքն՝ եթե վերադառնանք դասական եզրաբանության, կստացվի, որ գրական տեխնիկան, այսինքն՝ ձևն է որոշում բովանդակությունը: Այսպիսով, անգիտակցականի, եթե կարելի է ասել, կազմի, բաղադրության վերլուծությունը լեզվի հետ ունեցած կառուցվածքային նմանության և կառուցվածքաբանության իմաստային ու եզրաբանության ճանապարհով Լականին հանգեցնում է գրական տեքստի մեկնաբանման ժամանակակից մեթոդների, որոնք նոր են Ֆրոյդից հետո:

Հայ գրականությունը ևս, դասական շրջանից հատկապես Հովհ. Թումանյանի, Հակոբ Օշականի ստեղծագործությունները, ժամանակակից գրականության մեջ՝ Գ. Խանջյանի վեպերն ու վիպակները, հոգեվերլուծական հետազոտությունների առատ հիմք տալիս են, թեև, անշուշտ, խնդիրը ոչ այնքան գրական նյութն է, այլ դրա մեկնաբանման մեթոդը: Խոսքն առավել ցայտուն օրինակներին է վերաբերում: Հատկապես ուշադրության արժանի են հոգեբույժ Վարդգես Դավթյանի աշխատությունները («Ինչու՞ խելագարվեց Անուշը /խելահեղության թումանյանական ըմբռնումը/», Երևան, 1994, «Թումանյանի ստեղծագործության հոգեբուժիչ արժեքը», Եր., 1995, «Հոգեբուժություն», գիրք 1-ին», Եր., 1992): Հատկանշական է, որ «Հոգեբուժություն» գրքում հոգեախտաբանական շատ երևույթների համար հեղինակը բազմաթիվ օրինակներ է բերում գրականությունից, իսկ Անուշի, Լոռեցի Սաբոյի խելագարության դրվագները մանրամասն վերլուծելով՝ հավաստում է մի կողմից՝ Թումանյանի հոգեբանական խոր ներթափանցումները, մյուս կողմից՝ գիտական-բժշկական ախտորոշումներ է տալիս Թումանյանի հերոսներին: Չի կարելի ասել, թե շատ են մնան հետազոտությունները, բայց դրանք արժանի

են ուշադրության: Որոշակի խորությամբ աչքի են ընկնում Լուսինե-Լիլիթ Սեյրանյանի՝ Օշականի գրական նախասիրությունները («Օշականի տիեզերքը շարժող ուժերը») և հայ մշակույթում հայրերի և որդիների արքետիպային-միֆական հարաբերությունները բացահայտող («Չսկսվող գրույցին ունկնդիր», Գրականագիտական հանդես, ԺՁ, 2015) հոդվածները: Առաջին հոդվածում մանրամասն քննելով Օշականի կողմից կարևորած սեռի, սերմի ու արյունի թեման՝ Սեյրանյանը հանգամանորեն անդրադառնում է սեր-մահ (լիբիդո և թանատոս) թեմային և անում ուշագրավ դիտարկումներ: Իհարկե, իրենից առաջ թեմային անդրադարձել են Գ. Պլլոտյանը, Շ. Տասնապետյանը, որոնց նա չի անտեսում. «Օշականագիտության մեջ նկատվել ու մեկնաբանվել են վեպի (խոսքը «Ծակ պուտուկը» վեպի մասին է – Ժ. Զ) մի շարք խորհրդանիշներ, որոնք հերոսների ճակատագրի ու հոգեաշխարհի գաղտնագրերն են դառնում: Օրինակ, Գրիգոր Պլլոտյանը ջրաղացը համարում է արգանդի խորհրդանիշը, որը տվյալ դեպքում մահվան և ոճիրի մեքենա է դառնում: Շ. Տասնապետյանը լեռը դիտում է իբրև սիրո և մահվան հանդիպման վայր»¹⁴²: Սեյրանյանն իր լրացումն է անում. «Վեպի էջերում Օշականը Էդիպի բարդույթը, ավելի ճիշտ՝ դրա այլացումը՝ սեռայնորեն շրջված Էլեկտրայի բարդույթը փաստորեն համարում է Հայրապենց ախտը... Էլեկտրայի բարդույթի շրջանակներում միանգամայն հասկանալի և բացատրելի է Նազիկի ընտրությունը՝ Հաճի Ստեփանին հիշեցնող հաղթանդամ, գորեղ, համարձակ Ջաքարի մեջ տեսնելու իր կյանքի տղամարդուն» (նույն տեղում): Նման, թեև ոչ շատ օրինակներ կարելի է տեսնել նաև այլ քննադատական գործերում:

Ժամանակակից քննադատական (գրականագիտական) մեթոդները նշվածներով չեն սահմանափակվում: Տեսաբանները նշում են

¹⁴² Գրականագիտական հանդես, 2011, ԺԱ-ԺԲ, էջ 220:

մեթոդական դրսևորումների բազմաթիվ նոր անուններ՝ **Ֆեմինիստական տեսություն, մարքսիզմ, նոր պատմականություն կամ մշակութային մատերիալիզմ, հետզադութային տեսություն, սոցիոլոգիական քննադատություն, բարոյական քննադատություն կամ «նոր հումանիստներ»** և այլն, և այլն: Նշվածները, որոնք այս կամ այն չափով առկա են արևմտյան, մասնավորապես ամերիկյան քննադատության մեջ, չկան մեր մշակութային դաշտում, գուցե և չհասցնեն էլ արմատավորվել, որովհետև նոր տեսությունները, հաճախ ծնունդ առնելով նախորդներից, երբեմն նաև ի հակադրություն նրանց, արագորեն հաջորդում են իրար: Որոշումները շարունակվում են, բայց հումանիտար գիտությունների, մասնավորապես գրականագիտության այնպիսի արդյունավետ մեթոդաբանության հայտնաբերումը, որ գիտության այս ճյուղը մրցունակ կդարձնի տեխնիկական գիտությունների զարգացման մեր դարում, մնում է օրակարգում:

ՔՆՆԱԳԱՏՈՒԹՅԱՆ ԺԱՆՐԵՐԸ

Ժամանակակից գրականագիտության մեջ վերանայվում ու վերաբերվում են տեսական ըմբռնումները, եզրույթները, լրացվում ու համապատասխանեցվում են ժամանակակից գրական իրողություններին: Դա օրինաչափ է, քանի որ տեսությունը անշարժ չի մնում, արձագանքում է գրական տեղաշարժերին: Այս երևույթը հավասար չափով վերաբերում է նաև ժանր եզրույթին, բայց առավելապես գրականության և ոչ այնքան քննադատության ժանրերին: Թերևս կարելի է ասել, որ թեև քննադատության ժանրերի դասակարգման փորձեր եղել են դեռևս նախորդ դարերում, բայց բոլոր դեպքերում մնացել են թերի, այսօր էլ այն մնում է քիչ ուսումնասիրված թեմաներից մեկը: Ավելին՝ հաճախ միօրինակություն չի նկատվում դասակարգման սկզբունքների մեջ. ոմանք դասակարգում են ըստ մեթոդի, ուրիշներն անտեսում են դա, ոմանք նկատի են ունենում ժանրի սեմանտիկան ու կոմպոզիցիան և այլն: Ընդհանրապես **ժանր** հասկացությունը (առաջին հերթին՝ գրական) նկատի ունենալով՝ պետք է ասել, որ թեև ժանրային ցանկացած դասակարգում հենվում է նմանության չափանիշի վրա, և դրանով է որոշվում նրա կարգավիճակը, բայց տարբեր ստեղծագործողների մոտ ժանրերը նույնությամբ չեն կրկնվում, գոյություն չունի այդպիսի «մատրիցա», օրինակելի կադապար, որտեղ հնարավոր լինի տեղավորել նույնամուն ժանրերը, այսինքն՝ նույն անվան տակ հանդես եկող ժանրերը նույն կառուցվածքը չունեն: Օրինակ՝ պատմավեպերը մնան են թեմայի առումով այնքանով, որ բոլորն էլ պատմության այս կամ այն դրվագի մասին են, մնացած դեպքերում տարբեր են: Ասենք՝ Բա.Ֆ.Ֆու «Մամվելը», Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքը», Ա. Մարտիրոսյանի «Մազե կանուրջը» պատմավեպեր են, բայց տարբեր են ժամանակով թելադրված գրական մեթոդով, հեղինակային անհատականությամբ պայմանավորված կառուցվածքային, ոճական և այլ առանձնահատկու-

թյուններով: Ըստ էության ժանրերը **հավաքական** հասկացություններ են, որոնք իրենց մեջ միավորում են թեմատիկ ու կոմպոզիցիոն մմանատիպ հատկանիշներ ունեցող գործերը (գրական, թե քննադատական) և մեծ մասամբ համապատասխանում են «իդեալական» տեքստին: Սովորաբար հեղինակները վերցնում են իբրև օրինակ բարձր գագաթները, ենթադրենք շեքսպիրյան դրամաները կամ բալզակյան վեպը: Ընդունված է ասել, որ հանճարները ժանր կամ տեսակ են ստեղծում, տաղանդները ընդօրինակում են նրանց: Բայց, իհարկե, ոչ միայն տաղանդները, այլև շատ թե քիչ անհատակա-նություն ունեցող ստեղծագործող, կիսով չափ հավատարիմ մնալով ավանդին, կիսով չափ փորձում է թարմացնել այն: Տեսաբան Ժան Մարի Շեֆֆերի կարծիքով ժանրը մաս է պոխա է բնութագրում: Նա օրինակ է բերում գրականությունից, մենք դա կարող ենք ցույց տալ քննադատական ժանրի օրինակով: Օրինակ՝ 19-րդ դարի կեսերին գրախոսություններն ունեին որոշակիորեն հրապարակախոսական բնույթ, որտեղ հասարակական խնդիրներ էին արժարծվում, ժամանակակից գրախոսությունները հաճախ ունեն ներտեքստային իմաստների մեկնաբանման բնույթ: Այսինքն՝ ժամանակն իր կնիքն է դնում ժանրի վրա: Շեֆֆերի կարծիքով՝ ժանրի խնդրում գրողներն այլ չափանիշներով են առաջնորդվում, քննադատները՝ այլ: Նա տարբերակում է մտցնում մաս գրողի և ընթերցողի ընկալումների (առհասարակ ընթերցողական շերտերի, հասցեատերերի) միջև: Հեղինակային մոտեցման դեպքում հեղինակը փնտրում է այն հատկանիշները, որոնք համապատասխանում են նախորդող ավանդներին, բայց դրանք նույնը չեն, իր ստեղծածը ևս, յուրահատուկ մուտանտ են, մինչդեռ ընթերցողը փնտրում է նույնականություն: Սակայն, ցավոք, բոլոր այս տեսակետները վերաբերում են գրականության ժանրերին, իսկ քննադատության ժանրերը հազվադեպ են արժանանում դասակարգման ու բնութագրման:

Ինչպես գրական, այնպես էլ քննադատական ժանրերը ժամանակի ընթացքում զարգանում են, որոշ ժանրեր հնանում են, դուրս են գալիս գործածությունից և իրենց տեղը զիջում են կյանքի թելադրանքով ծնված նոր ժանրերին: Այսօր գրեթե չեն հանդիպում պամֆլետներ, որոնք շատ թե քիչ մնացել են հրապարակախոսության մեջ, որտեղից էլ սկիզբ են առել, մինչդեռ մի ժամանակ օգտագործվում էին մաս քննադատության մեջ: Հազվադեպ, գրեթե բացառիկ երևույթ են դարձել գրականության տարեկան կամ ամսական քննադատական տեսությունները, որոնք կարևոր էին գրական կենդանի ընթացքը լուսաբանելու և զարգացման ինչ-ինչ հեռանկարներ կանխատեսելու առումով: Տարիներ առաջ երիտասարդ գրականագետների մի խումբ (Ա. Նիկողոսյան, Ա. Ավանեսյան, Հ. Համբարձումյան, Վ. Դանիելյան) «Գրեթերթի» էջերում հանդես եկավ տարեկան յուրաքանչյուր սեռի (արձակ, դրամա, բանաստեղծություն) հնգական լավագույն ստեղծագործությունների առանձնացմամբ, բայց ուշագրավ այդ նախասժեռությունը տևական շարունակություն չունեցավ (մի քանի տարի գոյությունից հետո): Ընդհանրապես քննադատությունն իր բնույթով անհատական է, բայց անտիկ ժամանակներում, առնվազն Մոկրատի գործունեության օրինակով կարելի է ասել, որ ունեցել է կոլեկտիվ, երկխոսական բնույթ, երբ ինչ-որ ճշմարտություն կամ եզրահանգում ձեռք է բերվել մարդկանց խմբի հակաճառությունների ու քննարկումների միջոցով: Հռոմի տիրապետության շրջանում անտիկ այս դեմոկրատական ավանդը արիստոկրատական շրջանակներում փոխարինվել է ռեցիտացիայով, երբ հեղինակը կարդացել է իր գործը, իսկ ունկնդիրները մտքեր են փոխանակել ստեղծագործության շուրջ: Գրավոր մշակույթի զարգացման, տպագրության գյուտի, մամուլի առաջացման պայմաններում այս ավանդույթը կորցրել է իր նշանակությունը, բայց գործնականում բանավոր և կոլեկտիվ քննադատությունը չի վերացել, փոխել է իր ձևը: Մակայն չպետք է մոլանացնել բանավորն ու կոլեկտիվը. կարող է լինել որևէ գրքի կոլեկ-

տիվ քննարկում, կարող է մեկը ռադիոյով կամ հեռուստատեսությամբ բանավոր ելույթ ունենալ: Իհարկե, հիմնականում այս կարգի նյութերը տպագրվում են և դառնում գրավոր, ռադիոյով ելույթ ունեցողն էլ կարող է գրավոր տեքստը, բայց **հաղորդակցման ձևը մնում է բանավոր**: Նույնը կարելի է ասել, այսպես կոչված, կլոր սեղանների քննարկումների (բանավոր), ընթերցողների հետ գրողի հանդիպումների ընթացքում ասված խոսքի և համանման այլ միջոցառումների մասին, որոնց նյութերը սովորաբար տպագրվում են կամ, առնվազն, գրավոր տեղեկություն է տրվում այդ մասին: Այսինքն՝ բանավոր քննադատության պարագան այսօր կարելի է ընդունել միայն վերապահությամբ:

19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի հայ քննադատության մեջ հաճախ էին հողվածները տեսականորեն հիմնավորվում նաև ժանրային տեսանկյունից, բայց քննադատական ժանրերի թվարկման, քնութագրման, դասակարգման փորձ մեզ հայտնի չէ: Նույնը կարելի է ասել նաև հետագա մի քանի տասնամյակների մասին, մասնավորապես 20-30-ական թթ. քաղաքականացված քննադատության պարագայում հազիվ թե դա ունենար ճշմարիտ գիտական արժեք: Բայց ահա ռուսական իրականության մեջ, սկսած 20-ական թվականներից, նման փորձեր արդեն առկա են: Անկախ հարցադրումների բնույթից (քաղաքականացված, ուսուցողական, հրահանգչական և այլն)՝ քննարկվում են ինչպես քննադատության տեղի ու դերի, այնպես էլ քննադատական ժանրերի խնդիրները: Գրող, քննադատ ու արվեստաբան Լեոնիդ Գրոսմանը առանձնացնում է քննադատության 17 ժանրեր, որոնք են՝ 1. գրական դիմանկար, 2. փիլիսոփայական փորձ (էսսե), 3. իմպրեսիոնիստական էտյուդ, 4. հողված-տրակտատ, 5. հրապարակախոսական կամ ազիտացիոն քննադատություն (հողված-ուղեցույց), 6. քննադատական ֆելիետոն, 7. գրական տեսություն (օճօր), 8. գրախոսություն, 9. քննադատական պատմվածք, 10. գրական նամակ, 11. քննադատական երկխոսություն,

12. պարողիա, 13. պամֆլետ, 14. գրական զուգահեռ, համեմատություն, 15. ակադեմիական կարծիք, 16. քննադատական մենագրություն, 17. հողված-մեկնություն (глосса): Իհարկե, այստեղ խառնված են մեթոդները, գրականությունը և քաղաքականությունը, բաժանումը և՛ հնացած է, և՛ բավարար չի կարող լինել այսօր: Օրինակ՝ այսօր շատերի համար անհասկանալի կարող է լինել հրապարակախոսական կամ ազիտացիոն քննադատությունը, ինչպես նաև քննադատական պատմվածքը: Սակայն խորհրդային երկրում նոր կարգեր հաստատելուց հետո լայնածավալ լուսավորական, կրթական ու քարոզչական աշխատանքներ էին տարվում անգրագետ զանգվածներին ընդհանրապես գիտելիքներ տալու, մասնավորապես քաղգրագիտություն սովորեցնելու համար: Գրական քննադատությունը ևս ինչ-որ չափով ծառայում էր այդ նպատակին:

Այսուհանդերձ, անկախ այս դասակարգումից, Գրոսմանը կտրականապես ժխտում էր քննադատության գիտականությունը: «Դիմելով գիտելիքներից, փորձին և բանականությանը՝ քննադատությունը երբեք չպետք է ձգտի դառնալու գիտություն: Այստեղ անհրաժեշտ է հստակ և խիստ լուծում: Անհրաժեշտ է գիտակցել, որ քննադատությունը կոչված չէ փոխարինել ո՛չ ֆիլոլոգիային, ո՛չ պոետիկային, ո՛չ լեզվաբանությանը, ո՛չ գրականության պատմությանը: Նա ունի իր բնույթը: Եվ իր գործունեության բնագավառը... (էջ18) ...քննադատությունը չի փոխարինում գիտությանը, չի համընկնում գիտությանը, իր մեջ մտնող բաղադրիչներով չի որոշվում»¹⁴³, - գրում է նա: Այսպիսի դիրքորոշման պարագայում հասկանալի է դառնում նաև «քննադատական պատմվածք» ժանրային անվանումը: Չկիսելով նրա տեսակետը՝ այնուամենայնիվ, պետք է կարևորել ժանրերի դասակարգման նրա փորձը: Ռուս տեսաբաններից շատերն են անդրադարձել քննադատական ժանրերի խնդրին, բայց դրանք ևս տար-

¹⁴³ Гроссман Л., Борьба за стиль;/ Опыты по критике и поэтике. М., Никитинские субботники, 1927, сс. 18, 20.

բեր պատճառներով մեզ չեն կարող բավարարել (թերի են, մասնավոր խնդիր են լուծում, վերաբերում են զուտ ռուսական քննադատության պատմությանը և այլն):

Գրախոսություն

Հայացք նետելով ժամանակակից քննադատությանը, անգեն աչքով էլ կարելի է նկատել, որ ամենատարածվածը **գրախոսության** ժանրն է: Անվանումն առաջացել է լատիներեն **recensio** բառից, որ նշանակում է քննարկել, քննում, քննություն, կարող է վերաբերել գեղարվեստական նոր երևույթի (երգի, համերգի, թատերական ներկայացման և, իհարկե, գեղարվեստական ստեղծագործության) վերլուծությանը: Ըստ էության դա գեղարվեստական երևույթի վերաբերյալ առաջին կամ անմիջական արձագանքն է (պատահում են նաև ուշացած արձագանքներ) և, ինչպես ասում են ոմանք, քննադատության միջուկը, առանց որի դժվար է պատկերացնել քննադատությունը: Տարբեր տեսաբաններ տարբեր տեսանկյունից են նայում ժանրին և նեղ կամ լայն պահանջներ ներկայացնում դրան: Լինելով առաջին արձագանք ստեղծագործության մասին՝ գրախոսությունն ընթերցողին գաղափար է տալիս թեմայի, սյուժեի, կառուցվածքի, արծարծած հարցերի մասին և գրականության ընթացքի ու հենց նույն գրողի այլ ստեղծագործությունների համեմատությամբ արժևորում այդ ստեղծագործությունը: Մենք խուսափում ենք «գնահատել» ասելուց, որովհետև ժամանակակից քննադատությունն ավելի կենտրոնանում է մեկնաբանության, քան գնահատության վրա: Հաճախ դժվար է լինում առաջին արձագանքի և լայն ընդհանրացումների կամ խոր վերլուծության գույակցումը: Այստեղ կարևոր է ընթերցողի երկու տիպի գոյության հաշվառումը: Անհրաժեշտ է գիտակցել, որ ընթերցողների մի շերտը արդեն ծանոթ է գրքին, ուստի ծավալում տեղեկատվությունը նրան կձանձրացնի, նա սպասում է ավելի խոր վերլուծության և դրա միջոցով սեփական տպավորությունների ճշտման և լրացման:

Երկրորդ շերտը գրախոսությունից է տեղեկանում տվյալ ստեղծագործության մասին, ուստի քննադատը պետք է կարողանա հետաքրքրություն առաջացնել նրա մեջ, դրա համար նա պետք է գտնի ոսկե միջինը՝ երկուսին էլ բավարարելու համար: Այստեղ արդեն չենք խոսում ընթերցողի որակական՝ կրթական, կուլտուրական, մասնագիտական և այլ հատկանիշների մասին: Թվում է, թե սյուժեի վերարտադրությունը (կարելի է անել երկու-երեք նախադասությամբ և ոչ ավելի) շատ պարզ երևույթ է, բայց հենց այստեղից է սկսվում քննադատի վերաբերմունքը ստեղծագործության նկատմամբ ըստ այն բանի, թե ինչ ոճով կամ տոնով է նա այդ անում (հեզմական, հիացական, անտարբեր, սառը, չեզոք և այլն): Վերապատմումն ամենատարբեր ժանրերի բաղկացուցիչ տարրերից է,- գրում է ռուս գրականագետ Վյաչեսլավ Կոչիլովը,- բայց գրախոսության մեջ հատուկ տեղ է գրավում իբրև ստեղծագործության բովանդակությունը փոխանցելու միջոց, հնար, ընթերցողին այն ներկայացնելու «իբրև գնահատման յուրահատուկ ձև»¹⁴⁴:

Կարելի է ասել, որ ժանրի, ինչպես նաև քննադատության նկարագիրն ընդհանրապես, բավականին ազատ է, ինչ-որ տեղ հեղհեղուկ, ըստ տվյալ տեսաբանի ճաշակի: Բայց կարևոր է ոչ միայն անհատական ճաշակը: Եթե տեսաբանների մի մասն ընդհանրապես քննադատությունը տեղադրում է գիտության և արվեստի սահմանագծին, ապա գրախոսությունն այդ մտայնությունը հաստատելու թերևս լավագույն փաստարկը կարող է լինել: Պատահական չէ, որ հենց գրախոսության ժանրն է ամենից շատ դիտարկվում իբրև քննադատության և լրագրության միջանկյալ ժանր: «Литературный энциклопедический словарь»-ում կարդում ենք գրախոսության բնորոշումը՝ «**Գրական քննադատության** և թերթա-ամսագրային **հրա-**

¹⁴⁴ **Крылов В. Н.**, Русская литературная критика конца XIX - начала XX века. Стратегии творческого поведения, социология литературы, жанры, поэтика, «Флинта-Наука», Москва, 2015, с. 80.

պարակախոսության ժանր»¹⁴⁵: Նման բնորոշման արմատները խոր են: 19-րդ դարի քննադատությունը, և առաջին հերթին գրախոսությունը, գաղափարախոսական պայքարի և հասարակական տեսակետների արտացոլման միջոցներից մեկն էր, որ առիթ էր ընձեռում խոսելու հասարակական ու քաղաքական խնդիրների մասին: Այս առումով շատ բնորոշ է Ն. Գորբոյուրովի խոստովանությունը «Ի՞նչ է օբլոմովշինան» գրախոսության մեջ. «...մեզ բոլորովին դատապարտելի չի թվում զբաղվել ավելի ընդհանուր կշռադատումներով Գոնչարովի վեպի բովանդակության և նշանակության մասին, թեև, իհարկե, **իսկական քննադատները** նորից կկշտամբեն մեզ, որ մեր հոդվածը գրված է ոչ թե Օբլոմովի մասին, այլ Օբլոմովի **առթիվ**»¹⁴⁶: Նման օրինակներ շատ կարելի է բերել նույն ժամանակաշրջանի հայ քննադատությունից: Այսպես, Ստ. Նազարյանը խոստանալով անդրադառնալ Մ. Նալբանդյանի կողմից թարգմանած Էժեն Սյուի «Թափառական հրեա» վեպի բովանդակությանն ու թարգմանության որակին («կամէինք քննութեան տակ առնուլ դորա արժանատութիւնքը և պակասութիւնքը»)՝ այնուամենայնիվ, ամբողջ հոդվածը նվիրում է Նալբանդյանի թարգմանության Առաջաբանում արծարծված հասարակական-կրթական-լուսավորական-ազգային խնդիրներին և այդպես էլ չի հասցնում անդրադառնալ թարգմանության որակին¹⁴⁷: Նույն երևույթը շարունակվեց նաև խորհրդային տարիներին, երբ գիտությունն ու արվեստը դիտարկվում էին իբրև «կուսակցական գործի անվակն ու պտուտակը», այսինքն՝ իբրև գաղափարախոսական զենք, ուստի հրապարակախոսությունը որոշակի մաս էր կազմում գրախոսության մեջ: Բայց եթե այդ երևույթը ինչ-որ չափով, թեև

¹⁴⁵ Литературный энциклопедический словарь, М., «Советская энциклопедия», 1987, с. 322.

¹⁴⁶ **Վ. Գ. Բեկինսկի, Ն. Գ. Չերնիշևսկի, Ն. Ա. Գորբոյուրով**, Ընտիր էջեր, Երևան, 1980, էջ 444-445:

¹⁴⁷ «Կրիտիկա. Թափառական հրեայ» տե՛ս, «**Ստեփաննոս Նազարեանի** երկերը», Թիֆլիս, 1913, էջ 60-80:

քիչ, թեկուզ մասնակի դեպքերում շարունակվում է նաև այսօր, պատճառը ոչ միայն խորհրդային կամ ավելի վաղ անցյալի ավանդույթի շարունակությունն է, որն, իհարկե, կա: Պատճառը բուն քննադատության էության մեջ է: Եթե գրախոսությունը լույս է տեսնում մամուլում, իսկ հատկապես զանգվածային մամուլը օրվա հասարակական խմորումների ու անցուդարձի արտահայտիչն է, ուրեմն այնտեղ տպագրվող գրախոսությունը չի կարող այս կամ այն չափով չապահովել իր քննարկած գրական նյութի ու իր ժամանակի կապը, իսկ դա բանաձևերով ու տեսական եզրաբանությամբ հնարավոր չէ անել: Այստեղից էլ առաջանում է գրախոսությունը լրագրության ու գիտության միջև ինչ-որ սահմանային տեղ հատկացնելու շփոթը: Կարծում ենք, որ գիտության և լրագրության պատկանելու սահմանագիծը հստակորեն կարելի որոշել ըստ այն հատկանիշի, թե մամուլի ինչպիսի օրգաններում է այն տպագրվել: Օրինակ, Հայաստանում լույս տեսնող «Պատմա-բանասիրական հանդես», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», «Գրականագիտական հանդես» և մի քանի այլ պարբերականներ կոչված են գիտական չափանիշների պահպանմանը և այդպես էլ վարվում են: Չանգվածային լրատվության մամուլը տպագրում է ավելի մատչելի, ոչ գիտական եզրաբանությամբ հագեցած գրախոսություններ, եթե անգամ դրանք գրում են պրոֆեսիոնալ քննադատները: Այդպիսի գրախոսությունը շատերի կողմից դիտարկվում է իբրև պարզ, տեսական քիչ «բեռ» վերցնող, ընթերցողական ավելի լայն շրջանների պահանջները բավարարող, գրականության ընթացքի մասին տեղեկություն տվող ժանր: Միևնույն ժամանակ այն ըմբռնվում է իբրև «անմիջական գործողության» ժանր, որն ավելի գործնական է և ավելի պարզ կառուցվածք ունի: Այն անվանվում է նաև «փոքր քննադատության» ժանր: Այստեղ ևս մի նոր խնդիր է առաջանում. դա, այսպես կոչված, լրագրական և քննադատական գրախոսությունների տարբերակման խնդիրն է: Դիշտ կլիներ դրանք չնույնացնել, որովհետև առաջինը տեղեկա-

տվական է, հաճախ գովազդային, երբեմն հետապնդում է առևտրային նպատակներ, իսկ քննադատական գրախոսության բուն նպատակը գրականությունն է և գրվում է այն ընթերցողի համար, ում հետաքրքրում է ստեղծագործությունն իբրև գրական երևույթ: Եվ այսպես, մի խնդիրը մյուսի մեջ, նրա հետ շղթայված: Ստացվում է, որ ոչ միայն ամեն ընթերցող փնտրում է իր թերթը կամ ամսագիրը, այլ նաև ամեն քննադատ իր ամսագիրը կամ պարբերականը կամ հակառակ հաջորդականությամբ, բայց սա վերածվում է գրական-քննադատական կենցաղավարության, ինչի քննարկումը այլ խնդիր է:

Տեսաբանները տալիս են գրախոսություն կառուցելու ընդհանուր «դեղատոմսեր»: Տեսաբաններից մեկը՝ Ալեքսանդր Ազեևը, ուրվագծում է գրախոսության կառուցվածքը. 1) տալ նվազագույն տեղեկություն գրական փաստի մասին, 2) բացահայտ կամ «ստորջրյա», ինքն իր համար համեմատել ուրիշների հետ, 3) վերաբերմունք արտահայտել¹⁴⁸: Մի ուրիշը՝ Ի. Վ. Ֆրոլովան, ժամրդ համարում է միախնդիր և դարձյալ շատ պարզ կառուցվածք է առաջարկում՝ փաստվերլուծություն-գնահատական¹⁴⁹: Սակայն ամբողջ խնդիրը հենց վերլուծության մեջ է, մինչև ի՞նչ աստիճան կարելի է վերլուծություն կատարել: Արդեն հիշատակված Ազեևը գտնում է, որ հանգամանալից վերլուծություն, որ կարող է նաև մի քանի անգամ գերազանցել գրական տեքստը, կարող է հետաքրքրել միայն մի քանի մասնագետ գրականագետների, մինչդեռ լայն շրջանակի ընթերցողին առաջին հերթին հետաքրքրում են մատչելի տեղեկությունները գրական ընթացքի վերաբերյալ և ոչ ավելին: Մի ուրիշը՝ Վ. Ն. Կոչիլովը, գրախոսությունը սահմանազատում է տեսական բովանդակություն ունեցող այնպիսի ժանրերից, ինչպես ինքն է նշում՝ մանիֆեստ, դեկլարացիա, տեսական հոդված և այլն, որոնք կանխորոշված գործառույթ ունեն, իսկ գրախոսության մեջ դա թաքնված է վերլուծության մեջ: Հետա-

¹⁴⁸ Кое-что о рецензии, НЛО, 2000, н. 44, с. 303.

¹⁴⁹ Фролова И. В., Мастерство литературного критика, Улан Уде, 2010, с. 8.

