

**ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ**

**ԱՐԱ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ**

**ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ  
ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ  
ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐ**

*Մազիսպրոսակյան դասընթաց*

**ԵՐԵՎԱՆ**

**ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՈՒՆ**

**2022**

ՀՏԴ 82.0(07)  
ԳՄԴ 83.3գ7  
Ա 706

*Հրատարակության է երաշխավորել  
ԵՊՀ եվրոպական լեզուների և հաղորդակցության  
ֆակուլտետի գիտական խորհուրդը:*

Գրախոսներ՝

բ.գ.դ., պրոֆեսոր Հենրիկ Էդոյան

բ.գ.թ., դոցենտ Նատալյա Գոնչար-Խանջյան

Առաքելյան Արա

Ա 706 Համեմատական գրականագիտության

հիմունքներ: Ուսումնական ձեռնարկ / Ա. Առաքելյան.

–Եր.: ԵՊՀ հրատ., 2022.- 502 էջ:

Գիրքը համեմատական գրականագիտության պատմության ու հիմնահարցերի համակարգված ուսումնասիրություն է: Առանձնակի ուշադրություն է հատկացվում համեմատական գրականագիտության հիմնարար հասկացությունների, գրական կապերի և առնչությունների քննությանն ու մեկնաբանությանը գրականության պատմության հենքի վրա՝ անտիկականությունից մինչև XX դար:

Գիրքը հասցեագրված է գրականագետներին, գրականություն ուսումնասիրող ուսանողներին, մագիստրանտներին, ասպիրանտներին և գրականության ու մշակույթի խնդիրներով զբաղվող լայն լսարանին:

ՀՏԴ 82.0(07)  
ԳՄԴ 83.3գ7

ISBN 978-5-8084-2552-1

© ԵՊՀ հրատ., 2022  
© Առաքելյան Գ. 2022

## ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

XVIII-XIX դարերում Եվրոպայում ակադեմիական գիտությունների (կենդանաբանություն, լեզվաբանություն, պատմություն, ազգագրություն և այլն) շրջանում համեմատաբանության զարգացման հետևանքով դրվում են նաև համեմատական գրականագիտության հիմքերը: XX դարում ժողովուրդների ու մշակույթների աննախադեպ մերձեցման, թարգմանական գրականության ծաղկման միջավայրում համեմատական գրականագիտությունը դառնում է գրեթե առաջատար: Այն աստիճանաբար թափանցում է նաև մեր իրականություն: Հատկապես XX դարի վերջին տասնամյակներին համեմատական գրականագիտությունը աստիճանաբար ավելի հաստատուն տեղ է զբաղեցնում գրականագիտական ուսումնասիրություններում, մենագրություններում ու գրական բանավեճերում: Այդուհանդերձ, ի տարբերություն արևմտյան և ռուսական գրականագիտական պրակտիկայի՝ մեզանում բացակայում են համեմատական գրականագիտությանը նվիրված ուսումնական ձեռնարկներն ու մենագրությունները: Այս գրքի ծնունդը կապված է այդ բացը որոշակիորեն լրացնելու մտահոգությամբ: Գրքի հիմքում ընկած են Երևանի և Գավառի պետական համալսարաններում հեղինակի կարդացած դասախոսությունները: Եվ այդ ասպարեզում առաջինը լինելով՝ գրքի նպատակները համեստ են՝ նախ ներկայացնել այս կարևոր գիտաճյուղի հիմնական խնդիրներն ու պատմությունը, երկրորդ՝ որոշակիորեն ընդարձակել գրականության մեկնաբանության դիտանկյուններն ու հեռանկարները, փորձել այն տեսնել կապերի համակարգում:

Գրքի կառուցվածքը թելադրված է հենց այս նպատակներով: Այն բացվում է համեմատական գրականագիտության տեսության և պատմության ընդհանուր հարցադրումների, այսինքն՝ գրականագիտության մեջ համեմատական գրականագիտության տեղի, համեմա-

տական գրականագիտության նպատակների, առարկայի ու մեթոդի, համաշխարհային, տարածաշրջանային և ազգային գրականություն հասկացությունների, գրական կապերի և հարակից այլ խնդիրների դիտարկմամբ, որոնք գրքի հետագա գլուխներում մեկնաբանվում են առավել մանրամասնորեն: Այդ առումով գիրքը հանգամանորեն ներկայացնում է գրականության պատմությունը (անտիկականությունից մինչև XX դար)՝ համեմատական գրականագիտության դիտանկյունից գրական իրողությունների մեկնաբանության համար կիրառելով կապերի քննության ինչպես հորիզոնական (համաժամանակյա), այնպես էլ ուղղահայաց (տարածամասնակյա) մեթոդը: Բնականաբար, գրքում պատշաճորեն ուշադրություն է հատկացվում գրական դարաշրջանների, ուղղությունների, հոսանքների և դպրոցների համեմատական բնութագրերին, այնուհետև՝ «Ժանր», «գաղափար», «մոտիվ», «սյուժե», «ոճ» և վերջապես «տեքստ» հասկացությունների քննությանը: Ուսումնասիրությունների հիմնական նյութը Արևմուտքի գրականությունն է, անհրաժեշտության դեպքում ներառվում են նաև ռուսական, հայկական և Արևելքի առանձին գրական իրողություններ ու փաստեր:

Ինչպես հայտնի է, համեմատությունը մարդկային իմացության ու ճանաչման հիմնական ձևերից մեկն է և անմիջականորեն կապված է մշակույթի նշանային համակարգում մարդու կեցության հետ: Գրականագիտության մեջ նույնպես դրա սահմանները, ըստ էության, անեզր են: Կարելի է համեմատել գրական ցանկացած իրողություն մեկ այլ կամ մի քանի գրական իրողությունների հետ՝ որդեգրելով որոշակի մեթոդ կամ սկզբունք: Ժամանակակից համեմատաբանությունը Արևմուտքում ու Ռուսաստանում հասել է մեծ հաջողությունների, գործում են գրականագիտական բազմաթիվ դպրոցներ: Համեմատաբանությունը հաջողությամբ ինտեգրվում է գիտության բազմազան ճյուղերի: Գերմանական «Metzler» հրատարակչության «Handbuch Kompatistik» (2013) ձեռնարկը, օրինակ, համեմատական գրականագիտությունը դիտարկում է ոչ միայն արվեստի մյուս տեսակների, այլև գիտության զանազան ճյուղերի՝ գեղագիտության, ազգագրության, գենդերային մշակույթի, բազմամշակութայնության,

միֆոլոգիայի, քաղաքականության, լեզվաբանության և այլ գիտա-  
ճյուղերի հետ համատեղ: Եվ բոլորովին պատահական չէ, որ Հավել-  
վածում առաջարկվում են նաև հողվածներ, որոնց նյութը ուղղակի  
գրականությունը չէ, այլ մշակույթի առանձին խնդիրներ:

Այս գիրքը, առաջին քայլերից մեկը լինելով, միաժամանակ հույս  
է ներշնչում, որ տասնամյակներ անց համեմատական գրականագի-  
տությունը մեզանում նույնպես ուսումնասիրվածության առումով  
կունենա պատշաճ մակարդակ:

**Հեղինակ**

# **ՄԱՍ ԱՌԱՋԻՆ**

## **ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՀԱՐՑԱԴՐՈՒՄՆԵՐ**

### **1.1 Հասկացություն համեմատական գրականագիտության մասին, նրա առարկան, նպատակները և մեթոդը**

Իրերը, առարկաներն ու երևույթները միմյանց հետ համեմատելու, դրանց մեջ նմանություններ ու տարբերություններ տեսնելու սովորույթը մարդկային գիտակցության զարգացման ամենաազդեցիկ գործոններից մեկն է: Համաշխարհային պատմության տեսանկյունից մարդու և մարդկանց գոյության ամենահետաքրքիր ու խորհրդավոր կողմերից մեկը, լեզուներով, ազգային պատկանելությամբ, սովորույթներով ու պատմությամբ միմյանցից տարբեր լինելով հանդերձ, միաժամանակ զարմանալի նմանության իրողությունն է: Կարելի ասել, որ նմանության ու տարբերության ի վերուստ տրված այս հենքի վրա է կառուցված մարդկային ողջ մշակույթի փիլիսոփայությունը: «Քանի որ բանականությունը համընդհանուր է, ուստի մարդկանց մեծամասնությունն ապրում է միակարծիք»,– ասում է հունական իմաստությունը: Աշխարհի բազմակերպ ու բազմադեմ խճանկարում «միակարծություն» տեսնելու այս միտումը նշանակում է նաև, որ մարդկային կեցության ու գիտակցության օրենքները միասնական են և հնարավորություն են տալիս խոսելու ոչ միայն տարբերությունների, այլև նմանությունների մասին: Հօգուտ համեմատական գրականագիտության գոյություն ունեցող բազմաթիվ փաստարկներից մեջբերենք ևս երկուսը: Էքերմանի հետ զրույցներից մեկում Գյոթեն այսպիսի միտք է հայտնել. «Աշխարհը մնում է միշտ նույնը, հանգամանքներն են կրկնվում. մի ժողովուրդ ապրում, սիրում ու զգում է, ինչպես մյուսը, ուրեմն ինչո՞ւ մի բանաստեղծ չի կարող գրել այն, ինչ

գրում է մեկ ուրիշը: Կյանքի հանգամանքները միատեսակ են, ինչո՞ւ պետք է բանաստեղծություններում հանգամանքները միատեսակ չլինեն»<sup>1</sup>: Ելնելով մշակույթի երկխոսական (դիալոգային) բնույթից՝ Միխայիլ Բախտինը դա տեսնում էր նաև գրականության ասպարեզում և նկատում. «...Տեքստը գոյություն ունի միմիայն, երբ առնչվում է այլ տեքստին (համատեքստի)»<sup>2</sup>:

Համեմատական գրականագիտությունը (գերմաներեն՝ Vergleichende Literaturwissenschaft, անգլերեն՝ comparative literature, ֆրանսերեն՝ literature comparae, իսպաներեն՝ literatura comparada, իտալերեն՝ letteratura comparata) գիտություն է տարբեր գրականությունների ու մշակույթների ընդհանրությունների և տարբերությունների մասին: Նրա նպատակն է բացահայտել դրանց հիմքերը համաշխարհային, տարածքային կամ ազգային գրականության շրջանակներում՝ գրականությունների միջև երկխոսության հնարավորություններ ստեղծելով: Իր նպատակներին հասնելու համար նա համատեղում է գրականագիտության մյուս բաժինների հնարավորություններն ու գործիքները:

Համեմատական գրականագիտության հախուռն զարգացումը մեր ժամանակներում թելադրված է մշակույթների ու ժողովուրդների միջև ընթացող ներթափանցման գործընթացներով, ինչպես նաև գրականությունն առավել լայն համատեքստում ճանաչելու անհրաժեշտությունից, ինչը հիմք կարող է համարվել նաև սույն դասընթացի ստեղծման: Վերջինիս նպատակն է ունկնդիրներին ծանոթացնել այս գիտակարգի պատմության և տեսության արդի հիմնահարցերին՝ ընդարձակելով ու խորացնելով գրականության մասին նրանց գիտելիքները:

Համեմատական գրականագիտությունն ունի բավական լայն հնարավորություններ և իր գործառույթներն իրականացնում է ոչ միայն լեզուների, այլև ազգային բազմազանության շրջանակներում, քանի որ գեղարվեստական գրականությունը սովորաբար ներկայանում է նախ որևէ լեզվով, ապա՝ որևէ ազգային գրականության պատ-

<sup>1</sup> Էբերման, Ջրույցներ Գյոթեի հետ, Երևան, 1985, էջ 109:

<sup>2</sup> Бахтин М., Эстетика словесного творчества, М., 1979, стр. 384.

կանելու իրողությամբ: Բացի դրանից՝ բավական լայն են նաև ազդեցությունների ու փոխանակումների սահմանները: Փաստորեն՝ համեմատական գրականագիտության տեսադաշտում է այն ամենը, ինչ գրականության պատմության մեջ արձանագրված է (կամ դեռ արձանագրված չէ) որպես գրական փաստ: Խնդիրը վերաբերում է հատկապես պատմամշակութային դարաշրջաններին, գրական ուղություններին ու հոսանքներին, գրական ուսումնառության՝ նորարարության ու ավանդույթի ըմբռումներին, գրական երկի կոմպոզիցիայի մեջ մտնող գրեթե բոլոր տարրերին՝ սյուժեներ, թեմաներ, մոտիվներ, լեզվաճանկան առանձնահատկություններ, գաղափարներ և այլն: Առավել հաճախ նմանակումների ու փոխանակումների առարկա են դառնում գրական բացառիկ հուշարձանները, հանճարների ստեղծագործությունները: Այս շարքում առանձնանում են հատկապես հունահռոմեական դիցաբանությունն ու Աստվածաշունչը, որոնք՝ իբրև հիպերտեքստեր, մշտապես սնուն են համաշխարհային, եվրոպական գեղարվեստական միտքը սյուժեներով, գաղափարներով, մոտիվներով և այլն:

Համեմատական գրականագիտության հիմնահարցերը դիտարկելիս անխուսափելիորեն առնչվում ենք նաև «միմեսիս» հասկացությանը: Ինչպես հայտնի է, այն կիրառել են Պլատոնը («Պետություն») և Արիստոտելը («Պոետիկա»): Բայց այն իմաստը, որ անտիկ փիլիսոփայական միտքը վերագրում է միմեսիսին, այսօր արդեն ենթարկվել է զգալի փոփոխությունների: Արիստոտելը, մասնավորապես, միմեսիս ասելով, հասկանում է սոսկ վերարտադրություն, նմանակում, այսինքն՝ փիլիսոփան գրականության մեջ տեսնում է միմիայն նմանակման գործառույթ, ինչն այսօր համարվում է թերի: Ավելորդ չէ այս կապակցությամբ մեջբերել արվեստի հեղինակավոր տեսաբաններից մեկի կարծիքը. «Այսօր,– գրում է Ռոբին Քոլլինգվուդը,– միակ հանդուրժելի տեսակետն այն է, որ ոչ մի արվեստ վերարտադրողական չէ»<sup>3</sup>: Այդուհանդերձ, վերարտադրությունը արվեստին, այդ թվում՝ և գրականությանը, բնավ խորթ չէ, ավելին՝ այն շատ տա-

---

<sup>3</sup> Քոլլինգվուդ Ռ., Արվեստի հիմունքները, Երևան, 2007, էջ 584:

րածված երևույթ է արվեստի աշխարհում: Ռոմեն Ռոլանը այդ մասին գրել է. «Ուրիշների մտքերի ու ձևերի նմանակումը և դրանց յուրացումը, ըստ էության, արվեստում միանգամայն նորմալ երևույթներ են: Կարելի է ասել, որ դա մեծ արվեստագետներին բնորոշ գիծ է»<sup>4</sup>: Նույն էքերմանի հետ գրույցներից մեկում Գ-յոթեն, խոսելով փոխանակումների ու նմանակումների մասին, ասել է. «Վալտեր Սկոտն իմ «Էզմոնտ»-ից մի պատկեր է օգտագործել և ճիշտ է արել. իսկ որ նա այդ արել է շատ խելացի, դրա համար պիտի գովել: Ճիշտ նույն ձևով նա իր վեպերից մեկում վերարտադրել է իմ «Սիմյոնի» խառնվածքը, իսկ որ նա չի կարողացել այդ բանը նույն հմտությամբ կատարել, դա արդեն ուրիշ հարց է: Լորդ Բայրոնի փոխակերպված սատանան Մեֆիստոֆելեսի շարունակությունն է: Եվ հրաշալի է... Իմ Մեֆիստոֆելեսը Շեքսպիրից մի երգ է երգում, իսկ մի՞թե դա մեղադրելի է: Ինչո՞ւ ես պիտի գուր չարչարվեի անպայման սեփականը հորինել, երբ Շեքսպիրի գրածը նույնքան տեղին է և արտահայտում է այն, ինչ հարկավոր է: Իսկ եթե իմ «Ֆաուստի» նախերգանքը որոշ նմանություն ունի Հոբի հետ<sup>5</sup>, դարձյալ լավ է, և դրա համար ինձ ավելի շատ պիտի դրվատել և ոչ թե պարսավել»<sup>6</sup>: Այս երևույթը շատ հակիրճ և շատ հաջող ձևակերպում է Սիշել Մոնտենը: «Եթե ես երբեմն խոսում եմ ուրիշի բառերով,– գրում է նա,– ապա սոսկ նրա համար, որ առավել լավ արտահայտեմ ինքս ինձ»<sup>7</sup>:

Համեմատական գրականագիտության մեջ, միմեսիս ասելով, այսօր պետք է հասկանալ ոճական զանազան ֆիգուրները, և, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Յու. Միներալովը, նաև պարաֆրազը, այսինքն՝ գրական տեքստերի կրճատ վերապատմումը<sup>8</sup>: «Ստեղծագործական նմանակումը՝ միմեսիսը,– գրում է նա,– պարաֆրազի գործողություն է ինչպես երաժշտության ու գեղանկարչությանս, այն-

<sup>4</sup> Ромен Р., Гендель, М., 1984, стр. 186.

<sup>5</sup> Գ-յոթեն նկատի ունի Ատվածաշնչի Հոբի գիրքը:

<sup>6</sup> Էքերման, Զրույցներ Գ-յոթեի հետ, Երևան, 1985, էջ 110:

<sup>7</sup> Монтень М., Опыты, М., 1991, стр. 118.

<sup>8</sup> Հայերենում առաջարկվում է «շրջաբանություն» կամ «այլասություն» եզրույթը (տե՛ս Հայերենագիտական բառարան, Երևան, 1987, էջ 509:)

պես էլ գրականության մեջ»<sup>9</sup>: Որպես պարաֆրազի օրինակներ կարող են դիտարկվել նաև հեղինակի կողմից շարադրված նույն գրական երկի տարբերակները:

Գաղտնիք չէ, որ գրականության կյանքը այսօր շատ արագորեն է զարգանում: Դրան նպաստում են բազմաթիվ գործոններ, մասնավորապես տեխնիկական առաջընթացը, շարունակ զարգացող համացանցային մշակույթը, գրատպությունը, թարգմանությունները և այլն: Չարգանում են նաև գրականագիտությունն ու համեմատական գրականագիտությունը, ստեղծվում են գրականության ուսումնասիրության ու մեկնաբանության նորանոր մեթոդներ ու սկզբունքներ: Գիտության մեջ առհասարակ համակարգման առավել բարձր ձևերից են որոշակի օրենքներն ու մոտեցումները: Դրանք հայտնի են նաև գրականագիտությանը: Օրինակ՝ միֆաբանական դպրոցի ներկայացուցիչները կարծում են, որ գրականության հիմքում ընկած են միֆաժխասկան արքետիպերը (Նորտրոպ Ֆրայ): Հիպպոլիտ Տենը և Գեորգի Բրանդեսը գրական ստեղծագործության հիմքում դնում են առավելապես պատմամշակութային ու սոցիալական պատճառներ: Իսկ սահա Կ. Գ. Յունգի՝ գրական ստեղծագործության մեկնաբանության մեթոդը հոգեվերլուծական հերմենևտիկան է: Համեմատական գրականագիտության շրջանակներում հետազոտություններն իրականացվում են, բնականաբար, պատմահամեմատական մեթոդով, թեև այն կարող է օգտվել նաև այլ մեթոդների հնարավորություններից: Համեմատական մեթոդ ասելով, ինչպես նշում է Վ. Ժիրմունսկին, հասկանում էին, այսպես կոչված, «ազդեցությունների» ու «փոխանակումների» ուսումնասիրությունը, որը հաճախ գիտնականի կարծիքով հանգում էր սոսկ մերկ փաստերի համադրման, մինչդեռ յուրաքանչյուր գրական-գեղարվեստական իրողություն պետք է ուսումնասիրել՝ հաշվի առնելով նրա պատմական, ազգային ու անհատական գծերը: Նկատի ունենալով այդ հանգամանքը՝ համեմատական գրականագիտության համար առանձնացնում ենք կարևորագույն մի քանի կողմ:

---

<sup>9</sup> Минералова Ю. И., Сравнительное литературоведение, М., 2010, стр. 27.

1. Ազդեցություններն ու նմանակումները դրսից թելադրված էմպիրիկ իրողություններ չեն կամ գրողների ու ժողովուրդների պատահական նախասիրության հետևանք, այլ օրինաչափ երևույթներ, որոնք որոշակիորեն պատճառաբանված են և ունեն պատմական հիմքեր: Պետք է անպայմանորեն առկա լինի դրա սոցիալական պահանջը, որպեսզի փոխանակումը տեղի ունենա:

2. Պատմական համատեքստից կտրված, չոր և պատահական ազդեցություններն ու փոխանակումները համեմատական գրականագիտության քննության առարկա չեն կարող դառնալ:

3. Գրական ցանկացած ազդեցություն կամ նմանակում նոր միջավայրում ենթարկվում է սոցիալական կերպարանափոխությունների, որոնք պետք է բացահայտի ու մեկնաբանի գրականագետը:

4. Գրական որևէ փաստ կամ իրողություն չի կարող ամբողջությամբ մեկնաբանվել իբրև ազդեցությունների կամ նմանակումների հետևանք:

5. Փոխանակումների ու ազդեցությունների էվոլյուցիան կարելի է դիտարկել ինչպես համաժամանակյա (հորիզոնական), այնպես էլ տարաժամանակյա (ուղղահայաց) կտրվածքներով:

6.Ըստ էության, համեմատական գրականագիտության հետաքրքրության շրջանակներում են նաև միևնույն թեմաների, մոտիվների ու գաղափարների՝ գրականությանը զուգահեռ արվեստի այլ տեսակների կողմից մեկնաբանելու խնդիրները:

## **1.2 Համեմատական գրականագիտության տեղը գրականագիտության կառուցվածքում**

Բանասիրությունը՝ որպես գիտություն, գոյություն ունի դեռևս անտիկ ժամանակներից: Բանասիրությամբ զբաղվել են դեռևս Ալեքսանդրիայում Ք.ա. IV-III դարերում: Հետագայում այս գիտությունը զարգանալով տվեց իր ճյուղավորումները (լեզվաբանություն և գրականագիտություն), և այսօր առանձին ուսումնասիրության առարկա է գրականագիտությունը՝ իր վեց բաժիններով՝ **գրականության պատմություն, գրականության տեսություն, գրական քննադատություն,**

**համեմատական գրականագիտություն, թարգմանաբանություն և մատենագիտություն:** Այս բաժինները սերտորեն կապված են միմյանց, և յուրաքանչյուրն ունի իր առանձնահատուկ դերը: Այժմ դիտարկենք համեմատական գրականագիտության կապը դրանցից յուրաքանչյուրի հետ:

Համեմատական գրականագիտությունը միմյանց է համեմատում մեկ կամ ավելի գրականություններ կամ գրական իրողություններ, ուստի համեմատությունը կատարելու համար պետք է քաջատեղյակ լինի դրանց: Տեղեկությունները նրան տրամադրում է գրականության պատմությունը: Վերցնելով, օրինակ, անտիկ դիցաբանության մի առասպել՝ գրականագետը գուգահեռներ է տանում էքզսիտենցիալ գրողներից որևէ մեկի նույն առասպելի հիման վրա գրված դրամայի հետ՝ համեմատելով այս երկու ընկալումները: Լիարժեք համեմատության համար օգտվում է **գրականության պատմությունից**, ինչը նրան տեղեկություններ է տալիս անտիկ շրջանի առասպելի ու էքզիստենցիալիզմի շրջանի դրամայի վերաբերյալ՝ նախ այս երկու գործերն առանձին քննելով իրենց ժամանակաշրջաններում ու մշակույթներում, ապա որոշելով դրանց արժեքը առհասարակ համաշխարհային գրականության ու մշակույթի մեջ, ինչից հետո էլ գուգահեռներ է անցկացնում դրանց միջև:

Գրական սեռերին, ժանրերին, ստեղծագործությունների կառուցվածքին, պոետիկային, գրական ուղղությունների տիպաբանությանը և գեղագիտությանը վերաբերող հարցերն ուսումնասիրելու համար օգտվում ենք **գրականության տեսության** տված հնարավորություններից: Համեմատում ենք, օրինակ, Ք.ա. V դարի և մեր թվարկության XVII դարի ողբերգության կառուցվածքները: Այս ճյուղի հետ ևս համեմատական գրականագիտության առնչությունները չափազանց սերտ են:

**Թարգմանությունը և թարգմանաբանությունը** խիստ կարևոր են այլ մշակույթի ստեղծագործություններին ծանոթանալու համար: Մենք չենք կարող համեմատել հայկական էպոսը՝ «Սասնա ծռերը», գերմանական էպոսի՝ «Նիբելունգների երգի» հետ, մինչև չկարդանք ու չընկալենք երկու ստեղծագործությունները: Իսկ հայ ընթերցողը

կարող է հասկանալ գերմանական էպոսը միայն գերմաներենի իմացության դեպքում կամ էլ դրա թարգմանված տարբերակի միջոցով: Նույնը վերաբերում է նաև գերմանացի ընթերցողին հայկական էպոսին ծանոթանալու ցանկության դեպքում: Անգամ եթե չենք օգտվում թարգմանված տարբերակից, մեր համեմատական վերլուծությունը արժեք չի ունենա, եթե այն ընթերցողը, որի համար նախատեսված է համեմատական վերլուծությունը, հնարավորություն չունենա ընթերցելու նաև մյուս ժողովրդի էպոսը: Ուստի թարգմանաբանության և համեմատական գրականության առնչությունը անխուսափելի են:

Համեմատական գրականագիտությանը որոշակի օգնություն է բերում նաև **մատենագիտությունը**, որն ի վիճակի է ներկայացնելու ամփոփ տեղեկություններ այս կամ այն գրողի գրական ժառանգության, առանց որի համեմատական հետազոտությունների ոլորտում դժվար կլինի առաջ շարժվել: Միայն **գրականության քննադատությունն** է, որին համեմատական գրականագետությունը քիչ է առնչվում, քանի որ գրական քննադատը գործ ունի մեծ մասամբ ժամանակակից գրականության հետ, մինչդեռ համեմատական գրականագիտության ուսումնասիրության ոլորտն առավելապես առնչվում է պատմական իրողություններին: Սակայն հարկ է նշել, որ չեն բացառվում առնչություններ նաև գրական քննադատության հետ:

### **1.3 Համեմատական գրականագիտության պատմության համառոտ ակնարկ**

Ըստ էության, համեմատական գրականագիտության բուն պատմությունը սկզբնավորվել է XIX դարի երկրորդ կեսին, սակայն, ինչպես իրավացիորեն նկատում է համեմատական պատմության հայտնի մասնագետներից մեկը՝ Դոնալդ Կելլին, համեմատականությունը հին է այնքան, որքան Պլուտարքոսը, կամ գուցե այնքան, որքան Արիստոտելը: Պատմաբանը պատահական չի ակնարկում Արիստոտելին ու Պլուտարքոսին, քանի որ եվրոպական համեմատական գիտության սաղմերը առկա են անտիկ մշակույթում, իսկ Արիստոտելն (Ք.ա. IV դար) իր «Պոետիկայում» հաջողությամբ մի-

մյանց է համեմատում դրական սեռերը՝ էպոսը, դրաման, քնարերգությունը՝ տեսնելով դրանց մանուկություններն ու զանազանությունները: Պլուտարքոսը (Բ.հ. I-II դդ.) իր հերթին «Ջուզահեռ կենսագրություններում» համադիր քննությամբ ներկայացնում է քսաներեք գույգ կենսագրություններ՝ համեմատելով հույն ու հռոմեացի նշանավոր անձանց՝ Թեսսալիսն ու Հռոմուլոսին, Ալքիբիադեսին ու Կորիոլանին, Դենոսթենեսին ու Յիցերոնին, այդպես հիմք է դնում համեմատական կենսապատումի ավանդույթին:

Համեմատական գրականագիտության զարգացմանը նպաստող ազդակները միջնադարում որոշակիորեն նվազում են, սակայն շարունակում են գոյություն ունենալ անտիկ փիլիսոփայական ու քրիստոնեական աստվածաբանական մտքի խաչման արդյունքում (Օգոստինոս Երանելի, Թովմա Աքվինացի, Նիկոլայ Կուզացի): Ուշ միջնադարում, այսինքն՝ Վերածննդի ժամանակներում, հատկապես XVII դարում համեմատական մտածողությունը Եվրոպայում զարթոնք է ապրում: «Վերածննդի ժամանակներում,– գրել է Ալեքսանդր Դիման,– անտիկականության հանդեպ մեծ հետաքրքրությունը նպաստում է համեմատական բնույթի մի շարք հետազոտությունների ստեղծմանը: Լույս են տեսնում ոչ քիչ թվով ուսումնասիրություններ, որոնցում համեմատվում են հույն ու լատին գրողների ստեղծագործությունները, ընդամենը՝ ընդգծվում էր առաջինների գերազանցությունը, որոնք օրինակ էին ծառայել վերջինների համար, բայց և չէր ժխտվում վերջինների ինքնատիպությունը»<sup>10</sup>: XVII դարում այլ ժողովուրդների դիցաբանության, պատմության ու կենցաղի թեմաներով գեղարվեստական երկեր են ստեղծել Կոռնելը («Սիդ», «Պողիկտոս»), Ռասինը («Ֆեդրա», «Եսթեր» և այլն), Մոլիերը («Դոն ժուան»), Կարդերոնը («Կյանքը երազ է»), Սիլտոնը («Կորուսյալ դրախտ») և այլ գրողներ, ինչը հեղինակներին ու ընթերցողներին հնարավորություն է ընձեռում շփվելու այլ մշակույթների հետ: Համեմատական գիտության տեսանկյունից բավական հարուստ նյութեր է պարունակում XVII դարի կեսերին ծայր առած, այսպես կոչված,

---

<sup>10</sup> Дима А., Принципы сравнительного литературоведения, М., 1977, стр. 40.

«հին և նոր» գրադների ու գրականության մասին հանրահայտ բանավեճը, որին մասնակցում էին բազմաթիվ գրողներ Ֆրանսիայում՝ Շարլ Պերրոն, Նիկոլա Բուալոն, Ժան Ռասինը, Բեռնար Ֆոնտենելը, Ժան դե Լաֆոնտենը և այլք: Բանավեճի մասնակիցները անտիկ գրականության ու փիլիսոփայության հանրահայտ մեծություններին համեմատում էին ժամանակակից գրողների ու փիլիսոփաների հետ՝ մեծ մասամբ առավելությունը տալով նորերին: Այդ բանավեճին XVII դարի վերջին (1697) իր «Գրքերի պատերազմը» փայլուն պամֆլետով անդրադարձավ նաև Ջոնաթան Սվիֆթը: Անգլիայում գրականագիտական իր էսսեներով հանդես էր գալիս Ջոն Դրայդենը: Քննարկվող խնդրի տեսանկյունից կարևոր է հատկապես «Փորձ դրամատիկական պոեզիայի մասին» (1668) աշխատությունը, որում նա, օգտագործելով գրույցի ազատ ժանրը (չորս անձ գրուցում են միմյանց հետ), միմյանց է համեմատում դրամատիկական մի շարք բանաստեղծների՝ Վիլյամ Շեքսպիրին ու Բեն Ջոնսոնին, Ջեֆրի Չոսերին ու Օվիդիոս Նազոնին, դիտարկումներ կատարում Հոմերոսի, Բոկասչոյի, Լուպե դե Վեգայի, Արիստոտելի ավանդների մասին: Նա միմյանց հետ է համեմատում գրական ժանրերը՝ Էպոսն ու դրաման, անգլիական, ֆրանսիական և իսպանական դրամատուրգներին: Պատահական չէ, որ այս ամենը նկատի ունենալով՝ նրան անվանում են «բնագործ համեմատաբան»:

XVIII դարում համեմատական գրականագիտության ձևավորմանը իրենց լուսավորչական գաղափարներով մեծապես նպաստել են Վոլտերը, Դիդրոն, Լեսինգը, Հերդերը: Համեմատաբանության ոլորտում նշանակալից են հատկապես Վոլտերի ջանքերը: Տիրապետելով փիլիսոփայության, պատմության և արվեստների մասին վիթխարի գիտելիքների՝ իր բազմաթիվ աշխատություններում, հողվածներում ու նամակներում նա ստեղծել է համեմատական քննության իսկական միջավայր: Այսպես՝ 1771 թ. գրած նամակներում Վոլտերը համեմատել է Մոֆոկլեսի, Կոռնելի և իր սեփական «Էդիպները»՝ տալով համեմատական գրականագիտության հետաքրքիր օրի-

նակ<sup>11</sup>: Այս սկզբունքները Վոլտերը պահպանել է նաև հետագայում՝ պարբերաբար համեմատելով ֆրանսիական, իսպանական և անգլիական գրական-քատերական իրողությունները ինչպես միմյանց, այնպես էլ անտիկ օրինակների հետ: «Հները և նորերը» (1770) հոդվածում անդրադարձել է մեզ արդեն ծանոթ բանավեճին, իսկ «Փիլիսոփայական նամակներում» (Անգլիայում՝ «Նամակներ անգլիական ազգի մասին» վերնագրով) ֆրանսիական հասարակությանն առաջին անգամ ներկայացրել է անգլիական մշակույթը: «Ողբերգության մասին» տասնութերորդ նամակում նա մասնավորապես խոսել է Շեքսպիրի մասին՝ ստեղծելով միանգամայն հակասական տպավորություն: Մի կողմից Վոլտերն ընդգծում է Շեքսպիրի «վառ, հզոր, իսկական և բարձր տաղանդը», մյուս կողմից, սակայն, գտնում է, որ նա փոքրագույն անգամ փայլատակում չունի «լավ ճաշակի ու կանոնների իմացության», ինչի հետևանքով Շեքսպիրի «ողբերգություններ անվանվող» պիեսները բնութագրում է իբրև «հրեշավոր ֆարսեր»<sup>12</sup>: Այդուհանդերձ, համեմատական գրականագիտության զարգացման համար լայն հորիզոններ են բացվում միայն XVIII դարավերջին և XII դարասկզբին, երբ հրապարակ է իջնում ռոմանտիզմը՝ պատմականության իր գաղափարներով: Ռոմանտիզմի փիլիսոփայությունը և գրականությունը մեծապես ընդարձակեցին արվեստի ու իրականության հարաբերակցության սահմանները՝ նոր սկզբունքներ առաջադրելով պատմության, ստեղծագործության, ստեղծագործ անհատի, գրական ժանրերի ու բազմաթիվ այլ խնդիրների մասին, նրանք մեկ ընդհանուր հայացքի տակ վերցրին գրական գործընթացը՝ միավորելով անտիկականությունն ու արդիականությունը, Արևելքն ու Արևմուտքը, տարբեր ժողովուրդների բանասիրությունն ու դիցաբանությունը: Գերմանական միջավայրում (Հերդեր, Գյոթե, Շլեգել եղբայրներ) ձևավորվեց «համաշխարհային գրականություն» հասկացությունը: Դարասկզբին գերմանացի Ֆ. Բաուտերվեկը հրատարակեց մենագրություն՝ նվիրված իտալական, ֆրանսիական, իս-

<sup>11</sup> Вольтер, Эстетика, М., 1974, стр. 34-57.

<sup>12</sup> Նույն տեղում, стр. 296.

պանական և պորտուգալական բանաստեղծությանն ու ճարտասանությանը: Ժեմինա դե Ստալը գրեց «Գերմանիայի մասին» գիրքը՝ ֆրանսիացիներին ծանոթացնելով գերմանական գրեթե անծանոթ մշակույթի, «Գրոհ և փոթորիկի» գրականության, Վիլանդի, Վինկելմանի, Գյոթեի, Շիլլերի ստեղծագործությանը:

Համեմատական գրականագիտության ձևավորմանն ու կայացմանը նպաստեց հատկապես համեմատական մյուս գիտությունների՝ պատմագրության (Ֆրանսուա Գիգո, Օգյուստ Թիերի), կազմախոսության (Ժորժ Կյուվյե), դիցաբանության (Գրիմ եղբայրներ), լեզվաբանության (Ֆրանց Բոպպ) առաջացումը: Գրականագիտության մեջ համեմատական մեթոդի առաջին կիրառողները, բնականաբար, եղան ազգագրագետներն ու բանագետները, որոնք ուսումնասիրում են գրականության ծագումը, դրա դրսևորումը Էպոսում, դրամայում, լիրիկայում: «Համեմատական գրականագիտություն» եզրույթի գործածությունը կապված է հենց այս շրջանի հետ: Այն առաջին անգամ հանդիպում է ֆրանսիացիներ Ժան-ժակ Ամպերի և Ֆիլարետ Շալի աշխատություններում: 1847-1864 թթ. Ֆ. Շալը հրատարակեց «Ուսումնասիրություններ համեմատական գրականագիտության գծով» քսանհատորյա իր մենագրությունը: Լույս տեսան Գեորգի Բրանդեսի, Ֆրանչեսկո դե Սանկտիսի, Ֆերդինանդ Բյունետտերի աշխատությունները, որոնց շնորհիվ համեմատական գրականագիտությունը եվրոպական համալսարաններում ձեռք բերվեց կանոնավոր դասընթացի իրավունք: Համեմատական գրականագիտությունը վերջնական ճանաչման հասավ 1886 թ., երբ Նյու Յորքում լույս տեսավ Օկլենդի (Նոր Զելանդիա) համալսարանի անգլիացի պրոֆեսոր Հեբչիտն Պոզնետի «Համեմատական գրականագիտություն» աշխատությունը: Գերմանիայում սկսեց լույս ընծայվել Եվրոպայում առաջին գրականագիտական ամսագիրը, որը բացառապես նվիրված էր համեմատական հետազոտությունների խնդիրներին: XX դարում մնանատիպ ամսագրերի թիվն անցնում էր երեք տասնյակից:

XX դարում համեմատական գրականագիտությունը ներկայացավ արդեն կայացած ազգային դպրոցներով՝ ֆրանսիական (Ֆ. Բալդանսպերժե, Պ. Ագար, Պ. վան Տիգեն), իտալական (Ա. Ֆա-

րինելլի, Ջ. Պելլեգրինի), գերմանական (Ռ. Կուրցիուս, Է. Աուերբախ, Կ. Վայս), ռուսական (Ալ Վեսելովսկի, Վ. Ժիրմունսկի, Մ. Ալեքսեն, Ն. Կոնրադ): Հայ գրականագիտության մեջ հայ գրականության պատմության ընդհանուր հարցերին զուգընթաց համեմատական հետազոտություններ են իրականացրել Մանուկ Աբեղյանը, Արսեն Տերտերյանը, Արշակ Չոպանյանը: Հատկապես համեմատական գրականագիտության խնդիրներով են զբաղվել Ռ. Ջարյանը, Ալբերտ Մուշեղյանը, Լուիզա Սամվելյանը, Ազատ Եղիազարյանը, Ելենա Ալեքսանյանը, Ժաննա Քալանթարյանը, Արամ Թովիշյանը, Լևոն Աբրահամյանը, Հայկ Դռնոյանը: Այս առումով վերջին տասնամյակների ամենանշանակալից ձեռքբերումը Հենրիկ Էդոյանի «Շարժում դեպի հավասարակշռություն» (2009) և «Պոեզիայի երկակի տեսությունը» (2020) մենագրություններն են, որոնցում հարուստ նյութերի քննության հիման վրա և գաղափարների, ժանրերի, մարդու ընկալման մետաֆիզիկ ու կրոնական փոփոխությունների տեսանկյունից ներկայացվում է արևմտաեվրոպական գրականության զարգացման հանգուցային փուլերի համայնապատկերը (միջնադարից մինչև XX դար), ինչպես նաև հայ գրականության մի քանի կարևոր դրվագներ:

#### **1.4 Համաշխարհային, տարածաշրջանային (ռեգիոնալ) և ազգային գրականություն**

Գրականության պատմությունը, բնականաբար, գրականությունը պատմական մոտեցմամբ սովորաբար ենթարկում է եռաստիճան բաժանման: Հանրահայտ է, որ որևէ գրականություն նախևառաջ ներկայանում է որևէ լեզվի, ապա՝ ազգային ինքնության շրջանակներում: Դա նշանակում է, որ լեզվից ու ազգային ինքնությունից դուրս գեղարվեստական գրականություն չի կարող գոյություն ունենալ: Ուստի ազգային գրականությունը այդ եռաստիճան հիերարխիայի առաջին աստիճանն է: Ազգային գրականությունը ցույց է տալիս տվյալ ժողովրդի «բնավորությունը»՝ ժողովրդի դեմքը: Այս գրականության զարգացումը անմիջականորեն կապվում է տվյալ ժողովրդի

պատմությանը: Ազգային գրականության գոյատևման միակ միջոցը ազգային լեզուն է, որն էլ մշակութային համակարգում գրականության զարգացման հիմքն է: Հարկ է նկատել, սակայն, որ այստեղ գոյություն ունեն որոշակի բարդություններ: Բանն այն է, որ ազգային գրականության սահմանումը դեռևս հստակորեն տրված չէ և չի էլ կարող տրվել: Եթե ազգային գրականություն ասելով՝ հասկանում ենք ազգային լեզվով ազգային ինքնության գեղարվեստական արտահայտություն, ապա ինչպես վարվել, ասենք, շվեյցարական, կանադական կամ բելգիական գրականության հետ, քանի որ դրանք ստեղծվում են տարբեր լեզուներով: Նման խնդիր է ծագում նաև, երբ խոսվում է լատինական, ավստրիական կամ խորհրդային գրականությունների մասին: Կան նաև առանձին դեպքեր, երբ գրողները ստեղծագործում են միաժամանակ մի քանի լեզուներով (Դանտե, Ուայլդ, Բեկետ, Նաբոկով...):

Երկրորդ աստիճանում տարածաշրջանային (ռեգիոնալ) գրականությունն է, որը, աշխարհագրական հասկացություն լինելով, միավորում է հիմնականում տարբեր լեզուներով գրականությունները, այդպիսին են, օրինակ, անդրկովկասյան, արևելաեվրոպական կամ հեռավորարևելյան գրականությունները: Դրանց թվին կարելի է դասել նաև ամերիկյան հարավի գրականությունը, թեև այս դեպքում գործ ունենք մեկ լեզվի՝ անգլերենի հետ:

Երրորդ աստիճանում համաշխարհային գրականությունն է, որը համենատարբար նոր հասկացություն է և գոյություն ունի XIX դարի 20-ական թվականներից: Այդ հասկացության ձևավորմանը մեծապես նպաստեցին լուսավորիչները՝ Վոլտերը, Դիդրոն, Ռուսոն, Գյոթեն, Շիլլերը, որոնք իրենց խոսքն ուղղում էին նախևառաջ ոչ թե իրենց ազգային հանրություններին, այլ մարդկությանը, սակայն հասկացությունն էական առաջընթաց ապրեց ռոմանտիզմի շրջանում: Ինչպես հայտնի է, այդ մասին առաջին անգամ խոսում է Յո. Վ. Գյոթեն 1827 թ.: Էբերմանի հետ զրույցներից մեկում գերմանացի մեծ դասականն ասել է. «Ազգային գրականությունը հիմա մեծ նշանակություն չունի, հիմա համաշխարհային գրականության դարաշրջանն է»<sup>13</sup>: Մեկ այլ առիթով շարունակելով դիտարկել նույն թեման՝

<sup>13</sup> Էբերման, Զրույցներ Գյոթեի հետ, Երևան, 1985, էջ 218:

Գյոթեն գրում է. «Եթե իրոք մոտակա ժամանակներում ստեղծվի համաշխարհային գրականությունը,– իսկ դա անխուսափելի է տեղափոխության միջոցների մշտապես մեծացող արագության պայմաններում,– ապա մենք իրավունք չունենք դրանից պահանջելու ոչինչ ավելին և ոչինչ այլ բան, քան այն, ինչ նա իրականում կարող է մեզ տալ և արդեն տալիս է»: Ապա հետևում է շատ կարևոր մի միտք, որն անպայման իր ազդեցությունն է թողել հետագա գրականության վրա: «...Նրանք, ովքեր իրենց նվիրել են բարձրագույնին ու ամենաբեղմնավորին, միմյանց կճանաչեն ավելի արագ և ավելի մոտիկից: Կասկած չկա, որ աշխարհում ամենուրեք կգտնվեն մարդիկ, որոնք մտահոգ են մարդկության հիմնավոր, այսինքն՝ իսկական առաջընթացով...: Ուստի լուրջ մարդիկ ձևավորեն լուռուհուհու, գրեթե գաղտնի եկեղեցի»<sup>14</sup>:

XX դարում գիտատեխնիկական առաջընթացի, ժողովուրդների և մշակույթների մերձեցման, քարգմանական գրականության ծավալների աննախընթաց աճի հետևանքով համաշխարհային գրականության սահմանները մեծապես ընդարձակվեցին: Նրա առկայությունն այնքան ակնհայտ դարձավ, որ ստիպեց գերմանացի գրականագետ Գերհարդտ Կայզերին իրավամբ նկատել, թե ժամանակակից բոլոր գրականությունները որոշակիորեն ինչ-որ բան են կորցրել իրենց ինքնությունից ու մեկուսացումից, և ոչ այլ ինչ են, քան համաշխարհային գրականության մի մաս:

Համաձայն Ֆ. Վոլլմանի՝ ներկայումս գոյություն ունի համաշխարհային գրականության ընկալման երեք տարբերակ:

1. Համաշխարհային գրականությունը՝ իբրև ամբողջ աշխարհի գրականություն. համաշխարհային գրականության պատմությունը առանձին ազգային գրականությունների պատմության ամբողջությունն է:

2. Համաշխարհային գրականությունը՝ իբրև հատընտիր հավաքածու այն ամենայն լավագույնի, որը ստեղծվում է ազգային գրականությունների ներսում:

---

<sup>14</sup> Гете, Собр. сочинений в 10-и томах, т. 10, М., 1980, стр. 415.

3. Համաշխարհային գրականությունը՝ իբրև միմյանց հետ կապված ստեղծագործությունների հանրագումար<sup>15</sup>:

Համաշխարհային գրականության ձևավորումն ու զարգացումը միանգամայն օրինաչափ և անխուսափելի գործընթաց են: Այդուհանդերձ, նկատելի է նաև մի կարևոր իրողություն. թեև «համաշխարհային գրականություն» հասկացությունը այսօր գրեթե կասկած չի հարուցում և դրսևորվում է նորանոր ձևերով, սակայն ամեն դեպքում եվրոկենտրոնությունը մնում է իբրև պատմամշակութային կորիզ:

### **1.5 Հասկացություն գրական կապերի մասին (փոխազդեցական և տիպաբանական կապեր)**

Գրական կապերի բնույթի ու բովանդակության քննությունը համեմատական գրականագիտության կարևորագույն խնդիրներից է: Ինչպես գիտենք, գրական գործընթացի հիմնական բաղադրիչներ են **ավանդույթն ու նորարարությունը**: Խնդրի դիտարկման տեսանկյունից կարևորվում է հատկապես ավանդույթը, որն ինչպես գիտության, այնպես էլ գեղարվեստական գործունեության հիմնարար արժեք է և այս կամ այն կերպ առնչվում է գրական ժառանգականությանը, ուստի և գրական կապերին: Այն միշտ էլ բարձր է գնահատվել գրական հանրության կողմից այն նկատառմամբ, որ առանց ավանդույթի, առանց հնի ճշմարիտ արժևորման չի կարող լինել իսկական հասունացում ու նորարարություն: Օրինակ՝ հայտնի է, որ Էսքիլեսն իր գրվածքները համարում էր փշրանքներ Հոմերոսի սեղանից: Ֆ. Դոստոևսկին ֆրանսիացի լրագրողներից մեկի հետ զրույցի ժամանակ ասել է հետևյալը. «Մենք բոլորս դուրս ենք եկել Գոգոլի «Շինելից»»: Համամասն բնութագիր է տվել է. Հեմինգուեյը Մարկ Տվենի հանրահայտ վեպին. «Ժամանակակից ողջ ամերիկյան գրականությունը դուրս է եկել մի վեպից, որը կոչվում է «Հեքլբերի Ֆիննի արկածները»:

---

<sup>15</sup> Ст'ю Дюришин Д., Теория сравнительного изучения литературы, М., 1979, стр. 83:

Գրականության տեսությունն առաջարկում է գրական կապերի երկու տեսակ՝ **ծագումնաբանական ու տիպաբանական**: «Գրական համանմանությունները,– ինչպես գրում է Դ. Դյուրիշինը,– ծագումնաբանական կապերի ու տիպաբանական գուգամիտումների դասակարգելը արտացոլում է միջգրական գործընթացի ձևերի հիմնական համակարգային տարբերակումը»<sup>16</sup>:

**Ծագումնաբանական կապերը**, որոնցով չափազանց հարուստ է համաշխարհային գրականությունը, մշտապես ենթադրում են երկու կողմ՝ ազդեցություն ու փոխառում: XIX դարի կեսերին (1859) անգլիացի գիտնական Թ. Բենֆեյը, հնդկական «Պանչատանտրա» հեքիաթների ժողովածուի գերմաներեն թարգմանության առաջաբանում խոսելով գրականության մեջ հաճախ հանդիպող մնանատիպ սյուժեների ու մոտիվների մասին, իբրև դրանց բացատրություն առաջարկում է «թափառող թեմաների» վարկածը, որի համաձայն՝ գոյություն ունեն գրական-մշակութային կենտրոններ, որտեղից գաղափարները, սյուժեներն ու թեմաները տարածվում են աշխարհով մեկ: Այս վարկածը բավական երկար ժամանակ իշխում էր գրականագետների միջավայրում: Հետագայում առանձին գրականագետներ, չմերժելով թափառող թեմաների մասին վարկածը, առաջադրեցին նաև «հանդիպակաց շարժման» կամ «հիմքերի տեսության» մասին գաղափարը, ինչը կարևորում է այն հանգամանքը, որ փոխառությունները պատահական բնույթ չեն կրում, և որ դրանց իրագործումը անխուսափելիորեն պայմանավորված է անհրաժեշտ հիմքերի առկայությամբ:

Ծագումնաբանական կապերի շնորհիվ գրականությունը մշտապես ստանում է նորացման ու զարգացման ազդակներ, որոնք բառացիորեն ընդգրկում են համաշխարհային գրականության ողջ պատմությունն ու ընթացքը՝ ներառելով գրական ստեղծագործության հետ առնչվող բոլոր խնդիրները՝ ուղղություններ, ոճեր, ժանրեր, թեմաներ, գաղափարներ, լեզու և այլն: Ավելի զարգացած ժողովուրդների գրականությունն ու գրական մեծությունները իրենց ազդեցությունն են

---

<sup>16</sup> Дюришин Д., Теория сравнительного изучения литературы, М., 1979, стр. 102.

թողնում ավելի ցածր զարգացած գրականությունների ու սկսնակ գրողների վրա: Ծագումնաբանական կապերի բազմաթիվ օրինակներ կարելի է բերել անտիկ գրականությունից, ընդսմին՝ ազդեցությունը մշտապես դրսևորվում է հունական գրականության կողմից, իսկ փոխառողը լատին գրողներն են: Իր հերթին լատինական միջնադարի գրական ժառանգությունը զգալի ազդեցություն է թողնում հետագա եվրոպական գրականության վրա<sup>17</sup>: Անտիկ գրականության ժանրերի, գաղափարների ու թեմաների շարունակական ազդեցություն է նկատվում Վերածննդի, XII դարի և հետագա շրջանների եվրոպական գրականության մեջ: Ինչպես փոխառության, այնպես էլ ազդեցության օրինակներով չափազանց հարուստ է Շեքսպիրի ստեղծագործությունը: Այսպես, հայտնի է, որ Շեքսպիրը «Համլետ» ողբերգության նյութը վերցրել է դանիացի պատմաբան Սաքսոն Քերականի «Դանիական ժամանակագրություններ» երկից: Իր հերթին շեքսպիրյան «Համլետը» մի շարք դեպքերում ինքն է դառնում նմանակման նյութ: Այդպիսի օրինակներ են XIII դարում ֆրանսիացի Ժ. Ֆ. Դյուսիի և ռուս Պ. Սումարոկովի «Համլետները»: Առհասարակ ծագումնաբանական կապերի առյուծի բաժինը ազդեցությունների առումով վերաբերում է գրական մեծ անհատականություններին՝ Հոմերոսին, Դանտեին, Պետրարկային, Բոկաչչոյին, Դոստոևսկուն, Սերվանտեսին, Բալզակին և մյուսներին, որոնց ազդեցությունը գրական կյանքի վրա վիթխարի է, ավելի ճիշտ՝ այդ ազդեցության սահմանները շատ հաճախ չափվում են հենց համաշխարհային գրականությանը: Մի մանրամասն ևս. հայտնի է, որ գրական նոր միջավայրում փոխառությունը ենթարկվում է պարտադիր փոփոխության՝ պայմանավորված փոխառող ժողովրդի կամ գրողի պատմական, գեղագիտական պահանջմունքներով ու ճաշակով, օրինակ՝ անգլիացի Միլտոնի «Կորուսյալ դրախտ» պոեմի նմանությամբ գերմանացի Կլոպշտոկը գրեց իր «Մեսիադան», որտեղ, սակայն, իսպառ բացակայում է սատանան և իշխում է Հիսուսի քնարական կերպարը: Նմա-

---

<sup>17</sup> Այս խնդրի քննարկմանն է նվիրված Ռոբերտ Կորցիուսի «Европейская литература и латинское средневековье» կոթողային աշխատությունը:

նատիպ օրինակներ են Ռասիմի «Ֆեդրան», Պուշկինի «Քարե հյուրը» կամ Սարտրի «Ճանճերը»:

Ծագումնաբանական կապերի օրինակ են դառնում նաև գրական հոսանքներն ու ուղղությունները, որոնց հետևանքով դրանք տարածվում են՝ ձեռք բերելով միջազգային ծավալներ, բայց նաև նորանոր ձևեր ու բովանդակություն: Դա է վկայում, օրինակ, կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի, սիմվոլիզմի կամ մոդեռնիզմի տարածման պատմությունը Եվրոպայից դեպի արևելք ու արևմուտք, դեպի Ռուսաստան ու ԱՄՆ, մոդեռնիզմի դեպքում՝ նաև դեպի Լատինական Ամերիկա, ինչը հիմք է տալիս խոսելու, օրինակ, Ռոնսարի պոեզիայի՝ գերմանացի վաղ կլասիցիստների, գոթական վեպի ավանդույթը՝ Էդգար Պոյի, XVII դարի իսպանական պիկարոյական (Քեվեդո) և ֆրանսիական կոմիկական (Սկարոն) վեպերի ավանդույթը՝ Հենրի Ֆիլդինգի, անգլիացի Բայրոնի՝ ռուս Պուշկինի ու Լերմոնտովի, Էդգար Պոյի՝ ֆրանսիացի սիմվոլիստների, Պոլ Վեռլենի՝ Վահան Տերյանի, Ֆրանց Կաֆկայի՝ Լուիս Բորխեսի վրա թողած ազդեցությունների մասին:

Ծագումնաբանական կապերի հետաքրքիր օրինակներ կարելի է գտնել նաև ժանրերի, ոճերի պատմության ուսումնասիրության դեպքում:

Գրական առնչությունների միանգամայն այլ տեսակ են ներկայացնում **տիպաբանական կապերը**: Վերջիններս արդյունք են ոչ թե ժողովուրդների ու գրողների շփումների, այլ հասարակական-մշակութային միանման պայմանների, որոնց պայմաններում միմյանցից բոլորովին հեռու ժողովուրդներն ու գրողները կարող են դրսևորել տիպաբանորեն միանման մշակույթ ու գեղարվեստական մշակույթ: Մշակութային, հատկապես հոգևոր ձևերի՝ միմյանցից անկախ ձևավորման ու զոյության մասին այս տեսությունը առաջ քաշվեց ու զարգացվեց Ջ. Ֆրեզերի («Ոսկե ճյուղը»), Է. Թայլորի («Նախնադարյան մշակույթ») և մի շարք այլ ազգագրագետների ուսումնասիրությունների շնորհիվ: Տիպաբանական առնչությունների հիմնական ոլորտը դիցաբանությունն է և ժողովրդական բանահյուսությունը՝ Էպոսը, քնարերգությունը: Օրինակ՝ հանրահայտ համեմատաբան Վ. Ժիրմունսկին մատնանշում է տիպաբանական կապերի երեք դասական

օրինակներ, որոնք առկա են արևմտաեվրոպական ու արևելյան ժողովուրդների գրականություններում՝ 1. գերմանական և ռոմանական ժողովուրդների միջնադարյան հերոսական էպոսը, ռուսական բիլինաները և թուրքալեզու ժողովուրդների էպոսը, 2. պրովանսալյան տրուբադուրների ու գերմանական մինեզինգերների պոեզիան արևմուտքում (XII-XIII դդ.) և մի փոքր ավելի վաղ (IX-XII դդ.) առաջացած արաբական դասական սիրային քնարերգությունը, 3. ասպետական չափածո վեպը արևմուտքում (XII-XIII դդ.) և արևելյան սիրավեպը, որոնց մասին կխոսենք ստորև: Սակայն չեն բացառվում նմանատիպ կապերը նաև դասական գրականության պատմության սահմաններում, օրինակ՝ ակնհայտ առնչություններ կան Դիդրոյի ու Լեսինգի, Ա. Պուշկինի ու Ա. Միցկևիչի, Բալզակի ու Թեքերեյի ստեղծագործություններում, որոնք ծագումնաբանական չեն: Եվրոպական ռոմանտիզմի պատմությունը ուսումնասիրելիս ևս գրականագետը հաճախ առնչվում է նմանատիպ մտածողության, գաղափարների ու թեմաների, որոնք հանդիպում են անգլիացի, գերմանացի կամ ֆրանսիացի ռոմանտիկների երկերում, որոնք թեև չէին ճանաչում միմյանց, բայց թեմատիկ ու ոճական շատ ընդհանրություններ ունեին միմյանց հետ: Տիպաբանական առնչությունների ուսումնասիրությունը կապված է նաև գրականության ու գեղագիտության պատմությունից հայտնի, այսպես կոչված, **չրջափուլերի** տեսության հետ: Այն գեղագիտության մեջ մտցրել է Հեգելը, ըստ որի՝ արվեստը ապրել է զարգացման երեք՝ սիմվոլիստական, դասական և քրիստոնեական շրջափուլ<sup>18</sup>: Յուրաքանչյուր փուլ կապված է պատմական որոշակի միջավայրի և պայմանների հետ, միաժամանակ յուրաքանչյուրն իր հետ բերում է աշխարհընկալման ու գեղագիտության, ուղղությունների, հոսանքների և ձևերի իր համակարգը: Եթե, օրինակ, որևէ ժողովրդի կյանքում կրկնվեն պատմական միջավայրն ու պայմանները, կկրկնվեն նաև գեղարվեստական ձևերն ու մտածողությունը: Սա կա-

---

<sup>18</sup> Այս բաժանումը արտաքինապես շատ է հիշեցնում արվեստի զարգացման շեյլինգյան մոդելը, սակայն այդ հասկացության ներքո Հեգելն ու Շեյլինգը միանգամայն այլ ըմբռնումներ են դնում:

րելի է հաստատել գրական ուղղությունների՝ ռոմանտիզմի, ռեալիզմի, սիմվոլիզմի, մոդեռնիզմի պատմական փորձով:

## 1.6 Արևելք-Արևմուտք դիխոտոմիան

Արևելքի և Արևմուտքի հակադրությունը հարուստ նյութեր է պարունակում ոչ միայն համեմատական գրականագիտության, այլև համեմատական պատմության, մարդաբանության, մշակութաբանության և բազմաթիվ այլ գիտակարգերի քննության տեսանկյունից: Այն վիթխարի ծավալներ է ընդգրկում թե՛ ժամանակային, թե՛ տարածական առումով (կարելի ասել, որ ծավալներով այն երկրորդն է համաշխարհային գրականությունից հետո):

Արևելքը արևելք է, Արևմուտքը՝ արևմուտք, և դրանք երբեք միմյանց չեն հանդիպում. արտահայտությունը, որը վերագրվում է անգլիացի Ռեդիարդ Քիփլինգին, բավականին ճշգրտորեն արտացոլում է հակադրության արմատականությունն ու կենսունակությունը, թեև մեր ժամանակներում շարունակ փորձեր են արվում այդ հակադրությունը վերացնելու ուղղությամբ: Կարծում ենք, որ այն պետք է պահպանել, քանզի այս հակադրության առկայությամբ մարդկային մշակույթն ու պատմությունը ոչ թե աղքատանում, այլ հարստանում են:

Պատմամշակութային ի՞նչ դիմագիծ ունեն Արևելքն ու Արևմուտքը: Ահա այդ հարացույցերից մեկը:

«**Արևելք**» նշանակում է «արշալույս, առավոտ», «բարձր», «աջ», «շատ նուրբ», «լույս», «հայտնության հրեշտակ», «վերջին նպատակ», «հոգի», «խորհրդագագացություն», «խմաստություն», «վերածնություն», «լուսավորությամբ ձերբազատված գիտելիք», «տոհմական հայրենիք», «ճշմարտություն»:

«**Արևմուտք**» նշանակում է «մայրամուտ» (Abendland – գերմ.՝ երեկոյի երկիր), «երեկո», «ցածր», «ձախ», «անթափանց թանձրություն», «կիսախավար, աղջամուղջ», «ուտիլիտարիզմի և կույր գոյության դև», «հոգու նպատակների մոռացում», «նյութ և մարմին», «անկարգ աշխուժություն», «կիրք», «դեգրադացիա», «արժեքների

քայքայում», «անկում», «կրքի և նյութի կաշկանդումների մեջ մթագնած գիտելիք», «աքսորավայր», «գեղեցկություն»:

Այս պատկերացումները ձևավորվել են դարերի ընթացքում պատմական մանր ու մեծ շփումների (Ալեքսանդր Մակեդոնացու պատերազմներ, Խաչակրաց արշավանքներ, Մետաքսի ճանապարհ և այլն) հետևանքով և աչքի են ընկնում կայուն դիսկուրսով:

Արևելք-Արևմուտք երկնյուղավորման ստեղծողը արևմտյան գիտական միտքն է, որը վերջնական ձևակերպում է ստացել Հեգելի կողմից, բայց մինչ այդ անցել է երկար ճանապարհ: Այդ խնդիրը գոյություն չունեք, օրինակ, հին հույների համար, որոնք աշխարհը բաժանում էին հույների ու բարբարոսների, ընդամին՝ նրանք հիանում էին արևելյան իմաստուններով: Իբրև հակադիր կողմ՝ Արևելքը չկար նաև լատին հեղինակների երկերում. նրանք Արևելքի մասին խոսում էին ընդամենը այնքանով, որքանով այն առնչվում էր Հռոմին: Միջնադարում եվրոպացու համար Արևելքը հեքիասթային, ֆանտաստիկ հարստությունների ու կենդանիների երկիր էր, և Խաչակրաց արշավանքների, Մարկո Պոլոյի ժամանակներում այդ պատկերը ավելի իրական դարձավ: Վերածննդից հետո կրթվածությամբ ու կյանքի որակով Արևմուտքը սկսեց աստիճանաբար գերազանցել Արևելքին: Աշխարհագրական մեծ հայտնագործությունների շրջանում այդ հակասությունն ավելի խորացավ: Լուսավորիչները՝ Լայբնիցը, Վոլտերը, Մոնտեսքյոն, Ռուսոն, Վիկոն, Հերդերն այդ հակասությունը աշխարհագրական ոլորտից տեղափոխեցին քաղաքական, փիլիսոփայական ոլորտ: Լայբնիցը, Վոլտերը հիանում էին Արևելքով, Ռուսոն, Մոնտեսքյոն, ընդհակառակը, կարծում էին, որ այնտեղ չկան քաղաքական ազատություններ: Գյոթեն հակված էր այն մտքին, որ դրանց պետք է ոչ թե հակադրել, այլ միավորել, և դա անում էր գործնականում: Դրա վկայությունը «Արևելաարևմտյան դիվան» բանաստեղծական ժողովածուն է՝ ստեղծված արևելյան (Հաֆիզի) և արևմտյան (Գյոթեի) պոեզիայի համադրմամբ:

Ռոմանտիկները Արևելքը աստվածացրին՝ զարգացնելով այն գաղափարը, որ այն մարդկության, նրա մեծ կրոնների օրրանն է, միաժամանակ փորձեցին բացահայտել Արևելքի էությունը, նրա

մշակույթը՝ լեզուները, կրոններն ու գրականությունը: Իր «Պատմության փիլիսոփայության» մեջ ներկայացնելով Հնդկաստանի, Չինաստանի և Իրանի հնագույն պատմությունն ու ներկան՝ Հեգելը ձևակերպեց Արևելք-Արևմուտք երկճյուղումը (դիխոտոմիան): Ընդամին՝ զարգացման աստիճանով Արևելքը զիջում էր Արևմուտքին: XIX դարավերջին Յ. Բուրկհարդտը, Է. Լավիսը, դրսևորելով որոշակի ռասիստական մոտեցումներ, կարծում էին, որ արևելյան մշակույթի ազդեցությունը արևմտյանի վրա վտանգավոր է: XIX-XX դարերում առանձին փիլիսոփաներ (Կ. Յասպերս, Պ. Տիյար դե Շարդեն, Մ. Վեբեր), ելնելով արևմտյան քաղաքակրթական գծի գերազանցությունից («արևը ծագում է արևմուտքում»), կարծում էին, որ Արևելքը երբեք չի ունեցել քաղաքակրթական-մշակութային այն բաղադրիչները, որոնք բնորոշ են Արևմուտքին: Այս վարկածը հետագայում մերժեցին Օ. Շպենգլերը, Ա. Թոյնբին և ուրիշներ:

Համեմատական գրականագիտության, գրականությունների և մշակույթների երկխոսության առումով Արևելք-Արևմուտք հակադրությունը ուսումնասիրության հարուստ նյութեր է պարունակում ինչպես ծագումնաբանական, այնպես էլ տիպաբանական կապերի, ժանրերի, գաղափարների ու ձևերի առումով: Գաղտնիք չէ, որ Արևելքը մշտապես Արևմուտքում համարվել ու համարվում է իբրև հոգու հայրենիք, իբրև երկիր, ուր մշտապես արժի մեկնել ուխտագնացության՝ սովորելու, նորոգվելու, սեփական ինքնությունը ճանաչելու և արևմտյան կյանքի քառսից խույս տալու համար: Մխաված չենք լինի, եթե ասենք, որ լուսավորիչներից սկսած՝ եվրոպական գրականության գրեթե բոլոր մեծերը (Վոլտեր, Գյոթե, Բայրոն, Հայնե, Պո, Հյուգո, Բալզակ, Ռոլան, Էլիոթ, Կաֆկա, Փաունդ, Սելինջեր, Հեսսե...) ունեցել են իրենց Արևելքը:

### **1.7 Թարգմանական գրականությունը և համեմատական գրականագիտությունը**

Մի լեզվից փոխադրումն այլ լեզվի կոչվում է **թարգմանություն**: Ժամանակակից թարգմանաբանության մեջ թարգմանության ընկալ-

ման բազմազան մեկնակետեր կան: Համեմատական գրականագիտության շրջանակներում թարգմանությունը կարող է դիտարկվել երկու իմաստով՝ իբրև **ինքնակա արժեք** և գրական ստեղծագործություն, և իբրև **մշակութային հաղորդակցության ձև**:

Նախ առաջին դիտանկյան մասին, ըստ որի՝ թարգմանությունը ինքնակա ստեղծագործական արժեք է, արվեստի գործ, որը կարող է դրվել բնագրի կողքին, իսկ հեղինակին՝ դարձնել համահեղինակ: Բացի դրանից՝ իբրև ինքնուրույն արժեքներ՝ թարգմանությունները կարող են համեմատվել միմյանց հետ: Ինչպես հեղինակը, այնպես էլ թարգմանիչը գործ ունի լեզվի հետ: Հաճախ կարելի է լսել՝ այո՛, թարգմանությունը ստեղծագործություն է, բայց երկրորդային ստեղծագործություն: Թարգմանիչը չի ստեղծում, այլ վերարտադրում է արդեն գոյություն ունեցող գեղարվեստական արժեքը: Սակայն հաշվի առնելով այն, որ գեղարվեստական երկի՝ մի լեզվից այլ լեզվի թարգմանությունը կապված է լեզվամտածողության, ընկալումների, գեղագիտական ճաշակի և բազմաթիվ այլ խնդիրների հետ, որոնց տիրապետելը թարգմանչից պահանջում է, իրոք, ստեղծագործական շնորհներ և տաղանդ, թարգմանչի աշխատանքը կարելի է ընդհուպ մոտեցնել ստեղծագործական աշխատանքին: Այս առումով թարգմանիչը շատ մասն է երաժիշտ կատարողի: Ինչպես միևնույն երաժշտական երկը կարող է ունենալ լավ ու վատ կատարումներ, այնպես էլ գրական երկը՝ թարգմանություններ:

Ինչպես ասվեց, կան թարգմանաբանական բազմաթիվ տեսական դպրոցներ ու ուղղություններ, որոնք թարգմանության իրականացումը տեղափոխում են գիտական ոլորտ: Դրանց հետևելը, կարծում եմ, կապ չունի ստեղծագործական աշխատանքի հետ: Գյոթեի կարծիքով լավագույնը **համարժեք թարգմանությունն** է, երբ պահպանվում են ինչպես բնագրի ոգին, այնպես էլ նոր լեզվի գեղարվեստական յուրահատկությունները: Այս առումով հարկ է նշել, որ հանդիպում են երկու տիպի թարգմանիչներ՝ **պրոֆեսիոնալներ** և **գրող-թարգմանիչներ**: Բարձրակարգ թարգմանություններ ստեղծելու համար անհրաժեշտ են ոչ թե գիտական տեսություններ, այլ ստեղծագործական անհատականություններ, իսկ դա մեծ մասամբ հանդիպում է հենց գրող-թարգմանիչների մոտ, որոնք թարգմանում են այս

կամ այն երկը բոլորովին ոչ պատահաբար, այլ հենց այն նկատառմամբ, որ այդ երկը գուցե իրենք պետք է գրած լինեին: Համաշխարհային թարգմանական գրականության պատմությունը հարուստ է այդպիսի օրինակներով: Առաջիններից մեկը թերևս լատին բանաստեղծ Անդրոնիկոսն է, որը թարգմանում է Հոմերոսին: Գյոթեն թարգմանում է Դիդրոյի «Ռամոյի ազգականը», Շառլ Բողլերը և Ֆյոդոր Դոստոևսկին թարգմանում են Էդգար Պոյի նովելները, Հովհաննես Թումանյանը թարգմանում է Պուշկինին, Պաուլ Յելանը թարգմանում է Սերգեյ Եսենինի բանաստեղծությունները, Բորիս Պաստերնակը թարգմանում է Գյոթեի «Ֆաուստը» և այսպես շարունակ:

Ինչ վերաբերում է թարգմանության ընկալման երկրորդ տարբերակին, ըստ որի՝ այն մշակութային երկխոսության ձև է, ապա էլ ավելի բարձրանում է դրա գիտական հետաքրքրությունը համեմատական գրականագիտության շրջանակներում: Նախ այս դեպքում ևս կարևորվում է լեզվին՝ իբրև համակարգի առնչվելու դժվարությունը: Ժամանակակից ամենահեղինակավոր փիլիսոփաներից մեկը՝ Մարտին Հայդեգգերը, լեզուն համարելով «կեցության տուն», ընդգծում է դրա սեմանտիկ անբացատրելիությունն ու խորհրդավորությունը: Անտիկ ժամանակներից ի վեր թարգմանական միտքը ձգտում է լուծել երկու կարևորագույն հակասություն: Առաջինը այն հակասությունն է, որ գոյություն ունի լեզվական երկու համակարգերի ու պատմամշակութային ավանդույթների միջև, իսկ երկրորդն այն է, որ գոյություն ունի երկու անհատականությունների՝ հեղինակի ու թարգմանչի միջև: Ուստի թարգմանությունն առաջին հայացքից թվում է անհնարին (իսկապես, գոյություն ունեն թարգմանության համար անհնարին թվացող բնագրեր, օրինակ՝ սկալդների պոեզիան, Ռարլեի վեպը, սիմվոլիստական պոեզիան և այլն), սակայն թարգմանիչները հնարավոր են դարձնում անհնարինը: Իդեալական թարգմանության անհնարինությունից է ծնվել «հավերժական բնագրեր և ժամանակավոր թարգմանություններ» արտահայտությունը:

Բարեւոնի աշտարակի առասպելը հուշում է, որ թարգմանիչը՝ իբրև սուրհանդակ և իբրև մեկնիչ, կարող է փոխել իրադրությունը: Հայտնի է, որ իր «Պոետական արվեստի մասին» չափաժող տրակտատում Հորացիոսը բանաստեղծներին համարում էր աստծո մեկ-

նիչներ: Հետևաբար կարող ենք թարգմանիչներին համարել պոետների մեկնիչներ: Թարգմանությունն ի սկզբանե կապված է եղել նոր մշակույթի յուրացման հետ: Նրա պատմությունը սկզբնավորվում է գրավոր գրականության առաջացմամբ: Մեզ հայտնի ամենահին թարգմանիչները հանդես են գալիս Միջագետքում՝ ասքարական և շումերական լեզվական միջավայրերում, ինչը թվագրվում է Ք.ա. III հազարամյակի կեսերով: Նույն ժամանակաշրջանում թարգմանությունը գրավում են նաև Եգիպտոսի քրմերը: Ավելի ուշ թարգմանությունն արմատավորվում է Հունաստանում, Հռոմում, որտեղից ավանդույթը անցնում է եվրոպական երկրներին: Կրոնական-հոգևոր տեքստերը, Աստվածաշունչը, հունահռոմեական դիցաբանական-բանահյուսական պատումները, եգիպտական «Մեռյալների գիրքը», հնդկական, չինական, իրանական հոգևոր, քնարական և էպիկական պոեզիան, հնադարյան էպոսները մշտապես դեպի իրենց են ձգել այլ ժողովուրդներին այն նկատառմամբ, որ թարգմանելով այդ տեքստերը՝ իրենք նույնպես հաղորդակից կլինեն դրանցում ամփոփված խորհրդավոր ուժերին: Թարգմանիչները կարողացել են ապահովել մշակութային այդ պահանջը: Ժողովուրդների պատմամշակութային ճակատագիրը բեկելու առումով իրենց հավասարը չունեն Աստվածաշնչի թարգմանությունները: Առաջին թարգմանիչներն այս դեպքում ասորիներն են, որոնք Սուրբ գիրքը թարգմանում են եբրայերենից, երկրորդը արամեերեն թարգմանությունն է: Առաջին հունարեն թարգմանությունը Septuaginta-ն է (այսինքն՝ Յոթանասնից թարգմանությունը)՝ կատարված դեռևս Քրիստոսից առաջ, III դարում: Արևմտյան աշխարհի համար կարևորագույն իրադարձություն էր IV դարում Յերոնիմոսի լատիներեն թարգմանությունը հունարենից, Biblia Vulgata-ն, որը հետագայում՝ 1450 թ., իբրև առաջին գիրք տպագրեց Յոհան Գուտենբերգը: Հին թարգմանությունների թվում նշանակալից են հայերեն, ապա՝ վրացերեն թարգմանությունները, ընդամին՝ վրացերեն առաջին թարգմանությունը կատարվում է հենց հայերենից, գոթերեն թարգմանությունը՝ (բոլորն էլ) V դարում: Եվրոպական ժամանակակից լեզուներով Աստվածաշնչի թարգմանությունը սկիզբ է առնում Ֆրանսիայում, որտեղ Փարիզի համալսարանի գիտնականները XIII դարում Սուրբ գիրքը թարգմանեցին ֆրանսերեն: Անգլիա-

յում այն թարգմանվեց 1380 թ. Օքսֆորդի պրոֆեսոր Ջոն Վիկլիֆի ջանքերով: Նշված թարգմանությանը հետևեցին հարյուրավոր թարգմանություններ, որոնք նպատակաուղղված էին հատկապես բողոքական եկեղեցու կարիքների համար: Մարտին Լյութերը Ատվածաշունչը գերմաներեն թարգմանեց 1522-1532 թթ.: XV-XVI դարերում գիրքը թարգմանվեց նաև իտալերեն ու իսպաներեն:

Հետագա դարաշրջաններում ավելի ծավալվելով ու զարգանալով՝ թարգմանական գրականությունը դարձավ անփոխարինելի միջոց գիտության, արվեստի և գրականության բարձր օրինակները համաարդկային սեփականություն դարձնելու գործում: Մեր ժամանակներում պարզապես անհնար է մշակութային որևէ գործունեություն ծավալել առանց օգտվելու թարգմանական գրականության լայն հնարավորություններից:

Մի նկատառում ևս. անկասկած, թարգմանությունները անգնահատելի ծառայություն են մատուցում օտար մշակույթները ճանաչելու ու ընկալելու համար: Սակայն փաստ է, որ դրանք երբեմն անփոխարինելի գործիք են նաև բնագրերը ճիշտ հասկանալու համար: Այս տեսանկյունից հետաքրքիր մի խոստովանություն ունի ռուս մեծ գրող Լև Տոլստոյը: Մի առիթով նա գրել է, որ Պուշկինի «Գնչուներ» պոեմի իմաստն հասկացել է միայն այն ժամանակ, երբ կարդացել է դրա ֆրանսերեն թարգմանությունը:

Ավելին՝ թարգմանությունները անփոխարինելի են նաև սեփական ինքնությունն ու մշակույթն ընկալելու գործում: Մեջբերենք գերմանացի մեծագույն բանաստեղծ Ֆրիդրիխ Հյոլդեբրիխի մտքերից մեկը: Նամակներից մեկում նա գրել է. «Սակայն սեփականը պետք է նույնքան լավ սովորել, ինչպես օտարը: Դրա համար էլ հույները անհրաժեշտ են մեզ»<sup>19</sup>:

---

<sup>19</sup> Հյոլդեբրիխ Ֆ., Բանաստեղծություններ, Երևան, 2002, էջ 292:

# **ՄԱՍ ԵՐԿՐՈՐԳ**

## **ԳՐԱԿԱՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆՆԵՐԸ ԵՎ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ**

### **2.1 Անտիկ գրականությունը՝ իբրև համեմատական գրականագիտության պրոբլեմ**

Անտիկ գրականությունը՝ իբրև համեմատական գրականագիտության պրոբլեմ, բավականին հարուստ է համապատասխան նյութերով, այն բազմազան օրինակներ է տրամադրում գրական ազդեցությունների ու փոխառությունների ուսումնասիրության տեսանկյունից: Դրանք գրեթե մեծ մասամբ ծագումնաբանական բնույթ ունեն, թեև առանձին դեպքերում հանդիպում են նաև տիպաբանական կապեր: Անտիկ գրականության տարածական ու ժամանակային սահմանները հաշվի առնելով՝ այդ կապերը նպատակահարմար է ուսումնասիրել ինչպես հորիզոնական (համաժամանակյա), այնպես էլ ուղղահայաց (տարածամանակյա) կտրվածքով:

Անտիկ գրականությունը ստեղծվել է երկու ժողովուրդների՝ հին հույների ու հռոմեացիների կողմից: Նրա գոյության ժամանակը, եթե հաշվի առնենք միայն գրավոր գրականությունը, սկիզբ է առնում Ք.ա. VIII դարից, երբ հույները ստեղծեցին իրենց գիրը, և ձգվում մինչև Ք.հ. V դարը, երբ փլուզվեց Հռոմեական կայսրությունը: Այսինքն՝ անտիկականությունը ենթադրում է 1300-ամյա մի ամփոփ մշակույթ, որին յուրահատուկ են դիցաբանության, բանահյուսության, գիտության, գրականության և արվեստի ձևեր, որոնք իրենց մշակվածությամբ, բազմակողմանիությամբ, կատարելությամբ ու կենսական հարստությամբ հետագայում հիմք ծառայեցին եվրոպական ու համաշխարհային մշակույթի զարգացման համար: Եթե ան-

տիկականության սկիզբը աչքի է ընկնում հունական մշակույթի և գրականության՝ հռոմեականի հանդեպ գերազանցությամբ, ապա հետագայում պատմական զարգացման արդյունքում հունական մշակույթը աստիճանաբար թուլացավ՝ իր տեղը զիջելով հռոմեական մշակույթին: Ուստի իր ողջ պատմության ընթացքում, հատկապես երբ Հունաստանը նվաճվեց Հռոմի կողմից, հռոմեական մշակույթը մշտապես ազդվել է հունական գրականությունից: Այդ կապակցությամբ իր ուղերձներից մեկում դիպուկ է նկատել Հորացիոսը. «Հունաստանը գերեվարված հմայեց իր վայրենի հաղթողներին՝ տարածելով Լացիոնի մեջ արվեստներ»: Բայց հռոմեացիները հույների մասին պատկերացումներ ունեին շատ ավելի վաղ՝ այն ժամանակներից սկսած, երբ վերջինները նվաճեցին Իտալիան և հիմնեցին հարուստ համայնքեր ու քաղաքներ, որոնց թվում՝ Տարենտը, Նեապոլը, Սիրակուզան: Գրականության պատմության մեջ բավական երկար ժամանակ այն մտայնությունն էր իշխում, որ հռոմեական գրականությունը ոչ այլ ինչ է, քան հելլենիզմի տարբերակ: Հետագայում, սակայն, այդ մտայնությունը մերժվեց, և հռոմեական գրականությունն ընկալվեց իբրև միանգամայն ինքնուրույն գրականություն:

### **2.1.1 Հորիզոնական կամ համաժամանակյա կապեր**

Կապերի այս տարատեսակի ուսումնասիրությունը հարկ է սկսել երկու ժողովուրդների դիցաբանությունների համադիր դիտարկմամբ: Ինչպես նշել ենք, դիցաբանական համակարգերում առհասարակ գերիշխում են տիպաբանական կապերը: Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, դրանք շատ են երկու ժողովուրդների դիցաբանական պատումներում, սակայն շատ են նաև ծագումնաբանականները: Դա պայմանավորված է նրանով, որ պատմամշակութային սերտ առնչությունների հետևանքով, հատկապես լատինական գրի և գրավոր գրականության ստեղծումից հետո, այսինքն՝ III դարում, հռոմեական գրականություն ներթափանցեցին և սեփականացվեցին հունական աստվածներ: Այսպես, հռոմեական գրականության արշալույսին՝ հենց Ք.ա. III դարում, Լիվիոս Անդրոնիկոսը, որը ազատ

արձակված ստրուկ էր և ազգությամբ հույն, լատիներեն թարգմանեց Հոմերոսի «Ոդիսականը», բայց ոչ հունական չափով, այսինքն՝ հեկզամետրով, այլ հռոմեական՝ **սատուրնական** բանաստեղծական չափով, որը երկար ժամանակ իբրև դասագիրք էր ծառայում հռոմեական դպրոցներում: Այդ թարգմանության մեջ հունական բազմաթիվ աստվածներ պահպանեցին իրենց անունները՝ այդ ճանապարհով հայտնվելով հռոմեական դիցաբանության մեջ: Դրանից առաջ էլ նկատվում էին հունական ու հռոմեական աստվածների ակնհայտ նմանություններ ֆոնկեցիոնալ-գործառության առումով, օրինակ՝ Չես-Յուպիտեր, Հերա-Յունոնա, Քրոնոս-Սատուռն, Արես-Մարս և շատ այլ զուգորոշություններ (տիպաբանական ընդհանրություններ), սակայն Անդրոնիկոսի թարգմանությունից հետո առանց անունները փոխելու հռոմեական պանթեոն էին անցնում Ապոլլոնը, Ասքլեպիոսը, Ատլանտը, Հերակլեսը և այլ աստվածներ ու հերոսներ: Դա կարելի է բացատրել հռոմեացիների որոշակի հանդուրժողականությամբ, ինչպես նաև կրոնի հանդեպ քննական վերաբերմունքով: Հին Հռոմում դիցաբան-պանթեոն էին հեշտությամբ ընդունում այլ աստվածությունների այն մտքով, որ իրենց կողմը գրավեն նրանց բարեհաճությունը, դրա հետ՝ նաև նրանց պաշտող ժողովուրդներին:

Գրական ժանրերի՝ էպոսի, լիրիկայի, դրամայի և ժանրային այլ տեսակների զուգադիր քննությունը ցույց է տալիս, որ այստեղ ևս հունական օրինակներից փոխառման դեպքերը զգալի ծավալ են կազմում:

Հայտնի է, որ հին հույները ստեղծեցին էպոսի երեք տարբերակ՝ դյուցազնական, ուսուցողական և փիլիսոփայական: Դյուցազնական էպոսի բացառիկ օրինակներ են հոմերոսյան գույգ պոեմները՝ «Իլիականը» և «Ոդիսականը», որոնց հիմքը տրոյական շարքի առասպելներն են: Ուսուցողական էպոսը ներկայացնում են Հեսիոդոսի «Աշխատանք և օրեր» և «Աստվածների ծագումը» պոեմները: Իսկ փիլիսոփայական էպոս ասելով՝ Հին Հունաստանում նկատի ունեին Հերակլիտեսի, Պարմենիդեսի ու Էմպեդոկլեսի՝ «Բնության մասին» միևնույն վերնագիրը կրող, հեկզամետրով գրված չափածո պոեմները: Դժվար չէ գրականության պատմաբանին հռոմեական գրական

նության մեջ գտնել էպիկական ժանրի այդ բոլոր տարատեսակների գուգահեռները:

Օգոստոս Օկտավիանոս կայսեր ժամանակներում, երբ հիմնադրվեց Հռոմեական կայսրությունը, և բավական բարձր էր հռոմեացիների ազգային ոգին, անհրաժեշտություն առաջացավ ունենալու ազգային բարձր ոգուն համարժեք գրականություն, իսկ հարուստ միֆապատումների առկայության պայմաններում ամենից շատ զգացվում էր ազգային էպոսի կարիքը, և այդ գործը կայսրը հանձնարարել է Վերգիլիոսին: Էպոսի վրա բանաստեղծն աշխատել է տասը տարի՝ Ք.ա. 29-19 թթ.: Հռոմեացիների ամենասիրելի միֆը (տրոյացի Էնեասի մասին միֆն է), ինչպես և հունական փորձը հիմնովին ուսումնասիրելու նպատակով Վերգիլիոսը մեկնեց նախ Աթենք՝ մոտիկից ծանոթանալու հոմերոսյան պոեմներին, ապա՝ Տրոյա և հավաքեց անհրաժեշտ նյութեր: Վերադառնալով Հռոմ՝ բանաստեղծը ձեռնամուխ եղավ «Էնեականի» ստեղծման աշխատանքներին: Պոեմը, որը դարձավ լատիների ազգային ու լատինական գրականության հպարտությունը, ցավոք, բանաստեղծի մահվան պատճառով մնաց կիսատ: Վերգիլիոսը հասցրեց գրել տասներկու երգ՝ բաժանված երկու մասի: Դրանցից առաջինը, որը պատկերում է Էնեասի թափառումները Տրոյայի անկումից հետո, առավելապես հիշեցնում է «Ողիսականը», մինչդեռ երկրորդ մասն ավելի մտնում է «Իլիականին» և պատմում է հերոսի սխրանքների մասին լատիների երկրում՝ Լացիումում: «Էնեականն» իր պոետիկայով, մոնումենտալությամբ, առասպելի գեղարվեստական մշակման հատկանիշներով շատ բան է ժառանգել հոմերոսյան պոեմներից: Այստեղ ռազմի, ծովային թափառումների, աստվածների և հերոսների մասին պատմող տեսարաններում Վերգիլիոսը բնավ չի խուսափել նմանվել իր մեծ ուսուցչին, ավելին՝ ինքն է առանձին դեպքերում հպարտությամբ ակնարկել դա:

Երկրորդ՝ ուսուցողական էպոսի շրջանակներում ևս բավական փաստեր կան, որոնք վկայում են հույն հեղինակներից դեպի հռոմեականները ձգվող ազդեցությունների մասին: Տվյալ դեպքում նկատի ունենք Հեխիոդոսի «Աշխատանք և օրեր» և «Աստվածների ծագումը» պոեմների նմանողությամբ հռոմեական նույնատիպ պոեմներ:

րը: Աշխատանքի, ազնիվ վաստակի և բնության հետ ներդաշնակ կյանք վարելու գաղափարները, որոնք բարձրացնում է Հեփիոդոսի «Աշխատանք և օրեր» պոեմը, ակնհայտ ազդեցություն են թողել նույն Վերգիլիոսի վրա, որի գրական ժառանգության մեջ իրենց առանձին տեղն ունեն գյուղական թեմաներով գործերը՝ «Էկլոգները» և «Գեորգիկները»: Աշխատանքի թեմայից գատ՝ այս գրքերում առկա է նաև հովվերգության մոտիվը, ինչը նույնպես բանաստեղծին քաղաքական պատվեր էր կայսրից կայսրության ծայրամասերի գյուղական բնակչության ամրապնդման նպատակով և ծագում էր ավեքսանդրյան հույն պոետներից, մասնավորապես Թեոկրիտեսից ու Կալիմաքոսից: Հեփիոդոսի երկրորդ՝ «Աստվածների ծագումը» հանրահայտ պոեմը ևս ունի իր հռոմեական տարբերակը: Ինչպես հայտնի է, հույն բանաստեղծը, հեկզամետրի չափը պահպանելով, պատմում է հունական ողջ դիցաբանությունը՝ Քսոսից մինչև Կոսմոս՝ ներկայացնելով աստվածների չորս սերունդ: Հռոմեական գրականության մեջ նման ուսուցողական էպոս ստեղծեց Օվիդիոս Նազոնը: Նա իր «Կերպարանափոխություններում», հետևելով Հեփիոդոսի օրինակին և պահպանելով հեկզամետրի չափը, 15 գլուխներում և 200 առասպելական պատմություններում համակարգի է բերում հունահռոմեական ողջ դիցաբանությունը, սակայն դրանում տեսնում է առաջնային մեկ սկզբունք՝ մի ձևից կամ մի տեսակից մեկ այլ տեսակի փոխվելու սկզբունքը՝ իբրև բնության ու տիեզերքի շարժիչ ուժ:

Ինչ մնում է փիլիսոփայական էպոսի, այսինքն՝ Հերակլիտեսի, Պարմենիդեսի և Էմպեդոկլեսի «Բնության մասին» պոեմների թողած ազդեցություններին, ապա լավագույն օրինակը թերևս Ք.ա. I դարի հեղինակ Լուկրեցիոս Կարիուսի «Իրերի բնության մասին» (հավանաբար նույնպես կարող էր անվանվել «Բնության մասին») պոեմն է, որի վեց մասերում ներկայացված են մեծ փիլիսոփայի՝ էպիկուրյան փիլիսոփայության, ատոմների ու դատարկության, աստվածների, հոգեբանության և մի շարք այլ խնդիրների մասին գաղափարները:

Գալով անտիկ գրականության երկրորդ կարևորագույն ժանրին՝ քնարերգությանը՝ նկատում ենք, որ այստեղ ևս հունական բանաստեղծների հռոմեական նմանակումների ու փոխառությունների

պակաս չկա: Խոսքը նախ Կատուլլոսի մասին է, որն ապրել է Ք.ա. I դարում: Նրա ոչ մեծ գրական ժառանգության մեջ առանձին տեղ են գրավում սիրային բանաստեղծությունները, որոնցում ակնհայտորեն նկատվում է հունական մելոսի խոշորագույն ներկայացուցիչներ Սաֆոյի ու Ալքայոսի, ինչպես նաև ալեքսանդրյան պոեզիայի ազդեցությունը: Կատուլլոսը իր սիրած աղջկան անվանում է հենց Լեսբոսուհի:

Հռոմեացի մեկ այլ նշանավոր բանաստեղծի՝ Հորացիոսի խոստովանությամբ ինքը շատ բան է սովորել հույն Արքիլիոքոսից, որի նմանությամբ ինքն էլ վաղ շրջանում գրում էր բազմաթիվ էպոդներ (երկտողանի յամբական ոտանավորներ): Նա նույնպես հետևորդն է Սաֆոյի, Ալքայոսի, նաև թափառող պոետ Անակրեոնի, որի նմանությամբ գրում էր իր հանրահայտ «Հուշարձան» բանաստեղծությունը<sup>20</sup>: Իր հերթին այն պատճառ է դառնում Պուլչիինի և ռուս այլ բանաստեղծների նմանատիպ բանաստեղծությունների աշխարհ գալուն: Պետք է շեշտել, որ Հորացիոսը մտքի բանաստեղծ էր, և նրա գրական ժառանգության կարևորագույն հատվածը Պիզոն ընտանիքին ուղարկած չափածո նամակն է, որը գրականության պատմությանը հայտնի է «Պոետական արվեստի մասին» վերնագրով: Այս դեպքում Հորացիոսի ուսուցիչը հույն մեծ փիլիսոփա Արիստոտելն է՝ իր «Պոետիկայով»: Հետագայում բանաստեղծագիտական այս երկու աշխատանքները հիմք են դառնում կլասիցիզմի գեղագիտության մշակման համար:

Ոսկեդարյան գրականության երրորդ պոետի՝ Օվիդիոս Նագոնի «Կերպարանափոխությունների» մասին արդեն նշվեց վերը: Հավելենք, որ վաղ շրջանում նա ազդվել է նաև հույն ողբերգակներից՝ գրելով «Մեդեա» ողբերգությունը: Հետագայում պոետական իր գործերի մեջ («Սիրո էլեգիաներ», «Սիրո գիտությունը», «Ուղերձներ», «Հերոսուհիներ») նա պարբերաբար անդրադարձել է հունական դիցաբանությանը՝ միախառնելով այն հռոմեականի հետ և տալով նոր մեկնաբանություն: Նրա բանաստեղծություններում իբրև մշտական թեմա հանդես է գալիս սերը, թեև արկածային սերը:

<sup>20</sup> Ի դեպ, «Հուշարձան» բանաստեղծության ոգով է ավարտում Օվիդիոսն իր «Մետամորֆոզները» (տե՛ս Овидий, «Метаморфвзы», Книга 15, стр. 871-889):

Ոսկեդարյան շրջանում ալեքսանդրյան պոետների նմանությամբ էլեգիաներ էին գրում նաև Պրոպերցիուսը, Տիբուլլոսը:

Երրորդ ժանրի՝ հունական դրամայից հռոմեական փոխառությունների նախն խոսելիս նախևառաջ պետք է շեշտել հունական կատակերգության, մասնավորապես Արիստոֆանեսի, ապա՝ Մենանդրոսի հզոր ազդեցությունների հանգամանքը, որոնց նմանությամբ Ք.ա. III-II դարերում Պլավտուսն ու Տերենտիուսը հիմք դրեցին հռոմեական կատակերգությանը: Ավելի ուշ հունական թեմաներով ողբերգություններ են գրել Ալցիուսը, Սենեկան և այլ հեղինակներ:

Հռոմեական գրականության մեջ հունականի հետք կարող ենք տեսնել նաև այլ ժանրերում. պատմագրական, ճարտասանական, փիլիսոփայական արձակում նկատելի են Թուկիդիդես-Տիտուս Լիվիուս, Դենոսթենես-Ցիցերոն, Պլատոն-Պլուտին գաղափարական գուգահեռները:

Վերջապես փոխառության դասական օրինակներ են նաև առակագրության ժանրում Ֆեդրուսի կրած ազդեցությունը Եզովպոսից, էպիգրամի ժանրում Մարցիալի՝ Սիմոնիդես Քեոսցուց, վեպի ժանրում Ապուլեյի («Ոսկե էշը»)՝ Լուկանոսից («Լուցիուսը կամ էշը») ունեցած ներգործությունները:

### **2.1.2 Ուղղահայաց կամ տարաժամանակյա կապեր**

«Անտիկ գրականությունը,– նկատում է Ալեքսեյ Լոսը,– երբեք վերջնականապես չի մեռել»<sup>21</sup>: Ավելին՝ հենց անտիկ դարաշրջանի ավարտից հետո է սկիզբ առնում անտիկ մշակույթի երկրորդ կյանքը, երբ այդ մշակույթը իր հարուստ դիցաբանությամբ, բանահյուսությամբ, գիտությամբ, գրականությամբ և արվեստներով բացվում է եվրոպական մտքի համար և դառնում ուսումնասիրության ու նմանակման առարկա:

Արդեն քրիստոնյա առաջին աստվածաբանների (Տերտուլիանոս, Օգոստինոս) նտածողության վրա նկատելի է անտիկ փիլիսո-

---

<sup>21</sup> Лосев А.Ф. и другие, Античная литература, М., 1986, стр. 415.