քրքրական է, որ ոմանք գրախոսության բնութագրումը կատարում են ըստ թեմատիկ ու ոճական բովանդակության՝ քնարական, գովասանական, ժխտական-բացասական, ոմանք էլ՝ ըստ ժանրային գույգակցման՝ գրախոսություն-էսես, գրախոսություն-ֆելիետոն, գրախոսություն-նամակ և այլն: Մակայն, մեր կարծիքով, այս բոլորը (և բազմաթիվ չնշվածները) անդրադառնում են ավելի շատ գրախոսության արտաքին կողմին՝ նրա դրսևորման եղանակին, և ոչ այնքան ներքին բովանդակակառուցվածքային կողմին:

Գրախոսության կառուցվածքի վերաբերյալ չի կարող լինել մեկ ընդհանուր հրահանգ-ուղեցույց, որովհետև գրախոսության բնույթը, ոճը, կառուցվածքը պայմանավորված են՝ **ա)** գրախոսվող նյութով (պոեզիա, արձակ, դրամա), **բ)** նյութի արդիականությամբ, ներկայացման արվեստով, նրա առաջացրած հետաքրքրությամբ (ըստ որոշ տեսաբանների՝ կա՛մ նյութը պետք է հետաքրքիր լինի, կա՛մ նրան վերաբերող գրախոսությունը), **գ)** գրողի գրական դավանանքով, նրա գրական ուղղությամբ, **դ)** քննադատի մեթոդով: Հատկապես կարևոր է վերջին հանգամանքը, որովհետև տեքստաբանական վերլուծություն կատարողը այլ սկզբունքներով է առաջնորդվում, պատմասոցիոլոգիական մեթոդի հետևողը՝ այլ, հոգեվերլուծական նախասիրություն ունեցողը՝ այլ: Արվեստաբան, գրականագետ Յուրի Բորևը քննադատական գործողությունն սկսելու համընդհանուր ձև է առաջարկում, որը, որոշ վերապահությամբ, կարելի է կիրառել նաև գրախոսության համար: Նախ՝ քննադատն առաջին հերթին պետք է իմանա, թե ինչ է փնտրում ինքը կամ, այլ կերպ՝ ինչի մասին է պատրաստվում գրել: Նա բերում է Է. Ջոլայի ստեղծած բժշկի կերպարի օրինակը, որն ամբողջ կյանքում շուն է հերձում և այդպես էլ ոչինչ չի գտնում, քանի որ չգիտեր, թե ինչ է փնտրում: Ուրեմն՝ նախ՝ նպատակի հստակություն: Ապա Բորևն առաջարկում է առաջնորդվել պատմականության սկզբունքով, որը թեև հաճախ շատ կարևոր է իբրև իսկապես գիտական սկզբունք, բայց հավանաբար պետք է

ընդունել որոշ վերապահությամբ՝ պայմանավորված ընտրած մեթոդի առանձնահատկությամբ (հնարավոր է պոետիկային կամ կառուցվածքին նվիրված քննադատություն, որ տեքստից դուրս, այսպես կոչված, արտաքին մոտեցումներ չի պահանջում): Հաջորդ քայլն է «ելակետային դիրքի ընտրությունը և տվյալ ստեղծագործության արժեքի մասին նախնական ընդհանուր պատկերացում կազմելը»¹⁵⁰: Նշված աշխատության տարբեր գլուխներում Բորևը քայլերի հերթականությունն ու բովանդակությունը մասնավորեցնում է ըստ մեթոդների: Ընդհանրապես նա ամենավճռական քայլը համարում է «ներթափանցման օպերացիան», նյութի արտաքին թաղանթը ճեղքելու և ներս մտնելու գործողությունը: «Գեղարվեստական տեքստի մեջ **օպերացիոն ներթափանցման գործիքներից մեկը կառուցվածքային վերլուծությունն է**, որը թույլ է տալիս գեղարվեստական ստեղծագործությունը հետազոտել որպես կազմակերպված քանակություն, որպես տարրերի համակարգ»¹⁵¹, իսկ նշանագիտական վերլուծության համար այլ սկզբունք է առաջադրում. «**Նշանագիտական ոլորտը** թույլ է տալիս հասկանալ նշանների համակարգը և բացահայտել դրանց իմաստը: Այն ձևավորվում է լեզվական կուլտուրայից, բնական և կոնվենցիոն լեզուներից և դրանց կիրառման ու ըմբռնման ունակություններից»¹⁵²:

Հարց է առաջանում. արդյոք պարզ, մատչելի գրախոսությունը կարո՞ղ է մնան «ճոխություն» թույլ տալ իրեն: Բնականաբար, պատասխանը միանշանակ չէ: Եթե գրախոսությունը դիտարկվում է իբրև միակազմ, փոքր ժանրի քննադատություն, գրվում է զանգվածային ընթերցողի համար և տպագրվում է համապատասխան մամուլում, իհարկե, գրախոսությունը չի կարելի ծանրաբեռնել մնան դժվարամարս վերլուծություններով: Բայց, մյուս կողմից՝ մատչելին

¹⁵⁰ Տե՛ս, **Յու. Բորև**, Գեղագիտություն, էջ 453:

¹⁵¹ Նույն տեղում, էջ 460:

¹⁵² Նույն տեղում, էջ 464:

ու միակազմը գրախոսության միակ բնութագիրը չեն: Կան մարդիկ, ովքեր ավելին են պահանջում գրախոսությունից: Գերմանացի գրող Մ. Շուլցը քննադատի աշխատանքը համեմատում է հետախույզի աշխատանքի հետ: Չէ՞ որ ամեն հետախույզ տեղանքը պետք է իմանա ավելի լավ, քան այդ ցույց է տրված քարտեզում: Զննադատն էլ հենց գրականության մեջ պետք է հայտնաբերի հայտնի տեքստի անհայտ հմայքը կամ թերությունը¹⁵³: Ինչ խոսք, մմանատիպ գրախոսություն կարելի է տպագրել զուտ մասնագիտական ամսագրում կամ հանդեսում. չնոռանանք մաս քննադատի նպատակադրումը: Ահա թե ինչու գրախոսությունների համար չեն կարող լինել կառուցվածքային ու բովանդակային համընդհանուր ուղղորդող կանոններ, բայց առաջարկվող տարբերակներից յուրաքանչյուրը կարող է ընտրվել ըստ նպատակահարմարության:

Մասնագետ քննադատը (պրոֆեսիոնալը) գրախոսության մեջ գրական փաստի մասին ընդհանուր ծանոթություն-տեղեկություն տալուց հետո պետք է՝ ա) փաստարկված ու տեսականորեն հիմնավորված, թեկուզ համառոտ, վերլուծության միջոցով անդրադառնա գործի արդիականությանը, հեղինակի նախորդ գործերի համեմատ (եթե դրանք կան) նոր ստեղծագործության նույնությանը, առաջընթացին կամ հետընթացին, բ) վերաբերմունք արտահայտի ոչ թե «թեև..., բայց» մաշված կաղապարով, այլ իր վերլուծության որակով, որից հայտնի է դառնում քննադատի սպասելիքի և ստացածի հարաբերությունը: Ի դեպ, եթե գրախոսությունը դուրս է գալիս մեկ ստեղծագործության շրջանակներից և ինչ-ինչ հատկանիշի շուրջ ընդգրկում է ստեղծագործությունների շարք կամ մի քանի ստեղծագործություններ, այդ դեպքում այն կարող է վերաճել տեսական հոդվածի: Ժամանակակից քննադատական մեթոդները ուղղորդում են դեպի մեկնաբանություն և ոչ գնահատում, բայց արժանահավատ մեկնությունը իր մեջ անպայման վերաբերմունք է պարունակում:

¹⁵³ Տե՛ս, «Вопросы литературы», 1979, н. 12, էջ 307-308:

Այստեղ խնդիր է առաջանում կարճ ծավալում շատ բան ասելու առումով: Իսկ ինչու՞ կարճ: Կարճ, որովհետև գրախոսությունները հիմնականում տպագրվում են մամուլում, որոնք նախ՝ ունեն որոշակի ուղղվածություն և երկրորդ՝ ծավալային որոշակի պահանջներ: Իսկ ու՞մ են պետք ջրալի, պաթետիկ արտահայտություններով հագեցած գրախոսությունները, որոնք անհրաժեշտ ծավալի կորուստ են առաջացնում: Դժբախտաբար, նման գրախոսություններ գրում են և՛ պրոֆեսիոնալները, և՛ մերձգրական մարդիկ:

Գրախոսությունը կարող է հանդես գալ **նամակի** ձևով, թեև **նամակը** կարող է ունենալ տարբեր ժանրային բովանդակություն: Իբրև նամակ-գրախոսության օրինակ կարելի է հիշել «Նամակ Համո Սահյանին» գրախոսությունը՝ գրված բանաստեղծի «Տարիներս» գրքի ռուսերեն տպագրության առթիվ: «Համո Սահյան, հասկացեք իմ ուրախությունը և սրտնեղությունը: Դուք գրել եք բանաստեղծություններ, որոնք պետք է ես գրեի: Դուք գրել եք դրանք իմ փոխարեն»¹⁵⁴, - ասում է Լև Օզերովը: Ինչ խոսք, գրության այսպիսի մտերմիկ ոճը նամակ-գրախոսությանը հաղորդում է հուզական և հրապարակախոսական շեշտ: Քննադատն իր ասելիքն ուղղում է գրողին, նրան հայտնում իր տպավորությունները, այդ տպավորություններն առաջացնող պատճառները և կարծես գրողին ստիպում է անպայման լսել իրեն՝ հասկացնելով, որ իր խոսքը վերաբերում է ոչ թե կամ ոչ միայն ընթերցողին, այլ՝ առաջին հերթին գրողին: Դա գրախոսություն է ամենից առաջ գրողի համար: Նամակում լայն շեղումները բացառվում են, քանի որ նամակը դառնում է գործնական խոսակցություն: Քննադատն ունի իր խոսքի որոշակի հասցեատերը և չի դիմում այն խորհրդածություններին, որոնք գրողին ևս հայտնի են ու ծնունդ են տվել նրա երկին: Կարծես ի հաստատումն այն բանի, որ նամակը կարող է գրախոսություն լինել, երբեմն նամակների տակ իբրև ենթավերնագիր գրվում է «Գրախոսության փոխարեն»: Այդպի-

¹⁵⁴ Սահյան Հ., Սեզամ բացվիր, Եր., 1972, էջ 265:

սի օրինակներից կարելի է հիշել Ստ. Ալաջաջյանի նամակը Գրիգոր Չանիկյանի «Հավատարիմ երազանքին» գրքի առիթով, որն ունի «Գրախոսության փոխարեն» ենթավերնագիրը («Սովետական Հայաստան», 30 հունիսի, 1981 թ.):

Սակայն **նամակն** ունի մի քանի նշանակություն: Ավելի հաճախ փոխարինում է գրախոսությանը, սակայն կարող է ունենալ ավելի լայն բովանդակություն, արժարժեղ տեսական կամ գործնական բնույթի խնդիրներ: Օրինակ՝ Ե. Չարենցի «Բաց նամակ Խ.Հ.Գ.Մ. կազմկոմիտեին և «Գրական թերթի» խմբագրությանը» նամակը՝ գրված (բայց չտպագրված) 1933 թ. ապրիլի 28-ին, ունի **բանավիճա-յին** բնույթ, որի մեջ բանաստեղծը հերքում է «առատության եղջյուրից» իր վրա թափվող քաղաքական մեղադրանքները: Նամակը կարող է ունենալ **տեսական-գեղագիտական** բովանդակություն, ինչպիսին է, օրինակ, Գ. Պլեխանովի «Նամակներ առանց հասցեի» աշխատությունը: Տեսական ընդհանուր (ոչ մասնավոր անձի կամ խմբի ու կազմակերպության հետ կապված) հետաքրքրություն ունեցող հարցեր են շոշափվում Ալ. Շիրվանզադեի «Նամակներ Փարիզից», «Նամակներ Մոսկվայից» շարքերում: Այդ նամակները վերաբերում են լայն առումով արվեստի և գրականության ուղղություններին, գեղեցիկի հարցերին, արվեստագետի կոչման ու դերի խնդիրներին: Տեսական-գեղագիտական հարցեր շոշափող այս բնույթի նամակները չեն ունենում «բաց» մակդիրը: Այս օրինակները ցույց են տալիս, որ **նամակի ձևով կարող են հանդես գալ տարբեր ժանրային բովանդակություն ունեցող հոդվածներ:**

Գրախոսությունները կարող են երևան գալ այլ ժանրային անունների տակ՝ **հանձնարարականներ, առաջաբաններ** և այլն: Սակայն հանձնարարականները, նոր լույս տեսնող գրքերի առաջաբանները միշտ չէ, որ կարող են ունենալ գրախոսության բովանդակություն, ուստի ամեն անգամ պետք է ունենալ մասնավոր մոտեցում: Սա շատ տարածված երևույթ է, և թերևս օրինակի կարիք չունի,

բայց դրանք ավելի տեսանելի են դարձնում ասվածը: Կարելի է հիշել Ռազմիկ Դավոյանի «Ռեքվիեմ» պոեմի՝ առանձին լույս տեսած գրքի (1969) առաջաբանը, որ գրել է Սերո Խանգաղյանը, «Խոսք հավատի ու լույսի» վերնագրով, ըստ էության ունի գրախոսության արժեք, դա կարծիք ու գնահատություն է նոր լույս տեսնող գրքի մասին: Նույն նպատակին է ծառայում Հր. Թամրազյանի առաջաբանը՝ գրված Ջորայր Խալափյանի «Եվ վերադարձնելով ձեր դիմանկարը» (1978) գրքի համար: Գրախոսության իմաստ ունեցող այս առաջաբանները տարբերվում են հեղինակների ժողովածուներին, երկերի հատորներին կցվող առաջաբաններից, որոնք ունեն ավելի լայն բովանդակություն և գրական դիմանկարի արժեք: Նշանակում է, որ ինչպես նամակի, այնպես էլ առաջաբանի դեպքում մենք գործ ունենք այնպիսի երևույթների հետ, **երբ որևէ անվանում արտահայտում է տարբեր ժանրային բովանդակություն:**

Քննադատական դիմանկար

Քննադատության տարածված ժանրերից է: Առաջացել է ֆրանսերեն portrait (կերպար, պատկեր), portraire (նկարել, պատկերել) բառերից: Կիրառվել է գրականության և նկարչության մեջ իբրև մարդու բացահայտման անհատականացված միջոց: Եթե միջնադարյան արվեստում և գրականության մեջ մարդը պատկերվում էր ընդհանուր, չտարորոշված հատկանիշներով, ապա Վերածննդից սկսած՝ դիմանկարը ձեռք է բերում սոցիալական, պատմական, ազգային, հոգեբանական և այլ հատկանիշներ: Գրականության մեջ այն սկզբնապես վերաբերել է կերպարի արտաքինին, դեմքին, շարժունակին, կազմվածքին, հագուստին, բայց հետագայում, պատմական զարգացման տարբեր փուլերում ձեռք է բերել այլ հատկանիշներ ևս: Օրինակ՝ կլասիցիզմի շրջանի դիմանկարում ընդգծվում էր հերոսի ազնվագարնությունը կամ ցածր խավին պատկանելը, ռոմանտիկների ստեղծագործություններում՝ հերոսի էության չարն ու բարին և

այլն: Գրականության մեջ դիմանկարը կարող է լինել հոգեբանական, նատուրալիստական կամ ռեալիստական:

Քննադատական դիմանկարն ունի բոլորովին այլ բովանդակություն: Դա գրողի կենսագրության, կյանքի ու նրա ստեղծագործության սեղմ ներկայացումն է: Տեսաբաններից ոմանք երեք անհրաժեշտ բաղադրիչ են պահանջում դիմանկարի համար. 1. Կենսագրություն, 2. նրա ստեղծած գեղարվեստական աշխարհի բնութագիր, 3. կապը ռեալ իրականության հետ: Այս երեք պահանջների մեջ կարող է գերակշռել մեկնումենկը՝ կախված քննադատի նախասիրությունից և առաջադիր նպատակից, հնարավոր է նաև երեքի համաչափ զուգակցումը: Օրինակ՝ Արտաշես Հարությունյանի «Դիմաստվերներում» գրողը ներկայացվում էր մեկ հատկանիշի լույսի տակ, և թերևս այդ կերպ կարելի է բացատրել «դիմաստվեր» բառի երկրորդ բաղադրիչի առկայությունը, որը կարծես հուշում է դիմանկարի ոչ կատարյալ լինելու մասին: Նման սկզբունքով ստեղծվող դիմանկարները հաճախ ունենում են վերնագիր, որն էլ հենց շեշտում է այն սկզբունքը, որի լույսի տակ շարադրվում է գրողի ստեղծագործության բնութագիրը: Այդպիսին է, օրինակ, Գուրգեն Կարապետյանի՝ Համո Սահյանին մվիրված հոդվածը («Литературная газета», 1981, н. 4)՝ «Հացի և քարի քնարերգությունը» վերնագրով: Հոդվածն ունի նաև ուրիշ վերնագիր՝ դիմանկարի էսքիզ, որտեղ արտահայտության երկրորդ բաղադրիչը՝ էսքիզը, հուշում է դիմանկարի թռուցիկ, ուրվագծային լինելու մասին: Վերնագրի առումով ճիշտ մնան կառուցվածք ունի Վարդգես Պետրոսյանի մասին Պետրոս Դեմիրճյանի «Ճանապարհի դեպի մարդիկ» («Գրական թերթ», 1981, 33) հոդվածը՝ դարձյալ «Դիմանկարի էսքիզ» ծանուցմամբ: Երկու հեղինակներն էլ երկրորդ վերնագրով կարծես բացատրում են, որ թեև ընտրած վերնագիրը տվյալ գրողի ստեղծագործական էական հատկանիշ է ընդգծում, բայց չի ներկայացնում նրա ստեղծագործության ամբողջ ներկայականը: Հանդիպում են ոչ միայն դիմանկար-էսքիզ, այլև դի-

մանկար-էսսե վերնագրերը: Թվում է՝ այս պարագայում տեղի է ունենում ժանրային գծերի որոշակիության խախտում կամ տարբեր ժանրերի հատկանիշների միահյուսում:

Գրական դիմանկարները գրվում են պարբերական մամուլի համար, լույս են տեսնում առանձին ժողովածուներով: Որոշ քննադատների համար դիմանկարը նախասիրած ժանր է: Օրինակ՝ դիմանկարներ շատ էին գրում Արշակ Չոպանյանը, Արտաշես Հարությունյանը, Պողոս Մակինցյանը, Ջոհրապը, Հրանտ Ասատուրը և ուրիշներ: Դիմանկարը, պահպանելով հանդերձ ժանրի բովանդակությունը, երբեմն ստացել է տարբեր անվանումներ՝ **դիմագիծ**, **դիմաստվեր**, **գրական դեմքեր**, **դեմքեր**, **ծանոթ դեմքեր** և այլն: Այսպես, «Դիմաստվերներ» (1921) է կոչվում Հրանտ Ասատուրի գիրքը՝ հայ գրողների և հրապարակախոսների մասին: Խ. Աբովյանին, Մտ. Նազարյանին, Մ. Նալբանդյանին, Ռ. Պատկանյանին և Ս. Շահագիզին նվիրված իր ժողովածուն (Մոսկվա, 1912) «Գրական դեմքեր» էր անվանել Կարապետ Կուսիկյանը, իսկ 1912-ին «Գարուն» ամսանախում տպագրած Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի մասին իր ուսումնասիրությունները «Դիմագծեր» է անվանել Պողոս Մակինցյանը: Դիմանկարներ են նաև Ա. Չոպանյանի «Դեմքեր», Գր. Ջոհրապի «Ծանոթ դեմքեր» գրքերն ու շարքերը: Սակայն դիմանկարներ չեն ստեղծվել միայն 20-րդ դարասկզբին, ինչպես կարող է հուշել թվարկված շարքը: Ավանդույթը շարունակվեց նաև հետագայում. կարելի է հիշել Հր. Թամրազյանի «Գրական դիմանկարներ, հոդվածներ» (1975), Վ. Գաբրիելյանի «Դիմանկարներ» (1976) և այլ ժողովածուներ:

Հատկանշական է, որ 20-րդ դարասկզբին լույս տեսած դիմանկարներից շատերը (հեղինակներ՝ Ա. Սևարոնյան, Հ. Օշական...) Էդ. Ջրբաշյանը անվանում է էսսե-դիմանկարներ. «Արևմտահայ իրականության մեջ դարասկզբին հատկապես ներգործուն և ակտիվ էին գրական քննադատության երկու ժանրեր՝ նոր լույս տեսած եր-

կերի գրախոսություններ և գրողների ստեղծագործության սեղմ, բայց ամբողջական բնութագրման նպատակ ունեցող էսսե-դիմանկարներ, որոնք սովորաբար կոչվում էին դիմաստվերներ»¹⁵⁵: Դիմանկարների կրկնակի անվանումները ցույց են տալիս, որ փոքր ծավալի սահմաններում դժվար է լուծել ժանրին առաջադրվող պահանջները և ահա երկրորդ՝ հավելյալ անվանումները (էսքիզ, էսսե) հուշում են, որ դիմանկարը ձեռք է բերել լրացուցիչ հատկանիշներ և չի սահմանափակվել մեկ ժանրի սահմաններում: Հավելյալ անվանումը ընթերցողին նաև նախապատրաստում է, որ դիմանկար կոչվածը ընդամենը էսքիզ է կամ ազատ խոհ ընդհանրապես գրողի ստեղծագործության մասին:

Դիմանկարում քննադատը ի մի է բերում գրողի ստեղծագործության էական գծերը՝ նրա անցած ճանապարհի պատկերի վրա, նշում է գրողի թեմատիկ ու ոճական նախասիրությունները, յուրացրած ու ստեղծած ավանդները: Այս ամենի իրականացման համար կարևոր դեր է կատարում քննադատի տաղանդն ու հմտությունը՝ փոքր ծավալի մեջ առավելագույնն ասելու շնորհքը: Դիմանկարում ընթերցողը կարող է գտնել գրողի կենսագրության կարևոր ու բախտորոշ դրվագները, հիմնական ստեղծագործությունների տպագրության տարեթվերը և այլն:

Տեսական հոդված

Քննադատության ոչ հաճախակի հանդիպող, բայց կարևոր ժանրերից է տեսական հոդվածը (обзор, обзорение): Սովորաբար դա վերաբերում է ընթացիկ գրականության որևէ ժանրի կամ մի քանի ժանրերի, որոնց միջոցով ներկայացվում են գրականության զարգացման ընթացքի առանձնահատկությունները, զարգացման միտումները, նկատելի հեռանկարները: Երբեմն կարող են համեմատություններ կատարվել նախորդող շրջանի գրականության հետ: Նման

¹⁵⁵ Հայ մոդ գրականության պատմություն, հ. 5, Եր, 1979, էջ 141:

հողվածը քննադատից պահանջում է ծավալուն աշխատանք և մեծ ջանք, ընդհանրացման ունակություն և տեսական պատրաստվածություն: Կարևոր է, թե ինչ առանձին խնդիր է իր առջև դնում քննադատը: Տեսական հողվածում հեղինակը գուգադրում է գրական փաստերը, հայտնաբերում է օրինաչափությունները, բարձրանում է տեղեկատվական ու նկարագրական մակարդակից, անում է հետևություններ, հայտնում տեսակետներ, որոնք հիմնված են գրական փորձի վերլուծության վրա: Տեսաբաններից ոմանք տեսական հողվածի կառուցվածքի այսպիսի շղթա են առաջարկում՝ փաստ-մեկնաբանություն-տեսություն: Առաջին հայացքից սա շարժն կառույց է թվում, որովհետև քննադատական գրեթե բոլոր ժանրերում կառուցվածքը սկսվում է գրական փաստից և շարունակվում մեկնաբանությամբ, բայց ոչ բոլոր ժանրերն են հետապնդում տեսական եզրակացությունների նպատակ, մինչդեռ հենց այդ բնույթի եզրակացություններն են հարստացնում ընդհանրապես գեղագիտությունը և մանավորապես՝ գրականության տեսությունը: Այսինքն՝ այս պարագայում տեսական հողվածը կատարում է, ինչպես Վ. Բեյլինսկին էր ասում, շարժվող էսթետիկայի դերը, իրական կապ է ստեղծում կենդանի գրականության և տեսության միջև: Տեսական լայն ընդհանրացումներով ժամանակին հողվածներ են տպագրել Ս. Աղաբաբյանը («Պոեզիայի հարցերից», 1965 թ., որը բանավեճի հիմք դարձավ), Հր. Թամրազյանը («Կոնֆլիկտն ու կերպարները մեր վեպերում»)՝ նվիրված Ս. Խանգաղյանի, Ս. Այվազյանի, Քր. Թափալցյանի վեպերին), այդպիսին են Ս. Սարինյանի «Արդի գրականագիտության գլխավոր ուղղությունները» գրականագիտական-տեսական հետազոտությունը և «Անդրադարձները»՝ նվիրված ընթացիկ գրականության հարցերին, Ն. Աղայանի «Ժամանակը և բանաստեղծությունը» (1979) և այլն: Ըստ էության ընդհանրացումներով ու տեսական եզրակացություններով էին բնորոշվում նաև գրական համագումարներում խորհրդային սովետները շարունակող Զ. Ավետիսյանի, Ժ. Բալան-

թարյանի՝ արձակի ու դրամատուրգիայի զարգացման միտումներին մվիրված և տպագրված գեկուցումները, նույն և այլ հեղինակների տեսական հոդվածները:

Տեսաբանները տեսական հոդվածի կառուցման երկու հակադիր մեթոդ են առաջարկում՝ ինդուկտիվ և դեդուկտիվ: Առաջին դեպքում մասնակի փաստերի ուսումնասիրությունից քննադատը հանգում է ընդհանրացնող եզրակացությունների, երկրորդ դեպքում՝ հակառակը, այսինքն՝ ընդհանուր դրույթը կիրառում է մասնավոր երևույթները բացատրելու համար: Թեև դժվար, բայց հնարավոր է երկու մեթոդների համատեղումը՝ ըստ նպատակահարմարության առանձին դեպքերում օգտագործելով մեթոդներից մեկը: Հոդվածին ներկայացվող հիմնական պահանջը նրա ամբողջականությունն է և տրամաբանական հետևողականությունը: Թեև ոմանք առանձնացնում են տեսական հոդվածի քննարկան-սուբյեկտիվ, փաստագրական տեսակներ ևս, բայց դրանք տեսական հոդվածի պարագայում առնվազն անընդունելի են: Տրամաբանական կառուցվածքի դեպքում փաստարկները կարող են երկու ճանապարհով ընթանալ՝ հիմնական հարցադրման առանցքի շուրջ ուղղափիծ և մի հարցից ծնվող մյուս հարցի պատճառով՝ սպիրալաձև կամ օղակաձև, որը ևս ենթադրում է վերադարձ նույն առանցքին:

Ժամանակակից տեսությունների և մեթոդաբանության շրջանակում, մասնավորապես ռեցեպտիվ գեղագիտության տեսանկյունից անհրաժեշտ է հաշվի առնել ընթերցողի հետ կապի, նրա հետ երկխոսության մեջ մտնելու խնդիրը: Ամեն դեպքում հոդվածը կառուցվում է երկխոսության սկզբունքով, որտեղ ընթերցողը լուռ գրուցակից է, բայց քննադատը խոսում է նրա հետ իբրև իրավահավասարի: Իհարկե, քննադատը կարող է իր ասելիքը մատուցելու տարբեր եղանակներ ընտրել՝ խոսել իր ես-ի անունից կամ էլ ընթերցողին, որ իր ժամանակակիցն է և որոշակի իդեալների ու մշակութային փորձի կրող, հրավիրել միասին քննարկելու հարցը: Այդպիսի դեպքում փոխվում է

նրա ոճը, օգտագործում է այնպիսի արտահայտություններ, ինչպիսիք են՝ ուշադրություն դարձնենք, փորձենք համեմատել, քննարկենք հարցը և այլն: Այսինքն՝ հողվածը նպատակին ծառայեցնելու համար (ցանկացած այլ ժանրերի դեպքում ևս) անհրաժեշտ է հատուկ ուշադրություն դարձնել շարադրման մեթոդին, հարցերի հերթականությանը (կառուցվածքին ու սյուժեին), շարադրանքի ոճին:

Տեսական հողվածի մի տարատեսակ է **պրոբլեմատիկ** (հարցադրումային) հողվածը: Ըստ էության սա նույն տեսական հողվածն է՝ որևէ հիմնահարցի, մասնավոր խնդրի առանձնահատուկ շեշտադրումով, ասելիքի կենտրոնացմամբ մեկ խնդրի շուրջ: Փաստարկման, շարադրման եղանակը նույնն է, խնդիրը՝ մեկը:

Տեսական հողվածի տարատեսակներից պետք է համարել **տարեկան, ամսական** կամ ժամանակային փոքր կտրվածքով **տեսությունները, քրոնիկները**: Սրանք ևս վերաբերում են ընթացիկ գրականության հարցերին, ընտրված ժամանակային հատվածի գրական փորձի հիման վրա, թեմատիկ, ժանրային կամ այլ տեսանկյունից քննում են նյութը և անում տեսական ու հեռանկարային հետևություններ: Ռուսական իրականության մեջ նման պրակտիկա եղել է դեռևս 19-րդ դարի սկզբից, բայց հատկապես մեծ արձագանք են ստացել Վ. Բելինսկու հողվածները («Գրական երազանքներ», «Հայացք 1847 թ. ռուս գրականության վրա» և այլն): Հայ իրականության մեջ խորհրդային շրջանում այդ դերը կատարել են հաշվետվության տեսքով ներկայացվող զեկուցումները ՀԳՄ պլենումներում ու համագումարներում:

Մենագրություն

Մենագրության (մոնոգրաֆիա) ժանրը գործածական է ոչ միայն դասական գրողների առումով, այլև ներկայում, քննադատին զուգահեռ ստեղծագործող հեղինակների կամ այլ ընթացիկ հարցերի վերաբերյալ: Ժանրի անվանումը բաղկացած է հունարեն monos (մեկ,

միակ) և grapho (գրում են) բաղադրիչներից: Մենագրությունը գիտական աշխատանք է, որտեղ ամենալայն չափով, ամբողջ խորությամբ ու ծավալով հետազոտվում է որևէ թեմա: Մենագրության մեջ քննվում է հարցի պատմությունը, վերլուծվում է հարցի մասին և նրա շուրջը ստեղծված գիտական գրականությունը, առաջ է քաշվում նոր տեսակետ, լրացվում ու հարստացվում է գիտական շրջանառության մեջ եղած նյութը: Ավելի հաճախ մենագրություններ գրվում են առանձին գրողների մասին, որտեղ հեղինակ գրականագետը քննության է առնում գրողի կենսագրության փաստերը, տաղանդի ձևավորման ազդակները, գրական, հասարակական միջավայրը, ուսումնառությունը, ստեղծագործությունների պատմությունը, կրած ու թողած ազդեցությունները: Հաճախ նման աշխատանքներին կցվում են ընդարձակ մատենագիտական ցուցակներ, ծանոթագրություններ և այլն: Նման մենագրություններով հարուստ է հայ գրականագիտության պատմությունը. օրինակի համար կարելի է հիշել մի քանիսը՝ Ս. Աղաբաբյանի «Եղիշե Չարենց» (երկհատոր), Ալ. Չաքարյանի «Եղիշե Չարենց» (եռահատոր), Հր. Թամրազյանի «Շիրվանզադե», «Սիամանթո», Վ. Գաբրիելյանի «Դանիել Վարուժան. կյանքը և գործը», Ս. Սարինյանի «Բաֆֆի», Ա. Ավագյանի «Կոստան Չարյան», Ս. Մուրադյանի «Երվանդ Օտյան» և բազում այլ մենագրություններ նվիրված են դասական գրողներին, բայց Կ. Աղաբեկյանի «Հրանտ Մաթևոսյան. Ծնակուտի վիպասքը», Լ. Մութաֆյանի «Նորայր Աղայանի գրականությունը և իրականությունը» և շատ ուրիշ մենագրություններ ստեղծվել են գրողների կենդանության ժամանակ և ուղղակի իմաստով կարող են ընկալվել իբրև քննադատություն:

Մենագրությունը կարող է վերաբերել ոչ միայն առանձին հեղինակի ստեղծագործությանը, այլև գրական ու գրականագիտական որևէ հիմնախնդրի. օրինակ՝ Էդ. Ջրբաշյանի «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ», «Հովհ. Թումանյանի պոեմները»,

Ս. Սարինյանի «Հայկական ռոմանտիզմ», Ժ. Քալանթարյանի «Հայ գրականագիտության պատմություն» և այլ աշխատություններ:

Ինչպես ցանկացած ժանրի դեպքում, մենագրության առումով ևս կարծիքները բաժանվում են ժանրի գիտականության և գեղարվեստականության շուրջ: Դեռևս Սենտ-Բյովն էր ասում, որ իր համար ամենալավ քննադատական երկը գրողի կենսագրության մասին գիրքն է. ժամանակակից ընթերցողներից շատերը մատնացույց են անում Անդրե Մորուայի՝ Բալզակի, Բայրոնի և համաշխարհային հռչակ ունեցող այլ գրողների մասին կենսագրական գրքերը, որոնք ունեն գեղարվեստական արժեք և կարդացվում են հետաքրքրությամբ: Գրողի գիտակա՞ն, թե՞ գեղարվեստական կենսագրության հարցի շուրջ այսօր էլ վիճում են տեսաբանները, և այս վեճն անընդունելի է, որովհետև սա արդեն ժանրի հարց չէ, այլ քննադատական մեթոդի խնդիր: Մեր պատկերացմամբ մենագրությունը պետք է լինի գիտական աշխատանք, որտեղ ընթերցողը պետք է գտնի տվյալ հեղինակի կամ տվյալ հիմնախնդրի մասին իրեն հետաքրքրող բոլոր հարցերի պատասխանները՝ լինեն դրանք ստեղծագործությունների տպագրության թվականների, գրողի ուսումնառության, թե այլ պարագայում՝ տվյալ գիտական հարցի նախապատմության մասին:

Բանավեճ

Թեև քննադատական ժանրերի տարբեր դասակարգումներում հիմնականում բացակայում է բանավեճի ժանրը, բայց կյանքը, գրական փորձը ցույց է տալիս, որ մեր օրերում ամենաակտիվ ժանրերից մեկը եղել ու մնում է **բանավեճը**: Հիմքը լատիներեն **discussio** բառն է, որ նշանակում է հրապարակային քննարկում, հետազոտում: Կարելի է ենթադրել, որ ծագել է անտիկ շրջանում, հավանաբար փիլիսոփայական հիմքի վրա, քանի որ Սոկրատը բանավեճերի ու երկխոսությունների միջոցով էր հանգում եզրակացությունների: Ժանրը գործածվում է և՛ հրապարակախոսության, և՛ քննադատության մեջ: Բանավեճն առաջանում է հակադիր տեսակետների բախումից, որը

կարող է սկսել ու զարգանալ վիճելի որևէ դրույթի շուրջ երկու և ավելի անձանց միջև: Բանավեճի ընթացքում, հարցի հրապարակային քննարկման միջոցով հնարավոր է բացահայտել ճշմարտությունը, ձևավորել հասարակական կարծիք ու գեղագիտական ճաշակ: Վեճը կարող է ծագել որևէ հողվածի, գրքի, տեսակետի հրապարակումից հետո, երբ մեկը վիճելի բան է գտնում տվյալ դրույթի կամ տեսակետի մեջ և հրապարակայնորեն հակադրվում է առաջինին: Հնարավոր է նաև, երբ որևէ խմբագրություն, տպագրելով որևէ հողված, որի բոլոր դրույթներին համաձայն չէ, ինքն է ընթերցողին հրավիրում բանավեճի: Քննադատության պատմությունն ու փորձը երկու դեպքի համար էլ օրինակներ են տալիս: Պոլսում լույս տեսնող «Մասիս» շաբաթաթերթը Արտաշես Հարությունյանի նախաձեռնությամբ բանավեճ ծավալեց «Վաղվան գրականության» հարցի շուրջ, որը վերաբերում էր արևմտահայ գրականության զարգացման առումով Պոլսում, թե՞ գավառում ձևավորված առողջ ավանդներին առաջնություն տալուն: Տեսակետների բախումով բանավեճը շարունակվեց երկու տարի՝ 1900-1901 թթ.: 1917 թ. «Գեղարվեստ» հանդեսի խմբագիր Գարեգին Լևոնյանը մի պիեսի գրախոսության մեջ գեղեցիկի ըմբռնման հարցում ռեալիստներին վերագրեց մի տեսակետ, որ դուր չեկավ Շիրվանզադեին և առիթ տվեց բանավեճի, որ երկար ծավալվեց «Մշակի» էջերում: 1922-ին «Երեքի» դեկլարացիայի տպագրությունը առիթ դարձավ բավականաչափ բուռն բանավեճի: Կամ՝ 1965 թ. «Գրական թերթում» Վահագն Դավթյանը տպագրեց «Ժամանակակից պոեզիան և ռեալիզմի նախահիմքերը» հողվածը (1965 թ. դեկտեմբերի 10), որն առիթ տվեց բանավեճի: Ի պատասխան կամ, իբրև շարունակություն Դավթյանի հողվածի, Պարույր Սևակը գրեց «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» (1966 թ. հունվարի 7), որից հետո ծավալվեց բուռն բանավեճը: Բանավեճին մասնակցեցին Մ. Մարգարյանը («Դարի հետ, թե՞ դարի աղմուկի հետ»), Գ. Հովհաննիսյանը («Նորից հանուն և նորից ընդդեմ»), Ա. Մխիթարյանը («Իհարկե, հանուն»), Ա. Կոստանյանը («Այո, հանուն, բայց ինչու՞»

ընդդեմ») և ուրիշներ: Բանավեճն ամփոփեց Հր. Թամրազյանը՝ «Խոսք պոեզիայի ճանապարհի մասին» հոդվածով: Ընդհանրապես 20-րդ դարի 60-70-ական թվականներին եղան բուռն բանավեճեր գյուղագրության, քաղաքագրության, երիտասարդական պոեզիայի շուրջ, որոնց արդյունքում գրական հանրության մեջ ձևավորվեցին որոշակի համոզմունքներ քննարկվող հարցերի վերաբերյալ: Թվարկվածները մի փոքր մասն են այն բազում բանավեճերի, որոնք ընթացան 19-20-րդ դարերի հայկական մամուլում՝ հաճախ վերջանալով փոխադարձ վիրավորանքներով: Վերջին հանգամանքը հուշում է, որ բանավեճի համար անհրաժեշտ է պահպանել առնվազն երկու կանոն՝ վիճել տեսակետի, դրույթի, վերջապես՝ սխալի շուրջ, առանցքը դարձնել գրական խնդիրը և՛ պահպանել զսպվածություն, դուրս չգալ գրական էթիկայի սահմաններից: Հակառակ դեպքում բանավեճը չի տանի դեպի ցանկալի հանգուցալուծում:

Երկխոսություն

Քննադատության մեջ, թերևս ոչ հաճախ, կիրառվող ժանրերից է **երկխոսությունը** (դիալոգը, հունարեն՝ dialogos), որը և՛ գեղարվեստական տեքստի մաս է, և՛ գրական-փիլիսոփայական ժանր, խոսակցություն, քննարկում կամ վեճ երկու և ավելի անձանց միջև: Ավելի բնորոշ է հրապարակախոսությանը, փիլիսոփայությանը (արդեն տարբեր առիթներով հիշատակել ենք Պլատոնի կողմից ներկայացվող երկխոսությունները Սոկրատի մասնակցությամբ): Քննադատության մեջ օգտագործվելու դեպքում երկխոսություն կարող է տեղի ունենալ գրողների, գրողի ու քննադատի, քննադատների միջև՝ երկուստեք հետաքրքրություն ներկայացնող հարցի շուրջ: Սովորաբար երկխոսության ժամանակ քննադատը զրույցի մեջ է ներքաշում գրողին և «ստիպում» նրան բացելու իր ստեղծագործական լաբորատորիան, իդեալները, ստեղծագործական սկզբունքները: Այս երկխոսությունը չպետք է շփոթել հրապարակախոսական հարցազրույցի հետ, որի

դեպքում թոթակիցը հարց է տալիս, իսկ գրուցի հրավիրվածը պատասխանում է հարցերին: Քննադատական բնույթի երկխոսության դեպքում գրուցակիցները շարունակում են միմյանց մտքերը, բացում երկխոսության թեման տարբեր կողմերից, լրացնում միմյանց: Ի տարբերություն լրագրական հարցագրույցի, որտեղ կարող են տրվել տարաբնույթ հարցեր, ասենք, մասնագիտական գործունեությունից մինչև անձնական խնդիրներ, քննադատական երկխոսության դեպքում բոլոր հարցադրումները պատվում են նույն թեմայի շուրջ, որը հաճախ հիշատակվում է վերնագրում: Օրինակ՝ նման բնույթ ունեն Հրանտ Մաթևոսյան-Սերգեյ Սարինյան, Գրիգոր Հակոբյան-Սերգեյ Սարինյան երկխոսությունները գրական հրատապ հարցերի շուրջ, իսկ Վարդան Հակոբյան-Սերգեյ Սարինյան երկխոսությունը ունի վերնագիր՝ «Իրերի բնույթը շատ ավելի բարդ է», և ծավալվում է գրական միջակության շուրջ: Նշված բոլոր երկխոսություններն ունեն բանավիճային բնույթ, որը հետաքրքիր է դարձնում գրույցը: Ընդհանրապես երկխոսության մեջ ներքաշվում են ըմբռնումներով ու ճաշակով մոտ կանգնած մարդիկ, որոնք կարող են հասկանալ իրար և առաջ տանել խոսակցությունը, բայց լիակատար կերպով միմյանց համամիտ լինելու դեպքում գրույցը հաստատապես կլինի ձանձրալի: Այս իմաստով ճիշտ դիտարկում է անում Բ. Բուրսովը. «...երկխոսությունը վեճ է, մեղմ ասած, տարբեր կարծիքների փոխանակություն, որովհետև երբ չկա տարբերություն կարծիքներում, կարիք չկա, որ երկու մարդ շարադրեն նույն տեսակետը»¹⁵⁶: Այսինքն՝ երկխոսության համար անհրաժեշտ է կարծիքների տարբերություն, բանավեճ, որպեսզի դիալեկտիկական ճանապարհով հանգուցալուծվի երկխոսության հիմքում ընկած քննարկվող հարցը: Այդպես էր անտիկ շրջանում, երբ Պլատոնը ստեղծում էր իր «Պետություն», «Խնջույք» և այլ աշխատությունները: Պլատոնը չէր խոսում ինքն իր անունից, այլ ստեղծում էր մտացածին կերպարներ, որոնք իրենց տեսակետ-

¹⁵⁶ Бурсов Б. И., Критика как литература, Л., 1976, с. 46.