փայության ազդեցությունը: Կառչոս Մեծի ջանքերով, որն իր ժամանակի ամենակրթված ու առաջադեմ թագավորներից մեկն էր, VIII դարում հիմնադրվում է Աախենի ակադեմիան (Պլատոնական ակադեմիայի նմանությամբ), և հրավիրվում են գիտնականներ, գրողներ ու փիլիսոփաներ՝ այստեղ աշխատելու ու ստեղծագործելու. թագավորն ուզում էր իր երկրի մայրաքաղաքը դարձնել նոր Աթենք և մեծ ուշադրություն էր դարձնում անտիկ ժառանգությանն ու ժողովրդական բանահյուսությանը: Ալեքսանդրիայի նմանությամբ այստեղ գործում էր գրադարան: XII դարում Փարիզում հիմնադրվեց Սորբոնի համալսարանը, որտեղ ոչ միայն աստվածաբանություն էին ուսումնասիրում, այլև կարդում էին Վերգիլիուս, Օվիդիուս, Հորացիուս, Յիցերոն:

XI-XII դարերում Հարավային Ֆրանսիայում՝ Պրովանսում, ծաղկում էր ասպետական (տրուբադուրների) պոեզիան, որում աշխարհիկ թեմաների, սիրո և կրքի մոտիվների առատությունը վկայում էր անտիկ բանաստեղծական շնչի առկայության մասին: Փոքր-ինչ ավելի ուշ ձևավորվեց ասպետական վեպը, որի տարատեսակներից էին Տրոյայի, Ալեքսանդրի և Էնեասի վեպերը:

Վերածննդի ժամանակներում անտիկ ժառանգությունը բացահայտվում էր նոր ուժով և դրսևորվում ոչ միայն գեղարվեստական գրականությամբ, այլև արվեստի մյուս ճյուղերում ու գիտության մեջ: Գրեթե բոլոր մեծագույն գրողները՝ Դանտեից մինչև Շեքսպիր, ունեն անտիկականության իրենց պատկերացումներն ու թեմաները: Կարծում ենք, որ ամբողջական մարդու վերածննդյան իդեալի, այսինքն՝ բանականության ու սիրո համադրմամբ երջանկության հասնելու լավագույն արտահայտությունը Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունն» է՝ Վերգիլիուսի ու Բեատրիչեի խորհրդանշական կերպարներով: Հատկապես մեծանում էր հունական մշակույթի հանդեպ հետաքրքրությունը լատինականի համեմատությամբ, ինչն ակնհայտ էր հատկապես Ռաբլեի վեպում: Հումանիզմը դառնում է դարաշրջանի ոգին և թելադրում լայն հայացք պատմության, բնության ու տիեզերքի, մարդու ու Աստծու մասին: Իտալական Վերածննդի գործիչները տալիս են դրա առաջին օրինակները՝ ուսուցիչ դառնալով հա-

մայն Եվրոպայի համար: Ավանդույթն անցնում է Էրազմ Ռոտերդամ-ցուն, Կոպեռնիկոսին, Ջորդանո Բրունոյին, Սերվանտեսին, Շեքսպիրին, Ռոնսարին: Կոզիմո Մեդիչին Ֆլորենցիայում հիմնեց Պլատոնական ակադեմիա, որտեղ պլատոնականությունն իսկական պաշտամունքի էր վերածվում: Ջանասիրաբար ուսումնասիրվում էին Հոմերոսի, Վերգիլիոսի, Պլուտարքոսի, Արիստոտելի, Էսքիլեսի, Սոֆոկլեսի, Ստրաբոնի և անտիկ այլ գրողների ու մտածողների ստեղծագործություններն ու աշխատությունները: Եվրոպայով մեկ հիմնադրվեցին գրադարաններ (Լուվր, Վենետիկ, Ֆոնտենեբլո): Դանտեն, Պետրարկան ապրում էին Հռոմեական կայսրությունը վերականգնելու քաղաքական երազանքներով:

Նոր ժամանակներում (XVII-XVIII դդ.) էլ ավելի ուժեղացավ ուշադրությունը անտիկականության նկատմամբ՝ ենթարկվելով դարաշրջանի քաղաքական, գեղագիտական պահանջներին: 1674 թ, Նիկոլա Բուալոն գրեց «Քերթողական արվեստ» չափածո տրակտատը՝ հետևելով Արիստոտելի ու Հորացիոսի նմանատիպ օրինակներին: Հունահռոմեական ողբերգությունների նմանությամբ դրամաներ ստեղծեցին Պիեռ Կոռնելը, Ժան Ռասինը: Լաֆոնտենը վերակենդանացրեց անտիկ առակը՝ սովորելով Եզովպոսից ու Ֆեդրոսից: Նշանակալից էին հատկապես գերմանացի գրողների ու գիտնականների ջանքերը անտիկականության յուրացման գործում (Լեսինգ, Վիլանդ, Վինկելման, Գյոթե, Շիլլեր): Անտիկ դիցաբանությունն ու պատմությունը վերամարմնավորվեց ռոմանտիկների ստեղծագործություններում (Հյոլդեռլին՝ «Հիպերիոն», «Էմպեդոկլեսի մահը», Գյոթե՝ «Հռոմեական էլեգիաներ», Բայրոն՝ «Պրոմեթևս», Բլայստ՝ «Պենտեզիլեսա»): Առանձնահատուկ կարևորություն ունի Գյոթեի «Ֆաուստ» ողբերգությունը, որը միանգամայն նոր հայեցակարգ է առաջարկում հունահռոմեական հնադարի վերաբերյալ:

XX դարում անտիկականության գաղափարներն ու թեմաները շարունակաբար, բայց նորովի հնչեցվում էին արևմտաեվրոպական գրականության էջերում: Այդ ստեղծագործություններից մի քանիսը մեծ մասամբ պիեսներ են՝ Ֆրանսիա (Ժան Ժիրոդոլի «Տրոյական պատերազմը չի լինի», Ժան Կոկտոյի՝ «Արքա Էդիպ», «Օրփեոսը»,

Ալբեր Կամյուի «Կալիգուլա», «Սիզիփոսի առասպելը», Ժան Պոլ Սարտրի «Ճանճերը», Գերմանիա (Գերհարդ Հաուպտմանի «Ագամեմոնի մահը», Գեորգ Կայգերի «Պիգմալիոնա», Կուրտ Զլինգերի «Ողիսևսը կրկին պետք է ճանապարհ ընկնի», Էրիխ Նոսսակի «Կասանդրա»), ԱՄՆ (Յուջին Օ'Նիլի «Վիշտը սագում է Էլեկտրայի դեմքին», Տորնտոն Ուայլդերի «Ալցեստիդա» ստեղծագործությունները):

### ***Գրական էքսկուրս 1. Հայկական հելլենիզմի մշակույթը համեմատական գրականագիտության դիտանկյունից***

Յուրաքանչյուր ժողովուրդ ունի իր ոչ միայն ազգային, այլև մշակութային ինքնություն: Այն պահպանվում է հազարամյակների ընթացքում և դառնում ազգային ինքնության վերարտադրության հիմք: Ուստի աշխարհագրական սահմաններից զատ՝ կարելի է գծել նաև մշակութային սահմաններ, որոնք թեև անտեսանելի են, սակայն շատ կայուն:

Հայկական ինքնությունը երկու կարևոր դիմագիծ ունի՝ հնդեվրոպական ու քրիստոնեական: Հելլենիզմը այդ ինքնության բացահայտման գործոններից մեկը եղավ:

Հելլենիզմը ստրկատիրական հասարակարգի առավել զարգացած փուլն է: Այս փուլում Ալեքսանդր Մակեդոնացու արշավանքների արդյունքում ձևավորվեց նոր կայսրություն՝ նոր մշակույթով՝ հելլենիզմով հանդերձ: Վերջինս, ըստ էության, համադրական մշակույթ է, որի բաղադրիչներից մեկը անպայման հունականն է, մյուսը՝ որևէ ազգային մշակույթ: Այսինքն՝ հելլենիզմը իրականության մեջ մշտապես ներկայանում է երկշերտ՝ պարսկական, հռոմեական, սիրիական, եգիպտական տարբերակներով: Հայկական հելլենիզմը այդ տարբերակներից մեկն է և, ինչպես վկայում են փաստերը, անգնահատելի ներդրում ունեցավ մեր ազգային ինքնության և մշակույթի բացահայտման ու զարգացման մեջ:

Ինչպես հայտնի է, Հայաստանը հելլենիստական շարժման տիրույթում էր Ք.ա. III-II դարերում: Երբ փլուզվեց Մակեդոնացու կայսրությունը, Հայաստանը մտավ Սելևկյան պետության մեջ: Բայց նույ-

նիսկ այն ժամանակ, երբ հայերը ապստամբեցին և դուրս եկան այդ պետության գերիշխանությունից (Ք.ա. 180 թ., Մագնեզիայի ճակատամարտ), միևնույնն է, նրանք շարունակում էին մնալ հելլենիզմի մշակութային տիրություն, քանզի փաստ է, որ Արտաշիսյան հզոր թագավորությունն իր քաղաքական, տնտեսական ու մշակութա-հոգևոր կողմնորոշումներով հիմնականում հակված էր դեպի Արևմուտքը: Պատմական փաստերը վկայում են, որ այդ քաղաքականության հետևանքով հայկական մշակություն մեծ տեղ էին գրավում հունական մշակույթի տարրերը (դիցաբանություն, փիլիսոփայություն, գրականություն, արվեստ, գլխավորապես ճարտարապետություն):

Հին Հայաստանում հայտնի էին Հոմերոսն ու Հեսիոդոսը: Այսպես, Արմավիրում գտնված մի արձանագրության մեջ սավում է, որ չպետք է նմանվել Պերսևսին, այլ Հեսիոդոսին (ակնարկ չար և բարի եղբայրների մեջ ծագած հայտնի վեճի մասին) և առաջ չբերել Անահիտ ասվածուհու գայրույթը: Պլուտարքոսը վկայում է, որ Տիգրան Մեծի արքունիքում ապրում էին հույն փիլիսոփաներ և թատրոնի գործիչներ: Հայտնի նաև, որ Արտավազդ արքան (Ք.ա. I դար) ողբերգություններ էր գրում հունականների մանողությամբ («Իսկ Արտավազդը նույնիսկ ողբերգություններ էր հորինում և գրում ճառեր ու պատմագրական երկեր»)՝<sup>22</sup>: Նույն տեղում Պլուտարքոսը տալիս է ևս մի կարևոր տեղեկություն: Հարսանեկան խնջույքում, երբ հույն ողբերգակ դերասանը հատվածներ է արտասանում Եվրիպիդեսի «Բաքոսուհիներից», պալատ են բերում սպանված Կրասոսի գլուխը, և այն դարձել է ծաղրածանակի առարկա (ողբերգությունից անցում կատագրության): Ավելի ուշ շրջանում Հայաստանում որոշակիորեն տարածված էին փիլիսոփայական մի շարք՝ ստոիկյան, էպիկուրյան, նորպլատոնական ուսմունքներ: Դրանց գոյության մասին ենթադրությունը կարելի է հաստատել այն փաստով, որ Եզնիկ Կողբացու «Եղծ աղանդոց» երկի երրորդ գլուխն ամբողջությամբ նվիրված է հունական իմաստասերների ուսմունքների մերժմանը:

---

<sup>22</sup> Плутарх, Избранные жизнеописания в двух томах, т. 2, М., 1987, стр. 231.

Չևավորվելով Ք.ա. III-II դարերում՝ հելլենիզմը Հայաստանում շարունակվեց մինչև մինչև VI-VII դարերը: Այդ ընթացքում նոր ձևավորվող հայկական մշակույթի մեջ մեծ տեղ էին գրավում հունականության տարրերը: Վաղ ֆեոդալիզմի շրջանում հայկական մշակույթն ուներ զարգացման երկու հիմնական ուղղություն: **Առաջինը** քրիստոնեության հայ ջատագովների, իշխող հոգևոր վերնախավի մշակույթն էր, երկրորդը՝ ուշ հելլենիզմի մշակույթն էր, որին հավատարիմ էր հայ աշխարհիկ վերնախավը: Առաջին ուղղության հիմնադիրը Սեբրոպ Մաշտոցն է՝ Սահակ Պարթևի և քրիստոնյա մյուս գործիչների հետ միասին: Քրիստոնեական մշակույթը նախ Աստվածաշունչն է, նրա թարգմանությունը, աստվածաբանությունը, Գրիգոր Լուսավորչի գործունեությունը, Եզնիկ Կողբացու, Ագաթանգեղոսի, Եղիշեի հայերեն երկերի ստեղծումը: Այդ մշակույթի դրսևորումներն են նաև հայկական եկեղեցական ճարտարապետությունը, կերպարվեստը և այլն: **Երկրորդ** ուղղությունը Հայաստանում ձևավորվեց հենց հելլենիզմի տարածմամբ, հունական փիլիսոփայության և մշակույթի ուսումնասիրությամբ: Արիստոտելի ու Պլատոնի երկերը թարգմանվեցին հայերեն: Այս մտածողությունը տարածվում էր հիմնականում Խորենացու ու Դավիթ Անհաղթի կողմից: Մեծ էր հատկապես Խորենացու ծառայությունը ազգային ինքնագիտակցության ու մշակույթի զարգացման գործում: Կարևոր է ընդգծել մեկ հանգամանք. հելլենիզմը, ինչպես վկայում են փաստերը, նպաստավոր գործոն էր մշակութային երկու ուղղությունների համար գրեթե հավասարապես: Այս առումով հետաքրքիր է դիտարկել Էական նշանակություն ունեցող մի քանի խնդիր:

1. Նախ՝ հայկական գրերի ստեղծման և դրանց բնույթի մասին: Անկասկած, գրի ստեղծումը մեծապես պայմանավորված էր այն հանգամանքով, որ Մաշտոցը հիմնավորապես ուսումնասիրում էր գրաստեղծման արևմտյան (հունական ու լատինական) փորձը: Ըստ լեզվաբան Հ. Աճառյանի՝ մեր այբուբենի 36 տառերից 20-ն ունեն հունական, մնացածը՝ ասորական ծագում: Ն. Ալիևյանը կարծում է, որ 36-ից 33-ը հունական ծագման են: Գերմանացի Յո. Մարկվարտի կարծիքով մեր այբուբենի տառերից 10-ն ունեն հունական, իսկ 15-ը՝

պահլավական ծագում: Դրանից զատ՝ կարևոր են նաև մեր այբուբենի մի շարք այլ առանձնահատկություններ, որոնք նույնպես վկայում են դրա արևմտյան կողմնորոշումը, օրինակ՝ մեկ տառ և մեկ հնչյուն սկզբունքը, ապա՝ ձախից աջ գրության ձևը և այլն:

2. Երկրորդ կարևոր հանգամանքը, որ վկայում է հայկական մշակույթի վրա հելլենիզմի նպաստավոր ազդեցության մասին, մեր լեզվում հունարան դպրոցի գործունեությունն էր: Վերջինս հայերենի բարելավման ուղղությամբ գործնական քայլեր է կատարել հատկապես V-VII դարերում և վճռական ազդեցություն է ունեցել գրավոր հայերենի կատարելագործման, հայերենի քերականության, ձևույթների, նորաբանությունների՝ ըստ հունարեն ձևերի ստեղծման ու արմատավորման գործում: Հունարան դպրոցի ներկայացուցիչները բազմակողմանի կրթված մտավորականներ էին, որ շատ լավ տիրապետում էին հունարենին և այլ լեզուների, որոնք կարողացան հայերենին (գրաբար) տալ անհրաժեշտ այն առանձնահատկությունները, առանց որոնց անհնար կլինեին ոչ միայն Աստվածաշնչի փայլուն թարգմանությունը, այլև մեր ոսկեդարյան պատմագրությունն ու հոգևոր բանաստեղծությունը (Մամբրե Վերծանող, Դավիթ Քերական և ուրիշներ): Նրանք մեր լեզու ներմուծեցին հունարենի նմանությամբ ստեղծված բազմաթիվ եզրույթներ՝ *ճարտասանություն, քերականություն, իմաստասիրություն, տրամաբանություն* և այլն: Նրանք հայերենի սեփականություն դարձրին բազմաթիվ նոր բառեր՝ *քայ, մակքայ, շաղկաս, ներկա, սպառնի, հարակալարար, եզակի, հոգևակի*, ինչպես և նոր մասնիկներ՝ *սայ-, առ-, արյո-, բաղ-, հակ-, պար-, սյորո-, հոմ-, տար-, տրամ-* և այլն:

3. Հելլենիստական մշակույթի բազմաթիվ տարրեր է պարունակում քերթողահայր Խորենացու գործունեությունը, մասնավորապես «Հայոց պատմություն» հանրահայտ երկի ստեղծումը, որը բազմաթիվ թելերով կապված է հունահռոմեական պատմագրության հետ<sup>23</sup>: Խորենացին իր Պատմության մեջ Հունաստանն անվանել է գիտու-

---

<sup>23</sup> Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» և հունական աղբյուրների առնչությունների մասին առավել մանրամասն տե՛ս Թովփյան Ա., Խորենացու հունական աղբյուրները, Երևան, 2001:

թյան մայր և դայակ: Նա գիտական պատմագրության կողմնակից է, այսինքն՝ առանց ճշգրիտ ժամանակագրության չի ընդունում պատմական որևէ փաստ. դրանք համեմատում է միմյանց հետ, քննում տարբեր կողմերից (նմանվելով Թուկիդիդեսին և Տիտուս Լիվիուսին), միաժամանակ (նմանվելով Հերոդոտոսին) ուշադրությունից դուրս չի թողնում նաև ազգային հարուստ դիցաբանությունն ու բանահյուսությունը՝ իբրև որևէ ժողովրդի պատմության իսկական աղբյուր:

4. Վերջապես, թեև առավել նվազ ազգային նկարագիր ունի Դավիթ Անհաղթը, որի մասին ասում են, որ նա «հեղինակացված հայ է», այդուհանդերձ նրա անվան հետ է կապված Հայաստանում նորպլատոնական փիլիսոփայության զարգացումը V դարում: Նա ստացել է հելլենիստական փայլուն կրթություն Ալեքսանդրիայում ու Հռոմում, թողել գիտական, քարզմանական ծանրակշիռ ժառանգություն՝ «Թարգմանությունք գրոց Արիստոտելի և Պորփյուրի», «Սահմանք իմաստասիրության», «Մեկնություն Արիստոտելի»:

5. Հայ ժողովրդի մտավոր կյանքը արմատական փոփոխություններ էր ապրում: Հենց այդ պահանջմունքն էլ նախադրյալ դարձավ այնպիսի երկերի հրապարակ իջնելու, որին ընդառաջ գնաց Դավիթ Անհաղթը: «Այդ երկերը,– ինչպես իրավամբ նշում է Վ. Չալոյանը,– հայ մշակութային կյանքի հետ միահյուսվեցին ու սերտաճեցին շատ դարերի ընթացքում և վերջիվերջո դարձան ժողովրդի հոգևոր կյանքի մի անբաժանելի մասը»<sup>24</sup>:

## **2.2 Միջնադարյան գրականությունը՝ իբրև համեմատական գրականագիտության պրոբլեմ**

Ինչպես հայտնի է, միջնադար ասելով՝ Եվրոպայում հասկանում են մի ժամանակահատված, որը հաջորդում է անտիկականությանը ու ձգվում մինչև Նոր ժամանակները, այսինքն՝ V դարից մինչև XVII դար: Այն սովորաբար բաժանվում է վաղ, հասուն և ուշ միջնադարի, ընդամին՝ ուշ միջնադարն այլ բան չէ, քան հենց վաղ Վերածնունդը:

---

<sup>24</sup> Չալոյան Վ., Հայոց փիլիսոփայության պատմություն, Երևան, 1975, էջ 119:

Թեմայի մեկնաբանության շրջանակում նախ կդիտարկվի վաղ և հասուն միջնադարի գրականությունը:

Միջնադարը սովորաբար կապվում է «մթին դարեր» հասկացությանը (այն առաջինը գործածության մեջ է դրել Ֆրանչեսկո Պետրարկան՝ նկատի ունենալով V-VIII դարերը)<sup>25</sup>, սակայն փաստերը ցույց են տալիս, որ իր ամբողջության մեջ այն նույնպես աչքի է ընկնում մշակութային ինքնատիպ դիմագծերով: «Միջնադարը, իհարկե, մարդկության հոգևոր զարգացման պատմության մեջ «անմարդկային» դադար չէր, – գրում է գրականագետ Միխայիլ Գասպարովը, – միջնադարը ստեղծեց աշխարհի իր պատկերը՝ կուռ, մանրամասնորեն հաշվարկված ու համաչափ, մարդը օրգանական և ներդաշնակ մասն էր այդ աշխարհի, ուստի ինչ-որ չափով մնաց նրանում իբրև «ամեն ինչի չափանիշ», մնաց իբրև ընդունակ՝ ճանաչելու այդ աշխարհը, ուրախանալու և հաճույք ստանալու նրանով»<sup>26</sup>:

Կործանված անտիկականության ավերակների վրա Եվրոպայի ժողովուրդները դանդաղ և զգուշորեն դրեցին նոր կյանքի հիմքերը՝ հնարավորինս նախադրյալներ ստեղծելով մշակույթի զարգացման համար: Եվ ինչպես որ նոր էին միջնադարյան եվրոպացու աշխարհայացքային պատկերացումները, նմանապես նոր էին նաև այն գեղագիտական կանոններն ու սկզբունքները, որոնց հիման վրա ստեղծվում էին միջնադարյան գրականությունն ու արվեստը: Ըստ էության, վաղմիջնադարյան մշակութային դադարը այլ բան չէր, քան բնականոն անդրադարձ կատարված քաղաքական, սոցիալական ու հոգևոր փոփոխություններին, ժամանակավոր կանգառ՝ շունչ առնելու և այդ փոփոխությունները հասկանալու, ինչպես նաև ըստ այդ փոփոխությունների վերակազմավորվելու համար, որ հետագայում ստեղծվեն հոգևոր մշակույթի բարձրակարգ գործեր:

«Արևմուտքի վաղ միջնադարի գրականության ծագումն ու զարգացումը, – գրում է Ս. Սմիռնովը, – որոշվում են երեք հիմնական ազ-

---

<sup>25</sup> Ֆրանսիացի պատմաբան Ժ. Լե Գոֆը կարծում է, որ «Մթին դարեր» արտահայտությունը կապվում է Լուսավորության շրջանի հետ (տե՛ս *Ле Гофф Ж., Средневековый мир вообшажаемого*, М., 2001, стр. 33):

<sup>26</sup> Гаспаров М., *Поэзия вагантов*, М., 1975, стр. 424.

դակների՝ ժողովրդական ստեղծագործության ավանդների, անտիկ բախարհի և քրիստոնեության մշակութային ազդեցությունների փոխազդեցությամբ»<sup>27</sup>: Այդ գրականությունը համեմատական գրականագիտության դիտանկյունից ուսումնասիրելիս երևան են գալիս իրողություններ ու փաստեր, որոնք վկայում են բարդ, բազմազան կապերի մասին, որոնք նկատվում են ինչպես եվրոպական գրականության ներսում, այնպես էլ դրա սահմաններից դուրս՝ ընդգրկելով Արևելք-Արևմուտք մշակութային շրջանակները: Հատկանշական է, որ այդ բարդ, բազմազան առնչություններում գերակշռում են տիպաբանական կապերը: Եվզենի Մելետինսկին տվել է այդ երևույթի մեկնաբանությունը: «Միջնադարի գրականությունը,– գրում է նա,– տիպաբանական համեմատաբանության ոչ միայն արժանավոր, այլև արտոնյալ առարկան է, քանզի զանազան տարածքների գրականություններն այդ շրջանում համեմատաբար անկախ են միմյանցից, զարգանում են հավասարաչափ, ուստիև համեմատելի են մեկը մյուսին առանց հատուկ սահմանափակումների ու վերապահության»<sup>28</sup>:

Գրականության պատմությունը վաղ և հասուն միջնադարի համար առանձնացնում է չորս տարատեսակ՝ լատիներեն, ժողովրդապիկական, ասպետական և քաղաքային գրականություն, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի ժամանակային ու տարածական իր հստակ սահմանները:

### **2.2.1 Լատիներեն գրականությունը**

Լատիներեն գրականությանը միջնադարում վերապահված էր առանձնահատուկ կարգավիճակ: Բնականաբար, այն նախ բացված դուռ էր դեպի անտիկ լատինական մշակույթը: Բայց դրա հետ մեկտեղ այն ուներ ևս մեկ կարևորագույն գործառույթ. միջնադարի էքնիկ և մշակութային բազմազանության ու քառսի պայմաններում այն նաև ապահովում էր միասնականություն՝ դառնալով կրոնական ու

---

<sup>27</sup> Արևմտաեվրոպական գրականության պատմություն, Երևան, 1949, էջ 10:

<sup>28</sup> <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky.18.Htm>.

գիտական գրականության լեզու: «Մխուրաստիկական միջնադարը,– գրել է Ումբերտո Էկոն,– լատինական լեզվի դարաշրջանն է»<sup>29</sup>:

Լատիններենով ստեղծվում էր բազմաժանր գրականություն: Նախ դա փիլիսոփայական-աստվածաբանական գրականությունն էր, ապա՝ կրոնական-եկեղեցական գրականությունը՝ իր տարատեսակ դրսևորումներով, և վերջապես վազանտների պոեզիան, որի տեսակարար կշիռը այդ գրականության մեջ գրեթե աննշան էր:

Փիլիսոփայական-աստվածաբանական գրականությունը ստեղծվում էր կրոնական միջավայրում՝ վանքերում ու մենաստաններում, և ուներ կարևոր առաքելություն՝ Հռոմեական կայսրության փլուզումից ու քրիստոնեության ընդունումից հետո առաջ եկած նոր իրականության համար մշակել, ձևավորել հոգևոր-գաղափարախոսական հիմքեր: Առաջին քրիստոնյա աստվածաբանները անտիկ փիլիսոփայական դպրոցներում կրթված մտավորականներ էին, որոնք ապրում էին դարձ և նվիրվում նոր կրոնին՝ քրիստոնեությանը: Նրանք են Տերտուլիանոսը, Յերոնիմոսը, Ամբրոսիոսը, Օգոստինոսը, որոնցից յուրաքանչյուրին առնչվում է քրիստոնեական եկեղեցուն ծառայելու որևէ առանձնահատուկ փաստ: Տերտուլիանոսին է պատկանում «Հավատում եմ, քանզի անհեթեթ է» հանրահայտ ասույթը: Յերոնիմոսը, ինչպես հայտնի է, Աստվածաշնչի լատիններեն թարմանության՝ վուլգատայի հեղինակն է, Ամբրոսիոսի անունը կապված է քրիստոնեական հիմներգության ստեղծման հետ: Հատկանշական է, որ նրանցից ոչ մեկը ծագումով լատինացի չէր, այլ ներկայացնում էին կայսրության մեջ մտնող փոքր ազգություններ: Ավանդույթը հասուն միջնադարում անցավ Պիեռ Աբելյարին, Ալբերտ Մեծին, Թովմա Աքվինացուն:

Նշանակալից է հատկապես Օգոստինոս Ավրելիոսի (354-430) աստվածաբանական-եկեղեցական գործունեությունը: Նա ծագումով Հյուսիսային Աֆրիկայից էր՝ Տագաստ քաղաքից (Ալժիր): Բավական հիմնավոր կրթություն է ստացել նախ ծննդավայրում, ապա՝ Մադավրայում ու Կարթագենում, ծանոթացել Պլատոնի, Արիստոտելի, Պլո-

---

<sup>29</sup> Эко У., Искусство и красота в средневековой эстетике, СПб., 2003, стр. 7.