ներով հակադրվում էին և ցուցադրում աթենացիների կարծիքները: Ընդ որում՝ Պլատոնը չէր բացահայտում իր կողմնորոշումը, իր դիրքը և հանդես չէր գալիս գրուցակիցներից որևէ մեկի կողմում: Նրա ընդհանուր, ամբողջական տեսակետը բխում էր ամբողջ երկխոսությունից իբրև եզրակացություն: **Ոչ ժանրային** իմաստով, այլ աշխարհի, ուրիշների, համախոհների կամ ընդդիմախոսների հետ հարաբերվելու առումով և Դոստոևսկու առիթով Մ. Բախտինը կարևորում է երկխոսության դերը, այն համարում ճշմարտությանը հասնելու ամենաճիշտ ուղին: Պատասխանելով լեհ գրականագետ Ջզիբեն Պողոլսկու հարցերին՝ Բախտինը նկատում է. «Ճշմարտությունը, ըստ Դոստոևսկու, վերջին համաշխարհային հարցերի ոլորտում չի կարող բացահայտվել մեկ անհատական գիտակցության սահմաններում: Այն չի տեղավորվում մեկ գիտակցության մեջ: Այն բացվում է, ընդ որում, միշտ մասամբ, բազում համագոր գիտակցությունների երկխոսական շփման պրոցեսում: Այդ վերջնահարցերին նվիրված երկխոսությունը չի կարող ո՛չ ավարտվել, ո՛չ եզրափակվել, քանի դեռ գոյություն ունի մտածող և ճշմարտությունը որոնող մարդկությունը: Երկխոսության վերջը համագոր կլիներ մարդկության կործանմանը: Եթե բոլոր հարցերը լուծվեն, ապա մարդկությունը հետագա գոյության համար խթան չի ունենա»¹⁵⁷: Բախտինի նշած երկխոսությունն ունի ընդհանրական, փիլիսոփայական իմաստ, դիտարկվում է իբրև մտածողական գործունեություն, բայց լույս է սփռում նաև մեր մատնանշած ավելի **մասնավոր**, ժանրային դրսևորման միջոցի վրա, որն իր մեջ անպայման պետք է ունենա, թեկուզ ոչ շատ ընդգծված, բայց բանավիճային բնույթ:

Հետագայում, իրենց տեսակետները շարադրելիս, իբրև ճշմարտության բացահայտման դիալեկտիկական ձևի, երկխոսությանն էին դիմում նաև Լեսինգը, Պասկալը, Ֆենելոնը, Լունաչարսկին:

¹⁵⁷ **Միխայիլ Բախտին**, Դոստոևսկու պոետիկայի խնդիրները, Ստեփանակերտ, «Ոգի-Նաիրի», 2012, էջ 340:

Էսսե

Էսսեն գրական ծագում ունեցող ժանր է, որ կիրառվում է նաև քննադատության և փիլիսոփայության մեջ: Էսսեն (լատիներեն՝ *exagium*-կշռադատել, անգլերեն՝ *essay*, ֆրանսերեն՝ *essai*-փորձ) հայերեն թարգմանվում է փորձագրություն, խոհագրություն, բայց առավելապես պահպանում է իր եվրոպական անվանումը՝ էսսե: Իբրև ինքնուրույն ժանր առաջին անգամ երևան է եկել Ֆրանսիայում 1570 թ., սկզբնավորողը համարվում է գրող, փիլիսոփա Մ. Մոնտենը, որը 1580 թ. գրեց իր «*Essais*»-ն (թարգմանվում է՝ փորձ, ակնարկ) և այնտեղ շարադրեց իր մտքերը մարդու և հասարակության մասին: Բայց անգլիացի փիլիսոփա Ֆ. Բեկոնն է առաջին անգամ իբրև ժանր օգտագործել **էսսե** անունն իր 1597 թ. գրած «*Essays*» գրքում, այնուհետև ժանրը լայն տարածում ստացավ: Էսսեն փոքր ծավալի արձակ ստեղծագործություն է ազատ կառուցվածքով, գրվում է որևէ կոնկրետ առիթով՝ գրական ստեղծագործության, գրական որևէ խնդրի շուրջ, բայց չի ենթադրում տվյալ հարցի գիտական ու բազմակողմանի վերլուծություն: Այստեղ շեշտը դրվում է էսսեիստ հեղինակի անհատականության դրսևորման, նրա ոճի, խոսքի պատկերավորության վրա: Ոմանք դա համարում են օրագրային գրառումներից մոտ խոստովանանքային ժանր, որ հաճախ ունի սուբյեկտիվ բնույթ, զգացմունքայնություն, այսրոպեականության մասնիկ: Էսսեին յուրահատուկ են պատկերավորությունը, զուգահեռների առկայությունը, աֆորիստիկ բնույթը, անմիջականությունը: Ոմանք փորձում են այն անվանել գրականության չորրորդ սեռ: Էսսեն այս հիշատակված հատկանիշների պատճառով ունի իր ընդդիմախոսները, որոնք ժանրի մեջ տեսնում են «խելքի քայքայման պատկերում» և այլ հատկանիշներ, որոնք չեն կարող համատեղվել գիտականության հետ: Օրինակ՝ գերմանացի գիտնական Հանս Ուլրիխ Հումբրեխտը, նշելով հանդերձ էսսեի ինչ-ինչ դրական հատկանիշներ, գտնում է, որ էսսեի ճկունությունը պրոբլեմ է դառնում գրականագիտության հա-

մար, դիտվում է իբրև «անկարգ շարժում դեպի էքսցենտրիկ՝ և ինտելեկտուալ մեկուսացում»։ Նա գրում է, որ գերմանական գրականագիտության մեջ էսսեն լայն տարածում չի գտել, ինչպես գտել է Ֆրանսիայում և Անգլիայում, գերմանական գրականագետ պրոֆեսորների մոտ դա նույնիսկ բողոք և ընդդիմություն է առաջացրել գրականագիտության մեջ կիրառելու, այն նոր ոճ ու ձև համարելու դեմ¹⁵⁸։ Ի դեպ, Հայաստանում ևս էսսեն իբրև քննադատական ժանր տարածում չունի, բացառությունները չեն ժխտում իրողությունը։ Պետք է ասել, որ հայ գրականության մեջ ևս էսսեագիրներ դժվար է մատնանշել, թեև էսսեատիպ էջեր կարելի է գտնել Ե. Տեմիրճիպաշյանի, Գր. Չոհրապի, Ինտրայի, Մեծարենցի, Գ. Էմինի, Կ. Սուրենյանի, Վ. Պետրոսյանի, Մ. Տեր-Գուլանյանի մոտ, թեև դրանք ճիշտ չի լինի համարել տիպական երևույթ։

Վերադառնանք Հումբրեխտին։ Նա նշում է, որ դեռևս 19-րդ դարից գերմանական համալսարանական գրականագիտությունը ուներ հակաէսսեիստական տրամադրվածություն և էսսեիստական գրականագիտության մեջ տեսնում է «ռապսոդիական» և էքսցենտրիկ հատկանիշներ, որոնք նախընտրելի չեն գիտական իմացության առումով։ Նա բերում է մի ուրիշ գերմանացու՝ Յուրգեն Կաուբեի կարծիքը, ըստ որի էսսեի մեջ չկան հստակ արտահայտված խնդիրներ և նպատակներ, հետազոտվող առարկայի մասին կա այլընտրանքային հայացքների նկատմամբ արհամարհանք։ Ի վերջո, Կաուբեն էսսեն բնորոշում է իբրև ժամանցի բարձրագույն ձև, հումանիտար հետազոտությունների հովվերգական դրսևորում և հրաժարվում է էսսեն ընդունել իբրև գիտելիքների բազմապատկման միջոց (նույն տեղում)։

Վերը շարադրվածից կարելի է անել հստակ եզրակացություն, այն է՝ ժանրի ըմբռնումը սերտորեն կապված է մեթոդի հետ, մեթոդը՝

¹⁵⁸ Տե՛ս, НЛО, 2015, н. 2, Ханс-Ульрих Гумбрехт, «Эссе, жизнь, переживание» հոդվածը։

քննադատության տեղի որոշման հետ, ուստի եթե այս շղթայում վիճելի է մեկի հարցը, բնականաբար վիճելի են դառնում նաև շղթայի մյուս օղակները: Էստեն այն ժանրերից մեկն է, որի դեպքում քննադատությունը ավելի մեծ չափով կարող է շեղվել գիտականությունից:

Այս ամենով հանդերձ՝ էստեն լայն կիրառություն է ունեցել ոչ միայն Եվրոպայում (Գ. Ֆիլդինգ, Դ. Դիլլո, Ֆ. Վոլտեր, Գ.Է. Լեսինգ, Ի. Հերդեր, Տ. Կարլայլ, Ռ. Ռոլան, Բ. Շոու, Ա. Մորուա, Թ. Մանն, Պ. Վալերի..), այլև Արևելքի երկրներում: Բնույթով էստեին մոտ ստեղծագործություններ երևան են եկել 8-9-րդ դարերում՝ Չինաստանում, 13-րդ դարում՝ Ճապոնիայում: Եվրոպական երկրների համեմատ Ռուսաստանում ևս էստեն համեմատաբար քիչ տարածում ունի: Իբրև գրական ժանր ռուս տեսաբանները այն գտնում են Պուշկինի, Գերցենի, Դոստոևսկու ճամփորդական նոթերում ու օրագրային գրառումներում, 20-րդ դարասկզբի ռուս սիմվոլիստների, խորհրդային շրջանի գրողների ու քննադատների մոտ (Ի. Էրենբուրգ, Կ. Պաուստովսկի, Ա. Լունաչարսկի ևն): Ամեն դեպքում ժանրը գերակշռում է գրականության մեջ, բայց ինչպես գրականության, այնպես էլ քննադատության մեջ կիրառական է նաև 21-րդ դարում:

Քննադատության մեջ երբեմն կիրառվում է նաև նկարչությունից փոխառված **էսքիզը** (ֆրանսերեն՝ esquisse բառից), որ նշանակում է նախնական հայացք, որը հիմնական գծերով ներկայացնում է ստեղծագործության միտքը: Էսքիզում գծվում է հողվածի հիմնական պլանը, կառուցվածքը (նկարչության մեջ՝ գունային հարաբերությունները), ունի հիմնականում նախապատրաստական նշանակություն, սակայն մեծ անհատների մոտ կարող է ստանալ հիմնական արժեք: Քննադատության մեջ կարող է ունենալ պլանի, ծրագրի նշանակություն: Էսքիզը կարող է միանալ այլ ժանրի հետ (դա տեսանք դիմանկար-էսքիզի օրինակով)՝ տվյալ ժանրին հաղորդելով ոչ վերջնական կարգավիճակ:

Քննադատության պրակտիկայում հայտնի է նաև **Ֆելիետոնը**, որն այսօր քիչ կիրառություն ունի, համենայն դեպս խիստ նվազել է նրա հաճախականությունը: Տեսաբանները գտնում են, որ ժանրի անհրաժեշտությունն զգացվում է անցումային փուլերի, ինտենսիվ փոփոխությունների ժամանակ, իբրև մի տեսակ միջանցիկ (связующий) ժանր: Պատահական չէ քննադատական ֆելիետոնների առատությունը 1920-30-ական թթ. գրական մամուլում, երբ քաղաքականացված պայքար էր գնում առանձին գրական խմբավորումների ու անհատների միջև:

Ֆելիետոնն սկզբից առաջացել է իբրև թերթի սյունակի խորագիր, իբրև հրապարակախոսական ժանր, որի միջոցով ծաղրվում էր կենդանի իրականության այս կամ այն թերությունը: Նկատի ունենալով ֆելիետոնի ազդեցության ուժը՝ ռուս գրող Մ. Կոլցովն այն այսպես է բնութագրել. «Դա քար է, որը տալիս է լայն, հեռուն տարածվող ալիքներ ջրի մեջ»¹⁵⁹: Ֆելիետոնի մեջ հեղինակը սուր երգիծանքով և չափազանցություններով քննադատում է գրական այս կամ այն երևույթը, փաստը, գիրքը, գրողի դիրքորոշումը որևէ հարցի վերաբերյալ և այլն: Ֆելիետոնագիրը օգտվում է գրականության պատկերավորման միջոցներից, միֆական սյուժեներից ու հերոսներից, զուգահեռների հնարավորությունից, ունի սուր, արտահայտիչ լեզու: Հայ իրականության մեջ դասական օրինակ կարելի է համարել Պողոս Մակինցյանի «Հայկական Բուսլոն և նրա արբանյակները թվով երեք ու կես» քննադատական ֆելիետոնը՝ գրված Ե. Չարենցի, Ա. Վշտունու և Գ. Աբովի հրատարակած «Երեքի դեկլարացիայի» առիթով: Մակինցյանի ֆելիետոնը լույս տեսավ «Խորհրդային Հայաստան» թերթի 1922 թ. 157-ում և ունեցավ լայն արձագանք: Մակինցյանը խոսքը կառուցել է բացասման ուղղությամբ, նրա նպատակը չէր ո՛չ երևույթի լրիվ ու բազմակողմանի մեկնաբանությունը, ո՛չ էլ դրական և ուսանելի կողմերի վերհանումը, թեև հրնթացս գնահատում է

¹⁵⁹ Տե՛ս, **Ֆրոլովայի** նշված գիրքը, էջ 18:

բանաստեղծ Չարենցին՝ հակադրելու համար Չարենց-տեսաբանին: Ֆելիետոնում երգիծանքի թիրախ են դառնում քննարկվող իրողության խոցելի ու անհանդուրժելի կողմերը:

Ինչ-որ չափով ֆելիետոնին մոտ է **ռեալիկը**, որը ևս ժխտական-քննադատական բովանդակություն ունի: Ռեալիկի հեղինակը քննարկվող նյութից վերցնում, առանձնացնում է ոչ այնքան վիճելի, որքան ակնհայտ սխալը, փաստերով կարճ, համառոտ ապացուցում է սխալի առկայությունը, չի անում վերապահություններ, հակառակորդին չի թողնում բանավիճելու տեղ: Օրինակ՝ «Գրական թերթի» 1981 թ. ն. 47-ում Հ. Խաչատրյանի տպագրած ռեալիկն ուղղված է Տ. Գամաղելյանի դեմ, որը սխալ էր ներկայացրել Գ. Ստեփանյանի «Կենսագրական բառարանի» հետ կապված որոշ հարցեր: Ռեալիկն ունի «Քննադատել, բայց իմացությամբ» վերնագիրը: Կարելի է ասել, որ այս ժանրն ավելի հրապարակախոսական, քան քննադատական կիրառություն ունի:

Քննադատության մեջ կիրառվում է նաև **ակնարկ** հասկացությունը, որն ավելի շատ լրագրական ժանր է հիշեցնում, քանի որ նրա հիմքում ընկած է վավերականությունը: Պատահական չէ, որ Մ. Գորկին ասում էր, որ ակնարկը խիստ լայն, ծավալուն և անորոշ ձև է: Ակնարկը ազատորեն և շատ հաճախ վերածվում է գեղարվեստական ստեղծագործության: Այդպիսին են, օրինակ՝ Վ. Փափագյանի, Ա. Բակունցի, Գ. Մահարու, Մ. Գալշոյանի, Հրաչյա Մաթևոսյանի, Գր. Ջանիկյանի ակնարկները: Ինչ վերաբերում է քննադատական ակնարկներին, ապա կարելի է ասել, որ նույն անվան տակ տպագրվող քննադատական հոդվածները հաճախ ընդհանրության քիչ եզրեր ունեն: Ասենք, Շիրվանզադեի «Գրականական ակնարկները» վավերական իրողությունների, այսինքն՝ հայտնի գրողների ու նրանց գործերի հիման վրա արվող խորհրդածություններ են գրականության ու կյանքի փոխհարաբերության և այս խնդիրներում քննադատության ունեցած դերի մասին: Շիրվանզադեն արտահայտում է այն

տեսակետը, թե գրականությունը ձևավորվում է ոչ թե քննադատության պահանջով, այլ հասարակական ազդեցությամբ:

Մի այլ դեպքում ակնարկը նույնացվում է **ուրվագծի** հետ: Ուրվագիծը գրականության պատմության կամ որևէ գրական հարցի մասին հեղինակի հիմնական մտքերի սխեման է, հիմնական աշխատանքի ողնաշարը՝ առանց մանրամասների և լայն շեղումների: Հետևաբար՝ էսքիզն ու ուրվագիծն ավելի մոտ են իրար, քան ակնարկն ու ուրվագիծը: Բայց սիս Գեղամ Սևանի «Սփյուռքահայ գրականության պատմության ուրվագծեր» աշխատության վերնագիրը թարգմանվել է «Очерки истории зарубежной армянской литературы»: Այս պարագայում, եթե հայերեն **ուրվագիծ** եզրույթը հուշում է, որ պատմությունը ներկայացված է հիմնական գծերով, բայց թռուցիկ, ոչ խոր, ապա ռուսերեն թարգմանված **ակնարկը** այն տպավորությունն է ստեղծում, թե այդ պատմությունն ամբողջական չէ ներկայացված, այլ հատվածաբար, առանձին շրջանների ու առանձին հարցերի մասին ուսումնասիրությունների ժողովածու է, առանց ներքին սերտ կապի, մի բան, որ ճիշտ չէ ասել այս գրքի մասին: Թերևս այստեղ էլ կարևոր դեր է խաղում ակնարկն ու ուրվագիծը նույնացնելու ավանդույթը: Ակնարկ է կոչվում նաև Պողոս Մակինցյանի ծավալուն ուսումնասիրությունը Մ. Գորկու խմբագրությամբ լույս տեսած ժողովածուում¹⁶⁰: «Հայ գրականության ակնարկ»-ի մեջ Մակինցյանը հայ ժողովրդի պատմության պատկերի վրա բնութագրում է մեր գրականության անցած ճանապարհը՝ սկզբից մինչև իր ապրած ժամանակը: Սա նշանակում է, որ **ակնարկ** հասկացությունը այստեղ համազոր է **ուրվագիծ**, իսկ սա էլ իր հերթին՝ **համառոտ պատմություն** հասկացությանը: Այստեղ կա մի նրբություն: Մակինցյանի ակնարկը լույս տեսավ ռուսերեն, այդ լեզվի մեջ սովորաբար գործածվող բնորոշմամբ՝ ակնարկ:

¹⁶⁰ «Сборник армянской литературы», под ред. М. Горького, М., 1916:

Այս տարբերությունները ու որոշակի շփոթը արդյունք են նաև քննադատական ժանրերի ոչ բավարար ուսումնասիրության ու տարբեր տեսաբանների կողմից նույն երևույթի ոչ միանշանակ, նույնական ըմբռնման: Ինչպես քննադատության հետ կապված շատ հարցեր, այդպես էլ ժանրերի խնդիրը, կարոտ են նոր ու հանգամանալից ուսումնասիրությունների: Մի բան հատակ է՝ ժամանակն անվերջ սրբագրումներ է անում մեր գիտելիքների ու իմացությունների մեջ: Հնարավոր է, որ տեղեկատվական տեխնոլոգիաների բուռն զարգացման մեր ժամանակներում երևան գան քննադատության նոր, գուցե նաև ինտերակտիվ ձևեր, որոնք հնարավոր կդարձնեն քննադատ-ընթերցող կապը, ինչը կարող է հարցականի տակ դնել արդեն գոյություն ունեցող ժանրերի ու նրանց կիրառության հնարավորությունները: Բայց դա արդեն սպագայի հարց է:

ԳՆԱՀԱՏՈՒՄ, ԹԵ՞ ԱՐԺԵՔԱՎՈՐՈՒՄ

Այս թեական վերնագիրը չպետք է զարմանալի թվա, որովհետև ամբողջ նախընթաց շարադրանքը պետք է, որ բերի այն համոզման, որ գրական քննադատության հետ կապված յուրաքանչյուր հարց տրոհվում է մասերի, որոնց կարելի է պայմանականորեն անվանել, օրինակ՝ ըստ կառուցվածքաբանների կամ՝ ըստ ռեցենսադատության: Այսինքն՝ առաջին հայացքից շատ պարզ թվացող հարցը տարբեր կերպ է գնահատվում տարբեր մեթոդների տեսանկյունից: Մեր ժամանակներում կարծես թե վեճի առարկա է դառնում քննադատության գնահատելու գործառույթը, հաճախ իբրև փաստարկ բերելով այն հանգամանքը, որ ի սկզբանե քննադատել՝ չի նշանակել գնահատել: Սակայն փորձենք խնդրին մոտենալ նպատակի տեսանկյունից. ի՞նչ նպատակով են ստեղծվում արվեստի և գրականության գործերը: Սինկրետիկ արվեստի պայմաններում երգը՝ միաձուլված բանաստեղծությանը, պարը, քարանձավային նկարչությունը և այլն, ունեն ծիսական, միֆական, մոգական իմաստ, որոնցով արտահայտվում էր որսի ժամանակ կամ պատերազմում հաղթելու ցանկությունը կամ, նույնիսկ, այդ հաղթանակի ապահովումը: Չբացառենք նաև գուտ զվարճանքի կամ խաղի պահը: Ամեն դեպքում՝ **նախնական արվեստն ուներ նպատակ, որն իր մեջ պոտենցիալ կերպով ամփոփում էր գնահատանքի պահը՝ օգտակարության գիտակցությունը:**

Քննադատության պատմությունը ցույց է տալիս, որ քննադատության կողմից գրականության գնահատության հարցը մերթ անտեսվել է, և շեշտը դրվել է մեկնաբանության և դատողականության արվեստի վրա, մերթ առաջացրել է գրողների ընդդիմությունը, մերթ էլ համարվել է պարտադիր պայման: Սակայն նման տպավորությունը նույնպես մակերեսային է: Խոսենք օրինակներով. Հին Հունաստանում, ինչպես նաև ժամանակակից փիլիսոփայական բառարաններում «կրիտիկա» բառը բացատրվում է իբրև դատելու արվեստ,

այսինքն՝ արվեստ և ոչ թե գնահատություն, բայց իրականության մեջ մենք գործ ունենք գնահատելու կամ էլ որոշակի նպատակով գործողություն կատարելու հետ: Սկսենք Արիստոտելից: Նա գրում է. «Քանի որ պոետները նկարագրում են գործող անձանց, որոնք ըստ անհրաժեշտության լինում են կամ լավ կամ վատ (մեր գործողություններն այլ չափանիշ չունեն, նրանք բոլորը վերաբերում են բարուն կամ չարին), ապա մարդկանց կարելի է ներկայացնել կամ լավ կամ վատ, կամ այնպես, ինչպես որ մենք ենք...»¹⁶¹ (ընդգծ. – Շ. Ք.): Լավն ու վատը արդեն բարոյական գնահատականներ են, որոնք վերաբերում են թե՛ գործող անձանց, թե՛ գրողի արվեստին: Մենք արդեն գրքի սկզբում ծանոթացանք հույն սոփեստ փիլիսոփա Գորգիասի դատողություններին Հեղինեի («Իլիական») վարքագծի վերաբերյալ, որի նպատակը Հեղինեին արդարացնելն է, այլ կերպ՝ դա գնահատական է Հոմերոսի ստեղծած կերպարին: Ավելի ուշ՝ մ.թ. 5-րդ դարի հայ քերականական մեկնիչները քերթվածները դատողներից («դատումն քերթածաց») այսինքն՝ քննադատներից պահանջում էին ճշմարիտ վարդապետությունը զանազանել հերձվածողական գաղափարներից: Նույն դարում, նույն բարոյական սկզբունքով էին չինացի հեղինակները գնահատում գրականությունը: «Հին ժամանակ, ձգտելով վերլուծել այնպիսի մի բարդ երևույթ, ինչպիսին գեղարվեստական գրականությունն է, չին հեղինակները այն գնահատում էին ամենից առաջ բարոյական պլանով: Նրանց հետաքրքրում էր գրականության հասարակական դերը, նրա ներդրումը «բարբերի ուղղման» և օրինակելի քաղաքացու դաստիարակության գործում»¹⁶², գրում են գրականության պատմաբանները: Ինչ վերաբերում է մարքսիստներին, ապա նրանք պարտադիր պայման էին համարում գրական երկը բացատրելն ու գնահատելը: Սակայն գնահատման այս

¹⁶¹ Արիստոտել, Պոետիկա, էջ 145-146.;

¹⁶² История всемирной литературы, т. 2, Москва, 1984, с. 105:

պահանջներին ու իրողություններին զուգահեռ գոյություն ունեին հակադիր տեսակետներ:

Դեռևս 19-րդ դարից սկսած՝ գրողներից շատերը տարբեր պատճառաբանություններով ընդվզում են գնահատման դեմ: Բաֆֆին, օրինակ, քննադատին հատկացնում է սոսկ գրողի և ընթերցողի միջև միջնորդի դեր և ոչ ավելին. «Մեզ մոտ կրիտիկոսը պետք է այն գործը կատարե, ինչ գործ որ կատարում է աստվածաբանը սուրբ գրքի մեկնաբանության մեջ: Ստեղծագործության և տաղանդի ամեն մի արդյունքը սուրբ է: Կրիտիկոսը պետք է բացատրե, լուսաբանե և ավելի պարզ կերպով պետք է երևան հանն այն գաղափարները, որ թաքնված են մի գրական աշխատության մեջ, և որոնք անզարգացած ընթերցողը ըմբռնել չէ կարող: Մեզ մոտ կրիտիկան պետք է դաստիարակող լինի, պետք է կրթական նշանակություն ունենա, պետք է ժողովրդականացնե այն բարձր ճշմարտությունները, ինչ որ հեղինակը վիպական ձևով արտահայտել է իր աշխատության մեջ»¹⁶³: Սա 19-րդ դարն է, և ռոմանտիկ Բաֆֆին խոսում է մարգարե-գրողի և անզարգացած հասարակության միջև քննադատի միջոցով հակադրությունը վերացնելու տեսանկյունից: Այս տեսակետին ինչ-որ չափով մոտ է նաև Ի. Տուրգենևի բնորոշումը. «Ես երբեք չեմ մտածել քննադատ լինել գրական երկերը գնահատելու մտքով: Ես քննադատության մեջ տեսել և տեսնում եմ մասսային դեպի գիտական հետաքրքրությունների ցանցը հրապուրելու միջոց»¹⁶⁴: Ինչքան էլ տարբեր լինեն այս գնահատականները, ունեն մեկ՝ ժամանակին բնորոշ հատկանիշ՝ դա գրականության դերը ինքն իրենով չսահմանափակելու, քննադատության միջոցով դեպի ժողովուրդը այն նպատակաուղղելու խնդիրն է: Այսպիսի մոտեցումն իր հետ բերում էր լրացուցիչ հարցեր, առաջին հերթին՝ գրականությունը արտաքին գործոններով գնահատելու ավանդույթը, որին դեռ կանոնադառ-

¹⁶³ Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ. 11, Եր., «Նաիրի», էջ 388:

¹⁶⁴ «Литературная критика», н. 4 , 1933, М., с. 93.

նանք: Այս իմաստով քննադատության գնահատողական դերի ընթացումը առանձնապես շատ չի փոխվում 20-րդ դարում Հայաստանում և ամբողջ խորհրդային տարածքում: Գուցե ոմանց արտառոց թվա խնդիրը ինչ-ինչ տարածքների, և, առավել ևս, քաղաքական համակարգերի հետ կապելը: Բայց մեզնից անկախ, օբյեկտիվ իրողություն է, որ մշակույթները զարգանում են ոչ միայն համընդհանուր, այլև սեփական՝ երկրին, ազգին, տարածքին, ավանդույթներին բնորոշ ներքին օրենքներով, իսկ եթե դրանց գումարվում են նաև պետության մշակութային քաղաքականության պարտադրած օրենքները (առավել հատուկ է բռնատիրական պետություններին), ապա ստացվում է մշակութային այլ պատկեր: Խնդիրը պարզեցնենք: 20-րդ դարի կեսերին եվրոպական և անգլո-ամերիկյան քննադատության մեջ երևան են գալիս գրական ստեղծագործությունը ուղղակիորեն գնահատելուց հրաժարվելու միտումները, գեղարվեստական երևույթը ինքն իր մեջ դիտարկելու սկզբունքը, որը նվազեցնում է գնահատելու անհրաժեշտությունը: Խորհրդային իրականության մեջ, իբրև մշակութային այլ տարածքի (ինչքան էլ այն իր մեջ միավորում էր տարբեր ավանդույթների վրա հիմնված ազգային մշակույթներ), բնորոշ էր գնահատել ստեղծագործությունը կյանքի հետ հարաբերության, համապատասխանության, նաև գաղափարական, դաստիարակչական դերի տեսանկյունից: Սակայն գրողներից շատերն էին ընդվզում ընդհանրապես գնահատելու երևույթի դեմ: Պարույր Սևակն, օրինակ, գտնում էր, որ քննադատը չի կարող լինել գրական ստեղծագործության դատավորը, միակ դատավորի անունը հայտնի է բոլորին. դա ժամանակն է: Չէ՞ որ «կրիտիկա» բառն էլ, ասում է նա, նշանակում է ոչ թե դատում, դատաքննություն, այլ քննում, քննադատություն, և հազար անգամ ճիշտ էր Դոբրոլյուբովը, երբ քննադատին համարում էր ավելի շատ դատապաշտպան, քան դատավոր: Պ. Սևակն, ի վերջո, հանգում է այն եզրակացության, որ քննադատը միջնորդ է գրողի ու ընթերցողի միջև, ճիշտ այնպես,

ինչպես Ահարոնն էր դարձել Աստծո պատգամաբեր Մովսեսի և ժողովրդի միջնորդը ¹⁶⁵: Հետաքրքրական է, որ ռուս հայտնի դրամատուրգ Վ. Ռոզովը քննադատության նկատմամբ իր ժխտական վերաբերմունքով ընդհուպ մոտենում է ժամանակակից ընթերցողակենտրոն՝ ռեցեպտիվ էսթետիկայի սկզբունքներին: Նա քննադատին նույնիսկ սովորական միջնորդի դեր չի հատկացնում և հավատ չի ընծայում թատերական քննադատությանը: Երբ պիեսը քննադատում են, ասում է նա, այդ պիեսի ներկայացման ժամանակ հանդիսատեսին գոռով էլ չես հանի դահլիճից, իսկ երբ պիեսը գովում են, հանդիսատեսը տատանվում է՝ թե արժե՞ արդյոք նայել այդ պիեսը: Այստեղ, իհարկե, ենթատեքստում կարելի է կարդալ պաշտոնական գաղափարախոսական դիրքորոշման մերժումը, սակայն Ռոզովը իր վերաբերմունքը տարածում է ընդհանրապես հին ու նոր քննադատության վրա. «Ես իմ դատողությունը չեի վստահի ոչ ոքի, անգամ Բելինսկուն» ¹⁶⁶: Ռոզովի կարծիքով հանդիսատեսը ինքը պետք է գա և որոշի, թե պիեսն իրեն դուր է գալիս, թե ոչ: Նման տեսակետ է հայտնում նաև կոլումբիացի ականավոր գրող Գ. Մարկեսը: Թեև ինքը քննադատների կողմից գնահատված գրող է, ասում է Մարկեսը, բայց նրանց չի սիրում, որովհետև նրանք գրողին խանգարում են կապ ստեղծել ընթերցողի հետ: Քննադատությունը դառնում է պատնեշ ընթերցողի դեմ կամ մի տեսակ ֆիլտր, որը գրողի ասելիքը մի տեսակ մաքրած վիճակում է հասցնում ընթերցողին ¹⁶⁷: Նման կարծիքները մեզ կանգնեցնում են մի շատ հետաքրքրական երևույթի հանդիման. **գրողներն իրենց պահանջներով ընդառաջ են գնում ռեցեպտիվ էսթետիկայի տեսությանը, որքան էլ որ տարբեր լինեն ընթերցողի վերաբերյալ նրանց պատկերացումները:**

¹⁶⁵ Տե՛ս, **Պ. Սևակ**, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Եր., 1974, էջ 279:

¹⁶⁶ «Вопросы литературы», 1979, н.12, с. 281.