տինի փիլիսոփայական հայացքներին, Վերգիլիոսի, Յիցերոնի ստեղծագործություններին: Երկար տարիներ տարվել է մանիքեական ուսմունքով: Օգոստինոսի կյանքում բեկումնային փոփոխությունների փուլ է սկսվել, երբ եկել է Հռոմ, ապա՝ 386 թ., Միլանում ընդունել է քրիստոնեություն (նրան մկրտել է Ամբրոսիոսը) և դարձել քրիստոնեական եկեղեցու նշանավոր այրերից մեկը: Վերադարձել է Հյուսիսային Աֆրիկա, և մինչև իր վախճանը Օգոստինոսը Կարթագենից ոչ հեռու գտնվող Հիպպոն քաղաքի եպիսկոպոսն էր:

Օգոստինոսը բեղուն գրիչ ունի: Նրա գրական ժառանգությունը հիմնականում կազմում են կրոնական բնույթ ունի, սակայն երկու աշխատություն առանձնանում է գաղափարների կարևորությամբ: Առաջինը հանրահայտ «Աստծո քաղաքն» է (410 թ.), որտեղ Օգոստինոսը ներկայացնում է **մարդկության պատմությունը**: Նա Հռոմի անկումը մեկնաբանում է իբրև աստվածային մտահոգացում մեղքերի պատճառով և մեղքերով լի անցողիկ քաղաքին հակադրում Աստծու քաղաքը, որը մաքուր հոգևոր պատկերացումների ու սիրո վրա է հիմնված: Երկրորդը «Խոստովանություններն» է (420 թ.), որը, ի տարբերություն առաջինի, ներկայացնում է **անհատի պատմությունը**: Վերջինիս համար իբրև հիմք է ծառայում հեղինակի ապրած կյանքը: Օգտագործելով քրիստոնեական գրականության մեջ տարածվել սկսող խոստովանանքի ժանրը՝ Օգոստինոսը ստեղծեց իր ժամանակի համար փոքր-ինչ անսովոր, բայց շատ ազդեցիկ մի գիրք: Տասներեք գլուխներից բաղկացած այս երկում առավել ամբողջական, քան հեղինակի մյուս աշխատություններում, արտացոլվում են նրա փիլիսոփայական, աստվածաբանական ու գեղագիտական հայացքները: «Խոստովանությունները» արժեքավոր է հատկապես եվրոպական գրականության պատմության համատեքստում, քանի որ նրանում առկա է մարդու նոր ընկալում, որը, մի կողմից, կապված է անտիկ ավանդույթի, մյուս կողմից՝ քրիստոնեական նոր պատկերացումների հետ: «Խոստովանությունները» անտիկ ավանդույթին առնչվում է այնքանով, որքանով նրանում, ինչպես նկատում է

Մ. Բախտինը, «դեռևս կենդանի է հունական հրապարակի ոգին»<sup>30</sup>, ինչի հետևանքով ինքնակենսագրությունը հրապարակային-պատմական նշանակություն է ձեռք բերում, այսինքն՝ անհատական կյանքը՝ իր բոլոր մանրամասներով, տեսանելի է դառնում բոլորին: Դրա հետ մեկտեղ «Խոստովանությունները» ներկայացնում է մաս քրիստոնեական նոր պատկերացումներ, քանի որ նախ Օգոստինոսը մարդու (իր) հոգին բացահայտում է մինչ այդ չտեսնված խորությամբ՝ ոչինչ չթաքցնելով իր Տիրոջից և ամեն ինչ ներկայացնելով առանց միջնորդի: Նման օրինակներ, ըստ էության, անտիկ գրականությունը չունի (սակավաթիվ մի քանի օրինակներ, մասնավորապես Մարկոս Ավրելիոսի «Ինքդ քեզ հետ՝ մեն-մենակ» երկը, այս օրինաչավությունը չեն փոխում), քանի որ ներաշխարհի մասին բացազատ խոսելու մշակույթը իր հետ բերում է քրիստոնեությունը: «Դա նոր վերաբերմունք է ինքն իր հանդեպ,– Օգոստինոսի առնչությամբ գրել է Մ Բախտինը,– սեփական «ես»-ի հանդեպ, առանց վկաների, առանց երրորդ դեմքին խոսքի իրավունք տալու»<sup>31</sup>: Եվ երկրորդ՝ «Խոստովանություններում» մարդու կյանքը իմաստ ու նպատակ է ձեռք բերում Աստծու հետ և ճշմարտությամբ ապրելու դիտանկյունից: Այսինքն՝ Օգոստինոսի կյանքը, Աստծուն և ճշմարտությունը որոնելու ճանապարհը ապրելու օրինակ են դառնում: Օգոստինոսը դրանով կապ է հաստատում Աստծու և մարդու միջև՝ Աստծուն փնտրելով ոչ այլ տեղ, քան իր հոգու խորքում: Սա Օգոստինոսին մի կողմից ընդհուպ մոտեցնում է Պլատոնին ու Պլոտինին, մյուս կողմից՝ հետագա փիլիսոփա-աստվածաբաններին՝ Բոնցիոսին, Էրուիզինային, Դունս Սկոտին, Թովմա Աքվինացուն: Օգոստինոսը կարողացավ միմյանց միավորել անտիկ փիլիսոփայությունն ու միջնադարյան քրիստոնեական աստվածաբանությունը՝ նպաստելով վերջինիս զարգացմանը, բայց, ինչպես նկատել է Ժամանակակից փիլիսոփաներից մեկը, դրա հետևանքով «հունական հստակ, շարժուն հայեցողական մտա-

<sup>30</sup> Бахтин М., Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, стр. 285.

<sup>31</sup> Бахтин М., Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, стр. 295:

ծողությունը հայտնվեց քրիստոնեական դաժան մետաֆիզիկայի անշարժ սառույցի մեջ»<sup>32</sup>:

Համեմատական գրականագիտության համար քննական-հետազոտական զգալի նյութեր է տրամադրում նաև լատիներեն գրականության մի այլ ճյուղ՝ կրոնակեղեցականը՝ իր բազմազան ժանրերով (պատարագ-հիմներգություններ, վարքեր, տեսիլքներ, հրաշքներ և այլն): Ինչպես հայտնի է, պատարագ-հիմներգությունների հիմքում ընկած է անտիկ ավանդույթը, մասնավորապես ծիսական հիմներգը, օրինակ՝ դիոնիսյան պաշտամունքի ընթացքում կատարվում էին դիֆիրամբներ: Պատարագ-հիմներգությունները, որոնց ակունքներում է Ամբրոսիոսը, պարտադիր կիրառություն են գտնում եկեղեցում և հետագայում աստիճանաբար վերածվում երաժշտական-մշակութային երևույթի՝ հասնելով մինչև Մոցարտ և XIX դարի երգահաններ (մեզանում՝ Եկմալյան ու Կոմիտաս): Հատկանշական է ևս մեկ հանգամանք. պատարագ-ժամերգության մեջ ի հայտ է գալիս **տրոպը**, որը կրոնական տեքստ է, խոսք, որից հետագայում ձևավորվում է միջնադարյան թատրոնը, ինչպես որ անտիկ ողբերգությունը ժամանակին սկզբնավորվում է դիֆիրամբներից: Լայն տարածում են գտնում քրիստոնեական եկեղեցու հայրերի ու սրբերի վարքագրությունները, որոնք ներկայացվում են՝ առատորեն համեմված տեսիլքներով, հրաշքներով ու հայտնություններով: Միջնադարյան նման պատումների հիման վրա են դառնում, օրինակ, Գուստավ Ֆլորբերի «Ս. Անտոնիոսի փորձությունները», «Սուրբ Հուլիանոս Ասպնջականի առասպելը», Անատոլ Ֆրանսի «Թախը»: Տեսիլքի ժանրի լավագույն օրինակներ են նորվեգական «Թունգոլալի տեսիլքը» (XII դ.), Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունը», Լեզլենդի «Հողագործ Պետերի տեսիլքը» (XIV դ.): Տարածում են գտնում նաև ուսուցողական-խրատաբանական պատումները, հատկապես «Հոմեական պատմությունները», որը բաղկացած էր անտիկ ու միջնադարյան թեմաներով հարյուր հիսուն նովելատիպ գործերից: Այս

---

<sup>32</sup> Стретерн П., Блаженный Августин, М., 2005, стр. 49.

գիրքը ևս հավանաբար այլ գրքերի հետ միասին հետագայում օրինակ է դառնում Բոկաչչոյի համար՝ գրելու «Դեկամերոնը»:

## **Գրական էքսկուրս 2. Օգոստինոս-Նարեկացի առնչությունների շուրջ**

Համեմատական գրականագիտության տեսանկյունից Օգոստինոսի գրական ժառանգությունը բավական հարուստ նյութեր ու գույգադրությունների հնարավորություն է ընձեռում: Նման հնարավորություններից մեկը Օգոստինոս-Նարեկացի առնչությունների քննությունն է:

Այնհայտ է, որ Գրիգոր Նարեկացին՝ քրիստոնյա Հայաստանի մեծ բանաստեղծը, մեր ժամանակներում մտնում է իր հոգևոր ու բանաստեղծական ներկայության մի նոր՝ համաշխարհային գրականության շրջափուլ: Նրա անձնավորությունն ու ստեղծագործությունը գրականագիտությանը շարունակաբար առաջադրում են մեկնաբանությունների, ընթերցումների ու համադրումների նորմանոր պահանջներ: Այս առումով Օգոստինոս-Նարեկացի կապի դիտարկումը գիտականորեն հիմնավորված է և կարող է հետաքրքիր կողմեր բացահայտել ոչ միայն նրանց գրական ժառանգության, այլև Արևելք-Արևմուտք քրիստոնեական ու մշակութային կապերի շրջանակում:

Նարեկացին ապրել է X դարում (մահացել է 1003 թ.): Դաստիարակվել ու կրթություն է ստացել օրինակելի քրիստոնեական միջավայրում: Նրա հոգևոր ձևավորման վրա մեծ ազդեցություն են ունեցել հայրը՝ Խոսրով Անձևացին, և քեռին՝ Անանիա Նարեկացին, որոնք հայ եկեղեցու հայտնի դեմքերից էին: Նարեկացու գրական ժառանգությունը բավական ծավալուն է՝ տաղեր, մեկնություններ, ներբողներ, աղոթքներ և կրոնախրատական բնույթի այլ գործեր: Ինչպես վկայում են փաստերը, Նարեկացու բանաստեղծական գլոխգործոցի՝ «Մատյան ողբերգության» պոեմի ստեղծման հիմք է ծառայել Նարեկա վանքի վանահոր պատվերը՝ գրել վանականների համար օրինակելի վարքի մի ուղեցույց: Պողոս Խաչատրյանը՝ լավագույն նարեկացիագետներից մեկը, գրում է. «Ողբերգության մատյանը»

կյանքի է կոչվել ոչ միայն բանաստեղծի ոգեշնչումով... նրա ստեղծմամբ շահագրգռված է եղել հայ հոգևոր հասարակության մի ամբողջ խավ»<sup>33</sup>: Համեստ այդ խրատները, սակայն, ամիս դարձան պոետական հանճարի մի այնպիսի բռնկման, որը լուսավորում էր ոչ միայն հայկական միջնադարը: Օգտագործելով խոստովանության ու աղոթքի ժանրային ձևերը՝ Նարեկացին պոեմի 95 գրուխներում իր իսկ անձի քննությամբ ու մեղքերի խոստովանությամբ ներկայացնում է իմաստավոր աշխարհին իր ողջ բովանդակությամբ, բարու ու չարի, Աստծու ու սատանայի բազմազան կերպավորումներով և դրանց միջակայքում մշտապես տատանվող ու տարուբերվող մարդուն, ինչն իր ակնհայտ ազդեցությունն է թողել երկի վերնագրի վրա:

Հայ գրականության մեջ Օգոստինոս-Նարեկացի առնչությունների խնդրին քիչ ուշադրություն է հատկացվել: Այդ մասին 1937 թ. առաջինն ակնարկել է Արշակ Չոպանյանը: «Գրիգոր Նարեկացի» գրական դիմանկարում նա գրում է. «Անոր գործին հետ իրական խնամություն ունեցող գործ մը գտնելու համար օտար գրականությանց մեջ, պետք է ս. Օգոստինոսի «Խոստովանությունները» և Վեռլենի «Իմաստության» ինչ-ինչ էջերը խառնել»<sup>34</sup>: Վերջին ժամանակներս լույս տեսած հատուկեմտ հոդվածները իրավիճակը գրեթե չեն փոխում: Փոքր-ինչ ավելի խոր են խնդրին անդրադարձել Աննի ու Ժան-Պիեռ Մահեները, որոնք «Գրիգոր Նարեկացին և իր «Մատեան ողբերգության» երկը» աշխատության մեջ մի քանի անգամ համեմատություն են անցկացրել երկու գրողների միջև: Հավելենք նաև, որ հայ բանասիրության ձեռքի տակ չկան փաստեր, որոնք կարող էին ուղղակի վկայել Նարեկացու՝ Օգոստինոսի ստեղծագործություններին ծանոթ լինելու մասին: Դա բնական է՝ պայմանավորված հայ ու կաթոլիկ եկեղեցիների միջև գոյություն ունեցած արմատական տարածայնություններով, մինչդեռ հպանցիկ հայացքն իսկ երևան է բերում անժխտելի ընդհանրություններ երկու մեծ գրողների գործերում:

Ժամանակային ու տարածական զգալի տարբերություններով հանդերձ նրանց կյանքն ու ստեղծագործությունը իրենց վրա կրում

<sup>33</sup> Խաչատրյան Պ., Գրիգոր Նարեկացին և հայ միջնադարը, Երևան, 1996, էջ 106:

<sup>34</sup> Չոպանյան Ա., Երկեր, Երևան, 1966, էջ 303:

են քրիստոնեական միջավայրի միասնական կնիքը: Նրանք երկուսն էլ եկեղեցու մեծություններ են, ճանաչված սրբեր, որոնց անձի ու գործերի շուրջ դեռ կենդանության օրոք լեգենդներ են հյուսվել: Երկուսն էլ թողել են գրական մեծ ժառանգություն, սակայն նրանց գրական ժառանգության մեջ կան մեկական գործեր, որոնցում նրանք երևում են առավել ամբողջական նկարագրով: Օգոստինոսի համար այդ երկը «Խոստովանություններն» է, Նարեկացու համար՝ «Մատյան ողբերգության» պոեմը: Հենց այդ գործերի հիման վրա էլ կարելի է խոսել նրանց միջև առկա կապերի մասին, ընդամենը՝ երեք՝ փիլիսոփայական-աստվածաբանական, ժանրային և գրական ավանդույթի մակարդակներում:

1. Փիլիսոփայական-աստվածաբանական խնդիրներում Օգոստինոսի և Նարեկացու միջև առկա ընդհանրությունները, բնականաբար, պայմանավորված էին քրիստոնեական միջավայրով, հատկապես Աստվածաշնչով, մի հանգամանք, որ դժվարացնում է բնորոշելու այդ ընդհանրությունների տիպաբանակա՞ն, թե՞ ծագումնաբանական լինելու հանգամանքը: Բայց նրանց միավորում է նաև անտիկ փիլիսոփայական ավանդույթը, հատկապես Պլատոնի **իդեան** ու **բարիքի** գաղափարը: Եթե Օգոստինոսը դաստիարակվում ու իբրև մտածող ձևավորվում էր անմիջապես անտիկ մտքի միջավայրում, որտեղ դեռ կենդանի էր պլատոնյան փիլիսոփայության շունչը, մասնավորապես նորպլատոնական մտածող Պլոտինի շնորհիվ, ապա Պլատոնի գաղափարները հասանելի էին Նարեկացուն հատկապես Դավիթ Անհաղթի մեկնությունների շնորհիվ: Ինչպես վկայում են փաստերը, Նարեկյան դպրոցում շատ տարածված էին Պլատոնի ինքնակատարելագործման մասին գաղափարները<sup>35</sup>:

Օգոստինոսն ու Նարեկացին բազմաթիվ թելերով կապված են նաև նորպլատոնական Պլոտինի հետ: Օգոստինոսին հաջողվեց քրիստոնեությունը միավորել Պլոտինի ուսմունքին, որում արդեն կրոնական շատ տարրեր կային: Ահա նրա մտածողության օրինակներից մեկը. «Կանչի՞ր Աստծուն, որն արարել է այն ամենը, ինչի մտա-

<sup>35</sup> Տե՛ս Թամրազյան Հ., Գրիգոր Նարեկացին և նորպլատոնականությունը, Երևան, 2004, էջ 19:

պատկերը դու ունես, աղոթի՛ր, որ գա, հայտնվի: Եվ թող նա գա, հայտնվի՝ բերելով իր հետ տիեզերքը, նա, ում ծիրում են գտնվում (մնացած) բոլոր աստվածները, նա, ով մեկն է և բոլորը»<sup>36</sup>: Սա հավասարապես հարազատ մտածողություն է երկուսի համար էլ, այսինքն՝ Պլոտինի հետ կապը պայմանավորում է Օգոստինոսի ու Նարեկացու համար ևս մի կարևոր գիծ՝ միատիկան: Ինչ մնում է Աստվածաշնչին, ապա վերջինս հսկայական հոգևոր տարածք է ապահովում երկուսի համար էլ՝ քննելու աշխարհայացքային ու կենսական բազմազան հարցեր, ճանաչելու աշխարհն ու սեփական ինքնությունը: Սակայն այստեղ ևս նկատելի են երկուսի համար էլ նախընտրելի միևնույն հետաքրքրությունները: Այսպես, երկուսն էլ ամենից շատ նախընտրում են մեջբերումներ անել Պողոս առաքյալի թղթերից (և սա բնավ պատահական չէ, քանզի այդ առաքյալը ամենից հաճախ և հիմնավոր էր խոսում մեղքերի ու մեղավոր մարդու մասին), ապա՝ սաղմոսներից և կորուսյալ որդու մասին առակից:

2. Ժամրի խնդիրներում ընդհանրությունների մասին խոսելիս պետք է նկատի ունենալ, որ թե՛ «Խոստովանությունները», թե՛ «Մատյանը» այլ բան չեն, քան աղոթք-խոստովանություն: Վերջինը, ըստ էության, քրիստոնեական ժանր է, որը միտված է, մի կողմից, դեպի արարիչը՝ նրան լսելի դարձնելու սեփական ձայնը, մյուս կողմից՝ դեպի աղոթողի սեփական ներաշխարհը՝ ճանաչելու սեփական հոգին: Աղոթք-խոստովանությունը դարձնելով արտահայտչաձև՝ նրանք պահպանել են ժանրին բնորոշ քնարականությունը, հասնում են ինքնաճանաչման անսովոր խորության, ինչն էլ նրանց խոսքին տալիս է մոզական ուժ:

Հատկանշական է, որ Օգոստինոսն իր երկը համարում էր Աստծուն կատարված գոհաբերություն: «Մատյան ողբերգության» պոեմի հեղինակը ևս համակված է իր երկի՝ աստվածային ներշնչմամբ ստեղծված լինելու գաղափարով: Նարեկացին բազմիցս իր երկը բնորոշել է իբրև մատյան, ողբ, աղոթք և այլն: Բոլոր դեպքերում երկուսի

---

<sup>36</sup> Պլոտինոս, Էննեադներ, Երևան, 1999, էջ 93:

համար էլ պատշաճ է հարցը. ի՞նչ տեքստեր են «Խոստովանությունները» և «Մատյանը»՝ կրոնական, թե՞ գեղարվեստական:

3. Երկուսն էլ մշակութային հզոր ավանդույթի հիմնադիր են, ընդամին՝ ոչ միայն իբրև գրող, այլև փիլիսոփա-աստվածաբան: Օգոստինոսի անունը եվրոպական գրականության պատմության մեջ կապվում է խոստովանաբանական արձակի արմատավորման հետ: Նրա անմիջական ազդեցությամբ են ստեղծվել Պիեռ Աբելյարի «Աբելյարի թշվառությունների պատմությունը», վազանտ բանաստեղծ Արխիպիտի «Խոստովանություն» բանաստեղծությունը, Ժան-Ժակ Ռուսոյի «Խոստովանությունը», Լև Տոլստոյի «Խոստովանությունը»: Բացի դրանից՝ XIX դարում, հատկապես ֆրանսիական ժամանակների շրջանում, խոստովանությունը բավական լայն տարածում գտավ՝ առաջ բերելով խոստովանական արձակի բավական լայն շրջանակ՝ Շատոբրիան, Կոնստան, Մյուսե:

Այն բանից հետո, երբ սկսվեց «Մատյանի» ռուսերեն և եվրոպական լեզուներով թարգմանությունը, սկիզբ առավ մահ Նարեկացու համաշխարհային ճանաչումը: Նրա անունը առավելապես առնչվում է մարդու անկատարությանը (Եվրոպայում այս գաղափարը առավել ամբողջականորեն ներկայացնում է **յանսենիզմը**), մանավանդ Աստծու ու սատանայի միջև հուսահատ տարուբերումներին, ինչն էլ որոշակիորեն հեռացնում էր նրանց միմյանցից: Արդարև, եթե Օգոստինոսը, սեփական մեղքերը խոստովանելով, կարողացել է հասնել ճշմարտության և լսելի դառնալ իր Աստծուն, ապա Նարեկացու ճանապարհը առավել լիքն է տառապանքով, մեղքի գիտակցությամբ ու հուսահատությամբ: Եվ եթե Օգոստինոսի ճանապարհը հստակ անցում է խավարից ու անգիտությունից դեպի լույս ու իմացություն, ապա Նարեկացին ներկայացնում է մարդուն, որը բնավ չի սթափվում: Նիցշեի եզրաբանությամբ Օգոստինոսը ապոլլոնյան տիպի մտածող է (այս տիպին են պատկանում Դանտեն, Գյոթեն, Տոլստոյը), իսկ Նարեկացին՝ դիոնիսյան (այս տիպին են պատկանում Շեքսպիրը, Դոստոևսկին, Կաֆկան):

### 2.2.2 Ժողովրդատեղիական գրականությունը

Համեմատական գրականագիտության համար առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում միջնադարյան Եվրոպայի ժողովրդատեղիական գրականությունը: Այն իր բնույթով միանգամայն հակադիր է լատիներեն գրականությանը, քանի որ այն նախապես բանավոր էր: Բացի այդ, ի տարբերություն լատիներեն գրականության, որը ստեղծվում էր վանքերում ու մենաստաններում, ժողովրդատեղիականը ծնունդ էր առնում բաց երկնքի տակ, ժողովրդական կյանքի մեծ ու փոքր իրադարձությունների միջավայրում: Պատմական իրադարձության հետ այս ժանրի գրականության կապը պարտադիր է, ինչը նրան օժտում էր մի շարք առանձնահատուկ, մասնավորապես ազգային պատմության պահպանության ու ինքնության արտացոլման կողմերով: Այդ իսկ պատճառով ժանրը հատուկ ուշադրություն էր վայելում քաղաքական ու իշխանական պալատներում (թեև քրիստոնեության տարածմանը զուգընթաց այդ ուշադրությունը աստճանաբար նվազում է): Ինչպես հունական էպոսն ուներ իր մասնագետ կատարողները՝ **ռապսոդներն ու աեդները**, այնպես էլ եվրոպական ժողովուրդները պահպանեցին այդ ավանդույթը, և, օրինակ, կելտերի մեջ հայտնի էին **բարդերն ու ֆիլիդները**, գերմանական ժողովուրդների մեջ՝ **շախմանները**, ռոմանական ժողովուրդների մեջ հայտնի էին **ժոնգլորները կամ խուզարները**:

Միջնադարյան Եվրոպայի բանահյուսությունը չափազանց հարուստ է մեծ ու փոքր էպիկական պոեմներով ու երգերով: Իրենց ամբողջականությամբ ու ընդգրկմամբ առանձնանում են էպիկական լայնակտավ ստեղծագործությունները՝ էպոսները, որոնք ներկայացնում են ժամանակային երկու տարբերակով՝ վաղնջական կամ **արխայիկ** էպոս, որի մեջ մտնում են կելտական (իռլանդական) էպոսը, հին գերմանական «Հիլդեբրանդի երգը» պոեմը, անգլո-սաքսոնական «Բեովուլֆը», սկանդինավյան «Էդդաները», և **հերոսական** էպոս, որի օրինակներ են գերմանական «Նիբելունգների երգը», ֆրանսիական «Ռոլանդի երգը», իսպանական «Սիդի երգը»:

Էպոսն առհասարակ յուրահատուկ ժանր է: Ֆրիդրիխ Շելլինգը Էպոսի ծնունդը պայմանավորում է մաքուր անհրաժեշտությամբ: Ազգային ինքնության, արխետիպերի, խորհրդանիշների և, այսպես կոչված, ազգային կողերի արտացոլման առումով Էպոսն իր հավասարը չունի ժանրերի համակարգում: Այստեղից էլ՝ նրա կոմպոզիցիոն արտակարգ բազմազանությունն ու բարդությունը:

Էպոսագիտությունը գրականագիտության մի առանձին ճյուղ է, որը միավորում է գրականագետին ազգագրագետի, պատմաբանի, հոգեբանի, առասպելաբանի, լեզվաբանի հետ: Էպիկական փոքր երգերից Էպոսի ձևավորումը շատ բարդ գործընթաց է, որի մասին կարելի է տեղեկանալ՝ կարդալով Ե. Մելետինսկու, Ա. Հոյսերի և մի շարք այլ գիտնականների աշխատությունները: Այն որևէ ժողովրդի քաղաքակրթական մակարդակի վկայագիրն է: Սովորաբար Էպոսն ունենում է սեմանտիկ երկու շերտ՝ **դիցաբանական ու պատմական**: Որքան հին է Էպոսը, այնքան էլ նրանում առավել ուժեղ է արտահայտված դիցաբանական շերտը, իսկ պատմականը թույլ է, և, ընդհակառակը, որքան նոր է Էպոսը, այնքան ուժեղ է պատմական շերտը և թույլ՝ դիցաբանականը: Կան Էպոսի վաղնջական (աքքադաշումերական «Գիլգամեշը»), դասական (հունական Էպոսը՝ «Իլիականը», «Ոդիսականը», հնդկականը՝ «Մահաբհարաթան», հայկական «Սասնա ծռերը») օրինակներ: Կան Էպոսներ, որոնց հեղինակներն հայտնի են, օրինակ, իրանական Էպոս «Շահնամեն» (Ֆիրդոսի) կամ պորտուգալական Էպոսը՝ «Լուզական» (Կամոենս): Բայց այս բազմազանությամբ հանդերձ Էպոսներն ունեն կարևոր մի կողմ. նման են միմյանց: Էպոսագետների համընդհանուր կարծիքով այդ նմանություններն ունեն տիպաբանական բնույթ, քանի որ դրանց մեծ մասի հեղինակը իրենք՝ ժողովուրդներն են, ուստի հերոսի՝ բարու ու չարի, արդարության, ուժի, գեղեցկության մասին նրանց պատկերացումների ընդհանրությունը Էպոսներն օժտում է ընդհանրական գծերով: Ռուս հայտնի գրականագետ, համեմատաբան Ալեքսեյ Վեսելովսկին այդ կապակցությամբ մի հետաքրքիր դիտարկում ունի: «Հարավ-ռուսական բիլինաները» (1881) հոդվածում նա գրում է. «Պատմական յուրաքանչյուր ժողովրդի ժողովրդական Էպոս

անհրաժեշտաբար միջազգային է»։ Այս մոտեցմամբ էպոսները համաշխարհային ընդգրկում ունեն։ Դրանց մեծ մասը նման են միմյանց կոմպոզիցիոն բազմաթիվ կողմերով՝ սյուժեով, թեմաներով, մոտիվներով։ Օրինակ՝ հերոսի ծնունդը, նրա անսովոր ուժն ու խեղը, նրա արարքները, անխոցելությունը, հոր ու որդու դիմակայությունը, ռազմիկ կինը և այլ մոտիվներ ընդհանուր են էպոսների գրեթե մեծ մեծ մասի համար։ Այս իմաստով հետաքրքիր օրինակների կարելի է հանդիպել էպոսների գուգադիի ընթերցանության դեպքում։

### **Գրական էքսկուրս 3. Գերմանական «Նիբելունգների երգը» և հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը**

Գերմանական «Նիբելունգների երգի» և հայկական «Սասնա ծռերի» համեմատությունը երևան է բերում հետաքրքիր տարբերություններ ու նմանություններ։ Գերմանացի ու հայ ժողովուրդների տարածական կտրվածության պայմաններում, երբ զանգվածային շփումներ չեն եղել նրանց միջև, տարբերությունները ինքնին հասկանալի են, սակայն, թվում է՝ այդ նույն հիմքով պետք է բացառվեին նաև նմանությունները, սակայն փաստերը հակառակն են ապացուցում։

Գերմանական էպոսը ձևավորվել է V-VI դարերում (գերմանական ժողովուրդների էպիկական դարաշրջանն է), այսպես կոչված, ժողովուրդների մեծ գաղթի շրջանում։ Նրա հիմքում ընկած են եվրոպական մի շարք հնագույն ժողովուրդների՝ բուրգունդների, ֆրանկների, սաքսերի, ինչպես նաև Եվրոպայում հայտնված հոների պատմության կարևոր իրադարձություններ։ Էպոսն անցել է կազմավորման բարդ ընթացք։ Գրի է առնվել շուրջ 1200 թ. : Էպոսի պոետիկայի վրա մեծ ազդեցություն է թողել ասպետական գրականությունը։ Արդյունքում ստացվել է ձևով **ասպետական**, քանի որ չափաժող է ու հանգավոր, իսկ բովանդակությամբ՝ **ազգային** պոեմ։ Ենթադրվում է, որ այն ունի հեղինակ, որը մշակել է արխայիկ պոեմները և ի մի բերելով ստեղծել մեզ այսօր հայտնի «Նիբելունգների երգը»։ Այսինքն՝ այն բավական հեռու է արխայիկ պոեմներից, հերոսներից մի քանի-

սը հոգեբանական փոփոխություններ են ապրում, ինչը անթույլատրելի է դասական էպոսում, և ներկայացնում է դրանց քայքայման շրջանի պոետական տրամադրությունները:

Ամբողջության մեջ «Նիբելունգների երգը» պալատական, իշխանական էպոս է, որը չափազանց զգայուն է դասերի, կենցաղի, հագուկապի, ասպետական պարտքի ու պատվի խնդիրների նկատմամբ: Դրան հակառակ՝ հայկական «Սասնա ծռերը» տիպիկ ժողովրդական էպոս է: Հիմքում ժողովրդի պայքարն է արաբական նվաճողների դեմ: Սասնա տան հերոսների մեջ, տոհմիկ ազնվությամբ հանդերձ, պալատական կենցաղի և մտածողության հետք անգամ չկա: Հաջորդում են միմյանց չորս սերունդ՝ Սանասարից մինչև Փոքր Միեր: Սա, մի կողմից, միֆական թիվ է, մյուս կողմից համընկնում է հայ ժողովրդի պատմական ժամանակի հետ: Այսինքն՝ էպոսը ներկայացնում է հայ ժողովրդի պատմության փիլիսոփայությունը՝ Սասնա տան (Մեծ Հայաստանի) կառուցման շրջանից մինչև նրա անկումը, մինչև Փոքր Միերի փակվելը Ազոավաքարում:

Այս էպոսների նմանությունների մասին խոսք եղել է բազմիցս (Վ. Ժիրմունսկի, Ե. Մելետինսկի, Ա. Եղիազարյան, Հ. Դռնոյան): Ժ. Դյունեզիլը, Ա. Պետրոսյանը խոսում են «Սասնա ծռերի» հնդեվրոպական միֆական հիմքերի մասին: Այդ նմանությունները մնում են տիպաբանական այն ընդհանրությունների շրջանակում, որոնք արդեն մատնանշվեցին: Երկու էպոսներում էլ, մասնավորապես, շատ մանրամասնորեն նկարագրվում են հարսնախոսության, որսորդության, զինախաղերի տեսարաններ: Երկուսում էլ մեծ ուշադրություն է դարձվում գլխավոր հերոսներին (ի դեպ, «Սասնա ծռերի» չորս սերունդները համարժեք են «Նիբելունգների երգի» Ջիգֆրիդին, քանի որ նրանք իրենց արարքներով ու գործերով հաճախ կրկնում են միմյանց), նրանց ծնողին, անսովոր ուժին ու քաջությանը (Ջիգֆրիդը սպանում է հրեշի և լողանալով նրա արյան մեջ՝ դառնում է անխոցելի: Միերը սպանում է Սասնա տան ճանապարհը փակած առյուծին): Երկու էպոսներում էլ պահպանված է հատուկ ուշադրություն հերոսների զենքերի, սրերի հանդեպ: «Սասնա ծռերում» կարևոր կերպար է նաև ձին՝ Քուռկիկ Ջալալին, որը հերոսների պես ջրային ծագում ու-

նի, իմաստուն է, ամենակարևորը՝ ծառայում է չորս սերնդի բոլոր հեղուսներին:

Այս մոտիվները և սյուժետային գծերը որոշակիորեն նկատվում են նաև այլ էպոսներում: Սակայն ընդհանուր խճանկարի մեջ կարելի է առանձնացնել երկու թեմատիկ գիծ, որոնք դուրս են տիպաբանական օրինաչափությունից ու բնորոշ միմիայն այս երկու էպոսներին:

1. Ինչպես հայտնի է, երկու էպոսների հերոսներն էլ՝ Ջիգֆրիդն ու Դավիթը, անխոցելի են և ունեն միֆական հերոսներին բնորոշ պաշտպանական միջոցներ: Ջիգֆրիդի համար դա անխոցելի մաշկն է, Դավթի համար՝ Խաչ պատերազմին: Այս պայմաններում սպասելի է, որ նրանց վախճանը պետք է կապված լինի անսովոր ինչ-որ բանի հետ: Երկու էպոսներում էլ նրանց մահվան պատճառ են հենց իրենք՝ հերոսները, կամ ավելի ճիշտ՝ նրանց կողմից թույլ տրված էպիկական մեղքը: Ջիգֆրիդը, խաբեությամբ, անտես թիկնոց հագնելով, ներկայանում է իբրև Գունտեր արքա, հաղթում է Բրունհիլդին, ապա՝ ամուսնացնում նրանց: Բրունհիլդին նա տարիներ առաջ խոսք էր տվել ամուսնանալ, սակայն տարվելով Քրիմհիլդի գեղեցկությամբ՝ դրժում է իր խոսքը և ամուսնանում վերջինիս հետ: Բառացիորեն նմանատիպ սխալ է թույլ տալիս Դավիթը: Նա նախ ամուսնության խոսք է տալիս Չմշկիկ Սուլթանին, բայց գերվում է Խանդութի գեղեցկությամբ և ամուսնանում նրա հետ: Էպիկական մեղքը երկու դեպքում էլ գործում է անվրեպ: Ընդամին՝ երկու էպոսներում էլ շատ հետևողականորեն ներկայացվում են ռազմիկ կանայք՝ Բրունհիլդը «Նիբելունգների երգում», Չմշկիկ Սուլթանն ու Խանդութը՝ «Սասնա ծռերում»:

2. Այս էպոսներն աչքի են ընկնում նաև իրենց ավարտով: Ինչպես հայտնի է, էպոսների ավարտը չի լինում ողբերգական, այլ հակառակը՝ լավատեսական տրամադրությամբ: Սակայն այստեղ երկու դեպքում էլ ունենք դրամատիկ ավարտ: Պատահական չէ, որ «Նիբելունգների երգը» նրա վերջին իրադարձությունների հիման վրա երբեմն անվանվել է նաև «Նիբելունգների ողբը»: Սա պատմական ճշմարտության արտացոլում է՝ կապված բուրգունդական արքայատոհմի կործանման հետ:

«Մասնա ծները» նույնպես ավարտվում է ողբերգական իրադարձություններով: Փոքր Միերը մենամարտում է հոր՝ Դավթի հետ, որի համար արժանանում է հոր անեծքին՝ մնալ անմահ, բայց և անժառանգ: Մա ևս պատմական ճշմարտության վիպական անդրադարձ է՝ Մեծ Հայքի թագավորության անկման ակնարկով: Բայց իր հերոսի համար էպոսը գտնում է ամսովոր ու հանճարեղ լուծում. Միերը փակվում է Ագռավաքարում՝ սպասելով, որ մի օր մարդը կփոխվի, և արդարությունը կտիրի աշխարհին: Ագռավաքարը բարդ սեմանտիկա ունի: Մի կողմից այն ձայնակցում է անձավի, քարայրի արխետիպին, որոնց ներսում շոթայված փակվել են միֆական հերոսներ՝ Պրոմեթևսը, Ամիրանին, Արտավազը, մյուս կողմից՝ ներկայացնում է նոր կյանքի հույսը, այսինքն՝ Ագռավաքարը ներկայանում իբրև արգանդ, որտեղ հասունանում է նոր կյանք:

#### **Գրական էքսկուրս 4. Ֆիրդուսու «Շահնամեն» և «Մասնա ծները»**

VII դարում արմատական փոփոխություններ են տեղի ունենում Արևելքում: Արաբները ընդունեցին իսլամ, որից հետո պարտադրաբար իսլամ ընդունեցին նաև այն բոլոր ժողովուրդները, որոնք գտնվում էին արաբների գերիշխանության տակ: Այդ ժողովուրդներից էին նաև պարսիկները, որոնք ունեին հնագույն մշակույթ և ամենաքաղաքակիրթներից մեկն էին Ասիայում: Ընդունելով իսլամ՝ պարսիկները ընդունում են նաև արաբերենը և աստիճանաբար հրաժարվում իրենց՝ պահլավերենով ստեղծված դարավոր գրավոր մշակույթից: Վերջինս շարունակվում է գործածվել գրադաշտական փոքրաթիվ հոգևորականների կողմից, իսկ պարսկական գրականության պահպանության շահերից ելնելով՝ ստեղծվում է նոր պարսկերենը՝ ֆարսին, որն արաբերենին զուգահեռ գործածվում է պարսիկ մտավորականության շրջանում<sup>37</sup>: Երկու մշակույթների համադրությունից

<sup>37</sup> Այս երևույթի զուգահեռը Եվրոպայում լատիներենի և նոր գարգացող ազգային լեզուների համաժամանակյա գործածությունն է:

ձևավորվում ու զարգանում է նոր պարսկական գրականությունը, ծաղկում է ապրում հատկապես պոեզիան՝ տալով համաշխարհային հնչեղության անուններ (Ռոդաֆի, Խայյամ, Նիզամի, Ռումի, Սաադի, Հաֆեզ): Այս բանաստեղծների մեջ իբրև էպիկական պոեզիայի հանճար առանձնանում է հատկապես Ֆիրդուսին:

**Ֆիրդուսի (940-1120 թթ.):** Առ այսօր Ֆիրդուսու իսկական անունը հայտնի չէ: «Ֆիրդուսին» մականուն է, որը նշանակում է «դրախտային»: Նրա կյանքն անցել է մեծ մասամբ Թուս քաղաքում: Հանձին նրա «Շահնամեի»՝ տեսնում ենք արևելյան պալատական գրականության ամենաբարձր օրինակներից մեկը: Ֆիրդուսին՝ Հայնրիխ Հայնեի բնորոշմամբ՝ «խաբված պոետը»<sup>38</sup>, իր «Շահնամեն» գրել է Իրանի շահի պատվերով: Այն բաղկացած է 100.000 տողից (համեմատության համար ասենք, որ գերմանական «Նիբելունգների երգն» ունի 10 հազար տող), բաժանված երեք՝ դիցաբանական, դյուցազնական և պատմական հատվածների: Դիցաբանական հատվածը ներկայացնում է Իրանի պատմությունը նախապատմական ժամանակներից մինչև Ք.ա. VIII դարը: Այն ստեղծվել է հնագույն առասպելների, Ավեստայում ու Գաթաներում պահպանված ավանդազրույցների և Փիշդադյան արքաների մասին եղած պատմությունների հիման վրա: Դյուցազնական հատվածի պատմություններն ընդգրկում են Ք.ա. VIII դարից մինչև Ք.հ. I դարն ընկած ժամանակաշրջանը: Գլխավոր հերոսը Ռուստամ Չալն է: Վերջին՝ պատմական հատվածը ներկայացնում է իրադարձություններ, որոնք կատարվում են I-VII դարերի ընթացքում: Դա Մասանյան Պարսկաստանի պատմությունն է, գլխավոր հերոսներն են քազավոր Բահրամ Գուրը, զորավար Բահրամ Չուբինն ու Մագրակը: Ինչպես հետևում է շարադրանքից, «Շահնամեն» ունի ժամանակային վիթխարի ընդգրկում. այն ներկայացնում է իրանցիների 4500-ամյա պատմությունը: Գլուխների քանակը, որոնք դաստան են անվանվում, հասնում է հիսունի: Գրա-

---

<sup>38</sup> Հայնրիխ Հայնեն «Բանաստեղծ Ֆիրդուսին» բալլադում պատմում է այն խաբեության մասին, որ թույլ է տվել Մահմուդ շահը՝ «Շահնամեի» յուրաքանչյուր տողի համար խոստացած մեկ ոսկու փոխարեն վճարելով մեկ արծաթ (տե՛ս Հայնրիխ Հայնե, «Ռոմանսերո»):

վոր հուշարձաններից օգտվելով հանդերձ՝ Ֆիրդուսին խոհեմորեն օգտագործել է նաև ժամանակակից ասացողներից լսած պատմություններն ու գրույցները: «Շահ Նամեն» խորապես կապված է իրանական մշակութային-բանահյուսական ավանդույթի հետ ոչ միայն բովանդակությամբ, այլև ձևով: Օրինակ՝ Ֆիրդուսին իր պոեմի համար ընտրել է տաղաչափության մի տարբերակ, որը հայտնի է **մուքաբալիբ** անվանմամբ և լայնորեն գործածվում էր իրանական մինչևիսլամական էպիկական երգերում: Ֆիրդուսին այնքան էր տարված հին Իրանի իմաստությամբ ու լույսով, որ «Շահնամեում» առանձին դեպքերում նկատելի է նոր կրոնի՝ իսլամի հանդեպ սառնություն: Հիմնական գաղափարը պարսից ժողովրդի հերոսական պայքարն է թշնամիների դեմ: Այսինքն՝ ժանրային առումով «Շահնամեն» դյուցազնական էպոս է և համադրելի նմանատիպ բազմաթիվ էպոսների հետ, սակայն իրանական ժողովուրդների ազգային ինքնագիտակցության դաստիարակության առումով այն համահավասար է հոմերոսյան պոեմներին՝ «Իլիականին», «Ոդիսականին»: «Շահնամեում» հիշատակումներ կան Ալեքսանդր Մակեդոնացու մասին (արևելյան գրապատմական ավանդույթում՝ Իսկանդեր): Բազմաթիվ գծերով «Շահնամեն» կապվում է նաև հայկական մշակույթի, էպոսի ու պատմության հետ: Դրանք նկատվում են հատկապես երրորդ հատվածում: Հատկանշական է, որ հակաթուրքական կողմնորոշում ունենալով՝ Ֆիրդուսին շատ բարձր էր գնահատում այն ամենը, ինչ կապված է Հայաստանի և հայերի հետ: Բնականաբար, այս կարծիքը փոխանցվում է պարսիկ հետագա բանաստեղծներին ու մտավորականներին: Հիշատակվող հայերից է, օրինակ, Մուշեղ Մամիկոնյանը: «Շահնամեն» տիպաբանական բազմաթիվ գծերով կապված է «Սասնա ծռերի» հետ՝ հերոսների անսովոր ուժն ու իմաստությունը, նրանց ձիերի, զենքերի առանձնահատուկ լինելը, ոչ սովորական ձևով զենքեր ձեռք բերելը, երկու էպոսներում էլ ջուրը գորավոր ուժ ունի, երկու էպոսներում էլ հերոսները հայտնվում են հորի մեջ, մեծ ուշադրություն է դարձվում նաև երազներին, հայերի ու որդիների հակասությանը, ռազմիկ կանանց կերպարներին և այլն:

Հայկական «Սասնա ծռերը», գերմանական «Նիբելունգների երգը» և Ֆիլդուսու «Շահնամեն» վիթխարի ազդեցություն են թողել իրենց ժողովուրդների հոգեմտավոր ողջ պատմության վրա՝ վերածվելով ազգային մտածողության, պատմության դասագրքի, վերակենդանանալով արվեստի և գրականության ամենատարբեր ժանրերում:

### 2.2.3 Ասպետական գրականությունը

Հասուն միջնադարում Արևմտյան Եվրոպայի մի շարք երկրներում (Ֆրանսիա, Գերմանիա, Անգլիա) ձևավորվեց մշակույթի միանգամայն նոր տիպ, որը ստացավ «ասպետական կամ կուրտուագ (ֆրանսերեն *court – պալատ, արքունիք*) մշակույթ» անվանումը: Այն իր դասական ձևերին հասավ նախ Ֆրանսիայում, որտեղից հետագայում տարածվեց նաև եվրոպական մյուս երկրներ: Ֆեոդալական հասարակության մեջ ասպետականության ծագումը բնականոն, բայց և ինչ-որ չափով անսովոր երևույթ էր: Ֆեոդալական հասարակության ծնունդը լինելով՝ ասպետականությունը միաժամանակ շատ քիչ կապ ուներ այդ նույն հասարակության մյուս խավերի հետ: Այն թեև ներկայացնում էր ցածր ազնվականությունը, սակայն ավելի շատ հոգևոր, քան դասային կարգավիճակ ուներ, խստորեն տարբերվում էր ազնվականությունից, քանի որ եթե ազնվականությունը ժառանգաբար անցնում էր հորից որդուն, ապա ասպետականությունը երբեք ժառանգական չի եղել: Ըստ էության, ասպետականության ստեղծման մեջ որոշակի դեր ուներ նաև քրիստոնեական եկեղեցին, որը դրանով ստեղծում էր վիթխարի հոգևոր բանակ: «Ասպետն այլ բան չէ,– գրում է Պ. Կոզանը,– քան ռազմիկ-քրիստոնյա»<sup>39</sup>: Ասպետները հայտնի էին դեռևս VII-VIII դարերում, սակայն այն ժամանակներում, ասպետ ասելով, հասկանում էին մեկին, որը ձի ուներ և զինված էր: Տերմինի ծագումը կապված է ձիու հետ (անգլերեն՝ *Knight*, ֆրանսերեն՝ *Chewalier*, գերմաներեն՝ *Reiter*): Պատմական մի շարք

---

<sup>39</sup> Коган П., Очерки западноевропейской литературы, т. 1, Москва-Ленинград, 1928, стр. 18.

հանգամանքներ, հատկապես Խաչակրաց արշավանքները, արմատապես փոխեցին ասպետական դասի սոցիալ-քարոյական նկարագիրը: Ռազմական գործին տիրապետելուն զուգընթաց աստիճանաբար նկատվում էր ասպետների ակնհայտ հակումը դեպի արվեստներն ու գեղեցիկը, դեպի գիտելիքներն ու նրբակիրք վարքը: Հիմնվեցին ասպետական օրդեններ (ամենատարածվածներից մեկը Տաճարականների օրդենն էր): Նրանք զբաղվում էին գաղտնի՝ էզոտերիկ գիտություններով: Ասպետների միջավայրում ազդեցիկ հեղինակություն էր միստիկ աստվածաբան Բեռնարդ Կլերվոցին, որին, ինչպես հայտնի է, Դանտեն տեղավորում է դրախտի կենտրոնում («Դրախտ», Երգ երեսուներկուերորդ): Պոեզիան աստիճանաբար լայն տեղ էր գրավում ասպետների կյանքում: Հերոսականության, անուստածեռության հետ միասին ասպետական իդեալի մաս են սկսում կազմել գթասրտությունն ու անձնագոհությունը: Տիկնոջը ծառայելը ասպետական կողերսի բարձրագույն ու չգրված օրենքն է, որին ենթարկվում էին բոլորը՝ անկախ ազգային պատկանելությունից: Աշխարհիկ վայելքների և կյանքի գեղագիտացմանը զուգընթաց հետաքրքրություն է արթնանում մարդու անհատական պահանջումների հանդեպ, մշակվում է սիրո նոր ու բարդ մետաֆիզիկա, առաջանում է կնոջ երկրպագություն, որին վերագրվում են աստվածային հատկանիշներ: «Պրովանսի տրուբադուրների տեսության համաձայն,– գրում է Ն. Ստորոժենկոն,– ասպետական սերը իդեալական զգացմունք է՝ զերծ ամեն տեսակի զգայությունից»<sup>40</sup>: Ասպետների դաստիարակության հիմնական նպատակը դարձավ մարդուն նախապատրաստելը սիրուն և Գեղանի տիկնոջը ծառայելուն: Այս ամենի վրա թեև իր ազդեցությունն էին թողնում նոր-նոր զարգացող քաղաքները, սակայն ասպետական մշակույթի իսկական օրրանը շարունակում էին մնալ ամրոցները: Միջնադարյան ժողովրդական ասացողին աստիճանաբար սկսեց փոխարինել անհատ-բանաստեղծը: Հեղինակային ինքնագիտակցության մման աճը կապված էր բանաստեղծության մեջ անհատական, սեփական ոճի շարունակ մեծա-

<sup>40</sup> Стороженко Н., Очерк истории западно- европейской литературы, М., 1908, стр. 55.

ցող պահանջարկի հետ: Նման անհատական ոճի դրսևորում է նաև ասպետական գրականության մեջ արտակարգ ուշադրությունը լեզվի ու լեզվաձևերի գործածության հանդեպ: Կոպիտ, ամնշակ խոսքը, բարբառային ձևերն ու գավառաբանությունները դուրս էին մղվում բանաստեղծությունից:

Ասպետական գրականությունը ներկայանում է երկու ենթաժանրով՝ քնարերգությամբ ու վեպով:

### 2.2.3.1 Ասպետական քնարերգություն

Ասպետական քնարերգությունը սկիզբ է առնում նախ Հարավային Ֆրանսիայում՝ Պրովանսում: Սա Եվրոպայի ամենահարուստ մարզերից մեկն էր: Այն քաղաքականապես առանձին էր Ֆրանսիայից: Լատիներենին գուգահեռ իբրև մայրենի լեզու գործածվում էր նաև պրովանսերենը: Մարզը աշխույժ առևտրով կապված էր միջերկրածովյան ավազանի երկրների հետ: Քաղաքների կողքին գարգանում էին հատկապես ամրոցները, որոնք մշակութային իսկական կենտրոններ էին: Այստեղ հաճախ անցկացվում էին բանաստեղծական մրցույթներ: Պատահական չէ, որ ասպետական ազատ քնարերգությունը ծաղկում էր ապրում հենց ազատասեր այս մարզում: Այստեղ բանաստեղծներին անվանում էին **տրուբադուրներ**, այսինքն՝ խոսքը գտնողներ: Ասպետական քնարերգության բազմազան ու բազմակերպ ժանրերի, ձևերի, թեմաների ու մոտիվների մեջ կարևոր է հատկապես երկու հանգամանք: Առաջինը բանաստեղծ-հեղինակի վիճակն է, որն ունի անհատական գիտակցության շատ բարձր աստիճան և հասկանում է, որ ինքը տարբերվում է բոլորից ու նման չէ ոչ մեկին, երկրորդը՝ սերը տիկնոջ կամ դամայի հանդեպ: Համաձայն ասպետական քնարերգության փիլիսոփայության՝ սերն ազնվացնում է մարդուն, վեհացնում նրա հոգին, մաքրում, կատարելագործում այն: Ավելին՝ բանաստեղծ չի կարող լինել նա, ով սիրահարված չէ: Սերը աշխարհիկ կրոնի պես մի բան էր, որին դավանում էին բոլոր քնարերգուները: Սիրո տարբերակները շատ էին (անպատասխան սեր, սեր հեռվից, ամաչկոտ սեր, քնքուշ սեր, բարձրաշխարհիկ սեր և

այլն), սակայն ասպետական բանաստեղծության իսկական հայտնագործությունը սիրո՝ իբրև քաղցր տառապանքի պոետականացումն էր: Ասպետ բանաստեղծներից մեկը՝ Դաուդե դե Պրոդասը, այսպիսի տողեր ունի. «Ես օրհնում եմ սերը այն բանի համար, որ նա հարկադրեց ընտրել նրան, ով ինձ մերժում է: Եթե ես փոխադարձ սեր վայելեի, ինձ չէր վիճակվի արցունք թափել, ես չէի կարող ճաշակել ո՛չ հառաչանք, ո՛չ տխրություն, ո՛չ հույս, ո՛չ հուսախաբություն, ո՛չ աղերսանք»: Հիմնական թեմա լինելով ասպետական քնարերգության համար՝ սերը, այդուհանդերձ, միակը չէր: Գոյություն ունեին բազմազան ժանրեր, որոնցում ասպետ բանաստեղծները ներկայացնում էին սոցիալական, քաղաքական, փիլիսոփայական և այլ խնդիրներ: Ամենատարածված ժանրը **կանցոնն** էր կամ **շանսոնը**, այսինքն՝ սիրո երգը, որով հայտնի էին շատ բանաստեղծներ (Առնաուտ Կատալան, Ռիչարդ դե Բարբեգյու, Պեյրե Վիդալ), սակայն ամենահայտնին այս ժանրում Բերնարդ դե Վենտադորնն էր: Տարածված ժանրեր էին նաև **տենցոնը**, որը բանաստեղծություն-բանավեճն էր, **սիրվենտը**, որը նվիրված էր քաղաքական, խրատական կամ բանաստեղծի համար անձնական որևէ թեմայի, **ալբան** կամ **ցայգերգը**, **երեկոյան երգը** կամ **սերենադը**, **հովվերգությունը**, **ողբը**: Դրանցից յուրաքանչյուրի համար բնորոշ էր բանաստեղծական որոշակի իրադրություն-մոդել: Մշակվում էին պոետական արվեստի զանազան սկզբունքներ, կային բանաստեղծներ, որոնք առավելապես հակվում էին դեպի բարդ, մթին կառուցվածքներն ու ձևերը, նրանց թվում՝ Պեյրե Վիդալը, Ջաուֆրե Ռյուդելը, Առնաուտ Դանիելը: Բանաստեղծական պարզ խոսքի ու մտքերի կողմնակից էր Բերնարդ դե Վենտադորնը: Այս առումով ուսանելի էր այն տենցոնը, որը ներկայացնում էր երկու հակառակորդ բանաստեղծների՝ Գիրաուտ դե Բոռնեյլի և Ռայմբաուտ Երրորդի՝ Օրանժի կոմսի միջև (ասպետ քնարերգուների մեջ կային բազմաթիվ ազնվականներ, անգամ թագավորներ) բանավեճը: Սովորաբար ասպետական բանաստեղծությունը չէր արտասանվում, այլ երգվում էր, դա կատարում էր ինքը՝ տրուբադուր-բանաստեղծը կամ նրա հետ թափառող երգիչը, ինչը, անկասկած, կապված է անտիկ բանաստեղծական ավանդույթի հետ:

Ասպետն իրեն ամբողջությամբ համարում էր Գեղանի Տիկնոջ սեփականությունը և պատրաստ էր կատարել նրա բոլոր ցանկությունները: Ուստի բանաստեղծներից շատերի կյանքը հաճախ անցնում էր անբնական, անկանոն վայրիվերումներով՝ դառնալով իսկական քննություն նրանց ազնվության ու նվիրվածության և նմանվելով լեգենդի: Պատահական չէ, որ նրանցից շատերի մասին (Պեյրե Վիդալ, Ջաուֆրե Ռյուդել, Գիլյոմ դե Կաբեստան, Հայնրիխ ֆոն Օֆտերդինգեն, Թանհոյգեր և այլք) հետագայում ստեղծվեցին գրական երկեր:

Ասպետական քնարերգությունը, որը Արևմտյան Եվրոպայի գրական-գեղարվեստական մտքի ամենահետաքրքիր դրսևորումներից մեկն է, սկզբնավորվելով և ծաղկում ապրելով XI-XII դարերում, XIII դարում դադարեց գոյություն ունենալ: Հռոմի Պապի կողմից հրահրված, այսպես կոչված, ալբիգոյների պատերազմը ավերիչ հետևանքներ ունեցավ ծաղկուն երկրամասի՝ Պրովանսի համար: Անկասկած, երկրամասի քաղաքական ու մշակութային անկախությունը դուր չէր գալիս ո՛չ կաթոլիկ եկեղեցուն, ո՛չ էլ Ֆրանսիայի ու Անգլիայի թագավորներին: Հարուստ քաղաքներն ու ամրոցները թալանվեցին և ավերվեցին: Մշակութային կյանքը կանգ առավ: Բանաստեղծներից շատերը սպանվեցին, իսկ ողջ մնացածները փրկվեցին՝ փախչելով Հյուսիսային Ֆրանսիա, Գերմանիա կամ այլ երկրներ:

Ասպետական քնարերգությունը համեմատական գրականագիտության տեսանկյունից դիտարկելիս ի հայտ են գալիս բավական հետաքրքիր առնչություններ ու համանմանություններ, որոնք այդ գրականությունը, մի կողմից, կապում են ավանդույթի հետ, մյուս կողմից՝ երևան բերում առանձնահատկություններ, որոնք հաստատում են հենց իր՝ ասպետական գրականության ավանդույթ լինելու հանգամանքը:

Նախ նկատելի է ասպետական ու անտիկ քնարերգության, մասնավորապես լեսբոսյան բանաստեղծների (Ալքայոս, Սաֆո), ապա՝ Օվիդիուսի՝ սիրո մեկնաբանության որոշակի ընդհանրություններ: Հատկապես Օվիդիուսի ստեղծագործություններում տրուբա-

դուր-բանաստեղծները գտան հարազատ հոգու, որը նույնպես պաշտում է կյանքն ու արվեստը: Սակայն սիրո մեկնաբանության մեջ նրանք միանգամայն տարբեր են, քանզի թե՛ հույն և թե՛ հռոմեացի բանաստեղծների գործերում սերը ստանում է առավելապես զգայական-բանական մեկնաբանություն, մինչդեռ ասպետական քնարերգության մեջ այն միստիկական զգացում է, որը տանում է դեպի ինքնամոռացում:

Մասնագիտական-ոճական քննությունը ցույց է տալիս, որ ասպետական քնարերգությունը առանձին դեպքերում ընդհանրության գծեր է դրսևորում նաև ժողովրդական բանահյուսական բանաստեղծության հետ: Ասպետական քնարերգության առանձին ժանրեր նման ընդհանրությունների մասին խոսելու հնարավորություն են ընձեռում: Օրինակ՝ տեմցոնը (բանավեճ-բանաստեղծություն) կապված է ամռան-ձմռան վեճը ներկայացնող ծիսական երգերի հետ<sup>41</sup>, ողբը առնչվում է ողբերի բանահյուսական ձևերին, որոնք մեզանում հայտնի են իբրև լալյաց երգեր, իսկ ահա կանցոնը՝ իբրև սիրո երգ, առավելապես կապված է զարման ու կյանքի արթնացման ծիսական պատկերացումների հետ:

Առանձին մասնագետների կարծիքով ասպետական քնարերգությունը բազմաթիվ գծերով, հատկապես սիրո և տրուբադուր-բանաստեղծի կացության պատկերման առումով ընդհանրության եզրեր ունի արաբական միջնադարյան պոեզիայի հետ: Ասպետական քնարերգության վրա վերջինիս թողած ազդեցության մասին դեռևս XVIII դարում առաջինը խոսում է Թոմաս Ուորտոնը: Հետագայում խնդրի առնչությամբ նմանատիպ կարծիք են հայտնում նաև Կոնրադ Բուրդախը, Լորենս Էկկերը և ուրիշներ<sup>42</sup>: Այդպես մտածող գիտնականները նման ազդեցության հնարավորությունը պայմանավորում են այն հանգամանքով, որ Պրովանսը առևտրական ու մշակութային կապե-

---

<sup>41</sup> Գրական տեքստի նման մեկնաբանության մասին առավել մանրամասն տե՛ս Փրայն Է., *Анатомия критики// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.*, М., 1987:

<sup>42</sup> Այդ մասին առավել մանրամասն տե՛ս Жирмунский В., *Сравнительное литературоведение*, М., 1979:

րով կապված էր հատկապես հարևան Իսպանիայի հետ, որտեղ իշխում էին արաբները, և տարածված էին արաբական բանաստեղծության ճաշակն ու ձևերը: Այդ խնդրի պարզաբանմամբ ներկայումս էլ գրադվում են բազմաթիվ համեմատաբան գրականագետներ:

Պրովանսի տրուբադուրների քնարերգությունը դարձավ պոետական ավանդույթի հիմք:

Նախ անմիջականորեն այդ պոետական մշակույթին է առնչվում Հյուսիսային Ֆրանսիայում մի փոքր ավելի ուշ ձևավորված **տրուվերների** քնարերգությունը: Վերջինս գրեթե նույնությամբ կրկնում է տրուբադուրների քնարերգության ժանրային և թեմատիկ-մոտիվային համակարգը, և նրանց միջև առնչությունները կարելի է դիտարկել իբրև ծագումնաբանական կապերի օրինակ:

Ասպետական քնարերգությունը հիմնավոր զարգացում ապրեց Գերմանիայում՝ Ֆրանսիայից հետո այստեղ գտնելով իր երկրորդ հայրենիքը: Այն այստեղ ստացավ **մինեզանգ** անվանումը: Տերմինը կապված է սիրո կամ սիրո իմաստության հետ: Այստեղ հատկանշական է այն, որ ընդհանուր գծերով մնալով տրուբադուրների քնարերգության սահմաններում՝ մինեզանգը, սակայն, ներքին կառուցվածքով հավատարիմ է ազգային գրական ավանդույթին: Մեզ հայտնի են ավելի քան հարյուր մինեզանգերներ, որոնք հասուն միջնադարում լիարժեք տոն են տվել գերմանական պոեզիային: Գերմանացի մինեզանգերները (Կյուրենբերգ, Դիտմար ֆոն Այստ, Հենրիխ ֆոն Ֆելդեկե, Հայնրիխ ֆոն Մոիրունգեն, Ռայնմար ֆոն Հագենաու) ստեղծեցին ասպետական բանաստեղծության մի տարբերակ, որն առավելապես առնչվում է գերմանական բանահյուսական ավանդույթին: Անկասկած, նրանցից ամենատաղանդավորը Վալտեր ֆոն դեռ Ֆոգելվեյդեն է, որն իր երգերում հաճախակի անդրադարձել է իր քաղաքական իդեալներին, քրիստոնեական աշխարհը հովանու տակ վերցնելու Գերմանիայի մեծ երազանքներին և պապական Հռոմի հանդեպ ատելությանը, քանի որ վերջինս խոչընդոտում էր Գերմանիային՝ իրականացնելու այդ քաղաքական-մշակութային երազանքները:

Ասպետական քնարերգության ինչ-ինչ արձագանքներ նկատվում են նաև Իսպանիայում ու Պորտուգալիայում:

Չնայած շաբլոնային, սխեմատիկ որոշակի պոետիկային՝ ասպետական քնարերգությունն իր ամբողջության մեջ, այդուհանդերձ, ստեղծում է բանաստեղծական մշակույթի հետաքրքիր օրինակներ, բարձրարժեք շատ գործեր և կարող է ինչ-որ չափով համարվել հետագա եվրոպական պոեզիայի մայր, քանի որ նրա մշակած գրական առանձին ոճեր ու ձևեր, գեղագիտական ու փիլիսոփայական ըմբռնումներ փոխանցվել են հաջորդ գրական սերունդներին, հատկապես Վերածննդի մեծ բանաստեղծներին՝ Դանտեին, Պետրարկային, Բոկաչչոյին, Պուլչին, Արիոստոյին, Բոյարդոյին, Տասսոյին, Ռոնսարին, Շեքսպիրին: Ասպետական քնարերգության ազդեցությունը նկատելի է հատկապես իտալական բանաստեղծների վրա, որոնցից էլ, ըստ էության, անցավ մյուսներին: Հայտնի է, որ Սիցիլիայի թագավոր Ֆրիդրիխ Երկրորդի արքունիքում, ինչպես պրովանսալյան արքունիքներում, հատուկ ուշադրություն էին դարձնում պալատական բանաստեղծներին: Դանտեի ուսուցիչների՝ Գուիդո Կավալկանտիի ու Գուիդո Գվինիցելլիի կողմից մշակած «նոր, քաղցր ոճը» գրեթե ամբողջությամբ հիմնված էր ասպետական քնարերգության պոետիկայի, այն է՝ զգացմունքի ու լեզվի ներդաշնակության վրա: Դանտեն տիրապետում էր պրովանսերենին, բնագրով գիտեր ասպետական շատ բանաստեղծների, որոնցից, անկասկած, նրան են անցել նաև կնոջ պաշտամունքի ու միստիկական ընկալման շատ տարրեր: «Նոր կյանքից» բացի՝ ասպետական քնարերգության արձագանքներ կան նաև Դանտեի մյուս ստեղծագործություններում: Այսպես, «Աստվածային կատակերգություն» պոեմում բանաստեղծը պատկերում է իր ամենասիրած, քաղաքական դրամատիկ ճակատագրի տրուբադուրներից մեկին՝ հայտնի «Ողբի» հեղինակ Բերտրան դե Բոռնին: Նա իր պատիժը կրում է «Դժոխքի» ութերորդ պարունակում երկպառակություն սերմանողների հետ միասին: Ասպետական քնարերգության ազդեցությունն ակնհայտ է նաև Պետրարկայի վրա, թեև վերջինիս տրուբադուրների հետ առավելապես կապում է սիրո՝ իբրև «քաղցր տառապանքի» գաղափարը:

Ըստ էության, ասպետական քնարերգության ժամանակների շունչ կարելի է տեսնել Ֆրանսուա Վլյոնի հանրահայտ «Բլուայում պոետական մրցույթի բալլադում», որը բանաստեղծը գրում է, երբ գտնվում էր Բլուայում՝ Կառլոս Օռլեանցու արքունիքում:

Հետագա եվրոպական գեղարվեստական միտքը ևս երբեմն-երբեմն անդրադարձել է ասպետական քնարերգությանը, նրա առանձին ներկայացուցիչների: Տրուբադուրների կյանքը իսկական հայտնություն էր գերմանացի ռոմանտիկների համար: Նովալիսը վեպ է հրատարակել անվանի միմնեզիմգեր Հայնրիխ ֆոն Օֆտերդինգենի մասին («Հայնրիխ ֆոն Օֆտերդինգեն», 1801): Տրուբադուրների բանաստեղծական արվեստով տարված էր հատկապես Հայնրիխ Հայնեն: Նրա բանաստեղծություններում շարունակաբար ի հայտ են գալիս պատկերներ, գաղափարներ, մոտիվներ ու թեմաներ, որոնք ուղղակիորեն վերցված են այս կամ այն ասպետ բանաստեղծից կամ առնչվում են ասպետական մշակույթին, օրինակ՝ «Միմնեզիմգերները» հանրահայտ բանաստեղծությունը:

### **Միմնեզիմգերները**

Հիմա կսկսվի մրցումը երգի  
Պոետների մեջ մեր արքունական,  
Այ թե մրցում է լինելու խոսքի,  
Այ թե կռիվ է լինելու դաժան:  
Միմնեզիմգերի մժույզը նրա  
Մտքի թռիչքն է, երազը անսանձ,  
Երգը վահանն է նրա պողպատյա,  
Եվ սուրը բառն է, լեզուն գերազանց:  
Պատշգամբներից՝ գորգածածկ ու պերճ,  
Տիկնայք կնայեն մեզ հրճվանքով,  
Սակայն չենք գտնի, չկա նրանց մեջ  
Երազ-տիկիներ դափնեպսակով:  
Երբ սուր են շարժում սուսերամարտում,  
Առույգ են դառնում մարդիկ ավելի,  
Բայց մենք գալիս ենք մրցման՝ մեր սրտում

Արդեն իսկ հիվանդ, տառապանքով լի:  
Եվ ում սրտի մեջ առավել ուժգին  
Կխփի հորդուն արյունը երգի,  
Նա է հաղթողը, նրան են բաժին  
Չքնաղ շուրթերն ու բառերը գովքի:

(Թարգմանությունը մերն է:)

Հայտնի է նաև Հայնեի՝ առանձին տրուբադուրների կյանքի հանդեպ մեծ հետաքրքրությունը: Կարելի է առանձնացնել Թանհոյգերին («Տանհոյգեր», 1837) և Ջաուֆրե Ռյուդելի դրամատիկ սիրո պատմությանը («Ժոֆրուա Ռյուդելը և Մելիսանդա Տրիպոլին», 1846) նվիրված բալլադները: 1895 թ. Ֆրանսիայում Էդմոն Ռոստանը գրել է «Իշխանուհու անըջանքը» պիեսը, որի հերոսներն են նույն Ռյուդելն ու Մելիսանդան: Հավելենք նաև, որ Ռիխարդ Վագները նույնպես անտարբեր չի եղել ասպետական մշակույթի հանդեպ և այդ թեմաներով գրել է օպերաներ («Տանհոյգեր», 1845, «Տրիստան և Իզոլդա», 1859, «Պարսիֆալ», 1882):

Վերջապես, եվրոպական ասպետական մշակույթի գլուգահեռ օրինակներ նկատվում են նաև Արևելքում՝ պարսկական, արաբական ու հայկական բանաստեղծության մեջ: Ռուս համեմատաբան-գրականագետներ Վ. Ժիրմունսկին, Ե. Մելեդիսկին, չժխտելով փոխազդեցական որոշակի կապերի հանգամանքը, միաժամանակ իրավացիորեն կարծում են, որ այդ նմանությունները հետևանք են կենսական պայմանների, հասարակական հարաբերությունների միևնույն մակարդակների (ինչպես Արևմուտքում, այնպես էլ Արևելքում խոսքը նույն՝ հասուն ֆեոդալական հարաբերությունների մասին է), ուստի այդ նմանությունները այլ երևույթ չեն, քան տիպաբանական կապեր: Կյանքի միանմանության պայմաններում ձևավորվում են բանաստեղծական մտածողության գրեթե միանման ձևեր, թեմաներ ու ժանրեր, որոնց Վ. Ժիրմունսկին անվանում է «գլուգահեռություններ» (параллелизмы): Ժանրերի մեջ քիչ նմանություններով հանդերձ (Արևելքում մեծ մասամբ կիրառվում էին պարսկա-արաբական ժանրային ձևերը՝ ռուբային, քասիդը, քառյակը, բեյթը և այլն), բովանդակային առումով նմանությունները շատ էին, քանի որ թե՛

Արևելքում և թե՛ Արևմուտքում քնարերգության նյութը ընդհանուր առմամբ նույնն էր՝ սիրո, աշխարհիկ կյանքի, մարդու և աստվածային էության փառաբանություն: Եվ եթե Արևմուտքում գաղափարախոսական հիմնական նեցուկը նորպլատոնականությունն էր և քրիստոնեական միստիկան, ապա Արևելքում նման գաղափարախոսական հիմք ծառայում էր սուֆիզմը: Այս առումով ընդհանրության շատ եզրեր կան տրուբադուրների ու պարսիկ (Ռուդաֆի, Խայամ, Նիզամի), ինչպես նաև արաբ (Ալ Ֆարաբ, Ալ Մահարի, Իբն Ջալլուն, Մուտամիր իբն Աբբադ, Իբն Համդիս) բանաստեղծների մտածողության ու ոճի միջև: Հատկանշական է, որ արաբ բանաստեղծներից վերջին երեքը ապրում էին իսպանական Սևիլիայում և նույնպես երգում էին ասպետական բարձր սերն ու առաքիներությունը: Գաղափարախոսական և գեղագիտական միևնույն հիմքերով կարելի է գուգահեռներ տանել նաև հայ բանաստեղծության առնչությունների մասին, մի կողմից, տրուբադուրների, մյուս կողմից՝ պասկա-արաբական քնարերգության հետ: Խնդիրը բազմիցս դիտարկվել և դիտարկվում է գրականագետների կողմից: Այդ կապերը նկատել են Վալերի Բրյուսովը, Մանուկ Աբեղյանը և ուրիշներ: Վալերի Բրյուսովը, մասնավորապես, ընդգծում է. «Երկու ուժեր, երկու հակադիր սկզբունքներ, խաչաձևվելով, ներթափանցելով և միավորվելով ինչ-որ նոր երևույթի մեջ, ուղղորդել են Հայաստանի կյանքը և հազարամյակների ընթացքում կերտել են նրա ժողովրդի բնավորությունը՝ Արևմուտքը և Արևելքը, Եվրոպայի ոգին և Ասիայի ոգին»<sup>43</sup>: Այդ երկատվածությունը շատ լավ նկատվում է հայ միջնադարյան պոեզիան դիտարկելիս: Թեմաներով, մոտիվներով, պոետական ընդհանուր տրամադրությամբ ու զարթոնքի շնչով այն, մի կողմից, ընդհանրություններ է ստեղծում տրուբադուրների, մյուս կողմից՝ արաբա-պարսկական բանաստեղծության հետ: Հովհաննես Իմաստասերի, Գրիգոր Տղայի, Կոնստանտին Երզնկացու, Հովհաննես Թլկուրանցու տաղերը պարունակում են մտքեր, գաղափարներ, պոետական գյուտեր ու լուծումներ, որոնք միանգամայն համադրելի են միջնադարում ստեղծված արևմտյան և

---

<sup>43</sup> Пoesия Армeнии, Ереван, 1987, стр. 25.

արևելյան բանաստեղծական օրինակներին: Համադիր ընթերցանության հետաքրքիր նմուշ է առաջարկում գրականագետ Լևոն Սկրտչյանը, որը միմյանց է համեմատում Հովհաննես Իմաստասերի ու Ջաուֆրե Ռ-յուդելի մեկական բանաստեղծություն<sup>44</sup>: Տրուբադուր Ռ-յուդելը «Երբ տխրակր թփերում» կանցնում գովերգում է տխրակին, որը հյուսում է իր երգը՝ «սեր առնելով և սեր տալով»: Ռ-յուդելը ցանկանում է նմանվել տխրակին՝ նրա պես մեղմացնելով, հղկելով ու գեղեցկացնելով իր երգը: Միջնադարի հայ բանաստեղծ Հովհաննես Իմաստասերը «Բան առ ձագն, որ կոչի սարիկ» ընդարձակ բանաստեղծության մեջ, զրուցելով թռչնակի հետ, մույնպես արտահայտում է իր բուռն ցանկությունը՝ յուրացնել սարյակի երգարվեստը, միաժամանակ ներկայացնում է պոետական արվեստի, մարդու ու բնության կապի ավելի խոր ու ավելի լայն ընկալումներ: Ահա Իմաստասերի բանաստեղծության սկիզբը.

Արթուն և զուարթուն թռչուն հրսկող և բարբառող,  
Կանչող և կարկաչող, ճրճոտող ձայնի պաշտօնասեր,  
Արդ՝ եկ ինձ մերձ ի գովութիւն, զի արարչին փառք մեծասցին,  
Մեծն ի փոքուդ քարոզեսցի և քաջ արուեստըն ծանխցի:

Հայոց և պարսից միջնադարյան բանաստեղծական առնչությունների մասին հանգամանալից ուսումնասիրություն ունի Արմանուշ Կոզմոյանը, որն այդ առնչությունները դիտարկում է՝ հենվելով գլխավորապես Ռուդարիի ու Նարեկացու պոետական ընդհանրությունների վրա<sup>45</sup>:

### 2.2.3.2 Ասպետական վեպը

Ասպետական մշակույթի բուռն ծաղկման, միստիկական առանձին հոսանքների՝ նորալատոնականության, Բեռնար Կլերվոցու ուսմունքի լայն տարածման պայմաններում ձևավորվում և արագ զարգացում է ապրում նաև ասպետական գրականության երկրորդ ժան-

<sup>44</sup> Սկրտչյան Լ., ...Իմանալ գրանս հանճարոյ, Երևան, 1985, էջ 147-148:

<sup>45</sup> Տե՛ս Կոզմոյան Ա., Հայոց և պարսից միջնադարյան քնարերգության համեմատական պոետիկան, Երևան, 1997:

րը՝ վեպը: Վերջինիս ձևավորման համար նշվում են նաև նպաստավոր այլ հանգամանքներ, մասնավորապես Շարտրի փիլիսոփայական դպրոցի ազդեցությունը, որը հայտնի էր պլատոնական իդեալիզմի ու արիստոտելյան ռացիոնալիզմի, գրական տեքստի մեջ իմաստնության ու պերճախոսության համադրման սկզբունքներով, Արևելքից Եվրոպա թափանցող արևելյան սիրավեպերի բերած գաղափարները, ինչպես նաև XII դարի անգլիացի պատմաբան Գալֆրիդ Մոնմուտցու «Բրիտների պատմությունը» գրքի հրատարակությունը, որի նպատակը, ըստ էության, բրիտանացիների՝ իբրև պատմություն չունեցող ժողովրդի մասին թյուրիմացությունը ժխտելն էր:

Պահպանելով ասպետական քնարերգության կողմից արդեն մշակված որոշակի կոպոզիցիոն տարրեր, օրինակ, ասպետի ու տիկնոջ կերպարների պարտադիր առկայությունը՝ ասպետական վեպը դրանց ավելացնում է նաև պատումի, արկածի բազմազան տարրեր, որոնք վեպը դարձնում են ավելի հետաքրքիր ու ճանաչողության առումով ավելի ուսանելի և իմաստուն:

Ասպետական վեպը յուրովի կրկնում է անտիկ գրականության փորձը և վերջինիս մնանությամբ թեմաներ ընտրելիս դիմում անցյալի գրական-պատմական օրինակներին: «Ասպետի կյանքը մնանակում է», – հետաքրքիր միտք է հայտնում Յոհան Հայզինգան<sup>46</sup>: Ո՞ւմ էր մնանակում ասպետը: Նախ՝ անտիկ հերոսներին՝ Էնեասին, Ալեքսանդրին, Հեկտորին, Պարիսին: Ավելի ուշ ասպարեզ եկան նոր հերոսներ, որոնք ավելի բնաշխարհիկ էին և կապված էին եվրոպական ժողովուրդների պատմական-բանասիրական մոտիկ անցյալին՝ Արթուր, Տրիստան, Լանսելոտ և ուրիշներ: Այսպես ձևավորվեցին ասպետական վեպի թեմատիկ շարքերը: Ասպետական առաջին վեպերը նվիրված էին անտիկ հերոսներին ու պատմությանը («Վեպ Էնեասի մասին», «Վեպ Ալեքսանդրի մասին», «Վեպ Տրոյայի մասին») կազմելով **Անտիկ շարքը**: Հետագայում, սակայն, այս թեմաները կորցրին իրենց հետաքրքրությունը, և դրանց սկսեցին փոխարինել, այսպես կոչված, «տեղական» թեմաները: Գալֆրիդ Մոնմուտցու

---

<sup>46</sup> Хейзинга Й., Осень средневековья, М., 1988, стр. 74.

գրքի մատուցած կելտական պատմությունները իսկական հայտնություն էին ասպետական վեպի հեղինակների համար: Հենց այդ ճանապարհով հիմք է դրվում **Բրետոնական շարքի** վեպերին: Չուգահեռ ձևավորվում էր նաև **Բյուզանդական շարքը** («Օքսսեն և Նիկողետտա», «Ֆլուար և Բլանշեֆոր»): Ժամանակի ընթացքում վիպական այդ երեք շարքերից մնաց միայն Բրետոնականը՝ դառնալով ասպետական վեպը սնող հիմնական աղբյուրը: Այն ուներ երեք ենթաշարք՝ **Արթուր թագավորի և Կլոր սեղանի ասպետների վեպեր, Տրիստան և Իզուլդայի վեպեր և, վերջապես, Սուրբ Գրասալի վեպեր**, որոնք անջատվելով հետագայում կազմեցին առանձին շարքեր: Ժամանակի գեղարվեստական գիտակցության ու ճաշակի մեջ էպոսից մնացած հերոսականությանը ասպետական վեպում աստիճանաբար փոխարինեց սերը: Ջոզեֆ Քեմպելը կարծիքով դրանք սիրո միանգամայն տարբեր ընկալումներ ունեն: «Արթուրյան» շարքի վեպերում, օրինակ, սերը ներկայանում է իբրև անհատական զգացմունք, որը միավորում է տղամարդուն ու կնոջը: «Տրիստան և Իզուլդայի» վեպերում սերը դիվային, տարերային էրոս է, որը կույր ուժով ոչնչացնում է իր ճանապարհին ամեն ինչ: «Սուրբ Գրասալի» վեպերում սերը ներկայանում է «ազապեի», այսինքն՝ գթասրտության, կարեկցանքի դեմքով:

Կառուցվածքային առումով ասպետական վեպը երկչերտ է: Այն, մի կողմից, մոտ է հերոսական էպոսին, մյուս կողմից՝ կախարդական հեքիաթին: Սովորաբար ասպետական վեպը գրվում էր չափածո:

Համեմատական գրականագիտության համար, ի շարս բազմազան խնդիրների, ասպետական վեպը դիտարկելի է նաև երկու տեսանկյունից.

1. միևնույն թեմայի մշակման դեպքում նմանությունների ու տարբերությունների ինչ պատկեր են ներկայացնում ֆրանսիական ու գերմանական տարբերակները,

2. արևմտյան ասպետական վեպի և արևելյան սիրավեպի թեմատիկ-գաղափարական ընդհանրությունները ծագումնաբանական, թե՞ տիպաբանական կապերի հետևանք են:

Թեև մեզ հասել են ասպետական բազմաթիվ վեպեր, սակայն ինչպես նշվեց, ասպետական վեպի վերոնշյալ շարքերից ամենակենսունակը Բրետոնյանն էր՝ իր երեք ենթաշարքերով: Ավելին՝ հենց Բրետոնյան շարքի վեպերն են առավել ամբողջականորեն ներկայացնում ասպետականության իդեալը: Վերջիններիս թեմաները ազատորեն մշակվում էին ինչպես տաղանդավոր, այնպես էլ միջակ հեղինակների կողմից, որի արդյունքում XII-XIII դարերում ստեղծվեցին միևնույն թեմայի մշակման ֆրանսիական, գերմանական, անգլիական և այլ լեզուներով տարբերակներ: Միայն «Տրիստան և Իզոլդայի» կամ «Պարսիֆալի» թեմաներով ստեղծվեցին տասնյակ տարբերակներ: Անհրաժեշտ է ընդգծել այն հանգամանքը, որ չնայած տարբերակների առատությանը՝ գրական-գեղարվեստական մակարդակի առումով արժեքավոր են հատկապես ֆրանսիական ու գերմանական տարբերակները: Ինչպես հայտնի է, նշված թեմաներով ասպետական վեպը ո՛չ Անգլիայում, ո՛չ առավել ևս Իսպանիայում («Միայն XV դարում, երբ Եվրոպայում ասպետական վեպը անկում է ապրում, Իսպանիայում ձեռնարկում են փորձեր՝ ստեղծելու ինքնատիպ ասպետական վեպ»<sup>47</sup>) մշանակալից արդյունքներ չի տալիս: Անգլիայում Արթուրյան վեպերի հանդեպ ուշադրության ամենանշանակալից փաստը կապված է Թոմաս Մելորիի հետ, որը XV դարում ի մի է հավաքում բոլոր պատմությունները և հրատարակում «Արթուրի մահը» պատմագեղարվեստական երկը: Այսպիսով՝ խնդիրը դիտարկելու համար մեզ մնում է կենտրոնանալ միայն ասպետական վեպի ֆրանսիական ու գերմանական տարբերակների վրա:

Անկասկած, Բրետոնյան շարքի բոլոր պատմությունները մշակող ամենատաղանդավոր բանաստեղծը տրուվեր Կրետյեն դե Տրուան է (1130-1190): Սակայն պետք է ընդգծել, որ նա հասունացել է պոետական խոսքի ու ճաշակի անհրաժեշտ միջավայրում: Մինչև Կրետյեն դե Տրուայի գործունեությունը, Ֆրանսիայում ասպետական վեպը որոշակի զարգացում էր ապրում, հատկապես այն բանից հետո, երբ թարգմանվեց Գալֆրիդ Մոնմուտցու «Բրիտների պատմու-

---

<sup>47</sup> ИВЛ в 9-ти томах, т. 3, М., 1985, стр. 345.

թյունը» գիրքը: Բացի դրանից՝ լայն տարածում ունեին նաև Անտիկ շարքի վեպերը: Ասվածը վերաբերում է նախ «Տրոյայի վեպին», որը մշակել է Բենուա դե Սեն-Մորը, ապա՝ «Ալեքսանդրի վեպին», որի վրա աշխատում էին Լամբեր լե Թորը և Ալեքսանդր դե Բեռնայը: Վերջին վեպի հեղինակության մասին է վկայում այն փաստը, որ նրա տաղաչափական համակարգը մնաց իբրև օրինակ էպիկական պոեզիայի համար՝ առաջ բերելով «Ալեքսանդրյան բանաստեղծություն» հասկացությունը (12-վանկանի բանաստեղծություն), որից հետագայում լայնորեն օգտվում էին կլասիցիզմի պոետներն ու դրամատուրգները: Ինչ վերաբերում է Կրետյեն դե Տրուային, ապա նրա գրչին են պատկանում չորս ավարտուն («Էրեկը և Էնեիդան», «Կլիթեաը», «Իվեյն կամ Առյուծի ասպետը», «Լանսելոտ կամ Սայլի ասպետը») և մեկ կիսավարտ («Պերսևալ կամ Պատմություն Գրաալի մասին») վեպեր: Հին ֆրանսերենով գրված այդ վեպերը լայն տարածում ունեին միջնադարյան եվրոպական արքունիքներում, թարգմանվում էին տարբեր լեզուներով՝ դառնալով օրինակելի նմուշ մյուս գրողների համար: Կրետյենն իր ժամանակի ամենակրթված մարդկանցից մեկն էր, քաջատեղյակ էր ասպետական վեպի բոլոր շարքերին, թարգմանում էր Օվիդիուսի ստեղծագործությունները: Նրա առաջին «Վեպ Տրիստանի մասին» գործը մեզ չի հասել, չնայած այդ երկի մշակման ինչ-ինչ առանձնահատկություններ ու կողմեր ամենայն հավանականությամբ օգտագործվել են նրա ժամանակակից մեկ այլ հեղինակի՝ Թոմասի կողմից, որն աշխատում էր այդ նույն նյութի վրա: Նրա «Իվեյնը» փառաբանում է ասպետականությունն ու ամուսնական սերը, «Կլիթեաը» լի է սեփական լուծումներով և հայտնի է իբրև հակատրիստանական վեպ, քանզի բանաստեղծի կարծիքով սերը չի կարող տառապանք պատճառել մյուսներին, «Պերսևալը» առնչվում է Խաչակրաց արշավանքներին ու քրիստոնեական իդեալների որոնմանը:

Ասպետական վեպի ավանդույթը քնարերգության օրինակով անցավ Գերմանիա: Նախ առաջնակարգ մի շարք բանաստեղծներ թարգմանեցին ֆրանսիական ասպետական վեպերը, իսկ հետո ստեղծեցին նաև սեփականները: Այդպիսի բանաստեղծներից մեկը

Հենրիխ ֆոն Ֆելդեկեն է (XII-XIII դդ.): Նա նախ գերմաներեն է փոխադրել անանուն «Էնեսաի վեպը», որը, մասնագետների կարծիքով, գրեթե ինքնուրույն ստեղծագործություն է, որը վկայում է Ֆելդեկեի բարձր տաղանդի մասին: Նա փոխեց վեպի ֆրանսիական տաղաչափությունը՝ հարմարեցնելով գերմանական ազգային տաղաչափությանը: Կրեոյենի երկու վեպեր («Էրեկը...», «Իվեյն») թարգմանել է Ֆելդեկեի ժամանակակից մի այլ տաղանդավոր գերմանացի միմնեզինգեր Հարտման ֆոն Աունեն (նա առավելապես հայտնի է «Թշվառ Հենրիխը» վեպով, որն առհասարակ դուրս է վերը նշված շարքերից): Հատկանշական է, որ Հարտմանը նույնպես հետևեց Ֆելդեկեի ուղուն և դրանք թարգմանեց՝ հենվելով գերմանական ավանդական տաղաչափության վրա: Բացի դրանից, ինչպես փաստում է գրականության պատմաբանը, «մնալով օրիգինալի սյուժետային մտահղացման սահմաններում՝ Հարտմանը նկատելիորեն ուժեղացրեց դաստիարակչական, խրատական տարրերը... Հայտնի վերապահություններով հանդերձ կարելի է պնդել, որ Հարտմանի ստեղծագործության մեջ սկիզբ է առնում դաստիարակության վեպի ժանրը»<sup>48</sup>:

Ասպետական վեպը Գերմանիայում իր բարձրակետին հասավ Վոլֆրամ ֆոն Էշենբախի (1170-1220) ստեղծագործությամբ, որը ոչ միայն արտակարգ տաղանդավոր բանաստեղծ էր, այլև մտածող ու բարոյագետ: Վոլֆրամ ֆոն Էշենբախի գլուխգործոցը «Պարցիֆալն» է: Ուսումնասիրությունները վկայում են, որ թեև նրա վեպի հիմքում ընկած է Կրեոյեն դե Տրուայի «Պերսևալը», սակայն գերմանացի բանաստեղծը օգտվել է նաև այլ մշակումներից: Բացի դրանից՝ սեփական լուծումներն ու մտահղացումներն այնքան շատ են, որ այն կարելի է համարել ինքնուրույն ստեղծագործություն: Սուրբ Գրաալը Վոլֆրամի վեպում, ի տարբերություն ֆրանսիականի, արդեն ոչ թե անոթ է՝ Հիսուսի արյան մասունքներով, այլ հրաշագործ քար, որն իմաստությամբ ու զորությամբ օժտում է նրան, ով տիրանում է իրեն: Վեպը լի է սյուժետային շեղումներով, ազգային խորհրդանիշներով, հեղինակը շատ է պատմում իր և իր բարոյափիլիսոփայական հա-

<sup>48</sup> ИВЛ в 9-ти томах, т. 2, М., 1984, стр. 563.