¹⁶⁷ Նույն տեղում, էջ 267:

Քննադատության նոր տեսություններն ու մեթոդները փոխում են գնահատման նախկին չափանիշները և, ինչպես արդեն ասել ենք, կասկածի տակ են դնում բուն գնահատման իրողությունը: Խնդիրը պարզելու համար վերադառնանք այս հատվածի վերնագրին՝ «Գնահատում, թե՞ արժեքավորում»: Վերնագիրը ծնվել է Ռընե Ուելլեքի և Օսթին Ուորրենի «Գրականության տեսության» «Արժեքավորում» գլխի ազդեցությամբ: Գրքի հեղինակները փորձում են տարբերակում մտցնել «գնահատում» և «արժեքավորում» արտահայտությունների միջև՝ կանգնելով արժեքավորման դիրքերում: Մեր կարծիքով հարցը մնում է մշուշոտ, չի հստականում մինչև վերջ, իսկ վերջում այդ երկու հասկացությունները կարծես թե միանում են: Նրանք գրում են. «Նպատակահարմար է տարբերել «գնահատել» և «արժեքավորել» հասկացությունները: Պատմության ընթացքում մարդկությունը «գնահատել» է գրականությունը՝ թե՛ բանավոր և թե՛ գրավոր, այսինքն նրա նկատմամբ դրսևորել է հետաքրքրություն, տեսել նրա մեջ դրական արժեք»¹⁶⁸: Այլ կերպ ասած՝ ուշադրությունը, գրականության նկատմամբ ցուցաբերած հետաքրքրությունը, այն, որ գրական երկի կողքով մարդիկ լռելյայն չեն անցնում, չեն անտեսում, արդեն իսկ գնահատում է: Չգնահատելը նշանակում է անարձագանք թողնել: Սակայն տեսաբանների զգալիորեն մշուշոտ ձևակերպումները կրկին շփոթ են առաջացնում. «Հեղինակին կամ ստեղծագործությանը ժամանակ և ուշադրություն հատկացնելն արդեն դատողություն է արժեքի մասին»¹⁶⁹: Այսինքն՝ այն (ուշադրություն դարձնելը), ինչ թեմայի սկզբում համարվում էր գնահատում, վերջում բնորոշվում է իբրև արժեքավորում: Բարեբախտաբար, հարցի բուն վերլուծության մեջ մի քիչ ավելի հստակություն է մտնում: Գրականությունը (ենթադրաբար՝ ամեն արվեստ և գործունեության յուրահատուկ բնագավառ) պետք է գնահատվի կամ արժեքավորվի իր բնույթին ու դե-

¹⁶⁸ Ռ. Ուելլեք, Օ. Ուորրեն, Գրականության տեսություն, էջ 353:

¹⁶⁹ Նույն տեղում, էջ 374:

րին համապատասխան, ինչը նշանակում է, որ մենք բանաստեղծությունից չենք կարող անպայման նկարչական գունագեղություն պահանջել, որը նրա հիմնական բնույթը չէ, այլ պետք է փնտրենք չափի ու կշռի համապատասխանություն կամ նրան բնորոշ այլ հատկանիշներ և ըստ այդմ արժեքավորենք այն: «Մենք արժեքավորում ենք առարկաներն այն բանի համար, որ նրանք կան և կարող են գործել, և արժեքավորում ենք նրանց՝ համեմատելով նույն բնությամբ ու ֆունկցիայով օժտված այլ առարկաների հետ»¹⁷⁰, - գրում են վերոհիշյալ տեսաբանները: Նրանք արժեքային չափանիշների սանդղակ չեն առաջարկում, վկայակոչում են ուրիշներին, բայց դժվար չէ նկատել, որ արժեքայնության նրանց հիմնական, առանցքային չափանիշը առարկային (այսինքն՝ գրականությանը) ներկայացվող պահանջներն են: Նրանց թվարկած օրինակների մեջ կարելի է առանձնացնել Միլթոնի «Կորուսյալ դրախտի» արժեքավորման հանգամանքը: Քննադատներից ոմանք «Կորուսյալ դրախտը» դիտում էին «իբրև մոդայից դուրս եկած աստվածաբանության և հեշտալրության՝ փառաբանված «երգեհոնային ներդաշնության» բաղադրություն», և դա համարում էին Միլթոնի միակ վաստակը: Ուելլեքը և Ուորրենը չեն ժխտում ո՛չ Միլթոնի աստվածաբան լինելը և ո՛չ էլ այն, որ նա «Կորուսյալ դրախտի» վրա աշխատելիս գրել է «Քրիստոնեական վարդապետության մասին» ատենախոսությունը, բայց գտնում են, որ քննադատության կողմից նրա պոեմը գնահատվում է այլ չափանիշներով: Ինչպիսին էլ լինի Միլթոնի՝ պոեմում արտահայտած ուղղափառ բողոքական աստվածաբանությունը կամ նրա հետ բաղադրված՝ «փառաբանված «երգեհոնային ներդաշնությունը» կամ պոեմի բնույթը որոշող այլ հատկանիշներ («էպիկական, քրիստոնեա-էպիկական կամ փիլիսոփայական էպիկական»), ասում են նրանք, պոեմի արժեքը որոշվում է գեղարվեստականությամբ. «Պոեմի բնույթը որոշվում է այն գրական ավանդույթներով, որոնց

¹⁷⁰ Նույն տեղում, էջ 354:

նա հետևում է, այլև՝ նույն Միլթոնի վաղ շրջանի պոեզիայի հետ ունեցած կապով»¹⁷¹:

Ռ. Ուելլեքն ու Օ. Ուորրենը արժեքավորման իրենց քննությունը առաջ են տանում տարբեր մեթոդական մոտեցումները քննադատելով: Առաջին հերթին նրանք չեն ընդունում ֆորմալիստների կողմից ձևի բացարձակացումը, կամ, համեմայն դեպս լեզվի արտասովոր կիրառությունը, երբ գրողը բառն օգտագործում է բառարանային արժեքից, քիչ է ասել՝ տարբեր, այլ ուղղակի անսովոր, մինչ այդ չօգտագործած իմաստով: Ըստ էության ֆորմալիստները ևս առաջարկում էին լեզվի նոր կիրառություններ՝ այն դարձնելով արժեքայնության չափանիշ: Կառուցվածքաբանների համար գրականության մեջ ամեն ինչ՝ ձև, բովանդակություն, գաղափար և այլն, արտածվում է կառուցվածքի վերլուծությունից, կառուցվածքի բաղադրիչների հարաբերություններից և այլն: Ահա թե ինչու չկան արժեքավորման միասնական չափանիշներ: Ռ. Ուելլեքի և Օ. Ուորրենի «Գրականության տեսությունը» լույս է տեսել 20-րդ դարի կեսերին, երբ ժամանակակից գրականագիտության ոչ բոլոր մեթոդներն էին հրապարակի վրա, բայց մեծ մասամբ արդեն առկա էին, ուստի նրանք քննադատելով առկա մեթոդների թերությունները՝ ըստ էության առաջարկում էին զգալիորեն ընդհանրական չափանիշներ: Ոչ թե քննադատության, այլ գրականության համար Քալլերը դժգոհում է, որ չկա այնպիսի սանդղակ, որով հնարավոր լինի գատել գրականությունը ոչ գրականությունից, առավել ևս դա բարդ է քննադատության համար: Ուորրենն ու Ուելլեքը մերժում են արժեքավորման համար ոչ միայն ձևի առաջնությունը, այլև ընդհանրապես ձևի առանձին, բովանդակությունից, կառուցվածքից և ընդհանրապես գեղարվեստականության մյուս հատկանիշներից անջատ քննությունը: Բացի դրանից՝ նրանք կարևոր են համարում արժեքայնության չափանիշների փոփոխականությունը: Այս խնդիրը երկու էական կողմ ունի՝ նախ կապ-

¹⁷¹ Նույն տեղում, էջ 365:

ված է անցումային շրջանների և սերնդափոխության և ապա՝ դասականների վերաժեքավորման հետ: Յուրաքանչյուր սերունդ բերում է իր ճաշակը, գեղեցիկի, գեղագիտական ու հասարակագիտական իր ըմբռնումները, ըստ որոնց ձևավորվում են արժեքայնության նոր չափանիշներ: Ժամանակի ընթացքում հանդես են գալիս նոր տաղանդներ, նոր արժեքներ, որոնց պատճառով վերադասավորվում է գրողների, թեև ոչ պաշտոնական, բայց հասարակության մեջ ընդունված հիերարխիան՝ աստիճանակարգը: Հայ գրականությունից կարող ենք բերել օրինակ: Խորհրդային տարիներին Լ. Շանթի արգելված լինելու պարագայում 20-րդ դարի հայ դրամատուրգիայում առաջնային տեղը գրավում էր Շիրվանզադեն, սակայն Շանթի «վերադարձով» թեև ոչ Շիրվանզադեն, ոչ Դեմիրճյանը չկորցրին իրենց տեղը, բայց առաջ եկավ համեմատության նոր եզր, որ վտանգի տակ դրեց նրանց բացարձակ առավելությունը: Նույնը կատարվեց 20-րդ դարի 50-ական թթ. վերջին, երբ Չարենցի ու Բակունցի «վերադարձով», նրանց արդարացմամբ խորհրդահայ գրականությունը ձեռք բերեց արժեքայնության նոր մակարդակ: 60-ականների արձակագիրների սերնդի համար Հր. Մաթևոսյանը դարձավ նոր չափանիշ, 80-90-ականների համար՝ Լ. Խեչոյանը: Ինչ վերաբերում է դասականներին, ապա թեև նրանց ստեղծածը մեկընդմիշտ մնում է նույնը, բայց ամեն ժամանակ նոր, տվյալ ժամանակին հարմար շերտ է հայտնագործում նրանց ստեղծագործության մեջ (դրա համար էլ նրանք դասական են, որ ասելիք ունեն բոլոր ժամանակների մարկանց), որ նախորդներին կամ չի հետաքրքրել, կամ չի նկատվել: Այս դեպքում ևս փոխվում են չափանիշները: Այս առումով բողոքի մնացվող դիտարկում է անում ֆրանսիացի քննադատ Ֆիլիպ Ռենյեն: Նա նկատում է, թե քննադատները, ուսուցիչներն ու դասախոսներն են գրողներից՝ Հյուգոյից, Բալզակից, Ժորժ Սանդից ստեղծել նոր կրոն առանց Աստծո և կոչ է անում ուշադրություն դարձնել մոռացված, արխիվներում փոշոտված, «արհամարհված, չիրապարակված, խելագար,

անիծված, վերջիններից վերջին» այն գրողներին, որոնց նոր տեսանկյունով նայելու դեպքում գուցե հայտնվեն առաջին գծում: «Ինչու՞ սահմանավակել կամայականորեն ընտրված գրողների ցուցակը, ինչու՞ փակել կամայականորեն ընտրված թռչչի համար գրանցվածների ցուցակը, երբ ամեն ժամ ինքնաթիռներ են թռչում»¹⁷², - այսպես պատկերավոր է իր միտքը ամփոփում Ռեյլերը և Ուորրենը օրինակներ են բերում այն բանի, ինչի մասին հետագայում խոսում է Ռեյլեն. «Գրված տեղը արժեկարգում միշտ էլ, այսպես ասած, մրցակցական է ու հարաբերական: Քանի դեռ նոր տեղեր են պատրաստվում, միշտ էլ հնարավոր է նոր, ավելի բարձր տեղի գրավումը, յուրաքանչյուր նոր մուտք, սակայն, կարող է փոքր-ինչ խախտել մյուս երկերի դիրքը: Այսպես, Ռեյլերը և Դենհենը միանգամից տեղ գրավեցին և կորցրին, երբ Փոփը հաստատեց իր դիրքը գրականության մեջ. նրանք առաջմղիչ էին, ռահվիրաներ. նրանք նախապատրաստեցին Փոփին, բայց նաև աստիճանագրկվեցին նրա կողմից»¹⁷³: Ըստ այսմ, եթե մենք պատկերացնենք, որ գրողների աստիճանակարգը որոշել ենք՝ նրանց գրապահարանի դարակներում, վերևից ներքև, դասավորել ենք ըստ համաշխարհային գրականության մեջ նրանց ունեցած դերի և տեղի, ապա պետք է ընդունենք նաև, որ ժամանակի ընթացքում կարող են որոշ գրողներ իջնել ներքևի դարակներ, ոմանք էլ կարող են բարձրանալ վերև, ինչպես յուրաքանչյուր մրցաշրջանից հետո փոխվում են շախմատիստների վարկանիշները: Իհարկե, պետք է ընդունել նաև, որ համաշխարհային մեծերի համար նման «մրցաշարեր» հազվադեպ կարող են լինել և որ Հոմերոսի, Շեքսպիրի, Նարեկացու, Թումանյանի, Չարենցի դեպքում, որքան էլ տեղաշարժենք նրանց, կմնան «վերին հարկերում»:

¹⁷² Տե՛ս, НЛО, 2003, н. 59. (Филипп Ренье, Тезисы к дисциплине, именуемой «литература»).

¹⁷³ Ռ. Ռեյլեր, Օ. Ուորրեն, Գրականության տեսություն, էջ 368:

Ժամանակակից մեթոդների առատության դեպքում, որոնցից շատերը բավարարվում են տեքստի տված ներքին հնարավորությունների բացահայտմամբ, նույնպես գոյություն ունի արժեքավորման չափանիշ: Այս դեպքում էլ կարող է գործել համեմատությունը նույն կամ տարբեր հեղինակների նույնատիպ տեքստերի հետ: Վերջին հաշվով ոչ մի ստեղծագործություն չի կարող գնահատվել առանց աշխարհում, առնվազն տվյալ գրականության մեջ, առաջ և զուգահեռ ստեղծված ու ստեղծվող գրականության հետ համեմատության, գրականությունը գրականության հետ, թեկուզ դարձյալ ներքին տիրույթում, թեկուզ մտովի, որի արդյունքը կզգացվի քննադատի վերաբերմունքի մեջ: Ուելլեքն ու Ռոբրենը գրում են. «...զուտ մեկնաբանության հավակնող էսսեն իր իսկ գոյությամբ չի կարող թեկուզև նվազագույն չափով չարտահայտել գնահատական դատողություններ»¹⁷⁴: Գնահատականը պարտադիր չէ, որ արտահայտվի վերջին պարբերության մեջ եզրակացության ձևով, իբրև հայտարարություն, գնահատող վերաբերմունքն արտահայտվում է վերլուծության ընթացքում: Այստեղ անհրաժեշտ է ևս մի դիտարկում: Հետմոդեռնիզմի ժամանակաշրջանի թե՛ գրականությունը, թե՛ քննադատությունը կարծես անավարտ է մնում, որը շատերի մոտ տարակուսանք է առաջացնում՝ հետո՞... Սա պետք է դիտարկել իբրև ընթերցողի հետ համագործակցության թաքնված առաջարկ, որը լիովին տեղավորվում է ռեցեպտիվ գեղագիտության շրջանակներում, ընթերցողին մղում է ակտիվության: Ինչ վերաբերում է քննադատության անավարտվածությանը, ապա այստեղ էլ քննադատի վերաբերմունք-գնահատականը, ինչպես ասվեց վերևում, պետք է «որսալ» վերլուծության ընթացքից: Յու. Ա. Գովորուխինայի «Ժամանակակից գրական քննադատության մեթոդը» հոդվածում («Филология», 2009) նշվում է, որ ռուսական ընթացիկ քննադատության մեջ առանձնաճանաչում են մի խումբ քննադատներ, որոնց աշխատանքները ուղղված են

¹⁷⁴ Նույն տեղում, էջ 374:

ռեցիալիենտին՝ ալսինքն՝ ընկալողին, ընդունողին, այլ կերպ՝ ընթերցողին: Նման դեպքերում քննադատը գրական տեքստը և նրա մեկնաբանությունը դարձնում է ընթերցողին նրա սեփական հայացքներում (սոցիալական, բարոյական, գեղագիտական) համոզելու միջոց, ռեցիալիենտն էլ դիտարկվում է իբրև հեղինակավոր ատյան:

Մենք անընդհատ հիշատակում ենք նորագույն գրականագիտական մեթոդները, բայց չմոռանանք, որ իրենց ուժը չեն կորցրել սոցիոլոգիական, մարքսիստական, պատմասոցիոլոգիական և այլ՝ արդեն ավանդական դարձած մեթոդները: Ժամանակակից մարքսիստական քննադատությունը, որ պահում է իր հեղինակությունը արտասահմանում, շարունակում է կարևորել գրականության սոցիալ-հասարակական հիմքերը և գրականության հակադարձ ազդեցությունը այդ հիմքերի վրա: Ալսինքն՝ մարքսիստական քննադատությունը հետապնդում է գործնական նպատակներ, մշակույթն ընդհանրապես դիտարկում է ստեղծման հիմքերով ու ազդեցության առանձնահատկություններով: Սակայն չպետք է մտածել, թե մարքսիստական քննադատությունը (եթե այն գռեհիկ սոցիոլոգիզմի չի վերածվել) զբաղվում է զուտ գրականության և հասարակության կապերի վերհանումով, այն իր առջև լուրջ գիտական ու գեղագիտական խնդիրներ է դնում: Դեռևս խորհրդային երկրի առաջին տասնամյակներում, այդ շրջանի հայտնի քննադատ Վ. Վորովսկին, ստեղծագործությունը գնահատելու համար գեղագիտական լուրջ պահանջներ էր առաջադրում քննադատին, առաջարկում գնահատման որոշակի չափանիշներ. «...օբյեկտիվ գնահատական տալ տվյալ գեղարվեստական ստեղծագործությանը, տանել նրան մարդկային ստեղծագործության կուտակված գանձարանը և տեղ ցույց տալ նրանց միջև: Այդ պատճառով նոր գեղարվեստական ստեղծագործության վերաբերյալ մենք պետք է պարզենք, թե արդյոք այն իրականում ներդրում է մարդկային հոգևոր գանձարանում, ալսինքն՝ կանգնած է անհրաժեշտ գեղարվեստական բարձրության վրա, և եթե այո, ապա

իսկապես հարստացնում է այդ գանձարանը, այսինքն՝ տալի՞ս է ինչ-որ նոր բան, կամ, եթե ոչ նոր, ապա նոր լուսավորությամբ, նոր ձևով, մի խոսքով, ինչ-որ բան, որ ընդունակ է առաջացնելու գեղարվեստական պատկերացումների նոր շարք, գեղագիտական զգացմունքների նոր ամբողջություն»¹⁷⁵: Այս քաղվածքի մեջ, ընդհանրացված ձևով, արտահայտված են չափանիշներ, որոնք այսօր էլ չեն կորցրել իրենց այժմեականությունը: Իհարկե, ոչ մի չափանիշ կամ չափանիշների ամբողջություն չի կարող սպառնի լինել նույնիսկ որևէ որոշակի դեպքում և որոշակի պատմական փուլում: Եթե այդպես լիներ, չընթերցված շերտեր չէին մնա դասականների երկերում, չնայած, դասականների պարագայում խոսքը վերաբերում է ոչ միայն ընթերցված կամ չընթերցված լինելուն, այլև նույն երևույթի նկատմամբ նոր հայացքին և ժամանակներով թելադրված նոր (գեղագիտական, հասարակական և այլ) իրողություններին: Ռուս ակադեմիկոս Դ. Լիխաչովն այն կարծիքին էր, որ բացարձակ ճշգրտություն հնարավոր չէ անգամ ճշգրիտ գիտություններում (հնարավոր չէ ճշգրիտ որոշել լճի կամ օվկիանոսի ջրի քանակը), առավել ևս դա հնարավոր չէ հոգևոր աշխարհում, հումանիտար գիտությունների բնագավառում: Այդ ճշգրտությունն առավել ևս անհնար է գրականագիտության մեջ, որովհետև նրա առարկան՝ գրականությունը, արվեստ է, իսկ երբ արվեստը (մասն՝ նրա մասին գիտությունը) ձգտում է ճշգրտության, դադարում է արվեստ լինելուց: Լիխաչովը ևս հաշվի է առնում ընթերցողի պարագան. գրողը տեղ է թողնում ընթերցողի երևակայության համար, իսկ դա նշանակում է, որ կամա-ակամա գրականագիտությունը ևս (գրականագետը կամ քննադատը ևս իբրև ընթերցող) դառնում է սուբյեկտիվ¹⁷⁶: Ընթերցողի անհատականության, նրա սուբյեկտիվիզմի մասին հետաքրքիր և ուսանելի օրինակ

¹⁷⁵ **Воровский В.**, Литературная критика, М., 1971, с. 355.

¹⁷⁶ Տե՛ս, **Գ. Լիխաչով**, «Կրկին գրականագիտության ճշգրտության մասին» հոդվածը («Русская литература», 1981, н. 1):

է բերում Թ. Իգլթոնը, բայց ուրիշի պրակտիկայից: Քենբրիջյան քննադատ Ա. Ա. Ռիչարդսը իր «Գործնական քննադատություն» (1929) աշխատության մեջ հիշում է, թե որպեսզի ստուգի, թե ինչքանով սուբյեկտիվ կարող են լինել գեղարվեստական ստեղծագործության վերաբերյալ գնահատականները, ուսանողներին տալիս է մի շարք բանաստեղծություններ առանց հեղինակների անվան, ժամանակի և վերնագրի նշման, որպեսզի նրանք գնահատական տան տվյալ բանաստեղծություններին: Արդյունքում պարզվում է, որ դարերով հայտնի բանաստեղծները արժեզրկվում են, իսկ անհայտները կամ քիչ հայտնիները բարձրացվում պատվանդանին: Իգլթոնը այս օրինակը բերում է՝ արդարացնելու համար մարքսիստական իր դիրքորոշումը, ըստ որի անհատի (տվյալ դեպքում՝ ուսանողի) գեղագիտական հայացքները ձևավորվում են իր ապրած սոցիալական միջավայրին համապատասխան: Էքսպերիմենտի մասնակիցները հիմնականում սպիտակ, բարձր դասի ներկայացուցիչներ էին կամ միջին դասի այնպիսի ներկայացուցիչներ, որոնք հնարավորություն ունեին բարձր կրթություն ստանալու: Նրանց գնահատականներում ոչ մի տարօրինակ բան չկա, եզրակացնում է Իգլթոնը, և պետք չէ այստեղ որևէ մեկին հանդիմանել: «Նրանց քննադատական դատողությունները սերտ միահյուսված էին նրանց կենսական հարմարության և հայացքների հետ: Դա հանդիմանության առիթ չէ. գոյություն չունի ինչ-որ «մաքուր» գրական-քննադատական դատողություն կամ մեկնաբանություն: ...ստեղծագործությունների գնահատման «սուբյեկտիվ» տարբերությունները գտնվում են աշխարհընկալման սոցիալապես կազմավորված միջոցների շրջանակում»¹⁷⁷: Ի վերջո, մարքսիստ Իգլթոնը գալիս է այն եզրակացության, որ թեև գրականության գնահատման չափանիշները պատմականորեն փոփոխական են, բայց և այնպես, սերտ հարաբերությունների մեջ են գտնվում հասարակական գաղափարախոսության հետ: Իր «Մարքսիզմը և

¹⁷⁷ Թ. Իգլթոն, նշված աշխատությունը, էջ 35:

գրական քննադատությունը» (2002) աշխատության մեջ հանգամանորեն քննում է դասական մարքսիզմին բնորոշ հարցադրումները՝ գրականությունը և վերնաշենքը, ձևն ու բովանդակությունը, գրականությունը և պատմությունը, հեղինակն իբրև արտադրող և այլն, և այլն:

Այսպիսով, քննելով ֆորմալիստներից մինչև մարքսիստներ ու ռեցեպտիվ գեղագիտություն ընկած մի քանի մեթոդական դիրքորոշումներ՝ կապված գնահատության չափանիշների հետ, գալիս ենք ելակետային այն եզրակացության, որ դրանք տարբեր են տարբեր մեթոդների կիրառության դեպքում:

Կա ևս մի հանգամանք: Տեքստն իբրև անկախ միավոր, ինքն իր մեջ քննելու սկզբունքի կրողները (պոետիկա, ստրուկտուրալիզմ, նշանագիտություն ևն) մերժում են գրականության գնահատության արտաքին գործոնները, մինչդեռ տեսաբաններից շատերն են ընդունում քննադատության միջառարկայական բնույթը, նրա կապվածությունը հոգեբանության, պատմության, սոցիոլոգիայի, երկրագիտության, արվեստաբանության, մշակութաբանության, լեզվաբանության... հետ, որի հետևանքով առաջանում է ոչ միայն համեմատության, այլև ընդհանրական մեթոդներից օգտվելու անհրաժեշտություն: Այս հանգամանքը նկատի ունենալով՝ Ջ. Քալլերը նշում է (հատկապես նկատի ունենալով բուն տեսությունը և ոչ մասնավորապես քննադատությունը), որ խնդիրը անասհման թվով այն տեքստերի ուսումնասիրության մեջ չէ, որոնք «նվիրված են ամեն ինչին, ինչ որ կա լուսնի տակ գտնվող աշխարհում՝ ակադեմիական փիլիսոփայության նեղ մասնագիտական պրոբլեմներից մինչև նյութական աշխարհի նկարագրության և իմաստավորման տարբեր եղանակները»¹⁷⁸: Այդ գիտությունների դրույթները «տեսություն» կարող են դառնալ այն դեպքում, եթե տվյալ գիտությունները մասնավորապես չուսումնասիրող ընթերցողը դրանց կիրառի բնության և մշակույթի,

¹⁷⁸ Джонатан Каллер, Теория литературы. Краткое введение, Москва, 2008, с. 3.

հոգեբանության, հասարակության և անհատի հետ կապված խնդիրները հետազոտելիս: Այսինքն՝ վերը թվարկված հարակից գիտությունների հետազոտությունների արդյունքները կարող են տեսական հիմք դառնալ նաև այլ գիտությունների, տվյալ դեպքում՝ գրականագիտության (քննադատության) համար:

Ինչպիսիք էլ լինեն մեթոդները, գնահատության փոփոխական չափանիշները, մի բան հստակ է. ցանկացած եզրահանգում կամ թեկուզ ոչ հստակ արտահայտված վերաբերմունք տվյալ ստեղծագործության վերաբերյալ, գնահատականը, արժեքավորումը, թե սուկական վերաբերմունքը պետք է արտածվի հանգամանալից վերլուծությունից կամ մեկնաբանությունից, չհիմնավորված հայտարարությունները կամ ոչ մի առանցք չունեցող էսսեները չեն կարող հավակնել լուրջ քննադատության:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Աբրահամյան Ս., Տեքստ և բնագիր, Եր., «ՀԳՄ» հրատ., 2010
2. Առաքելյան Ա. Գ., Հունական գրականության պատմություն, Եր., «Լույս», 1968
3. Առաքելյան Ա. Գ., Հռոմեական գրականության պատմություն, «Լույս», 1975
4. Ավետիսյան Զ., Գրականության տեսություն, Եր., «Նաիրի», 1998
5. Արիստոտել, Պոետիկա, Եր., «Հայպետհրատ», 1955
6. Բախտին Ս., Դոստոևսկու պոետիկայի խնդիրները, Ստեփանակերտ, «Ոգի Նաիրի», 2012
7. Բելինսկի Վ. Գ., Չերնիշևսկի Ն. Գ., Դոբրոլյուբով Ն. Ա, Ընտիր էջեր, Եր., 1980
8. Բորև Յ., Գեղագիտություն, «Հայաստան», 1982
9. Էդդյան Հ., Չարենցի պոետիկան, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1986
10. Թամրազյան Հ., Երկեր, հ. Ա, «Նաիրի», 2006
11. Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 5, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 1979
12. Հայ քննադատության պատմություն, հ. 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985
13. Հերոդոտոս, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., թարգմ. Ս. Կրկյաշարյանի, 1986
14. Հիպպոլիտ Տ., Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը, Երևան-Մոսկվա, 1936
15. Հոմերոս, Իլիական, թարգմ. Սկրտիչ Խերանյան, «Ոսկան Երևանցի», 2005
16. Մաքևոսյան Հ., Ես ես եմ, Եր., «Ոսկան Երևանցի», 2005
17. Մեծարենց Մ., Երկերի լիակատար ժողովածու, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, կազմ. և ծանոթագրեց Ա. Շարուրյան
18. Մովսես Խ., Հայոց պատմություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1981
19. Մովսէսի Խորենացվոյ մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1843
20. Նիկողոսյան Ա., Խոսքի տարածությունը, Եր., 2015
21. Չրաքյան Տ. (Ինտրա), Երկեր, Երևան, «Մովետական գրող», կազմ. և ծանոթ. Ստ Թովչյան

22. Շոլիյան Ա., Կյանքի փիլիսոփայությունը 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի հայ գրականության մեջ: Հերմենևտիկա, Եր., «Վան Արյան», 2006
23. Չերնիշևսկի Ն. Գ., Ռուս գրականության գոգոյան շրջանի ուրվագծեր, Եր., 1953
24. Ջրբաշյան Էդ., Գրականագիտության ներածություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2011
25. Ջրբաշյան Էդ., Պոետիկայի հարցեր, Եր., «Հայաստան», 1976
26. Ռընն Ռելեք, Օսթին Ուորրեն, Գրականության տեսություն, Եր., «Սարգիս Խաչենց», «Փրինթինգտոն», 2006
27. Սահյան Հ., Մեզամբ բացվիր, Եր., «Հայաստան», 1972
28. Մարինյան Ա., Հայոց գրականության երկու դարը, հ. 3, «Չանգակ-97», 2002, հ.4, «Տիգրան Մեծ», 2004
29. Մենկևիչ Հ., Յո երթաս, Եր., 1961
30. Մեմիրջյան Ա., Միֆակիրառության բնույթը արդի հայ արձակույթում, Եր., 2007
31. Միմյան Տ., Գրականագիտության «գործարանը», Մեթոդ, տեքստ, ընթերցող, Եր., 2015
32. Մյուրմելյան Լևոն-Չավեն, Արձակի տեխնիկա: Չավի և խենթություն, Եր., «Գիտություն», 2008
33. Ստեփաննոս Նազարեանի երկերը, Թիֆլիս, 1913
34. Սևակ Պ., Երկերի ժողովածու, հ. 5, 1974
35. Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ.11, «Նաիրի», 1991
36. Բալանթարյան Ժ., Հայ գրականագիտության պատմություն Եր. ԵՊՀ հրատ., 1986
37. Բալանթարյան Ժ., Անդրադարձներ, Եր., «Չանգակ-97», 2002
38. Բալանթարյան Ժ., Ուրվագծեր արդի հայ գրականության, Եր., «Չանգակ-97», 2006
39. Բալանթարյան Ժ., Դիտանկյուն, Եր., «Արմավ», 2015
40. Ֆրոյդ Ջիգմունդ, Հոգեվերլուծության ներածություն (թարգմ. և առաջաբանը Ա. Նալչաջյանի), Եր., «Չանգակ-97», 2002
41. Асмус В., Вопросы теории и истории эстетики, «Искусство», Москва, 1968

42. Барт Р., Избранные работы. Семиотика. Поэтика, , изд. Группа «Прогресс», «Универс», «Рея», М.,1994
43. Бурсов Б. И., Критика как литература, М., 1976
44. Воровский В., Литературная критика, М., 1971
45. Гадамер Г. Г., Актуальность прекрасного, М. «Искусство», 1991
46. Гай Светоний Транквилл, Жизнь двенадцать цезарей, М., 1964
47. Геннекен Э., Опыт построения научной критики (Эстопсихология), СПб, 1892
48. Гораций, Сочинения, М., 1970
49. Гроссман Л., Борьба за стиль: Опыты по критике и поэтике, М., «Никитинские субботники», 1927
50. Древнегреческая литературная критика, М., «Наука», 1975
51. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия, М., «Intrada», 2004
52. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., М., изд-во Московского унив.-а, 1987
53. Иглтон Терри, Теория литературы. Введение, М., «Территория будущего», 2010
54. Иглтон Терри, Марксизм и литературная критика, «Свободное марксистское изд.», 2002
55. История всемирной литературы, т. 2, М., «Наука», 1984
56. История римской литературы, М., 1959
57. История русского литературоведения, М., «Высшая школа», 1980
58. Козлов А. С., Литературоведение Англии и США хх века, М., «Московский лицей», 2004
59. Косиков Г. К., Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе, М., 1987
60. Крупчанов Л. М., Теория литературы, «Флинта», М., 2012
61. Крылов В. И, Русская литературная критика конца XIX-начала XX века. Стратегии творческого поведения, литературы, жанры, поэтика, «Флинта», «Наука», М., 2015
62. Кулешов В. И., История русской критики, М., 1978

63. Лакан Жан, Инстанция буквы в бессознательном (Современная литературная теория. Антология, М., 2004)
64. Литературный энциклопедический словарь, М., «Советская энциклопедия», 1987
65. Луначарский А. В., Собрание сочинений, т. 8, М., 1967
66. Мелетинский М. Е., Поэтика мифа, М., 1976
67. Методологические проблемы современной литературной критики, М., Мысль», 1976
68. Нефедов Н. Т., История зарубежной критики и литературоведения, М., «Высшая школа», 1988
69. Пруст М., Против Сент-Бева, Статьи и эссе, М. 1999
70. Сборник армянской литературы, М., 1916
71. Семиотика. Хрестоматия, Ер., «Лимуш», сост: Т. Симян, 2009
72. Сент-Бев Ш.-О., Литературные портреты. Критические очерки, М., «Художественная литература», 1970
73. Словарь иностранных слов, СПб, 2005
74. Современная западная философия. Словарь. Изд. Политической лит.-ы, М., 1991
75. Современная литературная теория. Антология. М., 2004
76. Теория литературы. История русского и зарубежного литературоведения. Хрестоматия, М., сост: И. Хрящева, «Флинта», «Наука», 2011
77. Турышева О. Н., Теория и методология зарубежного литературоведения, М., «Флинта», «Наука», 2013
78. Фролова И. В., Мастерство литературного критика, Улан Уде, 2010
79. Хайдеггер М., Бытие и время, М., 1997
80. Хализев В. Е., Теория литературы, М., «Академия», 2009
81. Хрестоматия по теории литературы, сост: Л. Н. Осмакова, М., «Просвещение», 1982
82. Юнг Г. К., Психология бессознательного, М., «Издательство АСТ», «Канон+», 2001

ԳՐԱԿԱՆ ՀԱՆԳԵՄՆԵՐ ՈՒ ԱՄՍԱԳՐԵՐ

- Գրականագիտական հանդես, Եր., 2011, թիվ ԺԱ-ԺԲ
Գրականագիտական հանդես, Եր., 2014, թիվ ԺԵ
Вопросы литературы, М., 1979, н.12
Зхамя, 2003, н. 5
Литературная газета, 1980, н. 4. с. 6
Литературная критика, н. 4, М., 1933
Новое литературное обозрение / НЛО/, 2000, н.44, НЛО, 2003, н.59,
2011, н.107, 2015 1/131, 2015, н 2
Русская литература, 1981, н.1

ՀԱՄԱՑԱՆՑԱՅԻՆ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

- <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/5/chuprin.html>
Postnauka.ru/video/1895/
[/http://ru.wikipedia.org/wiki](http://ru.wikipedia.org/wiki)
Modfrancelit.ru/protiv-sent-breva-sbornik-esse-m-prusta
<https://boon.am/voskanyan-18>
[boon .am\(martin-heidegger
<https://magazines.russ.ru/nlo/2011/110/koz.html>](http://boon.am(martin-heidegger)

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

Այս վերնագրի տակ ներկայացվում են նույն բանաստեղծական ժողովածուների վերաբերյալ քննադատական տարբեր արձագանքներ: Նպատակը ճանաչողական-ուսուցողական է: Ուսանողներին առաջադրվում է պարզել՝

ա) կա՞ն նույն գրական փաստի նկատմամբ բովանդակային ու գեղագիտական տարբեր մոտեցումներ քննադատների հայացքներում,

բ) արդյոք տարբերությունները հանգեցնում՞ են տարբեր մեթոդների կիրառության,

գ) որո՞նք են այն հատկանիշները, որոնց առկայությունը բնութագրական է այս կամ այն մեթոդի համար:

ՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐ

Ա. ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆԻ «ՄԹՆՇԱՂԻ ԱՆՈՒՐՋՆԵՐ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒԻ ՔՆՆԱԳԱՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԳԱՆՔՆԵՐԻՑ

1. ՎԱՀԱՆ ՏԵՐԵԱ Ն. - «Մթնաշաղի անուրջներ», Բանաստեղծություններ, Ա, գիրք, Թիֆլիս, 1908թ.

1

Վ. Տերեան անպայման բանաստեղծական տրամադրություններ և շնորհք ունի. նրան պակասում է արևեստը: «Մթնաշաղի անուրջներ» ... ոչ մի խորագիր այսքան համապատասխան չէ եղած բովանդակութեան: Իսկապէս որ անուրջներ և իրապէս մթնաշաղի անուրջներ:

Մթնաշաղիւն մի նուրբ անդորրութիւն է իջնում մարդու վրայ.
տրամադրութիւնները դառնում են տարտամ, զգացումներն անորոշ ու
հեշտին, երազները անձն և կամքը մեղկ: Այդ այն ժամն է,

Երբ ամեն ինչ խորհրդաւոր ու խոհուն,

Տնորում է կապոյր մութի աշխարհում.

Չը կայ ոչ մի սահման դնող պայծառ շող.

... Եւ թւում է, որ անեզր է ամեն ինչ,

Եւ ողջ կեանքդ՝ մի անսահման քաղցր նիւնջ... (էջ 51)

Այստեղ շատ յաջող է ասած. «Չը կայ ոչ մի սահման դնող պայ-
ծառ շող». այսպէս անորոշ սահմաններ ունին նաև Տէրեանի բոլոր
բանաստեղծութիւնները. հատ-հատ զգացումներ են, անկերպարան
ու մեղմ. հատ-հատ տողեր են, որոնց ներքին կապը աւելի գուշակում
ես, քան տեսնում և շոշափում:

Այս տետրակը արբունքի հասած և երիտասարդութիւնը թևակո-
խող պատանու ոգին է ցոլացնում, երբ բնութիւնը գաղտնի ձայներով
խօսում է մեզ մեղմօրէն՝ իր ծաղիկներով ու աստղերով, երբ կինը մի
թափանցիկ և խորհրդաւոր շղարշով է կանգնում մեր առաջ՝ թովիչ,
գրաւիչ և բարձր, երբ անորոշ տենչեր, անառիթ տխրութիւններ, անձն
որոնումներ լցնում են մեր հոգին: Երբ չը կայ ոչ մէկ որոշ միտք ու
տրամադրութիւն, ոչ մի պարզ ուղի և զօրեղ դրոյիչ:

Տէրեանը անզգայ չէ բնութեան առաջ. սիրում է նրա մեղմ ար-
տայայտութիւնները. վերջալոյս, մթնաշաղ և խաղաղ գիշեր, անտառ-
ներ և առուներ: Բնութեան գոռ տեսարանները նրանից խուսափում
են, որովհետև հակադրութիւն են կազմում նրա մեղմ հոգուն:

Կինը դեռ գաղտնիք է նրա համար. լցված անորոշ տենչերով՝ նա
փոխուստ է տալիս և մինչև իսկ սարսափում: Ինձ թւում է, որ դէպի
կինն ունեցած այդ ազնիւ վերաբերումի մէջ կայ ոչ միայն պատանե-
կան մաքրութիւն, այլ և ցեղային մի հիմնական գիծ: Մեր երիտասար-
դութիւնը կամ մնում է ցեղային մաքրամտութեան սահմաններում
կամ իջնում է մինչև բարոյական ամենախենեղ ապականութիւն:

Բնականոն վերաբերումը անհատօրէն զարգացած անձերի մէջ սովորական երևոյթ չէ:

Տեսէք որքան քնքշութիւն կայ այս տողերում (արուեստն առայժմ անուշադիր ենք թողնում).

Իրիկնաժամին թփերն օրօրող հովի պէս թեթև -

Մի ուրու անցաւ, մի գունաւր աղջիկ ճերմակ շորերով:

Արշակ դաշտերի ամայութեան մէջ նա մեղմ շնչաց (էջ 7).

Այդ շշուկը մնաց ծաղիկների մէջ, ասում է բանաստեղծը, և ծաղիկներն այդ աղջկայ շշուկով իր սիրտը լցրին: Սա «անուրջ կոյսն» է, արբունքին հասած մաքուր պատանու երևակայութեան ստեղծագործութիւնը: Այստեղից արդէն կարող էք գուշակել, որ գործ ունէք բանաստեղծական հոգու հետ: Այստեղ կայ բանաստեղծական մտքի խլրտում: Երևակայեցէք. պատանի բանաստեղծը շրջում է դաշտերում, ծաղիկները մեղմ հովի տակ օրօրում են, կարծես շնչում: Ի՞նչ շշունջ է սա, ծլում է հարցը պատանի հոգում: Սա մի մեղմ, գունատ աղջկայ շշունջն է, «սիրոյ անուշ խօսքը», որ նա ասել է «նիրհող դաշտերին» և որ մնացել է ծաղիկների մէջ... Ո՞րքան մեղմ, մաքուր և նուրբ յղացում:

Սիրոյ քնքշութիւնը յաղթում է նրա առնական նախանձին անգամ. ործութիւնը յաղթահարած է մարդկայնական կարեկից և ներող զգացումից: Երբ յոգնես կեանքից, ասում է նա սիրածին (էջ 8), ե՛կ կրկին ինձ մօտ: Երբ «օտար մարդիկ քեզ սիրաբար ողջոյն տան» և «բախտ ու վայելք ունենաս –

Գուցէ ես լամ բախտիդ համար իմ անգին,

Սակայն դարձիր, վերադարձիր դու կրկին.

ու եթէ դու հեռում տանջուես, ասում է նա, իմ «հոգին էլ կը ցալի» (էջ 8): Ի՞նչ սուրբ ու նուրբ վերաբերում. ոչ իսկ դժգոհութիւն, յանդիմանութիւն, այլ լուռ լաց, այն էլ անկասկած, սիրածից թագուն, այն էլ դեռ «գուցէ» չը լայ, այլ մթնաշաղի մեղմութեամբ ողջունէ վերադարձող սիրածին:

Տերեանի բանաստեղծութիւնները մանրամասն վերլուծելու համար հարկ կը լինէր շատ երկար գրել, որ մեր նպատակից դուրս է: Մաքուր պատմանկութեան բանաստեղծը – ահա լավագոյն բնորոշումը նրա շնորհիքի, իր զարգացման ներկայ րօպէում:

Հոգու այն տարրերը, որ ընդհանրապէս ենք նրա անձն շարքերի միջից, տրամադրութիւնների մաքրութիւնն ու մեղմութիւնը, հակումների մեղկ գալարումները և երբեմն վայրկեանական պոռթկումը, կատակի և սրամտութեան կատարեալ բացակայութիւնը մեզ բերում են մի խոհուն հոգի, որ եթէ չը գռեհկանայ կեանքի ցեխի և հեշտանքի մահացնող գրկի մէջ, կարող է զարգանալով դառնալ մի մեծութիւն մեր գրականութեան համար:

Կրկնում ենք, արւեստն է, որ պակասում է նրան: Երբեմն կայծկլտում են մինչև իսկ ոճի նշաններ:

Ես ու դու էլ շղթայած ենք իրարու.

...Միշտ իրար հետ, բայց միշտ բաժան ու հեռու,

Աւրդերի պէս ևս հարազատ, ևս օրար (էջ 13):

Բայց ընդհանուր առմամբ նա չի տիրում հայ լեզուին. մինչև իսկ զարմանալի աննմանութիւն կայ նրա բառական անտաշ լեզուի և մեղմ միտքի միջև. կարծես զարման թարմ կանաչ լինի ճաքած սառույցի տակ: Երբեմն զգացում է ապագայ վարպետը. տեսէք ինչ լաւ բնորոշում.

Նա չունէր խոցող թովշանքը կնոջ,

Նա մօտենում էր, որպէս քաղցր քոյր:

Որքան տեղին է «խոցող» բառը և որքան նոր կիրարկութեամբ: Կամ թէ դիմում է սեր յուզել ցանկացող աղջկան.

Կանգնել ևս որպէս անյաղճ հրապոյր...

Ահա մօեցար կարող ու խոնարհ,

Մթնում բորբոքելեց մի արնոտր համբոյր,

Մեղքի պէս թովիչ, ցավի պէս խելառ:

Որքան սուր, մինչև իսկ խոր դիտողութեան պտուղ է «ահա մօտեցար կարող ու խոնարհ» տողը կամ «մեղքի պէս թովիչ» արտայայտութիւնը:

Թէև Տէրեանի գրութեան ձևերը բաւական բազմազան են, բայց ձևի զգացումն ընդհանրապէս անձանօթ է կարծես նրան: Յանգերը շատ աղքատ են և վիատ. շատ է գործ ածում տզեղ երկբառեր, ինչպէս *կարօր - կանաչ, լոյս – հանգրասն, յոյս – փարոս, խորունկ – երկնագոյն, մենատոր – աղօր, կեանք – կարօր* և այլն, և այլն. սրանք Համբարձումեանի «Արիւն–էջերի» և միւս «էջերի» ազդեցութեան թունաւոր պտուղներն են. նոյնանման աղբիւրներից են նաև *տխրանք, խորտակ, մանկութ* և նման խժալուր բառերը:

Համակրելով այս նոր շնորհքը, մենք մեզ թոյլ ենք տալիս իբրև սկսնակ բանաստեղծի մի քանի խորհուրդներ տալ, որ կարող է թերևս օգտակար լինել նաև ուրիշների: Ուսումնասիրեցէք հայ լեզուն իր բուն աղբիւրների մէջ, ժողովուրդի բերանում, տաղանդաւոր հեղինակների երկերում, ազգագրական նիւթերի հարուստ ժողովածուներում և մեր ալևոր անցյալի հարուստ մնացորդներում: Առանձին խնամքով հետեւեցէք տաճկահայ լեզւի զարգացման նոր փուլին, ձեռք բերելու համար լեզւի ճկունութիւն, բառերի պաշար և բացատրութեան որոշութիւն: Միշտ յիշեցէք, որ բանաստեղծները լեզու են տալիս հասարակութեան:

Ուսումնասիրեցէք դասական հեղինակներին: Նորոյթի սիրահարները թեթևամտօրէն կարծում են թէ գերազանցել են դասականներին, որովհետև նրանցից յետոյ են աշխարհ եկել: Մեծ վարպետներն անմահ են նաև իրենց արւեստով: Ինքնուրոյն յղացումը ծեփելու համար, քանդակագործը երկար ժամանակ ընդօրինակում է հին վարպետներին և, աւա՛ղ, յաճախ շատ անյաջող: Հէյնէի պէս մարդը մահուան մահճի մէջ անզամ ձեռքից չէր թողնում Շիլլերն ու Գեօթէն: Տօլստօյն իր փառասիրութիւնը գոհացած կը համարէր, եթէ կարողանար Պուշկինի «Կապիտանի աղջկայ» պէս մի երկ ստեղծել: Խոր զգացումներն անձանօթ չեն աշխարհին. խորապէս զգացնել տալն է

վարպետութիւնը: Իսկ դրա համար հարկատր է մեծ աշխատանք և մեծ ճիգ: Գեօրէն հանճարը աշխատանք էր համարում:

Տէրեանի ութսուն էջի մէջ չը կայ մի կատարեալ կտոր, որ զարմանալի չէ. մի կտոր, որ մնայ գոնէ մի դար և մի դար յուզել կարողանայ մարդկանց հոգին: *Ներշնչման անհարականացումը* կամ որ նոյն է՝ «ստեղծագործութեան գոհար» կերտելը ամենադժարին գործն է արւեստի մէջ: Միշտ դէպի վեր, դէպի ընդհանրացումները պէտք է ձգտել լճանալուց զերծ մնալու համար: Վարպետ բանաստեղծը, արտիստը Տէրեանի ութսուն էջը կը խտացնէր մի քանի բանաստեղծութեան մէջ:

Բարձր ստեղծագործութիւնը, գիտական օրէնքների նման, որոնք ընդգրկում են բազմաթիւ նոյնասեռ երևոյթներ՝ իրենց ամփոփ ձևով խտացնում են բազմաթիւ նոյնօրինակ տրամադրութիւններ, զգացումներ ու դէպքեր և դրանով դառնում թելադրական ուժերի մի հանգոյց, որ բացում է ընթերցողի գիտակցութեան մէջ, ճառագայթելով լայն տարածութեան վրայ և խթնելով երևակայութիւնը:

Օրինակով գուցէ լաւապէս պարզի մեր սասածը: Առէք Յովհ. Թումանեանի այս երկտունը.

*Մի՛ որոնիր մի ժամանակ
Արհամարհածդ՝ այս կրծքի փակ,
Հառաչանքով դուրս թռաւ նա,
Եւ դարարկ է րեղը հիմա,
Մի՛ արտաստիր, հեռու խնդրեմ.
Ըն հայեացքից միայն փխրաղէմ
Յիշարակներ պիտի զարթնեն,
Եւ ինչ օգուտ, ուշ է արդէն...*

Այս երկտունն ահա ուժերի մի հանգոյց է, մի խտացում, մի մեծ վէպ է ուր կարճ տողի մէջ ամփոփած: Սա խթում է մեր երևակայութիւնը: Ահա մի աղջիկ, որ սիրում է մի տղայի, կամ ընդհակառակն (մեր լեզուն սեռերի բացակայութիւնը մեծապէս ընդհանուր է

դարձնում այս զարմանալի երկտունը). երբեմն մեկը սիրել է միսին, բայց միսը արհամարհել է նրան: Հիմա արհամարհողը զոջացել է. որևէ դժբախտ հանդիպում զգացնել է տել արհամարհածի արժեքը. եկել՝ սէր է խնդրում նորից: Բայց արհամարհած սէրը արդէն չբացել է ցաւով և հառաչանքով.տեղը դատարկ է: Նախկին սիրահարը վերստին գտել է իր հանգիստը. գուցէ հիմա սիրում է ուրիշին. գուցէ ամուսնացել է արդէն, որովհետև ասում է «ի՞նչ օգուտ, ուշ է»... Այստեղ գծում են բնատրոփիւններ. արհամարհողը լաց է լինում, կորցրած սէրն է որոնում, իսկ արհամարհուածը չի ձգտում օգուտել նրանից, այնպէս, ժամանցի համար: Նա սառել է, բայց ոչ յիշատակներն են կորել, որոնք կարող են զարթնել, և ոչ վիրաւորած ինքնասիրտիւնն է ներողամտութեան ու քնքշութեան արևից հալել: Մինչև իսկ զգացում է մի խստութիւն, գուցէ մի վրէժ՝ չոր, հրամայական խօսքի մէջ. «մի արտասուիր, հեռու խնդրեն»... Իսկ մի՞տը, որ զոջում է իր սխալը արտասուելու աստիճան... Բայց այսպէս մենք շատ հեռու կերթանք: Տեսնում էք, ինչ է նշանակում մեծ տաղանդի տէր բանաստեղծ, ստեղծագործութեան ընդունակ և նիւթի վրայ սաւառնող:

Մենք ողջունում ենք Տէրեանի փորձերը և, չենք թագցնում, մի տխրութիւն համակում է մեզ: Ահաւասիկ մի մաքուր հոգի, որ երազուն աչքերով նայում է աշխարհի պատուհանից մեր կեանքին: Զանգի՛ քանի շնորհք և ընդունակութիւն է կլանել մեր բիրտ և անտաշ կեանքը, որքան կորովներ է խորտակել իր վայրենի հպումով, ո՛րքան ծաղիկներ են թռչնել նրա մահաբեր շնչից: Արդեօք պէտք է գտնուի՞ն գուրգուրացողներ այս մատաղ և քնքոյշ հոգու վրայ, թէ կոպտութեան վայրի հարածը նրան էլ պէտք է թաւալէ գետին՝ փոշիների մէջ, իրենից բարձր ոչինչ տեսնել չուզելով: Արդեօք նա պէտք է կարողանա՞յ այս գռեհիկ աշխարհում դիմագրաւել ամեն փորձութեան և մինչև վերջը պահել տենչը դէպի մշուշապատ բայց և վեհ հեռուն:

Ն. Ա.

(Նիկոլ Աղբալյան)

«Չանգակ», Թիֆլիս, 1908, թիվ 12-13:

2. ՎԱՀԱՆ ՏԷՐԵԱՆ. «ՄԹՆՇԱՂԻ ԱՆՈՒԲՋՆԵՐ».
Քանաստեղծութիւններ, առաջին գիրք., Թիֆլիս 1908թ.

Լիրիզմը (քնարերգութիւնը) բանաստեղծի ներքին յոյզն է: Մրրկայոյզ հոգու արտայայտութիւնը կարող է լինել անհատական կամ հասարակական: Ճիշտ է, որ Գէօթէն նկատել է, թէ լիրիզմը «պատահականութեան բանաստեղծութիւն է», այսինքն՝ բանաստեղծի իրաքանչիւր ստեղծագործական ակտը պայմանաւորում է մի յայտնի դէպքով: Այդպէս լինելով հանդերձ չըպիտի սակայն ասել, որ լիրիզմի անպայման յատկութիւնն է լոկ պատահականութիւնը կամ միակողմանիութիւնը: Լիրիկ բանաստեղծն էլ պիտի արծագանք տայ ժամանակակից պահանջներին: Այլ կերպ դժուար է հասկանալ բանաստեղծի հոգեկան աշխարհը:

Հասարակական երևոյթները, շրջապատող միջավայրը իր հրատապ երևոյթներով այսպէս թէ այնպէս անդրադառնում են անհատի հոգու մէջ իրենց որոշ գոյներով, յայտնի նիւանսներով: Բանաստեղծն էլ գերծ չի կարող մնալ այդ օրէնքից: Աւելի մեծ ուժի և տաղանդի տէրը կարողանում է հասարակականը և անհատականը միաձուլել, միախառնել աջող կերպով: Անհատական լիրիկը այնուամենայնիւ չպիտի իր աշխարհայեացքի մէջ երերումներ մտցնէ: Այդ դէպքում կը նշանակէ բանաստեղծի կամ գրողի տեսակէտը զուրկ է որոշ և հետևողական աշխարհայեացքից:

Մինչդեռ մեր լիրիկ բանաստեղծները մեծ մասամբ խուսափում են հասարակական ձայներից: Նրանք համարում են հասարակական պահանջները տենդենցիօզ և «մաքուր գեղարուեստի» նպատակից դուրս:

Այդ տեսակէտը ես համարում եմ որոշ ժամանակի, հասարակական յայտնի շերտերի ազդեցութեան մնացորդ: Այդ հովերի դէմ է, որ ժամանակակից-սօցիալական նոր գրողները բողոքել են իրաւացի կերպով:

Քանի ատլի-ատլի շերտաւորուեն հասարակական շահերը, բանաստեղծութեան շկօլաներն էլ ըստ այնմ անխուսափելիօրէն պիտի բաժանուեն զանազան ուղղութիւնների: Մինչև այժմ մեր մէջ Բայրընի հիասթափման կնիքը խոր արմատ է բռնել, և մեր հայ բանաստեղծների մեծագոյն մասը չի կարողանում թօթափել իրեն այդ որոշ դասակարգի շահերին ձեռնտու յուսահատական կոչերից: Կար ժամանակ, որ ձեռնտու էր (որոշ խաւերի համար այժմ էլ անհրաժեշտ է) կեանքի երեսոյթների տխուր կողմերը տեսնելով հիասթափուել և այդ յոյզերը արտայայտելով բանաստեղծութեան մէջ, նոյն տրամադրութեամբ վարակել և ընթերցողին:

Նեկրասովի, Պլեշչէկի կամ ատլի նորագոյն ռուս գրողների՝ Ս.Յ.-ի, Սկիտաւեցի և ուրիշների բանաստեղծութիւնները սովորաբար մեզանում համարում են տենդենցիօզ, մինչդեռ պիտի հասկանալ ճիշտ հակառակը: Նեկրասով, Պլեշչէկ, Նադսըն և սրանց նմաններն իրենց բանաստեղծութիւնների մէջ արտայայտել են ժողովրդի կարիքը, իսկ դրանց հակառակ՝ «գեղարուեստը գեղարուեստի համար» շկօլային պատկանողները՝ Ապօլօն Մայկովը, Ֆետը, Սէյը, Շչերբիման ապրելով նոյն ժողովրդի մէջ՝ և իբրև բանաստեղծներ չեն արտայայտել ժողովրդի կարիքները, յոյզերը, համարելով այդ գեղարուեստի նպատակից դուրս, հէնց սրանք են տենդենցիօզ բանաստեղծութեան ներկայացուցիչները:

«Գեղարուեստը գեղարուեստի համար» առարկողների լոկ դիտողականութիւնը, -ասում է ֆրանսիացի յայտնի փիլիսոփայ Գիւօն, - մի զուարճութիւն է, որ ոչ նպատակ ունի և ո՛չ վերջ, մի զուարճութիւն, որից ոչինչ չի կարելի դուրս բերել»:

Հայ բանաստեղծների մեծագոյն մասն էլ, գիտակցաբար կամ անգիտակցաբար գնալով անունների ետևից, ոգևորուելով որոշ շկօլայի բուրժուական շերտերի երգիչների տաղերով, իրենց լիբիզմին տուել են նոյն ելևէջները: Դա, իհարկէ, բացատրում է բուրժուայի կենսունակութեամբ, որ կարողացել է իր ժամանակին առաջ բերել

գրականութեան բոլոր ճիւղերում յայտնի ուժեր, որոնց և շատերը ենթարկուել են:

Սակայն ներկայումս հասարակական խաւերի շերտաւորման շնորհիւ առաջ է գալիս թէ Եւրոպայում և թէ Ռուսաստանում բուն ժողովրդական, այսպէս կոչուած՝ քաղաքացիական-սօցիալական վեպ կամ բանաստեղծութիւն: Ապագան անպայման սրան է պատկանում: Այս ուղղութիւնը վաղ, թէ ուշ գօրեղ կերպով երևան կը գայ: Հայ գրականութիւնն էլ պիտի ունենայ իր ներկայացուցիչները այս ուղղութեամբ:

Ապա Գեօթէն և Շիլլերը, այդ յայտնի լիբիկները: Այո՛, Գեօթէն տուել է իր ներքին յոյգերի գեղեցիկ և կլասիք պատկերները, առանց անալիզի և եզրակացութիւնների, իսկ Շիլլերը թարգման է հանդիսացել բարձրագոյն զգացմունքի, լիբիք ներշնչման. նա փիլիսօփայական լիբիք բարձունքին հասաւ,- սակայն չը պէտք է մոռանալ, որ գրական այդ հսկաները հանդիսացան իրենց ժամանակակից ազգասիրական (պատրիօտիք) գիտակցութեան թարգմանները, որ նրանք պատկանում էին Գետինգենեան ռէալիստ բանաստեղծների շրջանին, որի դէմ յետոյ դուրս եկան ուրիշ ուղղութեան գրողներ:

1830 թուի յուլիսեան յեղափոխութիւնը և Բայրընի ազդեցութիւնը մի յեղաշրջում առաջ բերին գերմանական լիբիք ուղղութեան և տոնի մէջ: Աւելի տիրապետող տեղ է բռնում Հայնէն հումօրիստական՝ և Անաստաս Գրիւնի, Լենաուի և ուրիշների քաղաքական լիբիկան: Այլ ևս չենք խօսում աւելի նորագոյնների մասին: Ասածիցս պարզ է, որ գրականութիւնը ժամանակակից հովերի և տրամադրութիւնների թարգման պիտի լինի: Բանաստեղծական լիբիզմն էլ, որքան անհատական բնոյթի արտայայտիչ լինի, չի կարող ժամանակի ընդհանուր յոյգերին գիտակցաբար խուլ մնալ: «Սէրը դէպի գիտութիւնը,-ասում է նոյն Գիօն,- և փիլիսօփայական զգացմունքը, մտնելով գեղարուեստի սահմանները, կարող են շարունակ կերպարանափոխել նրան,

որովհետև մենք նայում ենք այլ աչքերով և զգում ենք այլ կերպ, երբ մեր մտաւոր հորիզոնը լայնանում է»:

Ինձ մնում է աւելացնելու, երբ մարդկանց շահերի փոխադարձ յարաբերութիւնը զօրեղ ազդակ է լինում մտաւոր հորիզոնների լայնացման գործում, մարդկանց տեսակետներն էլ, պահանջներն էլ փոխում են:

Վահան Տէրեանը որ հրապարակ է գալիս իւր «Մթնշաղի Անուրջներով», լիրիկ բանաստեղծ է, այն էլ՝ անհատական յոյզերի արտայայտիչ: Նրա լիրիզմը չի տալիս մեզ ժամանակակից հասարակութեան լաւագոյն խաւերի տպաւորութիւններն ու տրամադրութիւնները: Երիտասարդ բանաստեղծի յոյսերն ու տենչերը, ճիշտ է, մաքուր են և անկեղծ, բայց չափազանց միակողմանի:

Գրութեան, արտայայտութեան ձևը մեծ մասամբ նորագոյն բանաստեղծների ձևն է: Մի երևոյթ, որ խոր կնիք է թողել երիտասարդ բանաստեղծի հոգու վրայ, այդ այն է, որ նա ծայրայեղօրէն յուսահատուած է աշխարհից:

- Իմ հոգու վրայ իջել է մի ամպ...

Իմ սրտի պայծառ աստղերը ընկան...

Ինչու՞ այդպէս շուտ: Ի՞նչ արգելքներ, ի՞նչ հանգամանքներ բանաստեղծին այդպէս շուտով ընկճեցին: Այդ կարող ենք նկատել նրա մի շարք բանաստեղծական աւիւններից, որոնցից աւելի յաջողուած մնուշը բերում ենք.

*Որպէս ծաղիկն է անխօս գունաւորում
Յուրր շուաքի մէջ – արևից կենդի,
Սյնպէս թող սէրը մեռնի իմ սրտում,
Որ պայծառ կեանքիդ փխրանք չը բերի...
Ես լուռ կը թաղեմ իմ ցաւը միակ –
Ջրաւրթ կը ժպտամ բախրաւորի պէս.
Երբէք չեմ բանայ սրտիս դուռը փակ,
Երբէք չեմ յայրնի իմ փանջանքը քեզ,*

*Որ պայծառ ժպտաս կեանքի երեսին,
Որ ոչ մի փրփունջ սիրտըդ չը յուզէ,
Որ չը մտորես իմ ցաւի մասին:*

Մի ուրիշ տեղ՝

*Իմ ճամբան _ մշրական մի գիշեր՝
Ինչ շոյող ոչ մի շող չի ժպտայ,
Հեռացիր, մոռացիր, մի յիշիր՝
Ինչ այդպէս, քրոջ պէս `մի գթա...*

Բանաստեղծը անյոյս է, նա չի հաւատում կեանքի ոչ մի նորոգութեան: Նա չի տեսնում հասարակական խաւերի մէջ առողջ հովերի ներկայացուցիչների տեսչերը: Այնքան յուսահատ է, որ փոքրիկ գրքոյկի գրեթէ իւրաքանչիւր երեսում արտայայտում է նոյնը: Օրինակ՝

*Անչրեն անընդհատ, մաղում է կաթ-կաթ թաղումի կոծով
Տխուր – յուսահատ,
Իմ հոգու մէջ էլ աշուն է եղել անամօք լացով
Իմ հոգու մէջ էլ...*

Նա նոյնիսկ խուսափում է շրջաններից, մարդկանցից և ուզում է ապրել ինչ-որ հեքիաթական աշխարհում:

*Պայծառ աշխարհում կը լինենք մենակ _
Յաւ կեանքի մեռնող լոյսերից խաբուած _
Կապրենք ցնորքի նուրբ թևերի փակ,
Հէքիաթ – աշխարհում առշաւէր կապուած...
Նոյնը, ատլի ուժգին՝
Մոռանալ, մոռանալ ամեն ինչ, ամեն ինչ մոռանալ,
Չափստալ, չը սիրել, չը խոկալ – հեռանալ...
Այս փանջող, այս ճնշող ցաւի մէջ, գիշերում այս անշող...
Արդեօք կա՞ր երեկուայ մոռացման ոսկէշող...*

Մի վայրկեան հեռանալ ամենից, ամենին մոռանալ մի վայրկեան,

Խաւարում ցաւերում քարանալ մեն – միայն.

Չը կանչել, չը սիրել, չը փանջուել – հեռանա՛լ...

Բուրժուական մտորումները միշտ աշխատում են միամիտներին հեռու պահել իրական ժխտից և ոգևորել մի ինչ-որ հէքիաթական աշխարհով: Ես միտք չունեմ մեղադրել, որ բանաստեղծը բուրժուական բանակի երգիչ է, այլ այս փղծուկը ժայթքել է՝ մեր մէջ մարմին և արիւն դարձած շաբլոն ձևերից, որից դեռ չեն կարողանում դուրս գալ մեր գրողներից շատերը:

Այս հէքիաթական աշխարհին կը հակադրէի ռուս բանաստեղծ Ս. Յ.-ի գեղումներից հետևեալ կտորը՝

И если тамъ, въ стране безвестной,

Иная жизнь и счастье есть,

Хотель бы я – и рай небесный

Сюда, на землю, перенести!

Հէնց հէքիաթական աշխարհի հետևանքն է որ հեղինակը այդպէս շուտ, դեռ չապրած, յոգնել է, իսկ մենակութիւնը այնպէս է փայփայում, որ նոյն իսկ գերեզմանի մէջ ուզում է լինել մենակ.

Իմ գերեզմանին դուք չմօտենաք,

Թողէք որ հանգչի իմ սիրտը յոգնած,

Թողէք որ լինեմ հեռաւոր – մենակ,

Որ չըզգամ ոչ քախր, ոչ ցնորք, ոչ լաց:

Եւ այդպէս տրամադրուած երգիչը էլի՞ պիտի շարունակէ երգել – էլ ո՞ւմ համար: Ի՞նչն է հեղինակին վշտացրել՝անյոյս սերը: Նրա բանաստեղծական նուրբ հոգին, որ շատ հասկանալի է, վիրաւորուել է, թէ ինչու՞ նրան դաւաճանել է հոգու արարածը: Եւ բանաստեղծութիւնների մեծագոյն մասը յուսախաբ սիրոյն է նուիրուած: Մեր մի շարք բանաստեղծները մի ժամանակ դիտմամբ հեռու էին փախչում սէր երգելուց, կարծես սէրը գոյութիւն չունէր, և ուրախալի է, որ հայ լիբիզմի մէջ, վերջին ժամանակներս մանաւանդ, այդ զգացմունքին էլ տեղ է տրուում, բայց դա պիտի արտայայտուի ուժեղ կերպով: Յով-

հաննիսեանը, Իսահակեանը առելի ինտենսիւ կերպով են արտայայտում այս կողմից, քան Տէրեանը:

Տեղ-տեղ նկատում է անհետևողականութիւն: Մրա արդիւնքն է գուցէ, որ երբեմն յուսահատութիւնը տեղի է տալիս այս տեսակ սիրուն արտայայտութեան –

*Մեռնում է օրը, իջաւ թափանցիկ
Մութի պարանը դաշտերի վրայ,
Խաղաղ-անչար է, պայծառ գեղեցիկ
Անորորունջ մինջը մահացող օրուայ:
Պարզ ջրի վրայ եղէգը հանդարտ
Անդողողջ կանգնած, էլ չի շջնում,
Լռին խոկում են Երկինք, Գեյր ու Արար
Ու ոչ մի շարժում ու ո՛չ մի հնչիւն:
Եւ կանգնած եմ լուռ, անչար է հոգիս,
Թախիծս խաղաղ, անուրջի նըման.-
Ես չեմ անիծում ցաւերը կեանքիս,
Ու չեմ փրփրնջում վիճակիցս ունայն:*

Բանաստեղծը չը գիտէ ուր է գնում. նա ասում է.

*Ես չը գիտեմ ու՞ր են փանում հեռաւոր
Ուղիների ժապաւէններն անհամար:*

Բայց ուղիները շատ որոշ կերպով տանում են դէպի ապագայի յառաջադիմութիւնը, համամարդկային եղբայրական-ընկերավարական կեանքը: Բանաստեղծը պիտի այդ իմանայ և այդ ուղին ցոյց տայ իր երգերի մէջ, պիտի արտայայտէ իր յոյզերի մէջ: Յուսահատուած մարդուն պիտի հոգի տաք հէնց ձեր այս բանաստեղծութիւնով, որ ես ամենայն սիրով չեմ զլանում բերել ամբողջապէս –

*Ես կը գամ երբ դու մենակ կը մնաս
Տրտում իրիկուայ սրտուերների փակ,
Երբ լուռ կը թաղես րենչերդ խորփակ
Երբ կը վհարիս, երբ կը հեռանաս:*

*Ես կը գամ որպէս երազների երգ
Հիսուած աղօթքից, սիրուց ու ծաղկից,
Քո մեռած սրտում կը լինի թախիծ
Ես քեզ կը կանչեմ դէպի այդ եզերք:
Ես կը գամ, երբ դու կը լինես տրտում,
Երբ երազներդ տխուր կը մեռնեն,
Չեռքդ կը բռնեմ, ցաւդ կըմբռնեմ
Ուրիշ լոյսեր կը վառեմ քո սրտում...
Ես կը գամ երբ դու մենակ կը մնաս,
Երբ կը վհապիս, երբ կը հեռանաս...*

Յաջողուած կտորներ են՝ «Արծաթ կարկաշուն», մանաւանդ - «Սիրտս ցաւում է անցած-գնացած օրերի համար», «Մթնշաղը», «Ես սիրում եմ քո մեղաւոր աչքերը խոր»: Առհասարակ արուեստը, շեշտականութիւնը և յանգ ու վանկը՝ ռիթմիկան – հաճելի են և ընթերցանութիւնը դարձնում են երաժշտական:

Ընդհանուր առմամբ Տէրեանը խօստանում է ապագայում զարգացնել իր տաղանդը և մանաւանդ ուրախալի է, որ նրա այս գրքոյկի մէջ չը կան թթու – ազգասիրական, շօվինիստական երգեր:

Եւ եթէ ես երկար կանգ առայ նրա պակասութիւնների վրայ, յատկապէս նրա համար, որ բանաստեղծն իր աշխարհայեացքի լայնացման մասին աւելի ուշադրութիւն դարձնի:

3. ՍՕԼՕՎԵԱՆ

«Գեղարուեստ», Թիֆլիս, 1908թ., թիվ 2

**3. «ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆ. ՑՆՈՐՔԻ, ԾԱՐԱՎԻ ԵՎ
ՀԱՇՏՈՒԹՅԱՆ ԵՐԳԻԶԸ»**

**Հատվածներ ԱՐՄԵՆ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆԻ համանուն գրքից
Ներածություն (կրճատումներով)**

Ռուսահայ գրականությունը շատ քիչ երկեր կարող է ցոյց տալ, որոնք գեղարեստական ստեղծագործութեան հրամայական պահանջներին բարարարություն տալու հնարն ունենային:

Յաճախ մեզանում գեղարեստական անունով են կոչել այնպիսի երկեր, որոնք ամենևին կապ չունեն գեղարեստական ստեղծագործութեան հետ, թե իրենց յղացումով և թե կատարումով:

Վահան Տերեանի «Մթնշաղի անուրջներ» խորագիրը կրող բանաստեղծությունների գրքոյկը հարստացնում է մեր գեղարեստական գրականությունը զգալիորեն:

Ըստ ամենայնի գեղարեստական ստեղծագործութեան արգասիք լինելով, «Մթնշաղի անուրջները» նոր ու խոշոր երևոյթ է մեր գրականութեան մէջ՝ աչքի առաջ ունենալով հետևեալ հանգամանքը:

Տիպականօրէն պատկերացնող գեղարեստի ամենամեծ ներկայացուցիչը մեր գրականութեան մէջ Շիրվանգաղէն է, որ սակայն գեղարեստական ստեղծագործութեան տեսակէտից անխոցելի չէ միանգամայն, որովհետև նրա տիպականօրէն պատկերացնող ներշնչումն իւր վրայ կրել է գեղարեստին անհարազատ տարրեր հրապարակախօսական ստեղծագործութեան դրոշմով: Շիրվանգաղէն իրապաշտ դպրոցի ամենացայտուն ներկայացուցիչն է մեզանում: Եւ եթէ մենք պայմանաւորաբար լինինք հասկանալ իրապաշտութիւնը, որպէս իրականութեան տիպական պատկերացում, որ չի հանդուժում ոչ մի հոգեկան գծի, ոչ մի դէպքի և դէմքի, որոնք չունեն իրական, կեանքին հարազատ բնոյթ, այն ժամանակ մեզ համար պարզ կը լինի, որ Շիրվանգաղէն իւր ստեղծագործական կոչմանը հաւատարիմ է մնացել սոսկ մասամբ. հայ ընտանիքի տիպական պատկերա-

ցումն տալով, որ բոլորովին ցառտ և խաւար մի միջավայր է ներկայացնում, Շիրվանգաղէն չի բաւականանում դրանով, այլ ձգտում է յօրինել այդ ընտանիքի փրկութիւնը մի յայտնի բարենորոգումով, որ վիժեց այն չափով, ինչ չափով գեղագէտը տեղի տւեց հրապարակախօսի առաջ:

Այսպէս ուրեմն Շիրվանգաղէն մնալով առանց այլևայլի քանքարաւոր և խոշոր մի գեղարուեստագէտ, այնուամենայնիւ գերծ չէ մնացել գեղարուեստի հետ կապ չունեցող հրապարակախօսական ճիգերից: Էլ չենք խօսում տիպականօրէն պատկերացնող գեղարուեստի այլ ներկայացուցիչների մասին: Եթէ նրանցից ամենատաղանդաւորը սայթաքել է, պարզ է, որ միջակների համար այդ սայթաքումը կորստաբեր է եղել աւելի:

Յուզական ապրումների գեղարվեստը-քնարերգութիւնը յանձինս իր լաւագոյն ներկայացուցիչների, որոնք մի գեղեցիկ երրորդութիւն են կազմում (Յով. Յովհաննիսեան, Յով. Թումանեան և Աւ. Իսահակեան), դարձեալ ազատ չէ մնացել քնարերգութեան հետ կապ չունեցող եղանակներից: Այդ երեք քնարերգուներն այս կամ այն չափով, աւել կամ պակաս մոլորութեամբ իրենց յոյգերի թելադրած ապրումները նսնմացրել են գեղարուեստօրէն՝ պայքարի շեշտերով, այնպիսի պայքարի, որ ըստ ամենայնի յատկանշական է հրապարակախօսական ստեղծագործութեան ապրումներին: Էլ չենք խօսում յուզական ապրումների գեղարուեստի այլ ներկայացուցիչների մասին: Եթէ նրանցից ամենատաղանդաւորները սայթաքել են, պարզ է, որ միջակների համար այդ սայթաքումը կորստաբեր է եղել աւելի:

Վահան Տէրեանը իր «Մթնշաղի անուրջներով» մի երջանիկ բացառութիւն է կազմում մեր երկշարք գեղագէտների շրջանում. նա իր նմանը չունի ոչ տիպականօրէն պատկերացողների, ոչ էլ յուզական ապրումների ներկայացուցիչների միջև: Անշուշտ, մենք այստեղ տաղանդի հզօրութեան խնդիր չենք դնում. եթէ մեր կարծիքը հարցնւի, այդ տեսակէտից մի Աւ. Իսահակեանի առաջ Վ. Տէրեանը

համեստ ոյժ է ներկայացնում: Գեղարուեստական ստեղծագործութեան անադարտութիւնն է այստեղ մեզ հետաքրքրում: Ու այդ տեսակետից առաջնութեան դասինին պատկանում է մեր «սկսնակ» քնարերգակին:

Այդ յատկութիւնն է ահա, որ մեր աչքում հրապուրիչ է դարձնում Վ. Տէրեանի գեղագիտական ձիրքը իւր գերազանցօրէն յուզական ապրումներով: Յիշածս առումով նրա դէմքը բաւականաչափ յստակ է ու արժանի, որ իւր պատւաւոր տեղը բռնի մեր գեղարուեստական գրականութեան մէջ, այդ իմաստով նրա մասին խօսելը հետաքրքրական է, առանց սպասելու, որ «սկսնակը» ասի իր «վերջին խօսքը», ինչպէս որ պահանջում են մեր «քննադատներից» ոմանք, որոնց համար գեղարուեստական ստեղծագործութիւնը մի թանձրացեալ ճառ է իւր բնաբանով ... և «վերջին խօսքով»: ... Թողնելով մի կողմ յոյզերի ընդհանուր հոգեբանական բնոյթագծումը, որ մասնագիտական երկասիրութեանն է յատուկ, տեղն է այստեղ զուտ քնարական յոյզերով զբաղելու, տալով նրանց քանակն ու որակը և այն կենսական աղբիւրների մատնանշումը, որ պայմանաւորում են նրանց գոյութիւնը:

Քնարական յոյզերը թով երեքն են. ոչնչութեան յոյզ և յուզում, գերապրումի յոյզ և յուզում ու, վերջապէս, հաշտութեան յոյզ և յուզում:

Հէնց առաջին նսագ շեշտենք, որ այդ երեք յոյզերը ներկայացնում են ըստ ինքեան իբրև յուզական կենտրոններ, որոնց մէջ խտացւած են բազմաթիւ և բազմապիսի այլ յոյզեր իրենց համեմատական երկրորդակարգ նշանակութեամբ: Այդ երեք յոյզերը իսկապէս հանդէս են գալիս, որպէս կլասիֆիկացիա այն բոլոր յոյզերի համար, որոնց մէկ մէկ յիշատակումը հեռուն կտաներ մեզ, բայց որոնք ըստ ինքեան կպարզւեն իրենց ներքին բնոյթով, եթե պարզվին ու որակւեն ամբողջովին յիշածս երեք գլխաւոր ու առաջնակարգ յոյզերը:

Այժմ մեկ մեկ վերլուծենք քննարական յոյզերն ու ու յուզումները: Սկսենք առաջին յոյզից, որ մենք անուանել ենք ոչնչութեան յոյզ, ինչպէս կպարզի, իսկապէս **ցնորքի յոյզ**:

ՑՆՈՐՔԻ ՅՈՅՉԵՐ (կրճատումներով)

... Եթէ մենք գիտակցութեան և կամքի փոխյարաբերութեան տեսակէտից կամենանք մարդկային պսիխիկայի տարբեր տիպերն ու բնոյթագծումները տալ, հարկ կլինի խոշոր և կոպիտ գծերով իրարուց անջատել, բաժանել և զատել հետևեալ զանազանակերպ հոգեկան կառուցածքները. դօնքիշօտական, համլէտական և ըւալիստական:

Դօնքիշօտական պսիխիկան հոգեկան հաւասարակշռութեան ամբողջականութեան տիպն է իւր նայի աշխարհիմացութեամբ: Գիտակցութիւնն ու կամքն այնտեղ զուգորդած են միմեանց հետ ամուր շաղկապով. նրանց մէջ չկայ հակամարտութիւն, անջրպետող անհամաձայնութիւն, տարածայնութեան շեշտած ներկայութիւն: Սուրիէկտիւ վարդագոյն ակնոցներով է նայում այդ տիպը իրականութեան վրայ.ու ինչպէս որ իւր ներքին աշխարհում ամեն ինչ հոսում է հարթ-հաւասար կերպով, ոչ մի խոչընդոտի առաջ կանգ չառնելով, այդպէս էլ իրականութիւնն է պատկերանում նրան սեպհական տրամաբանութեամբ ամեն ինչ լուծելով դիւրաւ, նա կեանքն ևս ուզում է դարձնել սեպհական տրամաբանութիւն, որտեղ ինքնահնար նախադրեալներին հետևում են հնազանդ եզրակացութիւններ...

Համլէտական պսիխիկան հակապատկերն է կազմում դօնքիշօտական պսիխիկային: Դա հոգեկան անհաւասարակշռութեան, ներքին ամբողջականութեան բացակայութեան տիպն է, որի մէջ գիտակցութիւնն ու կամքը ներհակ են իրարու, հակամարտ, անջրպետող տարածայնութեան շեշտումով: Իրականութեան տպաւորութիւններն անդրադառնում են այդօրինակ պսիխիկայի վրայ ցուազինօրէն: Որովհետև ներքին լրիւ կազմակերպումից զուրկ հոգին, որ տանջում

է հոգեկան երկպառակութիւններից, չունի իւր մէջ տպաւորութիւնները կենտրոնացնող, համակարգող և ընթացք տուող այն հուները, որոնցով անցաւ կերպով հոսել կարողանային նրանք –այդ տպաւորութիւնները: Ինքն իրեն հետ հաշտ չլինելով, նա չի կարողանում հաշտել և իրականութեան հետ. ու չքանում է անէծքը շրթունքին հէնց այդ իրականութեան հասցէին: Չկարողանալով լուծել իւր ներքին հանգոյցները, նա մնում է երերուն, տատամտող վիճակի մէջ կեանքի հանգոյցների հանդէպ. «Խոհականութիւնն այսպէս բոլորիս երկչոտ է դարձնում. և այսպես ահա՛ բնածին ծաղիկը վճռականութեան թօշնում է մտածութեան դժգոյն երանգից»,–ասում է Շէքսպիրի Համլէտը՝ կարճօրէն բնոյթագծելով համլէտական պսիխիկան...

Երրորդ պսիխիկական տիպը սուրիէկտի և օբիէկտի, անհատի և իրականութեան հարմօնիկ զուգորդումն է պատկերացնում: Այդ տիպի թեւլիզմը նայիւ թեւլիզմը չէ, նրա խոհականութիւնը և կամքը պայքարի մէջ չեն: Ուրեմն այստեղ ևս կայ ներքին հաւասարակշռութեան, ամբողջականութեան երևոյթը, բայց ոչ նայիւ, այլ թեւ կենսահայեցողութեամբ: Դա տուելի և իղեալի միացումն է փոխանցման կամորջով. դա գերազանցօրէն նիցշէական պսիխիկա է, եթէ Նիցշէն չըմբռնենք գռեհկաբար և մեշչանական մտածողների պէս: Դա հաշտութիւն է իրականութեան հետ, բայց ոչ կօմպրօմիսի ճանապարհով, դա հաշտութիւն է ստեղծելու համար, համաձայնութիւն անհամաձայնութեան հեռանկարով, տուել՝ տրելիքով յի, խաղաղութիւն՝ զինադադարի բնոյթով...

Լիրիքական պսիխականներն ևս կարելի է ստորաբաժանել այդ երեք կարգերի վրայ:

Անակռէօնական էրօտիկա, որ համապատասխանում է դօնքիչօտական պսիխիկային:

Համաշխարհային վշտերգում, որ համապատասխանում է համլէտական պսիխիկային: Եւ նիցշէական կենսահայեցողութիւն, որ համապատասխանում է թեւլիստական պսիխիկային:

Վ. Տերեանի մէջ գծեր կան այդ երեք պսիխիկաներից ևս, բայց նրան ամբողջականօրէն կապել այս կամ այն պսիխիկային – հնարատրութիւն չկայ:

Նրա ցնորքի յոյգերում արտայայտում է **տանջանքի վայելքը:**
Ի՞նչ է նշանակում տանջանքի վայելք:

Բանաստեղծն իրեն հակադրելով տիեզերքին և մարդկութեան, իրեն համարելով նրանց նկատմամբ մի վաղանցուկ ցնորք կամ մի-րաժ, որ ջեռուցած օդում ստեղծում է տապի հետ միասին չքանալու համար, տանջում է այն գիտակցութիւնից, որ ինքը անցաւոր է, ոչինչ՝ տիեզերական անհունութեան և յաւերժութեան հանդէպ: Նրա հոգու մէջ այդ տանջանքն առաջ է բերում որոշ տեսակի գտում. նրա մէջ չքանում են այդ տանջանքի հետ կապ չունեցող հոգեկան գծերը և նրանում կազմակերպւում է մի ամբողջական, հետևողական և ներդաշնակ ապրումների համակարգութիւն, վերջինս ազատում է բանաստեղծին ներքին տարուբերումներից, նրա ապրումներն սկսում են ընթանալ մի ընդհանուր հունով, էներգիան կուտակումից շղթայազերծ գործադրում է ստեղծման պրօցեսի վրայ: Այդ բոլորը հոգեբանօրէն ծնում է բաւականութիւն, որ բանաստեղծական տերմինօլօգիան արտայայտել է իբրև «քաղցր տանջանք», «արցունքի հմայք», իսկ Պասկալի միստիկան դրան տւել է «փրկարար հիւանդութիւն» անունը–մի հզօր հիւանդութիւն փրկարար է, ասում է փիլիսոփան: Դրանով պիտի բացատրել յոռետես փիլիսոփաների և բանաստեղծների կենսախնդրը, դրանով պիտի բացատրել Շօպենհաուերի վեցնետիկեան օրգիաները...

... Ի՞նչ գծերից է հիւսած Վ. Տերեանի ցնորքի յոյզը իւր տանջանքի ապրումներով, որոնք վերջնականօրէն տանում են դէպի ծարաւի վայելքը:

Առաջնագոյն տեղը բռնում են այն վախերը, որ տաժում է բանաստեղծը դէպի բնութիւնն ու մարդիկ, իւր հոգու մէջ կրելով սեպիական ոչնչութեան գիտակցութիւնը նրանց հանդէպ: Բնութիւնն այդտեղ հանդէս է գալիս, որպէս տխրութեան հովիտ, որի մէջ սիրելի և հրա-

պուրիչ գծերը յօրինում են բնութեան ոչնչացումի երևոյթները. աշնան երգերը բնութեան մահու երգեր են, որ ինքնաբաւականութիւն են պատճառում բանաստեղծին: Դրանք ներդաշնակում են բանաստեղծի ապրումների հետ, այն բանաստեղծի, որ մենակ է զգում իրեն և դատապարտած ոչնչացումի «գաղտնի ճակատագրի» կողմից, ինչպէս արտայայտում է Պուշկինը: Ծակատագրի այդ գաղտնիքը կեանքը դարձնում է մի անցողիկ, անըջանման հեքիաթ, մի երազային ծով, որի մէջ բանաստեղծի նաւակը լողում է դէպի «Անխուսափելին»: Կեանքի իրական բարիքները կորցնում են իրենց արժէքը նրա աչքում, որովհետև յավերժականի բնոյթ չունին. բանաստեղծն սկսում է երգել սերը, որպէս մի կապ իւր և անհունի միջև՝ յավերժականը թևակոխելու համար: Սէրը դառնում է մի քայլ ցնորքի յոյգերը ծարալի յոյգերի հետ ներդաշնակելու և միացնելու համար...

Բնութեան և քնարերգակի փոխյարաբերութիւնից բխող ապրումների բնոյթն ըմբռնելու համար գեղեցիկ հորիզոններ է բաց անում մեր առաջ «Աշուն» ոտանատըրը:

Բնութիւնն, երբ ստեղծագործական ոյժն է գործադրում ամեն ինչ վերակենդանացնելու համար—իւր պերճութեան մէջ խորթ է ցնորքի յոյգերով տարած բանաստեղծի համար: Նա վերցնում է զարդերից թափուր բնութիւնը իւր ներկութեամբ ու դալկութեամբ, երբ ամեն ինչ յիշեցնում է մահացում, ոչնչացում, տխուր կենցաղ, երբ քամին ու անձրևը հեկեկանքներ են միայն, որոնք ներդաշնակում են բանաստեղծի մահացման և ոչնչացման նախորոշուած տխրական կենցաղի սրտատուր հեծկլտոցների հետ.

Դալու կ դաշտեր. մերկ անրառ...

- Մահացողի տխուր կեանք...

Անշրև... Քամի՛... Գորշ կամար...

- Սրբակիրուր հեկեկանք...

Կեանքի լոյսերը մարում են: Քնարերգուն այդ տեսնում է պարզ աչքով: Բայց բնութիւնը պիտի վերակենդանանայ «նորոգ Մայի-

սին», և արդեօք այդօրինակ մի վերադարձ չկա՞ քանաստեղծի համ-
մար, չի կարող նա՞ ևս կործանելով անմահանալ. կամ անմահա-
նալով կործանել: Այն ժամանակ նրա և բնութեան միջև գոյություն չի
ունենայ հակամարտություն, նա ևս անհուճութեան և յավերժութեան
մասնիկը կդառնայ իր մշտավիթիք անհատական գոյութեամբ: Սա-
կայն քանաստեղծը շատ լաւ գիտէ, որ մեռնողը լաւ-լաւ ցնորքներ է
սնուցանում իր մէջ, որոնք վերջիվերջոյ ոչ այլ ինչ են, բայց եթէ
մեռնողի անոյժ յոյսեր, անընդունակ իրականանալու և արդիւնք մի
պատրանքային գոյութեան: Վիատությունն է ընդգրկում քանաստեղ-
ծի հոգին, պաղ կապարի ծանրութեամբ ոչնչացման ցաւն է ճնշում,
վերջ չունին, սահման չունին այդ վիատությունն անմխիթար և ցաւը
տխրօրէն անսպառ.

Մէզում դողաց մի պաղ լոյս...

-Օ՛, արդեօք կայ վերադարձ.-

Մահացողի անգօր յո՛ւս,

- Վհար սրտիս տխու՛ր հարց...

Բայց աշունը չէ, որ ամոքում է քնարերգուի անմխիթար սիրտը:
Մեռնող օրն էլ ունի խորախորհուրդ և գաղտնի թովչանքներ նրա
ոչնչացման յոյզով տոգորած կեցութեան համար: Արևը, որպէս բնու-
թեան մշտայաւերժ կենդանութեան աղբիւր, արևը, որպէս լոյսի և ջեր-
մութեան ծով, որի վրայ կեանքն է նաւարկում յաւիտենաբար, քանա-
ստեղծի համար հրապոյր չունի, որովհետև նա իր վերքն է շօշա-
փում, յիշեցնելով, որ քնարերգուն ծովսի պէս կը ցնդի օդում, բայց
ինքը կը մնայ, որպէս կեանքի, բնութեան և նորոգ մարդկութեան աղ-
բիւր: Արևի հեռանալը երկնականարից, թափանցիկ մթան պատանի
իջնելը դաշտերի վրայ, խաղաղ ու անարտունջ նիւնջը, որ ընդգրկում
է երկինք ու երկիր, շարժումն ու հնչիւնը դադարեցնելով և լռին խո-
կումների դուռը բանալով,-այդ բոլորն ասում ենք, այն տպաւորու-
թիւնն է թողնում քնարերգուի վրայ, ասես, թէ իր վերքը շօսափող մա-
տը քաշում է մէջ տեղից: Նա զգում է վայելք մահացող օրւան հան-
դէպ.

*Ես կանգնած եմ լուռ. անչար է հոգիս,
Թախիծս խաղաղ, անուրջի նման.
Ես չեմ անհծում ցաւերը կեանքիս
Ու չեմ քրքրնջում վիճակիցս ունայն:*

(«Էլեգիա»)

Բնութեան ճաճանչների մարումը և աշնան կանաչների դալկացումը՝ դեղնած, ցրտահար ու հողմավար տերևների երաժշտութեամբ, բանաստեղծին յիշեցնում են իւր ցնորքների մարումն ու դալկացումը, ցնորքներ, որոնք երկնածին են, իրենց յաւերժութեան և անհունութեան կարօտով:

Ճաշանչները թռչնան.

Կանաչները աշնան՝

Իմ խոհերը մոլար –

Յրորահա՛ր, հողմավար...

... Ի՞նչ ապրումներ է ծնեցնում քնարերգուի մէջ սէրը իբրև ցնորքի յոյգ: Պարտք ենք համարում նկատել, որ այս բաժնում ռուս սիմֆօլիստների և մասամբ Ա. Իսահակեանի ազդեցութիւնը արտայայտել է Վ. Տէրեանի վրայ, այնպէս որ մօտիւների հարազատութիւնը ցայտուն կերպով նկատելի է վերջինիս մօտ ևս:

Սէրը իբրև կամուրջ ցնորքի և ծարաւի յոյզերի միջև, արտայայտած է «Հրաժեշտի խօսքերից» ոտանաւորի մէջ, որ մի փոխմօտիւ է Ա. Իսահակեանի լիրիքական գլոխգործոցներից մէկի, որ սկսում է այսպէս.

Իմ հոգին փարագիր մի թռչուն,

Մրրկով զարնած թևաբաւի,

Հողմերն են հէզ գլխիս շառաչում

Եւ ուղիս անհատրնում ու անափ...

Նոյն չափն է գործադրում և Վ. Տէրեանը:

Այսպէս՝

Իմ հոգին ծովերում անծանօթ –

*Մենաւոր մոլորւած մի նաւակ –
Մարնեցի փոթորկին աղմըկոյր
Յուսաբեկ, թողած դեկ ու թիակ...*

Կինը, որպէս առաջնորդ քնարերգուի համար վերջնիս ճամփորդութեան ժամանակ դէպի անհունութիւնն ու յաւերժութիւնը, կինը իր սրբազան սիրով ծարաւի յոյզեր վառող – այսպէս է պատկերանում Ա. Իսահակեանին.

*Դու թիրեղ բարչունքում մի երազ,
Աչերով նազելի ու աղւոր.
Դու երազ սրբափայլ ու անհաս –
Մի աստղիկ յավիրեան հեռաւոր...
Իմ հոգին փարագիր մի թռչուն,
Չունի բուն, չունի քուն ու անդորր,
Հողմերն են հէզ գլխիս շառաչում
Եւ ուղիս սև ու մութ ու մոլոր:*

Վ. Տէրեանի համար ևս կինը իր բիրեղային սիրով շատ հեռու է. նա էլ է զգում կնոջ սիրոյ միջոցով անմահութեան հաղորդակից լինելու տենչը. բայց նա-այդ կինը տակաւին ցնորք է, երազ.

*Ինչ հեռից յոյս-փարոս չի կանչում,
Չի ժպտում ինչ խաղաղ հանգրւան,
Միայն ճայն է տխուր հառաչում,
Անթափանց, մէզ-մշուշ է միայն...*

Արևի և Լուսնի փոխյարաբերութեամբ է գծագրում իր նկարագեղ սիրոյ օրհներգը ցնորքի յոյզերով տարւած բանաստեղծը.

*Լուսնեակն արևի ցոլքերն են վառում
Տխուր գթութեան յուզումով ցաւոյր .-
Արևի շուքն է լուսնեակը աղօյր.
- Քո կեանքի ցոլքն է իմ կեանքը կարօյր...
Այդ կեանքը կարօյր է ծարաւի-կատարելութեան յոյզերի...*

Բ

ՀԱՏՎԱԾՆԵՐ Ե. ՉԱՐԵՆՑԻ «ՏԱՂԱՐԱՆ» ՇԱՐՔԻ ՄԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻՑ

1. ՀԱՏՎԱԾ ՍՈՒՐԵՆ ԱՂԱՐԱՐՅԱՆԻ «ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ» ՄԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԻՑ

Չարենցը ծարավ էր կենդանի բանաստեղծության:

Հիմա շատ են երգիչները – հոգու ուզած տաղը չկա,

Ամենայն տեղ խնդրություն է՝ սրտի ուզած խաղը չկա (1, 238),-
այսպես գրեց նա «Տաղարանի» տասնչորսերորդ (ԺԴ) երգում:

Այս զգացողությամբ՝անբավականության նշանի տակ («սրտի ուզած խաղը չկա...») նա հյուսեց «Տաղարանը», **ձևանալով** «սրտի խաղը» ասող նորօրյա Աշուղ-Տաղասաց: Նա ձեռքն առավ աշուղի ավանդական սազը՝ հնչեցնելու անարվեստ կենցաղի, կենդանի գեղեցկության, մեծ աշխարհի գնահատության երգեր. «Երգեմ պիտի գիշեր-ցերեկ – ու **սրտի խաղ պիտի ասեմ**»:

Սովորական սիրո լիարժեքության երգը որոնելիս Չարենցը, անտարակույս, լուծում է նաև ոճային խնդիրներ. նա դիտավորյալ պարզեցնում-հասարակացնում է վերաբերմունքի գրական եղանակները՝ դիմելով աշուղական պոեզիայի արտահայտչությանը: Ոճային խնդիրների լուծումը, սակայն, առաջնային, գլխավոր խնդիր չէ: Ոճից ավելի Չարենցը կարևորում է իրեն զբաղեցնող բարոյախոսությունը հարազատ միջավայրում և բնական գույներով արտահայտելու հարցը:

Միջավայրի խնդիրը լուծելու համար բանաստեղծը հատուկ միտումով վերցնում է կենցաղի այն հատվածը (Հավլարբարի թաղ, քուչաներ, ֆայտոն, խնձույքի սուփրա, քեֆ, պանդոկ, դուքանդար, հաց ու գինի և այլն), որտեղ առավելագույն որոշությամբ է երևում հասա-

րակության դեմոկրատական-պլեբեյական խավերի զգացմունքների լայնությունը: Սիրո և խրախճանքի սովոր քաղաքային պլեբեյը բանաստեղծին երևում է բարոյական «կանոններով», որոնցից ճառագայթում է աշխարհի դրական ընկալման թեև տարերային, բայց որոշակի աշխարհայացք: Չարենցին գրավում է այդ յուրօրինակ հոգեբանության մարդասիրական նստվածքը:

Այս իմաստով բնորոշ է «Տաղարանի» հերթականությամբ չորրորդ (Գ) երգը, որ մասսայականաճալով դառել է հայ ժողովրդի ուրախության խնճույքներից ու խրախճանքներից անբաժան խոստովանություն.

*Կուզեմ հիմի փչե գուռնեն - հարբած ըլիմ մինչև էգուց,
Ամեն մարդու ընկեր ըլիմ – ու բաց ըլիմ մինչև էգուց:
Ֆայրոն մարած՝ անցնեմ քուչով, պայրուհանից վրես մայես՝
Էշխո անքուն սիրտս ընկնի - ու լաց ըլիմ մինչև էգուց:
Խելքս քամուն, հովին փված՝ երթամ ընկնեմ դուքան ու քաղ՝
Ընկերների սուփրին զինի ու հա՛ց ըլիմ մինչև էգուց:
Երթամ – ուրիշ գոզալների գիրկը դնեմ գլուխս փաթ՝
Քո էդ անուշ, ազի՛զ փեսքով հարբած ըլիմ մինչև էգուց (1, 228)*

Դատելով այս խոստովանությունից, մի ակնթարթ կարելի է ենթադրել, որ Չարենցը նկատի ունի կյանքը էպիկուրյան անզուսպ վայելքների մեջ շռայլող, զինարբուքի սեղաններում իրեն վատնող ու պանդուկներում «ընկած» մարդու աստիճանին հասած դարդիմանգվարճասերին: Բայց, չարաչար սխալված կլինենք, եթե այս չափանիշներով մոտենանք Չարենցի տաղի բովանդակությանը:

«Ընկերների սուփրին զինի ու հա՛ց ըլիմ մինչև էգուց», - սա ամենևին էլ կյանքը վայելող զվարճասերի հոգեբանություն չէ:

Ճիշտ հակառակը:

Սա սովորական մարդու ասպետության, սրտի անսահման լայնության ու բացառիկ անկեղծության հոգեկան փաստաթուղթ է:

Սիրո և բարեկամության իսկական ասպետ է Չարենցի սիրահարը: Դա, սակայն, Գեղանի Տիկնոջը սպասարկող ու նրա քմահաճույքներին գերի ասպետը չէ: Դա ժողովրդական-պլեբեյական բարոյախոսության համն ու հոտը ճաշակած, այդ բարոյախոսության բարձր չափանիշները առօրյա վարքագծին խառնած, աշխարհի առաջ լայն սիրտը բաց արած մարդն է, որ կարող է սիրո նեղ սահմանները ընդարձակել մինչև համատարած սիրո բարձունքը և այդ բարձունքից նայել կյանքին՝ «**ամեն մարդու ընկեր ըլիմ**» վսեմ բաղձանքով:

«Տաղարանի» **սիրահարը** «Ծիածանի» թափառաշրջիկ ասպետը չէ: Սա թեև հոգում կրում է այրող ողբերգության դրոշմը («Կարոտ կեցա հրամանիդ՝ ուրիշ հրաման չըմնաց»), տանջվում է անհույս կարոտից («Կարոտ եմ սուլթանի, սիրելյան խանի»), բայց և այնպես լիուլի պատրաստ է մի այնպիսի գոհաբերության, որ ամենևին չէր էլ անցնի «Ծիածանի» հավերժասեր ասպետի մտքով.

Կուզես՝ հոգի՛ս ճամփա անեմ, սիրտս դնեմ ուրքերիդ տակ՝

Սրտիցս արյուն է հոսում – ինչ որ ուզես կանի էն, ջա՛ն(1, 233):

Ճշմարիտ սերը միշտ և անպայման կապված է գոհաբերումի, անձնվիրումի, տառապանքի, խարանի-դաղի, հոգեկան սպիների հետ: Սայաթ-Նովայի պես Չարենցի Սիրահարը ևս կարող է իր մասին ասել՝ «Աշխարքն աշխարհով կշտացավ, իմ սիրտն քեզանից սով ա» և նրա մեծան կրկնել. «Գիշեր-ցերեկ ման իմ գալիս էշխետ յանա-յանա, գոգալ...»:

Այս կետում են իրար հանդիպում Սայաթ-Նովան և Չարենցի Սիրահարը: «Տաղարանի» Սիրահարի սերն անցնում է այդ զգացմունքին բնորոշ համարյա բոլոր կերպարանափոխություններով՝ բուռն տենչանքից մինչև անհույս տանջանք, Գոզալին ուղղված ամենաջերմ, քնքուշ, մտերմական խոսքից մինչև կոպիտ, պլեբեյական կատակ, Գոզալի գեղեցկության փառաբանումից մինչև առօրեական գանգատ, վսեմ արբեցումից մինչև վիրավոր ծիծաղ, մվիրաբերումից

մինչև սովորական հանդիպման ցանկություն, խոնարհումից մինչև անակրեոնյան վայելք,- զգացմունքային վերաբերմունքի տարբեր, բայց իրար հյուսված ձևեր, որոնցից գոյանում է «Տաղարանի» գո-
գալի **Աստվածային** «պատկերքը».

Էսօր մեր փողոցով անցար – շրթերդ գինու թաս էին,

Մազերդ ոսկի-աբրեշում, աչքերդ այնաս էին:

Փողոցում կեցած մնացի՝ աչքերս պղտոր ու գինով.

Արևը խաղում էր վրեղ՝ հագիղ շորերը իսս էին:

Մե աչքով վրես նայեցիր, սսի թե՛ սիրով է էլի.

Կարմրագույն կրակի նման այրերդ կարմիր-կաս էին:

Ասի թե՛ ուրբերդ ընկնես, բայց տեղում կեցած մնացի՝

Այրերիդ կարմիր կրակին աչքերդ անմաս էին(1,232):

Աստվածաշունչ ու աստվածակերպ այս Գոգալը Չարենցի Մա-
դոննան է, որի էություն մեզ չափադ են տալիս երկրային գույները
(«Արևը խաղում էր վրեղ...»)

2. ՀԱՏՎԱԾ ՀՐԱՆՏ ԹԱՄՐԱԶՅԱՆԻ «ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ» ԳՐՔԻՑ

Քանաստեղծի կերպարը և երգի «հոգեղեն կարթը»

«Տաղարանը» գտարյուն քնարերգություն է, ուր առաջին կարգի կարևորություն են ստանում քանաստեղծի կերպարը, կենսագրությունը, ինքնարտահայտումը, անհատականը՝ որպես եղանակ ընդհանուր մտահղացումների մարմնավորման: Այստեղ մենք պետք է փնտրենք հեղինակին, մարդուն, ուրույն խառնվածք ունեցող անհատականությանը: Այս առումով չափազանց ուշագրավ է անհատական ցայտուն շեշտերով գրված մի քանաստեղծություն՝ «Երբ էս հին աշխարհը մտա ես...»: Ամենից առաջ դա մի երգ է, ուր բորբոքուն տողերի մեջ հյուսված է քանաստեղծ – մարդու ծանր օրերի պատմությունը: Նման կենսագրական թանձր գույներ ունեին նաև «Տաղ անձնականը» և «Հարդագողի ճամփորդները»: Բայց դա նաև հոգեքանական խտացում է, ուր արտացոլված է չափազանց հին և չափազանց նոր, գրեթե հավերժական մի թեմա, քանաստեղծի և միջավայրի, քանաստեղծի ու ամբոխի բախումը, որը հաճախ ավարտվել է ծանր դրամայով:

Մեծերն ունեցել են նաև դառնության և անկման պահեր, ուժեղ ցնցումներ, երբ միջավայրը կախ է ընկել նրանց փեշերից, երբ նրանց շուրջը ստեղծվել է չարամիտ ու թույլ հոգիների պարսավանքի մթնոլորտ, երբ օդն այլևս չի բավականացրել նրանց, ինչպես Բլոկն էր ասում պուշկինյան դրամայի առիթով: Չարենցը ևս ապրել է այս դառնությունը և մորմոքով երգել իր գրական մուտքն ու բախտի ծանր պահերը: Նա էլ, ելնելով սեփական փորձից, կարող էր կրկնել Ռոբերտ Բյորնսի քանաստեղծին բնութագրող տողերը: Բանաստեղծը կարող է հաճույք ստանալ կյանքի բոլոր բարիքներից, բայց հաճախ ոչինչ չի ունենում ապրելու: Նա կուզենար սրբել ամեն մի արցունք,

մխիթարել վշտի մեջ գտնվող ամեն մեկին, բայց նրա սեփական հառաչանքները ոչ մեկը չի էլ ցանկանում լսել:

Մեծ բանաստեղծները հաճախ են ստացել փշե պսակ, հալածվել տգետների, հղիացածների ու միջակությունների բազմության կողմից, շրջապատվել թանձր բանբասանքով: Դեռ միջնադարի բանաստեղծ Կոստանդին Երզնկացին դառնությամբ գրում էր. «Ոմանք չար են ինձ հետ ու նախանձով են իմ վերայ»: Նրանք պատրաստ են անգամ թափել բանաստեղծի արյունը, որ գրում է գեղեցիկ ու քաղցրահամ բաներ: Եղիշե Չարենցը բացառություն չէր: Նա ևս ուներ իր անհատական դրաման, ստացել էր փշե պսակ և ապրել հալածանքի մթնոլորտում.

Երբ էս հին աշխարհը մտա ես տաղով, սագով-քամանչով՝

Ի՞նչ պիտի անե աշխարհում էս անմիտ – անճարը, սաին:

Սակայն երբ խալիսի քեֆերին ես անուշ տաղերս սսի՝

Ամառվա մրգերի անանձ է քո բառը, սաին:

Այս տաղի մեջ կա ինչ-որ հարազատ բան, մտերիմ ու դառը մի ճշմարտություն: Բանաստեղծները այրվում են կյանքի ճանապարհին և լույս տալիս մարդկանց: Այնինչ միջավայրը հաճախ տառապում է խլությամբ ու դալտոնիզմով, չի լսում տառապանքի ճիշտ և չի տեսնում, երբ աչքի առջև տեղի է ունենում այդ ողջակիզումը, բանաստեղծ-մարդու այրումը: Զաղքենին գնում է ավելի հեռու, նա «բութ հեզնում է կարոտները հրկեզ», բանաստեղծին դիտում որպես իր անձնական հաճույքի համար ծնված մի խեղկատակ, բայց ոչ երբեք լույս ու արև բերող, հոգին ու մարմինը մարդու համար ծվատող անհատ: «Երբ էս հին աշխարհը մտա» բանաստեղծության մեջ արտացոլված է որոշ ժամանակ կյանքի հատակը, ապա պատահականորեն քաղքենի միջավայրն ընկած ու վերքեր ստացած բանաստեղծի դրաման: Չարենցի անվան շուրջ հենց սկզբից քաղքենի միջակությունը ստեղծել էր մռայլ ու անարդար առասպելներ.

Ու չմռան բութերի միջին ես բորիկ ու մերկ մնացի.-

Դուրսը ցուրտ, շմեռ է, սակայն հոգուդ մեջ ամառ է, ասին...

Խնդագին, քրքչագին միայն, որ այդպես մնացել եմ մերկ.-

Դարերի հիացմունքը վսեմ փառերիդ համար է, ասին:

Այստեղ տրոփում է անձնական ապրումնի ու տառապանքի երակը, բանաստեղծը կերպավորվում է ցավի վեհությամբ և բնական մեծությամբ: Մնալով բնականի ու անձնականի ոլորտում, Չարենցը մեծացնում է բանաստեղծության ծիրը: Նա առաջ է գնում, երկրային ապրումներով ստեղծելով կենդանի, հողեղեն մարդու կերպարը: **Այդ հերոսը համապատասխանում է նաև Չարենցի գրական նոր սկզբունքին, որն ուղղված էր ժամանակին տարածված բովանդակագուրկ և ջերմոցային պոեզիայի դեմ:** 10-ական թվականների վերջի հայ գրական պառնասը, ինչպես հայտնի է, կորցրել էր կյանքի երակն ու առնականությունը և սնվում էր անառողջ ու մեղկ ակունքներից: Դրանից հետո սկսվել էր նոր կյանքը: Իսկ ե՞րգը, պոեզիա՞ն... Նոր երգի ստեղծման հետ միասին հենց **սկզբից Չարենցը հանդես է գալիս նաև որպես գրական նոր մտածող, գեղագետ, տեսաբան, քննադատ:**

...Եթե «Հարդագողի ճամփորդների» մեջ Չարենցը երագում էր հյուսել աստծո, պայծառ սիրո ու հացի երգը, բայց ակամա երգում էր օրերի տխրությունը, ապա «Տաղարանում» նա երևում է առողջ, ուժեղ, բնական տարերքի մեջ: Կյանքը իր հրապույրներով ու կախարդանքով քաշում է բանաստեղծին իր ոլորտները:

Չարենցը կրկին անդրադառնում է իր բանաստեղծական ծրագրին, ցույց տալով հոգու ուզած տաղի ստեղծման յուրահատուկ բարդությունը: **Ո՞րն է այդ պոեզիայի բերած գեղագիտական նորը, բուն էությունը: _ Հոգեկանը, բարդը, հոգեղեն կարթը, որը բանաստեղծի սրտից գցվում է ընթերցողների սիրտը:**

Չափազանց ուշագրավ է, որ այս բոլորի հետ միասին նա ընդգծում է գլխավորը՝ տաղերի տակ գտնվող կենդանի մարդուն: Ե. Չարենցը դեմ է գնում մակերեսային պատկերացումներին, որոնք ծնվում

են «չոր», դատարկ տեսքով տարված մարդկանց մեջ, հակադրվում անտարբեր ընթերցողին ու քննադատին, և հենց սկզբից առաջ է քաշում այն խնդիրները, որոնք հետո ծավալվում ու զարգանում են «Էպիքական լուսաբացում»: Դա կյանքի բարդ տարերքի բյուրեղացած ընկալման, հոգեբանական ռեալիզմի, կենդանի կյանքի ու հերոսի սկզբունքն էր:

3. ՀԱՏՎԱԾ

ՀԵՆՐԻԿ ԷԴՈՅԱՆԻ «ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ ՊՈՆԵՏԻԿԱՆ» ԳՐՔԻՑ

... Հակադրության և բացասման միջոցով հեղինակին ազատելով նախկին լեզվամտածողական ինտերցիայից, «Տաղարանը» մյուս կողմից հակադրվում է «Էմալե պրոֆիլը Չեր» շարքին, քեև երկուսն էլ հեղինակին տանում են դեպի արդիականություն և այդ տեսակետից լրացնում մեկը մյուսին: Նպատակը նույնն է, կառուցվածքները՝ տարբեր: «Գալանտ երգերը», ինչպես արդեն ասվել է, գրված են **արևմտյան** ավանդույթներով, «Տաղարանը»՝ **արևելյան**, հետևաբար նրանք կազմում են ներհակ սկզբունքներ, ուր «Տաղարանի» վառ զգայականությունը (այն, ինչը բնորոշ է արևելյան պոեզիային) հակադիր է «Գալանտ երգերի» ինտելեկտուալիզմին (որը հատուկ է արևմտյան պոեզիային):

«Բարձրը» և «ցածրը» այստեղ համապատասխանում են արևմտյանին, ուր առաջինը համընկնում է «ինտելեկտուալին», երկրորդը՝ «զգայականին»: «Ինտելեկտուալը» տվյալ դեպքում վերաբերում է Չարենցի վաղ շրջանի ստեղծագործությանը, որը, ինչպես արդեն նշել ենք, իր հիմնական կառուցվածքի մեջ ունի «ենթագիտակցական» բնույթ, իսկ «զգայականը» հատուկ է բանաստեղծի ստեղծագործական այն շրջանին, երբ նրա պոեզիայում սկսում է ուժեղանալ «գիտակցական-ռացիոնալ» բնույթը: Այստեղ ի հայտ է գալիս պոեզիայի (և ընդհանրապես գրականության ու արվեստի) պարադոքսներից մեկը, «**ենթագիտակցականն**» **արտահայտվում է «ինտելեկտուալ» սիմվոլ – նշանների, գիտակցականը՝ «էմոցիոնալ» պատկեր – սիմվոլների միջոցով**: Ալ. Բլոկի նշած բանաստեղծական «գաղտնի գործողությունը» նշանակում է՝ պոետական խոսքով լուսավորել «ենթագիտակցական» խավարը, խոսքը դառնում է լուսավորված «խավար», այն լուսավորված է, բայց խավար է: Օրինակ՝ Չարենցի պոեզիայում «կրակը» մի կողմից **լույս** է (կրակի ընդհանուր իմաս-

տաբանությունը), մյուս կողմից՝ **խավար** (կրակի սիմվոլը, որը հանդես է գալիս նաև որպես կրակի «միֆ»): Նույն ձևով «կիմը» լուսավորված է իր իմաստաբանության մեջ, մյուս կողմից՝ այն խավար է՝ կապված սիմվոլիկ համակարգի և միֆական ընդհանուր կառուցվածքի հետ: Այդ կառուցվածքի սահմաններում նա, ինչպես ցույց ենք տվել, դառնում է «քույր» և «կին»՝ իրենց ներքին հակադրություններով. քույր, որի մեջ բացակայում է **կիմը**, «կին», որի մեջ բացակայում է **քույրը**:

«Էմալե պրոֆիլը Չեր» շարքում պարողիայի է ենթարկվում «քույրը», որը մտնում է տրագիկոմիկական իրադրության մեջ, և առաջին պլան է բարձրանում «դիմակը» (ողբերգության «ֆարսային» կողմը), իսկ «Տաղարանում» հայտնվում է «կնոջ» կերպարը, որն այս անգամ կոչվում է «գոգալ» և «յար» (արևելյան կոնտեքստի արտահայտություն): «Էմալե պրոֆիլը Չեր» շարքում պարողիայի է ենթարկվում «միֆը» («Երկնային քրոջ» միֆական կերպարը), իսկ «Տաղարանում» հեղինակը դիմում է իր նախկին լեզվամտածողության **հակապատկերին**: Այդ պատճառով «Էմալե պրոֆիլը Չեր» շարքում բանաստեղծը դիմում է ընդօրինակման՝ մի քանի նորամուծություններով (տիկին, ռոյալ, էմալ, ապակի և այլն) և այդ ոճական ընդօրինակման մեջ ցույց տալիս կերպարի քայքայումը, «միֆի» անհետացումը, իսկ «Տաղարանում» նա դիմում է **լեզվական բացասման**, այսինքն՝ նախկին «կնոջ» կերպարը դրվում է լեզվական նոր աշխարհի մեջ, ուր նա անցնելով արևելյան «տոթ» («Գարնան անուշ, խորհրդավոր տոթ ես, ջան») ոճավորման միջով, դուրս է ելնում «սիմվոլիստական խավարից» և ձեռք բերում «գգայական» նոր նկարագիր:

Եթե առանձնացնենք վաղ շրջանի և «Տաղարանի» բառային հակադրությունները, ապա հիմնական գծերով կստացվի հետևյալ պատկերը, ուր երևում են «բարձրը» և «ցածրը».

1	2
Դոյակ	բաղ
կին	գոգալ
կրակ	արաղ, գինի
ճանապարհ	քուչա
պշրուհի	սիրեկան
կապույտ աղջիկ	յար
Մարի, էգ թռչուն	հավ
Ամենտի Երկիր	գերեզման
շրթունքների դիակառք	շրթները խաս
միֆ	երգ, տաղ, խաղ
կապույտը	կարմիր-կաս

Առաջին իմաստաշարքը առնչվում է սիմվոլիզմի պոետիկայի հետ, երկրորդը վերցված է ժողովրդական-գուսանական բառապաշարից. առաջինի սիմվոլիկ **անորոշության** հակապատկերն է երկրորդի իմաստային **միանշանակությունը**: Եթե առաջինի մեջ ընդգծված է ներքին ձևը, ապա երկրորդի մեջ շեշտը դրված է արտաքին ձևի վրա, որը ցույց է տալիս նրա ոչ-անհատական բնույթը, քանի որ, ինչպես գիտենք, արտաքին ձևը (ըստ Հումբոլդտի և Ա. Պոտերենյայի), ցույց է տալիս բառի իմաստային նշանակությունը, ներքին ձևը՝ բառի պատկերային-հոգեբանական կողմը, որը կապված է միայն կոնկրետ-անհատական գիտակցության հետ: Կերպարը և նրա կոնկրետ իրավիճակը հայտնվում են երկու տարբեր հարաբերություններում, ընդունելով այստեղից բխող բոլոր հետևությունները: Օրինակ՝ «դոյակը» բանաստեղծի վաղ շրջանի պոեզիայում առանձին բարդ սիմվոլ է, որն իր հիմնական իմաստային գծով նշանակում է աշխարհը (այն աշխարհը, ուր բացակայում է «կրակը, հիշենք «Երեքը» պոեմի իրադրությունը), իսկ «բաղը» նշանակում է նույն աշխարհի ոչ սիմվոլիստական, այլ օբյեկտիվ պատկերը, որը գտնում է իր կոնկրետ արտահայտությունը՝ «Աշխարհը բաղ է, գոգալ, նստել

ես դու բաղի մեջը» (1,225): «Դոյակի» սիմվոլի մեջ շեշտված է հեղինակի **սուբյեկտիվ** գիտակցությունը, որը համապատասխանում է նրա ներքին ձևին, երկրորդի մեջ՝ **օբյեկտիվը**, որը հատուկ է բանահյուսական լեզվամտածողությանը, ուր սիմվոլն ունի վերահաստակյան նշանակություն: Առաջինը ստեղծվում է նախապես տրված ընդհանուր-վերացական սիմվոլիկայի տեսանկյունից, որը որոշում է նրա առանձին դետալները, երկրորդն առաջանում է առանձին մասերից, և ընդհանուր-վերացականը ստացվում է իբրև արդյունք: Այլ կերպ ասած՝ առաջինը ստեղծվում է «վերևից», երկրորդը՝ «ներքևից», այսպես՝ «աշխարհը բաղ է» մետաֆորն ստեղծվում է «բաղի» առանձին դետալների միացումից, իսկ «դոյակն» իր բոլոր դետալներով ենթարկվում է «աշխարհի» սիմվոլիկ պատկերացմանը:

4. ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՅԻ «ՏԱՂԱՐԱՆԻ» ԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐ Գ. ԱԼԻՎՆՅԱԿ

Հայտնի է, որ Եղիշե Չարենցը առաջին հայ մեծ բանաստեղծն է, որի ստեղծագործությունը խիտ «բնակեցված է» իր նախորդների ու ժամանակակիցների կերպարներով: Չարենցը ոչ միայն հիշատակում կամ բնութագրում է նրանց, այլ նաև նրանց գրվածքներն օգտագործում է իբրև մի տեսակ բանալի, որի օգնությամբ միայն ընթերցողը կարող է լիովին հասկանալ նրա տողերի իմաստը: Ժամանակակից տերմինից օգտվելով, կարելի է ասել, որ Չարենցն այսպես կոչված «պոլիվալենտ տեքստի» (Տե՛ս, Цветан Тодоров, «Поэтика « в сб. «Структурализм, за и против», М., 1975) առաջին մեծ վարպետն է հայ գրականության մեջ: Այդպիսի տեքստի ամենատարածված ձևերից մեկն է **ոճավորումը**, որը գրականագիտության մեջ սահմանվում է այսպես. «Անցյալի որևէ խոշոր գրողի կամ նույնիսկ որոշակի դարաշրջանի հատուկ գեղարվեստական բովանդակության, լեզվի ու ձևի այլ տարրերի գիտակցված նմանությունը, կրկնությունը, հետևողական վերստեղծումը մի այլ հեղինակի կողմից» (Էդ. Ջրբաշյան, «Աշխարհայացք և վարպետություն», Եր., 1967, էջ 196):

Չարենցը մի քանի անգամ դիմել է այդ միջոցին 20-ական թվականների սկզբում. հիշենք թեկուզ «Էմալե պրոֆիլը», «Ասպետականը» և վերջապես մեր ուսումնասիրության առարկան՝ «Տաղարանը»: Բանաստեղծությունների այդ շարքն ուսումնասիրված է Էդ. Ջրբաշյանի «Գրական ոճավորման պրոբլեմը և Չարենցի սայաթնովյան տաղերը» հոդվածում, որը մենք իբրև ելակետ կընդունենք մեր ուսումնասիրության համար, դրա որոշ դրույթները զարգացնելով և մեր սեփական դիտողություններն ավելացնելով:

Իբրև «Տաղարանի» ոճավորման միջոցներ հիշատակվում են ընդհանուր «սայաթնովյան տրամադրությունը», առանձին բառերի,

քերականական ձևերի, տաղաչափության տարրերի, պատկերների փոխառությունը, ինչպես նաև ակնարկները: Օրինակ, Չարենցի «Աշխարհս մի բաղ է, գոգալ» տողը ակնարկում է Սայաթ-Նովայի «Աշխարհս մե փանջարա է» տողը:

Մեզ հաջողվել է նկատել, որ այդպիսի ակնարկը կարող է շատ ավելի բարդ ձևեր ստանալ: Օրինակ, «Տաղարանի» է բանաստեղծությունը ամբողջությամբ բարդ մի ակնարկ է: Դրանում համոզվելու համար, կարդանք նրա առաջին տունը.

Ինչքան զանգ եմ փալիս – Իմ միտն ես գալիս

Չանգի նման անուշ, հալալ ես, գոգալ:

Ինչքան գարուն բացվի – Դու հեղին ես գալիս՝

Գարնան ջրի նման վարար ես, գոգալ:

Ըստ Չարենցի մտահղացման, ընթերցողը պիտի վերհիշի Սայաթ-Նովայի հայտնի մի տաղի սկիզբը.

Չենրդ քաղցր ունիս՝ լամզով կու խոսիս,

Նա պահե քիզ, ումն օր ծառա իս գոգալ,

Մեճկրդ ջեյրանի է, ռանգրդ՝ շաքարի,

Փռանգրափանու էկաժ խարա իս, գոգալ:

Այստեղ նման են բանաստեղծության չափը, «գոգալ» ռեդիֆն ու հանգերը (Չարենցի մոտ «հալալ ես–վարար ես», Սայաթ-Նովայի մոտ՝ «ծառա իս–խարա իս»): Շարունակենք կարդալ Չարենցի տեքստը.

Ոնց որ պանդուխտ ըլիմ աշխարհում հիմի,

Անունիդ ուխտ ըլիմ աշխարհում հիմի,

Աես քե՝ թուղթ ըլիմ աշխարհում հիմի,

Գարնան քամու նման փարար ես, գոգալ:

Ակնարկվում են Սայաթ-Նովայի նույն բանաստեղծության հետևյալ տողերը.

Գուզիմ քե համաշա դրռանդ զամ ուխտ,

Աճկիրրդ, կարմիր վարթ, նոր բացարած փուխտ

Լիզուդ՝ գրիչ ունիս, ջեռըդ՝ գուլգազ թուխը:

Այստեղ նմանության հիմքն արդեն առանձին բառերն են ու պատկերները. համեմատության բազան արտահայտության պլանից աննկատելիորեն սահում է դեպի բովանդակության պլանը:

Տեսնենք հիմա Չարենցի վերջին քառաբառը.

Չես հասկանա իսկի, թե ինչ ես արե.

Հազար մարդ ես էշից գերեզման փարե.

Էշիւրդ օսկե գրիչ, սիրբս դավթար է –

Արնե գրչով գրած զարար ես, գոգալ:

Ինչպես երևում է, Չարենցը շարունակում է զարգացնել Սայաթ-Նովայի նախորդ տան թեման, մի կողմից

Լիզուդ գրիչ ունիս, ջեռըդ գուլգազ թուխը,

մյուս կողմից՝

Էշիւրդ օսկե գրիչ, սիրբս դավթար է:

Հիմա արդեն ոչ թե առանձին պարզ պատկերներ են ակնարկվում, այլ բարդ մի պատկեր, որ պարզ պատկերների համադրությունից է առաջացել:

Ինչպես տեսնում ենք, Սայաթ-Նովայի բանաստեղծությունը չարենցյան տաղի մեջ բարդ ու քմահաճ ձևով է արտացոլվում: Չարենցի բանաստեղծությունը ոչ այնքան հայելու է նման, որքան թանկագին մի բյուրեղի:

Հետաքրքիր է, որ «Տաղարանը» կազմող անգին քարերը կարող են իրենք իրենց մեջ էլ արտացոլվել: Մենք այդ ցույց կտանք երեք բանաստեղծության օրինակով, որոնք շարքի մեջ ուշագրավ մի ենթաշարք են կազմում: Այն բնութագրելու համար սկսենք ԺԲ տաղից, որը ինչպես նաև նախորդ ԺԱ տաղը, նվիրված է լավի մեջ **ամենից լավը , ամենից պետքականն** ընտրելու թեմային:

Ամեն փեսակ երգ երգեցի – ամենից լավ փաղն է էլի,

Սայաթ-Նովու դրախտային իսաղն է էլի.

Ինչքան էլ լեն դուքաններում ռանգ-ռանգ մրգեր ըլին շարած,

Ամնահական մրգերի փեղ շահնշահի բաղն է էլի:

Ձևով այս բանաստեղծությունը գազել է: Հանգավորվող տողերը (առաջին երկու տող, հետո տների երկրորդ տողերը) անվանական նախադասություններ են պարունակում: Տների առաջին տողերն էլ (եթե չհաշվենք առաջին տունը) զիջական ստորադաս նախադասություններ են: Գլխավոր նախադասությունների հետ դրանք կապված են «ինչքան» շաղկապով, մի տեղից բացի նախավերջին տան մեջ, որտեղ «կուզես» բառն է շաղկապողը.

Գնա կուզես Ֆռանգսրան, ամենամեծ քուչեքը փես՝

Մրրիդ ուզած փեղը միակ – սիրեկանի բաղն է էլի:

Այս կանոնից բացառություն է կազմում տաղի վերջը: Այստեղ բանաստեղծության տրամադրությունն իր գագաթնակետին է հասնում: Տաղի վերջին տունը հնչում է եզրակացության պես.

Վայ քեզ, Չարենց, լավ իմացի, ականջ արա սիրեկանին՝

Ամեն բանից քաղցր ու անուշ սիրեկանի դաղն է էլի:

Նույնիսկ սիրեկանի տված դաղը աշխարհի բոլոր բարիքներից վեր է դասվում. այդքան է ոգևորված բանաստեղծը: Բայց հաջորդ տաղի մեջ լսվում է ուրիշ, զգաստացնող մի ձայն. թվում է, որ բանաստեղծը սառը ջուր է թափում ոգևորությունից տաքացած իր գլխին.

Ինչքան կանչես ու փաղ ասես, խելքի արի, բավ է էլի –

Առանց անգին գոգալի էլ աշխարհը լեն, լավ է էլի և այլն:

Չարմանալի է այս ու ԺԲ տաղի միջև ձևական զուգահեռը. այստեղ էլ տների երկրորդ տողերը անվանական նախադասություններ են, իսկ առաջին տողերը՝ զիջական ստորադաս, գլխավորների հետ «ինչքան»-ով շաղկապված, իսկ նախավերջին տան մեջ՝ «թեկուզ»-ով, որ ԺԲ տաղն է հիշեցնում («թեկուզն» ու «կուզես»-ը հոմանիշներ են), նույն ռեդիֆը՝ «էլի», և նույն կառուցվածքի վերջին տունը.

Վայ քեզ, Չարենց, լավ իմացի, խելքդ թող միշտ գլխիդ մնա՝

Ամենասուրբ խոսքը կնկա արյունաքամ դավ է էլի:

Եթե առաջ բանաստեղծը նույնիսկ «սիրեկանի դաղն» էր ամենից վեր դասում, հիմա նա խորշում է սիրած կնոջ «ամենասուրբ խոսքից» անգամ: Այսպիսով, զուգահեռ ձևով կառուցված երկու բանաստեղծություն հակադիր տրամադրություններ են արտահայտում: Դա «բանաստեղծ–սիրեկան–աշխարհ» հարաբերության երկու բևեռ են, դրույթն ու հակադրույթը: Դրանց յուրովի համադրությունը մենք գտնում ենք Չարենցի հաջորդ՝ ԺԳ տաղի մեջ: Այն հետևյալ ձևով է սկսվում.

*Հիմի շար են երգիչները – հոգու ուզած փաղը չկա
Ամենայն փեղ խնդություն է՝ սրտի ուզած խաղը չկա,
Ուր ուրք կոխես – բաղ է հիմի, շահնշահի բաղը չկա,
Ման են գալիս քուչա – քուչա – սիրեկանի թաղը չկա:*

Բանաստեղծը հանկարծ զրկված է լինում այն ամենից, ինչ ոգևորության պահին իր համար ամենից թանկ, ամենից նվիրական բան էր համարում: Պարզ է, որ նրա տրամադրությունը հեռու է ուրախ լինելուց.

*Ես ու՞մ ասեմ երգս հիմի՝ ոչ դու կուզես, ոչ էլ յաղը,
Թեկուզ անուշ փաղերիցս չէ հեռացած Աստու մարը.
Ոչ-ով ուզեց ականջ դնի, իմանա սրտիս գանգաւոր՝
Ուզում եմ սիրբս հովանա՝ արբաստութի շաղը չկա:
Եվ այլն այսպիսի ոգով:*

*Սակայն միտթարությունը գալիս է այնուամենայնիվ.
Մարդիկ են փուշ ու բեղամաղ – աշխարհը լեն, լավ է, Չարենց,
Մարդու խոսքը մարդու սրտին անհանգչելի ցավ է, Չարենց,
Ականջ արա ազդու խոսքիս՝ ասում եմ թե բավ է, Չարենց,
Քեզ չեն սիրի, քանի որ քո սրտի փված դաղը չկա:*

Այստեղ քննվող «ենթաշարքի» երկրորդ տաղի հետ մնանությունն ակնհայտ է: Համեմատենք թեկուզ հանգավորվող բառերը:
ԺԳ տաղը.

- Բալ է, -լալ է,-հալ է,- նալ է,-ցալ է,- դալ է:

ԺԴ փաղի վերջը.

Լալ է –ցալ է- քալ է:

Նույն համեմատությունը կարելի է կատարել նաև ԺԲ տաղի և ԺԴ տաղի սկզբի միջև:

Այսպիսով, եթե ենթաշարքի առաջին տաղի ոգևորության կրակը երրորդի մեջ հուսահատության տապ է դառնում, երկրորդ տաղի սառը ջուրն այստեղ իբրև փրկարար զով աղբյուր է հանդես գալիս:

Սիրո միջոցով աշխարհն ավելի նեղ դարձնել փորձող բանաստեղծը դարձյալ աշխարհի լայնության մեջ է մխիթարություն գտնում:

«Ենթաշարքի» հակասականությունը կյանքի հակասականության արտացոլումն է, այն հաստատում է «սիրո ու դաղի» անխզելի կապը:

Նման բարդ կառուցվածքները հազվադեպ է, որ գիտակցվում են ընթերցողի կողմից: Սովորաբար դրանք ենթագիտակցաբար են ընկալվում, առաջ բերելով այն բանը, որը կոչվում է բանաստեղծության հմայք: Ուրիշ ինչպե՞ս բացատրել, թե ինչով է հմայում մի բանաստեղծություն, որի մեջ պատկերները թե փոխ են առնված Սայաթ-Նովայից, թե ընդհանրապես ավանդական են: Իսկ արտահայտող միտքը՝ աշխարհի անցումն ու մշտական վերածնունդը հին է, ինչպես աշխարհն ինքը: Խոսքը «Տաղարանի» Ժ տաղի մասին է: Մենք կփորձենք այս բանաստեղծության հմայքի պատճառները գտնել դրա կառուցվածքը վերլուծելու միջոցով: Սկսենք առաջին տնից.

Էլի գարուն կգա, կբացվի վարդը –

Միրեկանը էլի յարին կմնա.

Կփոխվին փարիքը, կփոխվի մարդը-

Բլբուլի երգն էլի սարին կմնա:

Այսրեղ անցավորի ու մնայունի հակադրություն կա.

Կփոխվին փարիքը, կփոխվի մարդը-

Բլբուլի երգն էլի սարին կմնա:

*Անցնում ենք երկրորդ փունը.
Ուրիշ բլրուկ կգա, կմտնի քաղը,
Ուրիշ աշուղ կասե աշխարհի խաղը,
Ինչ որ ես չեմ ասե, նա կասե վաղը –
Օրերը ծուխ կըլին, փարին կմնա:*

Տան վերջում – նորից անցավորի ու մնայունի հակադրություն:
Ուշադրություն դարձնենք նաև տան սկզբին.

*Ուրիշ բլրուկ կգա, կմտնի քաղը,
Ուրիշ աշուղ կասե աշխարհի խաղը:*

Այս երկու նախադասությունները նման կառուցվածք ունեն:

Երրորդ տան մեջ երկրորդի առանձնահատկություններն էլ
ավելի ցայտուն կերպով են առաջ գալիս.

*Հազար վարդ կբացվի աշխարհի մեջը,
Հազար աչք կբացվի աշխարհի մեջը,
Հազարսիրտ կխոցվի աշխարհի մեջը,
Էշխը կրակ կըլի, արին կմնա:*

Այստեղ ոչ թե առաջին երկու տողը, այլ առաջին երեք տողը
ունեն զուգահեռ կառուցվածք, իսկ չորրորդի մեջ նորից անցավորի ու
մնայունի հակադրություն կա: Կարդանք հիմա վերջին տան սկիզբը.

*Ուրիշ սրտի համար կհալվի խունկը...
Բնագղաբար մենք սպասում ենք հաջորդ փողերի մեջ,
Ուրիշ հոգու համար...*

Կամ՝

Ուրիշ յարի համար...

կամ նման բանի, իսկ վերջում նույն հակադրությունը:

Բայց մենք խաբվեցինք: Բանաստեղծության վերջին տունը
հնչում է.

*Ուրիշ սրտի համար կհալվի խունկը,
Կբացվի շուշանը, վարդերի փունկը,
Գոգալը լաց կըլի, կընկնի արցունքը,
Գերեզմանիս մարմար քարին կմնա:*

Չուզահեռ կառուցվածքների տեղ՝ սոսկական թվարկում: Հետո, դժվար է պատկերացնել պակաս մնալուն մի բան, քան գերեզմանա-քարին ընկած արցունքը, նույնիսկ գոգալի արցունքը: Ի տարբերու-թյուն «բլբուլի երգից», «տարվանից» և այլն, այս պատկերը չի կա-րող, մեր կարծիքով, իբրև աշխարհի հավերժացման խորհրդանիշ ծառայել: Բանաստեղծը տաղի վերջին տան փիլիսոփայական մտածողությունից անցնում է զուտ լիրիկականին: Չի կարելի ասել, որ տաղի կառուցվածքային հարստությունը դրանով սպառվում է, մենք ուզում էինք միայն ցույց տալ, թե ինչպես կարող է ազդել մի բանաստեղծություն, որի մեջ բոլոր տարրերը, թե արտահայտության, թե բովանդակության պլանում ավանդական են:

Ընդհանրապես «Տաղարանի» «շինանյութը» հանդիսանում են հիմնականում Սայաթ-Նովայից ու առհասարակ հայկական միջնա-դարյան սիրերգությունից փոխ առնված պատկերներն ու համեմա-տությունները: Բայց այս կանոնը բացառություններ էլ ունի: Ինչի՞^օ հետ, օրինակ, չի համեմատել Սայաթ-Նովան յուր սիրեկանին. իր իսկ խոսքով «աշխարհումս բան չմնաց»: Բայց իրականում մի բան մնացել է, ու Չարենցը գտել է այն: Գտածը ոչ թե մի թանկագին քար է կամ աննման ծաղիկ, այլ ...հավ–աքլորների հոգին հանող սովոր-ական մի հավ: Համեմատությունն ինչ-որ հեզնական, կենցաղային մի երանգավորում ունի: Հավ–սիրեկանը (խոսքը ոչ թե վերամբարձ «հաւ»-թռչունի, այլ գյուղացու սովորական հավի մասին է) երբեք չի մտել հայկական միջնադարյան սիրերգության պարտեզները: Համե-մատությունը, հավանաբար, Չարենցի գյուտը չի, բայց դրա ակուն-քը, ըստ երևույթին, ոչ արևելքում է գտնվում, այլ, ավելի շուտ արևմուտքում: Տեքստում համեմատությունն այսպես է հնչում.

*Ինչքան էլ խաս, արլխաս հագնի, երեսը ալ, գոգալ անի,
Աքլորների հոգի հանող սիրեկանդ հավ է էլի:*

Սակայն դրան հաջորդող տունը հետևյալն է.

*Ինչքան էլ ֆանդ, զար ունենաս, ինչքան էլ լքիքար ունենաս՝
Սիրող սիրորը ծովն ընկած անօզնական նավ է էլի:*

Անմիջապես Սայաթ-Նովայից վերցրած վերամբարձ մի պատկեր: Ծագումով ու բնույթով այդքան տարբեր տարրերը ոչ միայն ռեղիֆային հանգով են միավորված, բայց նաև միևնույն նպատակն ունեն. երկուսն էլ բանաստեղծի գլխին թափած սառը ջրի կաթիլներն են: Ըստ կառուցվածաբանական պոետիկայի, դա է բանաստեղծության էական կողմերից մեկը. տարբեր բնույթի տարրերի միջև համարժեքություն ստեղծելը (Տե՛ս, Р. Якобсон, Лингвистика и поэтика, в сб. «Структурализм за и против», М, 1975): Այդ «համարժեքացման» շատ ուժեղ միջոցներից մեկն է հանգը, մանավանդ ռեղիֆային հանգը: Այս միջոցի օգտագործման ուրիշ օրինակներ էլ կան «Տաղարանում»: ԺՉ տաղի մեջ ավանդական «վարդը» հանգավորվում է ամենևին ոչ ավանդական «հոգեկան բարդի» ու «կենդանի մարդու» հետ: Ընդհանրապես «Տաղարանի» հանգի ու այս շարքի ուրիշ առանձնահատկությունների մասին կարելի է անվերջ խոսել: Չէ՞ որ «Տաղարանը» դասական գործ է, այսինքն մի գործ, որի մեջ ամեն մի նոր ընթերցող, ավելին՝ ամեն մի նոր սերունդ նոր բաներ է հայտնաբերում: Ու ամեն մեկը կարող է Դավիթ Սալաձորցու խոսքերը կրկնել.

Սակաւ ծաղկունք ես գովեցի, շատն մնաց վարպետներուն:

«Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1977, թիվ 1, էջ 129-134:

5. ՉԱՐԵՆՑԻ «ՏԱՂԱՐԱՆԸ»
(ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՅԻՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ)
ԱՐՄԵՆ ԱՂԱՔԱՔՅԱՆ

Գրականության տեսությունը հիմնված է կենդանի «գրական փաստի» վրա, ուստի և ամեն «գրական փաստ» հեռանկարում ունի տեսական արժեք: Այս իմաստով գրականության համար գոյություն չունեն լոկալ «հաջողություններ» կամ «ձախողումներ»: Ասվածի նպատակն է ցույց տալ, որ Չարենցի «Տաղարանի» նշանակությունը չի սահմանափակվում սուկ մեկ ազգային գրականության շրջանակներում, որ «Տաղարանը» անհրաժեշտ է քննարկել տեսական գնահատման դիրքերից, մանավանդ որ գործ ունենք գրականության մեջ հազվադեպ հանդիպող մի այնպիսի երևույթի հետ, ինչպիսին ոճավորումն է:

Ի՞նչ է տեղի ունեցել:

Շատ ինքնատիպ և մեր գրականության համար ոչ բնորոշ սայթքնովական բանաստեղծությունը ներմուծվել է 20-րդ դար. տեղի է ունեցել Սայաթ-Նովայի գեղարվեստական համակարգի՝ նրա տաղաչափության, բառարանի, շարահյուսության տեղափոխություն ժամանակի մեջ ամբողջ երկու դարով: Այսպիսի անկասկածելի ճշմարտության դեպքում, իհարկե, գայթակղիչ հեռանկար է «**պոլիվալենտ տեքստի**» տեսությանը միանգամից գործնական ընթացք տալը, մինչդեռ «Տաղարանի» որոշ ձևական տարրերի նույնացումը Սայաթ-Նովայի պոեզիայի նման ձևերին անթույլատրելիորեն նեղացնում է երևույթը: «Պոլիվալենտ տեքստի» տեսությունը կարող է օգտակար լինել միայն առաջին շոշափման դեպքում, սակայն հետագա ամեն մի քայլ անխուսափելիորեն կհասցնի թյուրիմացությունների: Այսպես, եթե «Տաղարանի» աննախընթաց հաջողությունը բացատրելու լինենք միայն Սայաթ-Նովայի պոեզիայի հետ ունեցած նրա նմանությամբ, ապա ինչպե՞ս պետք է գնահատենք բազ-

մաթիվ այն որակները, որոնց համար Մայաթ-Նովայի պոեզիան չունի զուգահեռներ: Արժեքների վերագնահատությունը չի մտնում մեր խնդիրների մեջ, ուստի և հենց սկզբից մտցնենք «ֆունկցիայի» հասկացությունը: Այստեղից հետևում է նաև մի դրույթ, որը մեթոդաբանական նշանակություն ունի հետագա շարադրանքի համար. միևնույն ձևական տարրերը կարող են ունենալ կառուցվածքային տարբեր ֆունկցիաներ՝ կախված այն համակարգերից, ուր նրանք գործում են, ընդ որում համակարգ են և՛ մեր ամբողջ գրականությունը, և՛ որևէ առանձին հեղինակի ստեղծագործություն, և՛ որևէ գրողի առանձին երկ: Երկու տեքստերի միջև հավասարության նշանը ($a=b$) այս դեպքում փոխարինում ենք ուղղվածության նշանով ($a \rightarrow b$):

«Տաղարանը» փաստորեն նշանակում էր Մայաթ-Նովայի բանաստեղծական ճյուղի վերածնունդ: Բազմաթիվ այն որակների գոնե մի մասը, որ աստիճանական զարգացման ընթացքում կարող էր ծնվել Մայաթ-Նովայի պոեզիայից, իր մարմնացումը գտավ Չարենցի «Տաղարանում»:

«Տաղարանը» ոչ թե Մայաթ-Նովայի պոեզիան է, այլ այդ պոեզիայի հսկայական պոտենցիալի նոր իրացումը: «Տաղարանը» ավելի շատ թանկագին բյուրեղի է նման, քան հայելու», - Դ. Սլիվնյակի այս դրույթը («Բանբեր Երևանի համալսարանի, 1977, 1) միանգամից ճիշտ է բնութագրում «Տաղարանի» առանձնահատկությունը: Դժբախտաբար, գրականագիտական հետագա վերլուծության ընթացքում Դ. Սլիվնյակը անտեսում է իր իսկ առաջադրած ճիշտ թեզը, վերլուծությունը տանելով «**հայելու**» սկզբունքով:

Համակարգից անջատված առանձին ձևական տարրերի համեմատությունը ուրիշ համակարգի համանման տարրերի հետ անթույլատրելի է, որովհետև այդ տարրերը անիմաստ են կոնկրետ տեքստից դուրս և իրենց կառուցվածքային նշանակությունից անկախ: Չնականորեն նման գեղարվեստական տարրերի մեջ նույնություն տեսնելը անպայման պատրանքային երևույթ է:

18-րդ դարի անգլիական լուսավորչական վեպի պատմությունն ամբողջությամբ պարողիակաների պատմություն է: Պարողիական ձևերի գոյությունը նույնիսկ մի գրական դպրոցի շրջանակներում արդեն գրականագիտության մեջ ապացուցված փաստ է: Նման «մանր» պարողիական ձևերը հաշվի չեն առնվում միայն դրանց դասակարգման անհնարինության պատճառով: Այնտեղ, ուր դրանք ենթակա են դասակարգման, այդտեղ էլ գոյություն ունի գրականության համար շոշափելի նոր որակ: Հատկանշական է, որ Մ. Բախտինը առանձնացնում է լեզվական և գեղարվեստական երևույթների մի հատուկ խումբ, ուր տարբերում է գեղարվեստական միստիֆիկացիաները, ոճավորումը, դիալոգը և ... պարողիան: Այսպիսի բաժանումը, իհարկե, ձևական է և կատարված է ըստ խոսքի ուղղվածության հատկանիշի՝

1. Խոսքի ուղղվածությունն իր վրա:

2. Խոսքի ուղղվածությունն ուրիշի խոսքի վրա:

Տվյալ դեպքում մեզ համար ավելի կարևոր է այն փաստը, որ ոճավորման պարողիական բնույթն իր անուղղակի արտահայտությունն է գտնում նաև գրականագիտական դասակարգման ժամանակ:

Այժմ փորձենք ցույց տալ, որ «Տաղարանը» մեզ տալիս է պարողիական ձևերի բազմաթիվ օրինակներ, ընդ որում, մեր կարծիքով, «Տաղարանի» լավագույն տողերը կապված են առավել ցայտուն պարողիական ձևերի հետ:

ԺԲ տաղում կարդում ենք.

Գնա՛ կուզես Ֆռանգստան, ամենամեծ քուչեքք տես՝

Մրտիդ ուզած տեղը միակ – սիրեկանի թաղն է էլի:

Սա, իհարկե, պարողիա է, ընդ որում պարողիական էֆեկտը ստացվել է շատ յուրահատուկ ձևով՝ մեկ լեզվական միավորի վրա, տվյալ դեպքում «Ֆռանգստան» բառի վրա միանգամից տրված են երկու հակադիր սեմանտիկ շարքեր: Սովորաբար տրված է լինում

միայն մի շարքը, իսկ մյուսը իրեն զգալ չի տալիս և կա միայն որպես առաջինի գոյության պայման: Այս դեպքում մեզ համար գոյություն ունեն երկու շարքերն էլ՝ և՛ տարբեր սեմանտիկ առանցքների ծայրերին տեղադրված, և՛ պատկեր ու նշանակություն ստեղծող բոլոր հակադիր սեմերը հավասարապես: Իհարկե, դրանցից ոմանք հատուկ արտահայտություն ունեն «Ֆռանգստան» բառի մեջ՝ **մոտիկ-հեռու, քաղաքակիրթ-բարբարոս, արևմուտք-արևելք**: Հակադիր անդամներից առաջինները նշված են «Ֆռան» ձևի, իսկ երկրորդները՝ «գ» և «ստան» ձևերի մեջ: Կարող ենք ասել նաև, որ այստեղ տրված են միաժամանակ պատմության և իրականության ֆոնները:

Նույն ԺԲ տաղում կարդում ենք.

Ամեն րեսակ երգ երգեցի – ամենից լավ րահն է էլի:

Առաջին կիսատողը ներկայացնում է բավական հայտնի ժողովրդական մի ասացվածքի առաջին կեսը: Այս դեպքում պարողիական էֆեկտը ստացվում է մետաֆորի իրացման միջոցով: Նշենք նաև, որ երկու դեպքում էլ նկատում ենք կայուն լեզվական միավորների վերածումը անկայունների: Այն, որ վերը նշված երկու իրողությունները պարողիական են, բոլորովին էլ չի նշանակում, թե դրանք «ձախողումներ» են, որովհետև այլ բան է պարողիական ձևերի առկայությունը տեքստում և ուրիշ բան է միևնույն տեքստի օգտագործումը պարողիական ֆունկցիայով: Տվյալ դեպքում վերը նշված պարողիական ձևերը կարող են նաև պատահական երևույթ լինել, սակայն այդ պատահականությունները շատ կարևոր են, որովհետև փաստորեն նշանակում են կառուցվածքային սկզբունքի մերկացում: Իսկ այդ սկզբունքը հենց կայուն ձևերի օգտագործման մեջ է: Խոսքը, իհարկե, միայն Սայաթ-Նովայի պոեզիային բնորոշ կայուն ձևերի մասին է, որը, ի տարբերություն ընդհանրապես կայուն ձևերի, կանվանենք «**միջուկային ֆիզուրներ**»: Գազելի կայուն բանաստեղծական ձևում դրանք բավականին հեշտ է տարբերակել, որովհետև բա-

ռապաշարային «միջուկային ֆիզուրները» հիմնականում ընկնում են ռեդիֆային հանգերի վրա՝

*սազը, մասը, ալմասը, խասը, թասը, մազը
աղ, խաղ, փաղ, շաղ, թաղ, դաղ
դավ, բավ, լավ, ցավ և այլն:*

Այսպիսի «միջուկային ֆիզուրները» նույնն են և՛ Սայաթ-Նովայի պոեզիայում, և՛ «Տաղարանում», սակայն արդյո՞ք դրանք նույնանման կառուցվածքային ֆունկցիաներ ունեն երկու բանաստեղծների երկերում: Ֆունկցիոնալ տարբերությունը ակնհայտ է, ընդ որում՝ նորից մենք գործ ունենք պարոդիական ձևերի հետ:

*Դ տաղում կարդում ենք՝
Երթամ – ուրիշ գոգալների գիրկը դնեմ գլուխս փաթ՝
Քո էդ անուշ, ազի՛ գ փեսքով հարթած ըլիմ միհնչև էգուց:*

Գոյություն ունի շատ տարածված մի կարծիք, որ բնորոշող բոլոր հատկանիշները արդեն կան բնորոշվող ձևի մեջ, բայց արի ու տես, որ մեր բանաստեղծներից ոչ ոք գլխի չի ընկել, որ «գոգալները» կարող են նաև «ուրիշ» լինել: Ընդհանրապես «գոգալ» բառը միշտ հանդես է գալիս երևակայական, բայց շատ շոշափելի լրացուցիչ մանրամասներով՝ ամոթխածություն, պարկեշտություն, ուրիշների կողմից լուռ պաշտամունք և նույնիսկ շոշափելի «քող»: Այս բոլոր մանրամասները, սակայն, միանգամից անէանում են, երբ Չարենցը գրում է՝

*Անցա, կամաց աչքով արի... (Գ)
Կամ՝
Ի՞նչ կըլի որ օթախս գաս – ու մե անգամ լինի էն ջան,
Դասի ու գուռնեն հազրել եմ՝ մտքերդ ի՞նչ բանի եմ՝ ջան... (Թ)
ԺԱ տաղում կարդում ենք.
Հազար ու մե գիրք կարդացի - խելացի գիրք չլռեսս,
Հազար կնկա գիրկն ընկա – սիրեկան գիրկ չլռեսս:*

Առաջին օրինակի հետ համեմատած պարողիական էֆեկտը այստեղ շատ ավելի ուժեղ է: «Գոգալ» ձևի փոխարեն Չարենցն օգտագործել է «կնիկ» ձևը և սովորաբար արտասահմանական-հռետորական ֆունկցիա ունեցող «հագար» ձևը՝

Հագար վարդ կբացվի աշխարհի մեջը,

Հագար աչք կբացվի աշխարհի մեջը

Հագար սիրտ կխոցվի աշխարհի մեջը –

Էշխը կրակ կրլի՝ արին կմնա:

Այդ ձևն ավելի է ուժեղացնում և հակադրությունն ավելի է մեծացնում ի հաշիվ բանաստեղծական գուգահեռականության (անաֆոր) և ի հաշիվ «ընկա» ձևի:

Կարելի է հեշտությամբ նկատել, որ վերը բերված բոլոր օրինակներում պարողիական էֆեկտը ստացվում է անմիջապես իմաստային հակադրության միջոցով, ընդ որում, եթե մի դեպքում այն իրացվում է մի բառի սահմաններում («Ֆռանգստան»), ապա մյուս դեպքում դրանք ավելի պարզ պարողիական ձևեր են. միակ «գոգալ» բառակապակցության մեջ տիպականացնող որոշի տեղ իմաստով լրիվ հակադիր որոշիչ («ուրիշ»), կամ շարահյուսական կարգի հակադրություն («Անցա, կամաց աչքով արի») և այլն:

«Տաղարանում» կիրառված պարողիայի երկրորդ տեսակը պարողիաներն են ավելի բարձր համակարգերի հանդեպ, քան միայն Սայաթ-Նովային բնորոշ ձևերն են:

Եվ սրտի ցավից հուսահատ ես մե թաս օղի խմեցի –

Չարենցը ցնդած-զինենոյ, հարբեցող-հիմար է, ասին (ԺԵ):

Կամ՝

Ֆայտոն նստած՝ անցնեն քուչով, պատուհանից վրես նայես...(Գ):

Կամ՝

Կուզեմ հինի փչե գունենն – հարբած ըլիմ մինչև էգուց...(Գ):

Իհարկե, որպես կենցաղային փաստեր և՛ օղին, և՛ ֆայտոնը, և՛ գուռնան շատ հին են, սակայն որպես «գրական փաստեր» դրանք բնորոշ են միայն Չարենցի ժամանակաշրջանին: Իսկ «Չարենցը ցնդած-գինեմուլ, հարբեցող-հիմար է, ասին» տողը պարզապես կենցաղային փաստի արձագանքն է բանաստեղծության մեջ: Բանաստեղծական այս ձևերը պարողիա են Սայաթ-Նովայի պոեզիայի հանդեպ միայն այնքանով, որքանով որ «Տաղարանը» շրջված է դեպի Սայաթ-Նովայի պոեզիան, սակայն դրանք միաժամանակ պարողիա են մեր ամբողջ գրական համակարգի և նախաչարենցյան շրջանի բոլոր բանաստեղծների հանդեպ: Եթե մի պահ պատկերացնենք, որ այս ձևերը կարող էր օգտագործել Վ. Տերյանը, ապա դա կլիներ պարողիա հենց իր՝ Տերյանի ուրիշ բանաստեղծությունների հանդեպ: Բանաստեղծական կոնկրետ տեքստերից կտրված վերը նշված համարյա բոլոր տաղերը գործում են կոմիզմի եզրին, սակայն այլ ֆունկցիա և նույնիսկ հակադիր ֆունկցիա ունեն այդ բանաստեղծական տեքստերը:

Բանն այն է, որ բանաստեղծական ամեն մի ձև, նախքան ընթերցողին հասնելը, ճեղքում–անցնում–հաղթահարում է բազմաթիվ այլ ձևերի և մեծ ու փոքր համակարգերի դիմադրությունը: «Երթամ ուրիշ գոգալների գիրկը դնեմ գլուխս տաք» տողը միանգամից հանդիպում է «Քո էդ անուշ, ազիզ տեսքով հարբած ըլիմ մինչև էգուց» նույնքան ուժեղ ձևի դիմադրությանը:

Պարողիական ձևերի երրորդ խումբը, որ կարող են տարբերել «Տաղարանում», այն ձևերն են, որոնք թեև գուգահեռներ չունեն Սայաթ-Նովայի պոեզիայում, սակայն մեր ազգային բանաստեղծական համակարգի համար շատ ավանդական են: Այս պարողիական ձևերը շատ ավելի թույլ են և կարծես «թարմ արյան» դեր են կատարում Սայաթ-Նովայի գեղարվեստական համակարգի համար: Այն, որ այս ձևերը լրիվ ավանդական են, ցույց տանք մի քանի տաղերի օրինակով:

Նայեց-նայեց Սայաթ-Նովեն, ամպի նման տխուր մնաց...(Ա)

«Նայեց-նայեց» և «ամպի նման տխուր մնաց» բառային բանաձևերը, իհարկե, շատ ավանդական են և տվյալ դեպքում կարող ենք նշել նույնիսկ դրանց աղբյուրները.

Նայե՛ց-նայեց Սայաթ-Նովեն ... (Չարենց)

Նայեց, նայեց սարերն ի վեր... (Թումանյան)

Կամ՝

Ամպի նման տխուր մնաց ... (Չարենց)

Հայրը ինչպես մռայլ մի ամպ... (Թումանյան)

Նույնքան թումանյանական է նաև հետևյալ պատկերը՝

Էսպես սասավ Սայաթ-Նովեն ու վեր կացավ որպես գիշեր...

Ընդհանրապես պետք է ասել, որ Չարենցի կողմից գազելի բանաստեղծական ձևի յուրացումը արդյունք է ամենատարբեր փոխակերպումների, և առաջնակարգ դերն այստեղ պատկանում է Հովհ. Թումանյանին: Արդեն 1916-17 թվականներին Չարենցի գրած գազելների շարքում լավում են թումանյանական հնչերանգներ:

Ու՞մ եմ երգում, ի՞նձ, թե քեզ՝ չգիտեմ... (Չարենց)

Ո՞ր աշխարհում ունեմ շատ բան, միտք եմ անում՝ է՞ս, թե էն... (Թումանյան)

«Տաղարանում» այդ կապերն ավելի պարզորոշ են արտահայտված:

Նշված նմանությունները վերաբերում են, իհարկե, բանաստեղծության որոշ արտաքին ձևական տարրերին:

Փորձենք ցույց տալ նաև ներքին կառուցվածքային օրինաչափություններ: Բանաստեղծությունը ծավալվում է ըստ հետևյալ պարզ սխեմայի՝ **եկավ-գնաց-մնաց**, այսինքն՝ ունենք դրույթ-հակադրույթ-համադրույթ: Սակայն, ինչպես գիտենք, նույնպիսի կառուցվածք ունի Հովհ. Թումանյանի՝ Սայաթ-Նովային նվիրված հայտնի բանաստեղծությունը («**Տաղով եկավ, ախով գնաց Սայաթ-Նովան**»): Ընդ որում, եթե Թումանյանի բանաստեղծությունը համարենք մի

մետաֆոր, ապա պետք է ընդունենք, որ Չարենցի տաղը այդ մետաֆորի ծավալումն է:

1. Երգով եկավ ... (Թումանյան)

2. Մեկ էլ իմ խեղճ սիրտը մնաց՝ Սայաթ-Նովի սագը ձեռին...

(Չարենց)

1. Վերքով գնաց Սայաթ-Նովան... (Թումանյան)

2. Ասավ՝ Չարենց, էս գոգալից սրտիս մե հին նրմուռ մնաց...

(Չարենց)

Որպես մետաֆորի ծավալման պայման Ա տաղի սկզբում ունենք շատ ավանդական «Երագ տեսա» բառային բանաձևը: Համադրույթի համար անհրաժեշտ է մի նոր պայման, և առաջին պայմանը չեզոքացվում է «երագն անցավ» նույնքան ավանդական բանաձևով: Համադրույթը հետևյալն է.

1. Սիրով մնաց Սայաթ-Նովան: (Թումանյան)

2. Նստեց, անուշ երգեր ասավ՝ հին քամանչի մասը ձեռին...

(Չարենց)

Նախ ասենք, որ սեր և սիրտ սեմերը, իբրև կենսական **կյանք-մահ** կենտրոնական հակադրության առաջին անդամի տարբերակներ, մեծ չափով հարաբերակից են իրար՝ **սերը** որպես այդ հակադրության առաջին անդամի հոգեբանական տարբերակ, **սիրտը** որպես միևնույն անդամի կենսաբանական տարբերակ: Եվ առանձին ուշադրություն դարձնենք նույն Ա տաղում «սեր-լուսե» հանգին: Այստեղ ունենք Սայաթ-Նովային բոլորովին ոչ բնորոշ ռիֆմոիդ (հանգատողերի ոչ լրիվ համընկնում): Հետագայում կտեսնենք, թե այդ անկումները ինչքան մեծ նշանակություն ունեն նոր որակ ստանալու ճանապարհին:

Հիմա փորձենք պարզապես թվարկել «Տաղարանում» հանդիպող և հայ բանաստեղծության համար ավանդական դարձած բանաստեղծական ձևերի գոնե մի մասը: Հիմնականում դրանք կլինեն բառային բանաձևեր, հաշվի առնելով այն փաստը, որ բառային բա-

նաձևերը բանաստեղծական կառուցվածքի ամենաշոշափելի մասերն են.

Ահա դրանք.

Էնպես սասալ...

Կանգնեց-մնաց...

Միրյուս վառվեց, մոխիր դարչալ...

Գնաց նորից փխուր ու լուռ... (Ա)

Էս փուչ կյանքում... (Բ)

Խելքս քամուն, հովին փված... (Գ)

Մրբիցս արյուն է հոսում... (Թ)

Մրբի ցավից հուսահատ...

Դարերի հիացմունքը վսեմ... (ՃԵ)

Կառնեմ խոնավ, հողն մի բարձ...

Կյանքիս նման հեռու մարդիկ, անանուն ու անծանոթ...

Հազար ու մի վերք (ՃԹ) և այլն:

Կամ ԺԸ տաղում կարդում ենք.

Էն էլ, որ ես իմ վառ սրբով կարոտրովս սիրեցի –

Քամուն կրամ, կմոռանամ ամեն մի հարց – ու կերթամ...

Սա, իհարկե, աղոտ հիշողություն է՝ կապված Վ. Տերյանի հետևյալ տողերի հետ՝

Եվ նոքա, ում սիրեցի իմ ցավով ու խնդությամբ –

Արբեցին ու մոռացան ու ինչ ոչինչ չմնաց...

Շատ զգայուն փոփոխություն է, իհարկե, «նոքա» բարձր ձևի վերածումը «էն էլ» ձևի, որը թելադրված է Սայաթ-Նովայի պոեզիայի ընդհանուր ոգու պահպանման պահանջից: Նման օրինակները կարելի է կրկնապատկել և եռապատկել, սակայն կարող է այն տպավորությունը ստեղծվել, թե «Տաղարանը» շատ հին ինչ-որ մի բան է: Սակայն, եթե հաշվի առնենք այն փաստը, որ այդ ավանդական ձևերը Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական ձևերի հետ շփվելով,

նույնպես փոխում են իրենց կառուցվածքային ֆունկցիաները, սպա պարզ կդառնա, որ դրանք բոլորովին էլ հին չեն:

«Տաղարանի» ընդհանուր մթնոլորտից կտրված՝ շատ սիմվոլիստական, շատ տեղյանական «կյանքիս մման հեռու մարդիկ, անանուն ու անծանոթ» տողը, լրիվ հակադիր՝ «փիլիսոփայական» դիրքավորում ունի ամբողջ բանաստեղծության ենթատեքստում:

Ինչպես տեսանք, «Տաղարանում» կան մեծ թվով ավանդական ու նոր, բայց երկու դեպքում էլ Սայաթ-Նովային ոչ բնորոշ բանաստեղծական ձևեր: Սակայն, որքան էլ զարմանալի է, ամբողջ բանաստեղծության ընկալումը գուտ սայաթնովայական է: Փորձենք բացատրել այս հակասական թվացող երևույթը:

1. Իբրև ոճավորման առաջին քայլ, ինչպես հայտնի է, ծառայել է ռուբայու, գազելի բանաստեղծական ձևերի և դրանց տարատեսակների օգտագործումը: Եվ ռուբային, և՛ գազելը կայուն բանաստեղծական տան տեսակներ են, ընդ որում՝ բոլոր կայուն ձևերի համեմատությամբ (ռոնդո, տրիոլետ, սոնետ, կանցոն, ֆրանսիական բալլադ, լէ, վիրելե և այլն) ունեն շատ յուրահատուկ կառուցվածք: Այս ձևերի օգտագործումը արդեն նախապայման էր մման ընկալման համար: Հիշենք, թե Վ. Տերյանի տողերը («Եվ նոքա, ում սիրեցի...») ինչպիսի արձագանք են գտել «Տաղարանում» և սա միայն այն պատճառով, որ Տերյանի ոտանավորը նույնպես գազել է:

2. Իբրև շատ երաժշտական բանաստեղծական ձևեր, ռուբային և գազելը անտարբեր չեն բառային կայուն միավորների նկատմամբ: Ռուբայու և գազելի համար գոյություն ունեն մաս ռեդիֆային անհրաժեշտ հանգերը:

Ռեդիֆային հանգի այսպիսի բացառիկ դերն ըմբռնելու համար դառնանք ռուբայու ծագման հարցին: Ընդհանրապես բոլոր ռեֆրենային ձևերը ենթադրում են երաժշտության հետ կապված ծագում: Չարգացման ցածր մակարդակում երաժշտական առաջին հատվածը (լեզվական տեքստ դեռևս գոյություն չունեի) վերջանում էր որևէ

ճիշով: Երաժշտական մյուս հատվածում մեղեդային որոշ տարբերության դեպքում վերադարձը դեպի հիմնական երաժշտական թեման իրացվում էր նույն ճիշի կրկնության միջոցով: Հետագայում, զարգացման ավելի բարձր մակարդակում, երբ ստեղծվեց նաև լեզվական տեքստը, այդ կրկնությունները պահպանվեցին, դառնալով արդեն կառուցվածքային սկզբունք:

Եթե դառնանք բուն ռեդիֆի գարգացմանը, կարող ենք ասել, որ սկզբնական շրջանում դրանք եղել են ձայնարկություններ, բնածայնական բառեր, հետագայում որպես նվազ շոշափելի ձևեր, ռեդիֆները եղել են գոյականական, իսկ բայական ռեդիֆները ամենաուշ շրջանի արտահայտություն են:

Այս երևույթը կարող ենք քննել «Տաղարանի» տեքստի հիման վրա:

1. Շրթերդ կրակով լիքը օսկեջրած չինի են, ջա՛ն,
Խոսքերդ դրախտի խմիչք՝ անմահական գինի են, ջա՛ն... (Թ)
2. Երագ տեսա. Սայաթ-Նովեն մոտս եկավ սազը ձեռին,
Հրի նման վառման գինու օսկեջրած թասը ձեռին... (Ա)
3. Աշխարհիս մեջ ես էլ մե օր կանցնեմ անդարձ ու կերթամ,

Ետ չեմ նայի, չեմ պահանջի ես փառք ու վարձ- ու կերթամ... (ԺԸ):

Թե ինչքան ուժեղ է նախնական «աշուղական» ոգին առաջին օրինակում և թե ինչպես է այն գնալով թուլանում, երևում է հենց առաջին հայացքից: Իսկ թե ինչքան ուժեղ են ռեդիֆային հանգերը և ինչպիսի կարևոր դեր ունեն, իբրև բանաստեղծության «սեմանտիկ հանգույցներ», կարելի է տեսնել նաև տաղաչափական մակարդակում:

Բանաստեղծությունը պահանջում է, որ ռեդիֆային հանգը միշտ հանդես գա շեշտով: Ընդամին, ռեդիֆային հանգի համար կարևոր է ոչ թե լեզվական շեշտը ընդհանրապես, այլ՝ բանաստեղծական շեշտը:

Քննենք այս երևույթը «Կուզե՛մ հիմնի՛ փշե՛ գուռնե՛ն- հարբա՛ծ ըլի՛ն մինչև՛ էգու՛ց...» (Գ) տաղի հիման վրա:

Այս դեպքում ունենք ութնոնյա յամբ: Սակայն շեշտերի դիրքն այս տաղում հնարավոր է փոխել, որովհետև «հարբած» բառի շեշտը, ճիշտ է, երկրորդ վանկից կրնկնի առաջին վանկի վրա, սակայն բանաստեղծական շեշտը կմնա բառի վրա՝

Կու՛զեմ հի՛մի փը՛ջե գու՛ռնե՛ն-

Հա՛րբած ը՛լեմ մի՛նչև է՛գուց...

Ուրեմն պարզ է, որ այսպիսի ուժեղ դոմինանտի դեպքում բանաստեղծական օտար տարրերը կարող էին զգացվել, եթե իրենք նույնպես լինեին շատ ուժեղ:

Չ տաղում կարդում ենք՝

Մե շեռի՛ս արա՛ղ է, մեկե՛լը գինի՛,

Երկուսն էլ քո անուշ կենացը, գոգալ:

Եթե նույնիսկ բանաստեղծությունը կարդանք որպես դաքտիլ, այսինքն՝ նորից հայերենին ոչ բնորոշ տաղաչափությամբ, միևնույն է այս «արաղը» այնքան ուժեղ է, որ չի կարող կորչել մյուս ավանդական ձևերի մեջ:

«Մե ձեռիս արաղ է, մեկելը գինին...» շատ ավանդական պատկեր է:

Երկու ըմպանակ ունի շեռքերում

Մեկն արյունով լի, մյուսը՝ կաթով... (Գր. Նարեկացի)

Կամ՝

Երկու շեռքիս երկու մում... (Հ. Ալամդարյան)

Այս պատկերը թարմացվում է ի հաշիվ նոր «միջուկային ֆիգուրի», ընդ որում հին, ավանդական, արդեն ծանոթ պատկերները՝ մի փոքր նորացված, ունեն զգացմունքային ազդեցության հսկայական ոլորտ: Այս առիթով ավելորդ չի լինի հիշել Օ. Մանդելշտամի հայտնի խոսքը. «Մենք ազատ ենք հիշողությունների բեռից, բայց փոխարենը լի ենք հազվագյուտ նախազգացումներով՝ Պուշկին, Օվիդիոս, Հոմե-

րոս: Երբ լռության մեջ սիրահարը մոլորվում է քնքուշ անունների մեջ և հանկարծ հիշում է, որ այդ ամենը եղել է՝ եղել են և՛ բառերը, և՛ մագերը, և՛ դրսում կանչող աքաղաղը կանչել է արդեն Օվիդիոսի «Տրիստիաներում» - կրկնության խոր ուրախություն է համակում նրան, կրկնության գլխապտույտ ուրախությունը... Այդպես էլ բանաստեղծը չի վախենում կրկնություններից և հեշտությամբ արբում է դասական գինուց»:

Բանաստեղծությանը նվիրված իր հոդվածներից մեկում Յու. Տինյանովը գրել է՝ «Բանաստեղծությունը ծերանում է, ինչպես ծերանում են մարդիկ»:

«Ծերացման» եզրին էր նաև Սայաթ-Նովան, երբ նրան դիմեց Եղիշե Չարենցը ու հեռավոր, շատ կողմերով չվերծանված, շատ կողմերով «անշարժացած» սայաթնովական բանաստեղծությունը դուրս բերեց նոր ուղեծիր: Նոր, որովհետև որքան էլ «սայաթնովայական», «Տաղարանը» վերջին հաշվով Չարենց է: Հիրավի, ճիշտ է բանաստեղծը, երբ գրում է. «Լաված մեղեդիները քաղցր են, բայց չսվածներն՝ ավելի քաղցր» (Ջ. Զիթս):

«Գարուն», 1980, 3

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԺԵՆՅԱ ԱՆԳՐԱՆԻԿԻ ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ

**ՔՆՆԱԳԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆ
ԻՔՐԵՎ ԳՈՐԾՆԱԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ**

ՈՒՍՈՒՄՆԱԿԱՆ ՉԵՌՆԱՐԿ

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. խմբագրումը՝ Գ. Գրիգորյանի

Տպագրված է «Գևորգ-Հրայր» ՍՊԸ-ում:
ք. Երևան, Գրիգոր Լուսավորչի 6

Ստորագրված է տպագրության՝ 21.03.2017:
Չափսը՝ 60x84¹/₁₆: Տպ. մամուլը՝ 18.125:
Տպաքանակը՝ 200:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.yసు.am



ԿՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2017
publishing.ysu.am