յացքների մասին, ինչը հիմք է տալիս վեպը համարել խորապես գերմանական երևույթ: Կարևոր շեղում է նաև այն, որ Վոլֆրամի վեպում Պարցիֆալը աստիճանաբար է հասունանում՝ դառնալով լիարժեք ասպետ, այսինքն՝ վերստին գերմանական գրականությանը բնորոշ դաստիարակության վեպի գծեր ունի:

Ասպետական վեպի հետաքրքիր տարբերակ ստեղծեց նաև Գոտֆրիդ Ստրասբուրգցին (XII-XIII դդ.): Նա հայտնի է «Տրիստան և Իզոլդա» անավարտ վեպով: Նմանակման նախնական օրինակները Կրետյեն դե Տրուայի և Թոմասի համապատասխան տարբերակներն են, թեև հայտնի են այդ վեպի մշակման շատ այլ տարբերակներ: Ստրասբուրգցու վեպն աչքի ընկնում հոգեբանական խոր, բնագրային տարբերակներից շեղվող մեկնաբանություններով:

Այսպիսով՝ ասպետական վեպի մշակման ֆրանսիական և գերմանական տարբերակների քննությունը ցույց է տալիս, որ ինչպես ֆրանսիական, այնպես էլ գերմանական տարբերակների դեպքում մենք գործ ունենք բանաստեղծական մշակույթի ազգային-բանահյուսական ավանդույթի գործոնի հետ: Այն աշխատում է ինչպես ֆրանսագիր, օրինակ՝ Կրետյեն դե Տրուայի, այնպես էլ գերմանագիր բանաստեղծների՝ Վոլֆրամ ֆոն Էշենրախի կամ Հարտման ֆոն Աուեի դեպքում: Այդ օրինաչափությունն աշխատում է անգամ անգլիական սակավաթիվ օրինակների դեպքում: Ինչ վերաբերում է կապերին, ապա պետք է ասել, որ ասպետական միևնույն վեպի ֆրանսիական ու գերմանական տարբերակները քննելիս գերակշիռ չափով նկատելի են ծագումնաբանական կապերը, որոնք բնագրից անցնում են մշակվող տարբերակներին, սակայն առկա են նաև տիպաբանական կապերի օրինակներ, երբ թեմատիկ-սյուժետային որևէ գիծ կամ գաղափար հեղինակը լուծում է՝ ասպետական մշակույթի ընդհանուր կանոնից ելնելով:

Ասպետական վեպն իր ազդեցությունն է թողնում նաև Վերածննդի իսպանական ու անգլիական գրականությունների վրա: Այսպես, նախ Իսպանիայում լայն տարածում գտած «Ամադիս Գաղղիացին», որը բազմաթիվ մշակումներ ունեցավ (լավագույնը թերևս Գարսի Ռոդրիգես դե Մոնտալվոյի մշակումն է, որ լույս տեսավ 1508

թ.՝ դառնալով Դոն Կիխոտի ամենասիրած գրքերից մեկը) և, ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, որոշակիորեն ազդվել է ասպետական գրականությունից: Վերջինիս ազդեցությունը անառարկելի է նաև Սերվանտեսի վրա: Նախ մեծ գրողն ինքն է գրում դասական առումով ասպետական վեպ («Պերսիլես և Սիզիվանդա»), որում իշխում են ազնվություն, սեր և արդարություն դավանող ասպետական իդեալները, արժեքներ, որոնց կորստյան մասին Սերվանտեսը դառնորեն խոսում է «Դոն Կիխոտ» վեպում: Բրետոնյան շարքի վեպերի ազդեցությունն իրենց վրա զգում էին նաև անգլիացի առանձին գրողներ: Այսպես, հայտնի է, որ Շեքսպիրը իր «Տրոիլոս և Կրեսսիդա» պոեմի նյութը վերցրել է Բենուա դե Սեն-Մորի «Տրոյայի վեպից»՝ պատմելով քաջարի ռազմիկի ու անհավատարիմ կնոջ դրամատիկ պատմությունը: Մինչև Շեքսպիրին հասնելը այս պոեմն մշակվել է նաև Ջովաննի Բոկաչչոյի («Ֆիլոստրատո») և Ջեֆրի Չոսերի («Տրոիլ և Կրիսեիդա») կողմից: Ասպետական վեպի առանձին կողմեր նկատելի են նաև շեքսպիրյան «Լիր արքա» ողբերգության մեջ:

Վ. Ժիրմունսկու բնութագրությամբ «հերոսական էպոսը, կուրտուազ վեպը և քնարերգությունը...» միջազգային երևույթ են: Մենք դա արդեն տեսել ենք Եվրոպական հերոսական էպոսի և կուրտուազ քնարերգության արևելյան տարբերակները քննելիս: Դիտարկենք նաև ասպետական վեպի՝ արևելյան սիրավեպերի հետ ունեցած առնչությունների խնդիրը:

Պատմական փաստերը ցույց են տալիս, որ ինչպես միջնադարյան Եվրոպայում ծաղկող ասպետական քնարերգության հիմքի վրա աստիճանաբար զարգանում ու տարածվում է ասպետական վեպը, այնպես էլ Սերվանտոյի Արևելքում սիրային հարուստ քնարերգության հիմքի վրա զարգանում ու տարածվում է արևելյան սիրավեպը՝ «Լեյլի և Մեջնունը», «Խոսրով և Շիրինը», «Յուսուֆը և Ջուլեյկան» և այլն: Արաբական գրականության մեջ IX-X դարերում մշակվում է **անտարի** ժանրը, ինչը ասպետական վեպի արևելյան տարբերակն է: Եվ եթե Եվրոպայում ասպետական վեպի մշակման ու տարածման առաջատարը Ֆրանսիան է, իսկ ասպետական վեպի հիմնական լե-

գուն ֆրանսերենն է, Արևելքում սիրավեպերի հայրենիքը Իրանն է, իսկ սիրավեպերի լեզուն՝ պարսկերենը: Սիրավեպերով հայտնի են Գորգանին, Նավոյին, Էմիր Խոսրովը, սակայն այս ժանրի ամենամանազված հեղինակը Նիզամին է (1141-1209): Նրա գրչին են պատկանում բազմաթիվ քասիդներ, գազելներ, սակայն Նիզամիի գլուխգործոցը հանրահայտ «Հնգամատյանն» է՝ հինգ պոեմներից բաղկացած գիրքը («Գաղտնիքների գանձարան», «Խոսրով և Շիրին», «Լեյլի և Մեջնուն», «Իսկանդեր-նամե», «Յոթ գեղեցկուհի»): Վիկտոր Ժիրմունսկին ուղղակի գուգահեռներ է անցկացնում Կրետյեն դե Տրուայի և Նիզամիի միջև<sup>49</sup>: Սիրավեպերի ազդեցությունն այնքան մեծ է ժամանակակից գեղարվեստական մտքի վրա, որ այն իր հետքն է թողնում անգամ «Շահնամեում»: Վերջինիս առանձին դաստաններ («Բահրամ Գուր», «Չալ և Ռուդաբե») անմիջականորեն կրում են հայտնի սիրավեպերի ազդեցությունը: Հատկանշական է, որ ինչպես ասպետական վեպն է ունենում մշակման մի քանի՝ ֆրանսիական, գերմանական կամ անգլիական տարբերակներ, նույնը տեսնում ենք նաև Արևելքում, քանի որ «Հնգամատյանի» մեջ մտնող սիրավեպերը ունեն մշակման տասնյակ տարբերակներ՝ տասնյակ լեզուներով (արաբերեն, թուրքերեն, թաջիկերեն): Այստեղ հետաքրքիր է նաև այն հանգամանքը, որ Նիզամին արևելյան ավանդական սիրավեպերի հետ միասին ներկայանում է նաև Ալեքսանդր Մակեդոնացուն նվիրված պոեմով: Ինչպես հայտնի է, Նիզամին մնում է Ալեքսանդրի ընկալման այն սահմաններում, որ «Շահնամեում» տեսնում է Ֆիրդուսին, այսինքն՝ Իսկանդերը Իրանի ավանդական ու հզոր արքաներից մեկն է: Գոյություն ունեին այդ սիրավեպերի նաև հայերեն տարբերակներ, որոնք ինչ-որ չափով սպասարկել են միջնադարյան հայ հանրությանը: Անհրաժեշտ է հավելել, որ իր փիլիսոփայական խորքով Նիզամու այս վեպը համադրելի է եվրոպական փիլիսոփայական վեպի առանձին դրսևորումների, օրինակ՝ իսպանացի Բալտազար Գրասիանի «Կրիտիկոնի» (XVII դ.) և գերմանացի Վիլհելմ Հայնդեի «Արդինգելլոյի» հետ: Անմիջականորեն այս մշա-

---

<sup>49</sup> St' u Жирмунский В., Сравнительное литературоведение, М., 1979, стр. 164:

կույթի դրսևորում է XII դարի վրացի մեծ բանաստեղծ Շոթա Ռուսթավելու «Վազրենավորը»: Այն իր վրա, ինչպես ասպետական վեպը, մի կողմից կրում է հերոսական էպոսի, մուս կողմից՝ արևելյան սիրավեպերի ազդեցությունը:

Առանձնահատուկ խոսակցության նյութ է ասպետական վեպի ավանդույթից «Տրիստան և Իզոլդայի», իսկ պարսկական սիրավեպերից՝ Ֆահրուդդին Գորգանիի «Վիս և Ռամին» (XI դ.) սիրավեպի առնչությունների խնդիրը: Այդ ստեղծագործությունների նմանությունները այնքան ակնհայտ ու ակնառու են, որ մասնագետներից որևէ մեկը բավարար հիմքեր չի գտնում դրանք բացատրելու ծագմանաբանական կապերի օրինաչափություններով: Համեմատական գրականագիտության համար խնդիրն առ այսօր մնում է չլուծված:

### **2.2.4 Քաղաքային գրականությունը**

Հասուն միջնադարում, ընդամին ինչպես Արևմուտքում, այնպես էլ Արևելքում, նկատվում էր քաղաքների արագ զարգացում: Դա, անկասկած, սոցիալ-քաղաքական և մշակութային համալիր ու երկարատև գործընթացների արդյունք էր, քանզի հայտնի է, որ քաղաքը մեկ օրում չի կառուցվում: Քաղաքային համայնքը ձևավորող գործոններից կարևորագույնը նրա դասային բազմազանությունն է՝ ազնվականներ, հոգևորականներ, ասպետներ, ուսանողներ, ունեզուրկ թափառաշրջիկներ և այլք, որոնք կազմում էին այդ համայնքը: Ուստի քաղաքային կյանքը աչքի էր ընկնում բազմազանությամբ ու շաժուճությամբ, բայց դրա հետ մեկտեղ այն նաև միասնական էր, քանի որ իր վրա կրում էր բոլորի համար ընդհանուր քաղաքային կենսակերպի դրոշմը: Քաղաքաբնակների համար շատ կարևոր էին արտադրությունն ու առևտուրը, ուստի քաղաքային դասերի մեջ շատ կարևոր տեղ ունեին արհեստավորներն ու առևտրականները, այսինքն՝ քաղաքը ներկայացնող կարևոր հաստատությունների՝ քաղաքապետարանի, եկեղեցու, համալսարանի կամ թատրոնի կողքին կարևոր էին նաև շուկան ու արհեստավորների աշխատանոցները: Անրոցների համեմատությամբ քաղաքները նաև առավել բաց և ա-

ռավել ազատ հանրություն էին ներկայացնում, որտեղ կարող էր իշխել բազմակարծությունը: Եվ հենց այդ առավել ազատ ու առավել ազատ հասարակության մեջ են ձևավորվել հումանիզմի այն ծիլերը, որոնք պետք է ծաղկեին փոքր-ինչ ավելի ուշ՝ Վերածննդի ժամանակներում: Բնականաբար, քաղաքային հանրությունը միջնադարում ձևավորում էր իր մշակույթը: Եթե լատիներեն գրականությունը ստեղծվում էր վանքերում, մենաստաններում և կրոնաեկեղեցական մտավորականության միջավայրում, եթե ժողովրդատեպիկական գրականությունը ստեղծվում էր ժողովրդական միջավայրում՝ բաց երկնքի տակ, իսկ ասպետական գրականության ստեղծման միջավայրը իշխանական ամրոցն էր կամ պալատը, ապա քաղաքային գրականության ակունքը հենց այդ բազմադեմ ու շարժուն մշակույթն էր, որի պայմաններում ձևավորվում էր մարդու նոր տիպ՝ քաղաքային գրականության հերոսը: Դա այլևս անգուգական ասպետը չէր կամ նրա Գեղանի Տիկինը, այլ քաղաքաբնակ հոգևորականը, աղքատ ուսանողը կամ ավագակը, որոնց համար կարևորը ոչ թե հոգևոր արժեքներն էին, այլ նյութական շահը, իսկ հերոսի գլխավոր հատկանիշները ոչ թե առաքինությունն ու ազնվությունն էին, այլ խորամանկությունն ու ազահությունը:

Քաղաքային դասերի բազմազանությամբ պայմանավորված՝ բազմազան են և քաղաքային գրականության ժանրերը: Կան ժանրեր, որոնք նկատելի կապ են պահպանում ասպետական քնարերգության ու վեպի հետ, օրինակ՝ **վագանտների պոեզիան, այլաբանական վեպը, քաղաքային դրամայի առանձին տեսակներ, բալլադը**, բայց ավելի շատ են այն ժանրերը, որոնք ընդհանուր ոչինչ չունեն իդեալական իրականություն ներկայացնող ասպետական գրականության հետ, ավելին՝ հենց այդ ժանրերն են քաղաքային գրականության մեջ հիմնականը, քանի որ վերարտադրում են քաղաքային կյանքի իրական պատկերը: Դրանք են **ֆաբլիոն, շվանկը, նովելը, քաղաքային դրամայի առանձին տեսակներ, սատիրական վեպը**: Կարևոր գործոն է դառնում ժողովրդական բանահյուսությունը, որն արագորեն, հատկապես փոքր ժանրային ձևերով՝ անեկդոտ, սատիրական գրույց և այլն, կարողանում է պատասխան տալ կյանքի բազ-

մագան հարցերին: Քանի որ այս կարգի գրականությանը անձանոթ են նաև լեզվատճական պերճանքներն ու զարդարանքները, ուստի քաղաքային գրականության մեջ չափաժոռ ձևերին փոխարինում են նաև արձակ ձևերը:

Եվ քանի որ քաղաքային գրականությունը ո՛չ սոցիալական, ո՛չ էլ աշխարհագրական, անգամ Արևելք-Արևմուտք առումով ներփակ չէր, քաղաքների միջև գոյություն ունեին մշակութային բազմազան կապեր, և բանաստեղծների, միննեզիմզերների, ժոնգլյորների ու ժողովրդական այլ բանասացների հետ քաղաքից քաղաք էին շրջագայում նաև սյուժեները: Ուստի զարմանալի չէ, որ հիմար քաղաքաբնակների կամ քաղաք եկած միամիտ գյուղացիների, թեթևաբարո կանանց, ազահ հոգևորականների մասին ուրախ ու խրատական պատմությունները հանդիպում են ոչ միայն ֆրանսիական ֆաբլյոններում, այլև գերմանական շվանկներում:

Հավելենք նաև, որ վերը նկարագրված հասարակական գործընթացները ամենից վաղ և ամբողջականորեն տեղի են ունեցել Ֆրանսիայում: Դրանց համեմատ էլ քաղաքային գրականության ասպարեզում Ֆրանսիան ունեցել է առաջատար դեր: Ֆրանսիայում են առաջացել քաղաքային ժանրերի կատարյալ մոտիվները, որոնք, թեև մի փոքր ուշացումով, սակայն զգալի ազդեցություն են ունեցել համանման պայմաններում զարգացող եվրոպական մյուս երկրների գրականության վրա:

#### **2.2.4.1 Ֆաբլիոն, շվանկը և նովելը**

Գրական այս ժանրերը լայն տարածում են գտել միջնադարյան Եվրոպայի քաղաքներում: Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, դրանք զարգանում էին գլխավորապես երկու գործոնների՝ անտիկ գրույցների, առակների, մասնավորապես Ապուլեյի, Օվիդիուսի ստեղծագործությունների, «Հռոմեական պատմություններ» («Gesta Romanorum») ժողովածուի, ինչպես նաև արևելյան նմանատիպ օրինակների՝ «Յոթ իմաստունների մասին», «Հագար ու մեկ գիշեր» գրքերի ազդեցությամբ: Առանձնացնենք դրանցից հատկա-

պես երկուսը՝ «Հռոմեական պատմություններ» ու «Յոթ իմաստունների մասին» գրքերը: «Հռոմեական պատմություններ», որը կազմվել է XIII դարի կեսերին Անգլիայում, ընդգրկում է ամենաբազմազան պատմություններ ոչ միայն հունահռոմեական, այլև միջնադարյան Եվրոպայի ժամանակներից: Դա հետաքրքիր սյուժեների, բնավորությունների ու խրատական գրույցների իսկական պահեստարան էր ոչ միայն միջնադարյան գրողների համար, որոնց ստեղծագործությունները, թարգմանվելով եվրոպական լեզուներով, դառնում էին Եվրոպայի գրավոր մշակույթի պատմության անբաժանելի մաս: Այդ պահեստարանից հետագայում օգտվել են նաև Բոկաչչոն, Չոսերը, Շեքսպիրը, Շիլլերը, Թոմաս Մանը, այսինքն՝ այդ գիրքը ոչ միայն միջնադարի, այլև հետագա գրականությունը սնող սկունք է եղել: Ինչ մնում է «Յոթ իմաստունների մասին» գրքին, ապա սա ևս վայելել է բացառիկ հեղինակություն՝ թարգմանվելով սանսկրիտից արաբերեն, պարսկերեն ու այլ լեզուներով և տարածվել աշխարհով մեկ: Սա պատմվածքների ժողովածու է, որոնք հավաքված են կոմպոզիցիոն շրջանակում, ինչը մեզ հիշեցնում է արաբական «Հազար ու մեկ գիշերը», հնդկական «Պանչատանտրան», Բոկաչչոյի «Դեկամերոնը» և կառուցվածքի առումով մնանատիպ այլ ստեղծագործություններ: Պատանհի արքայազնը խորթ մոր գրպարտանքով դատապարտվում է մահապատժի, որը ամեն անգամ հետաձգվում է թագավորի խորհրդական յոթ իմաստունների հետաքրքիր պատմությունների պատճառով, ինչի գրական զուգահեռները հանդիպում են և՛ Արևելքում, և՛ Արևմուտքում: Խորթ մոր ու որդու մոտիվը առկա է հունական դիցաբանության մեջ (Հիպպոլիտ և Ֆեդրա), Ֆրիդուսու «Շահնամեում» (Սիավուշ և Սուդաբե), հայկական էպոսում (Դավիթ և Սառա):

Իհարկե, չժխտելով արտաքին ազդեցությունների գործոնը՝ կարծում ենք, որ վերը նշված ժանրերը խորապես կապված են եվրոպական սոցիալական-մշակութային ավանդույթի հետ:

Ֆաբլիոն (հին ֆրանսերեն՝ fablele – կարճ, զվարճալի պատմություն) տարածում գտավ հատկապես Ֆրանսիայում ու ֆրանսիական մշակույթի ակտիվ տարածման երկրներում: Դրանք չափաժող ստեղ-

ծագործություններ էին, որոնք ունեին բազմազան (բարոյախոսական, հովվերգական), բայց գերակշռորեն սատիրական թեմատիկա: Ֆաբլիոյի հեղինակները թափանցում էին ամենուր՝ և՛ հոգևորականի տուն, և՛ ասպետի ամրոց, և՛ մենաստանի պարիսպներից ներս, և՛ գյուղացու համեստ խրճիթ: Ֆաբլիոներն առանձնանում էին իրենց աշխույժ տոնայնությամբ, պատումի հետաքրքրականությամբ ու սրամտությամբ:

Իրենց ֆաբլիոներով հայտնի էին բազմաթիվ բանաստեղծներ ու ժոճգյուրներ՝ Ժան Բողելը, Ժակ Բեզիեն, Բեռնյեն, բայց ամենանշանավորը Ռյուտրյոֆն էր, որն հայտնի էր ոչ միայն ֆաբլիոներով, այլև բանաստեղծություններով ու պիեսներով: Տարածված ֆաբլիոներ էին «Չարչին», «Էշի կտակը», «Գյուղացին, որ դժվարությամբ դրախտ ընկավ», «Գյուղացին՝ բժիշկ»: Վերջինս, ի դեպ, հիմք է ծառայել Մոլիերի «Ակամա բժիշկ» հանրահայտ կատակերգության համար:

Գերմանիայում շվանկը կատարում է այն նույն դերը, ինչ ֆաբլիոն՝ Ֆրանսիայում: Գերմաներեն Schwank-ը կատակն է, անեկդոտը: Այստեղ այն սկզբնապես չափածո էր, հետագայում ստացավ մաս արձակի տեսք: Եվ ինչպես Ֆրանսիայում ֆաբլիոն, այնպես էլ շվանկը Գերմանիայում, իրական կյանք պատկերելով, դարձավ ասպետական գրականության հակադրությունը: Շվանկները մախ զարգացում ապրեցին Հարավային Գերմանիայում՝ Բավարիայում ու Ավստրիայում: Այստեղ շվանկների ճանաչված վարպետ էր Հայնրիխ Մեյքը (XII դ.), ապա ճանաչում գտավ մաս Շտրիկերը (XIII դ.): Վերջինիս գրչին է պատկանում Ամիս քահանայի մասին հանրահայտ նովելը: Գերմանիայում ու Նիդեռլանդներում շատ սիրված էր Թիլ Օյլենշպիգելի, Շիլդա քաղաքի բնակիչների մասին շվանկները, որ ավելի ուշ հրատարակվեցին իբրև ժողովրդական վեպեր: Թիլ Օյլենշպիգելը ուրախ ծաղրածու է, որը ծիծաղում է բոլորի ու ամեն ինչի վրա: Նրա «գոհերն» են բարձր հասարակության անդամները, հոգևորականները, հաճախ մաս հիմար գյուղացիները: Այս հերոսի մասին ուրախ պատումները թարգմանվելով հայտնվում են անգամ Ռուսաստանում: Ավելի ուշ այս թեմայով փայլուն վեպ է գրում բելգիացի

մեծ գրող Շառլ դե Կոստերը («Լեգենդ Ուլենշպիգելի և Լամմե Գուդ-գակի մասին», 1867):

Շվանկներն առհասարակ նկատելի ազդեցություն են թողնում եվրոպական գրականության հետագա զարգացման, մասնավորապես Բոկաչչոյի «Գեկամերոնի» և Չոսերի «Քենթրբերյան պատմվածքների» վրա: XVI դարում գերմանացի մի շարք հեղինակներ փորձեցին վերականգնել շվանկների գրական ավանդույթը՝ դրանց հիման վրա ստեղծելով հետաքրքրաշարժ սատիրական պատումներ, որոնք զգալիորեն մոտ են նովելի ժանրին: Խոսքը վերաբերում է Յոհան Պաուլին («Կատակով և լրջորեն»), Յորգ Վիլհամին («Ճանապարհային գրքույկ»), Յակոբ Ֆրեյին («Այգում հավաքվածները») և մի շարք այլ հեղինակների:

#### 2.2.4.2 Քաղաքային էպոսը

Այս ժանրը ներկայանում երկու տարատեսակով՝ բարձր ու ցածր: Բարձր ժանրային ենթատեսակը ներկայացնում է «Վեպ վարդի մասին» այլաբանական վեպը, իսկ ցածրը՝ «Ռենարի մասին» երգիծական վեպը:

«Վեպ Վարդի մասին» («**Roman de la Rose**») ստեղծագործությունը միջնադարյան Եվրոպայում բավական լայն տարածում ունեւր, բայց նրա ծնունդը Եվրոպայում կապված է Ֆրանսիայի հետ: Գրականագետ Ն. Ստորոժենկոն այն միտքն է հայտնում, որ XII դարավերջին և XIII դարասկզբին գրականության մեջ տեղի ունեցավ այլաբանության ուժեղ ներխուժում: Նրա կարծիքով դրա պատճառը գիտության, ավելի հստակ՝ սխոլաստիկական փիլիսոփայության ազդեցության աճն է գրականության վրա<sup>50</sup>: Ժողովրդական բանաստեղծներին ու ժոնգլորներին փոխարինեցին կրթված ու զարգացած հեղինակներ, որոնք ստեղծեցին համեմատաբար բարդ ու այլաբանական տեքստեր: Նմանօրինակ տեքստ է նաև «Վարդի մասին» վե-

---

<sup>50</sup> Ст'у Стороженко Н., Очерк истории западно- европейской литературы, М., 1908, стр. 92:

պր: Այն բաժանված է երկու անհավասար մասերի: Առաջին մասը, որը բաղկացած է 4000 տողից, գրել է Գիլյոմ դե Լորիսը: Վեպը կառուցված է տեսիլքի ժանրային հնարի վրա: Ամեն ինչ այնտեղ կատարվում է երազում: Վեպը պատմվում է հեղինակի անունից: Քսանամյա բանաստեղծը Հաճույքների այգում, Սիրո աղբյուրի մոտ տեսնում է անսովոր գեղեցկության մի Վարդ: Ամուրը խոցում է նրա սիրտը, և պատանին սիրահարվում է Վարդին՝ փորձելով ամեն գնով հասնել նրան: Նա օգտվում է Ողջույնից, բայց նրա դեմ են դուրս գալիս Չարախոսությունը, Մերժումը, Ամոթն ու Աիր: Գ. Դե Լորիսը չի ավարտել վեպը: Ինչպես ցույց են տալիս մասնագիտական հետազոտությունները, այս վեպի վրա որոշակիորեն նկատելի է Օվիդիոսի և Կրետայեն դե Տրուայի առանձին գործերի ազդեցությունը:

Ժամ դե Մենը շարունակել է վեպը, որտեղ Բանականությունը համոզում է պատանուն մոռանալ Մերը: Հայտնվում է Բարեկամը, որը պատանուն բարի խորհուրդներ է տալիս: Իրենց նպատակին չեն ծառայում նաև Բնության հորդորները: Ի վերջո միջամտում է նաև ինքը՝ Ամուրը: Թշնամիները պարտվում են, պատանին պոկում է Վարդը և արթնանում: Այսինքն՝ վեպի երկրորդ մասը շատ ավելի փիլիսոփայական ուղղվածություն ունի: Դիտարկվում են նախևառաջ բնության ու բանականության հիմնահարցեր, հեղինակը արտահայտում է գաղափարներ, որոնք կարելի է գտնել Վերածննդի մեծ հումանիստների՝ Ռաբլեի, Շեքսպիրի ստեղծագործություններում: Սիրո մոտիվը դառնում է երկրորդական: Դրա փոխարեն հեղինակը կենտրոնանում է սոցիալ-քաղաքական և փիլիսոփայական խնդիրների վրա: Նա ներկայանում է իբրև հոգևորականության ու ֆեոդալական հասարակության երդվյալ թշնամի: Արմատական քննադատության են ենթարկվում հասարակական հաստատությունները, անգամ թագավորական իշխանությունը: Ժամ դե Մենը ստեղծել է հետաքրքիր մի երկ, որը բազմաթիվ թեղերով կապվում է եվրոպական հետագա գրականության, մասնավորապես Վոլտերի, Ժամ-Ժակ Ռուսոյի և Յո. Վոլֆգանգ Գյոթեի («Ֆաուստ») գաղափարների հետ:

«**Ռենարի մասին վեպը**» («**Roman de Renar**») Եվրոպայում զարգացման երկար ճանապարհ է անցել: Այնուհայտ է նրա ծագում-

նաբանական կապը հնդկական «Պանչատանտրայի» (սանսկրիտ՝ բառացի «հինգ գրույց») կենդանական հեքիաթների հետ, որոնք ստեղծվել են III-IV դարերում: Առաջին գրույցում գործող երկու շնագայերը պատմում են հեքիաթը: Գիրքը պարսիկ բանաստեղծ Իբն ալ-Մուկաֆֆի կողմից «Կալիլա և Դիմնա» վերնագրով VIII դարում թարգմանվել է արաբերեն (այս թարգմանությունը, ի դեպ, մինչև այսօր չգերազանցված գլուխգործոց է): X դարում պարսիկ մեկ այլ բանաստեղծ՝ Ռուդաքին, գիրքը արաբերենից մասամբ թարգմանել է պարսկերեն, որով այն հայտնի է դարձել ողջ Մերձավոր Արևելքում: XI-XIII դարերում «Պանչատանտրան» թարգմանվել է հունարեն, լատիներեն, գերմաներեն, իսպաներեն ու հոլանդերեն: Անկասկած, ինչ-որ չափով գրական այս ավանդույթի արտահայտությունն է մասնաշաղկապ «Աղվեսագիրքը», որը 1668 թ. հրատարակել է Ռսկան Երևանցին: Այսինքն՝ կենդանական այս էպոսը ուշ միջնադարում արդեն ձեռք էր բերել միջազգային հռչակ: Ֆրանսիացի գրականագետ Գաստոն Պարիսը կարծում է, որ այդ վեպի հիմքը անտիկ առակն է (Եզովպոս, Ֆեդրոս): Գերմանացի Յակով Գրիմի կարծիքով մանատիպ հեքիաթները տիպաբանական կապերի առումով բնորոշ են բոլոր ժողովուրդներին: Այդուհանդերձ, համոզված է, որ սյուժեն առավելապես ձևավորվել է Գերմանիայում, քանի որ հատուկ անունները ունեն գերմանական ծագում: Գերմանիայից, կարծում է գիտնականը, V դարում ֆրանկները այն տարել են գալլերի երկիր: Ֆրանսիայում XII-XIV դարերի ընթացքում սյուժեն մշակել են բազմաթիվ գրողներ ու բանասաց-ժոնգլյորներ, որոնք վեպը կատարում էին քաղաքային հրապարակներում, ինչի հետևանքով ներկայումս առկա են այդ ստեղծագործության բազմաթիվ տարբերակներ: Ի դեպ, 1148 թ. լույս տեսավ Նիվարդ Գենտցու «Իզենգրիմ» լատիներեն պոեմը, որը նույնպես առնչվում էր «Աղվեսավեպի» եվրոպական ավանդույթին:

«Ռենարի մասին վեպը» կենդանական էպոս է, սատիրական հայելի, որն արտացոլում է ֆեոդալական հասարակության կյանքը, բարքերն ու արատները: Այն իր վրա ակնհայտորոն կրում է եվրոպական դիմակահանդեսային-ժողովրդական մշակույթի դրոշմը: Մարդ-

կանց փոխարեն, ինչպես ընդունված է առակային գրականության մեջ, հանդես են գալիս կենդանիները: Ռենար աղվեսը ներկայացնում է միտքն ու ճարպկությունը՝ պայքարելով կոպիտ, բիրտ ուժը ներկայացնող Իգեգրիմ գայլի դեմ: Կենդանական համայնքի անդամներ են նաև արքա Նորլ առյուծը, հովազը, որի կնոջը սիրահետում է առյուծը, նենգամիտ Տիբո կատուն, վախկոտ ոչխար Բելլինը, էշ Բեռնարը, որն անարժանորեն ստանում է եպիսկոպոսի պաշտոն, դանդաղաշարժ, հիմար Բրեն արջը, Պինտա հավը, Շանտեկլեր արաղաղը: Թվում է՝ Ռենարի խորամանկություններին ու ճարպկությանը ոչ ոք և ոչինչ չեն կարող խոչընդոտել, բայց կա մեկը, որից նա վախենում է: Դա մարդն է՝ համեստ գեղջուկը, որը խոհեմաբար պահպանում է իր տունը աղվեսից:

«Ռենարի մասին վեպը» նույնպես նկատելի ազդեցություն է թողել եվրոպական գրականության և առհասարակ մշակույթի հետագա զարգացման վրա՝ դառնալով գեղարվեստական գիտակցության ֆենոմեններից մեկը: 1793 թ. Վոլֆգանգ Գյոթեն, օգտվելով աղվես Ռենարի մասին վիպական հարուստ ավանդույթից, գրեց տասներկու մասից բաղկացած «Ռայնեկե աղվեսը» սատիրական պոեմը: Կենդանական այս էպոսի տարբերակների հետ են կապված նաև Ռեդիարդ Բիվլինգի «Ջունգլիների գրքի» (1894-1895) շատ պատմություններ և հատկապես «Ռիկկի, Տիկկի, Տավի» հեքիաթը, որը վերցված է «Պանչատանտրայի» հիմնգերորդ գրքից: Կենդանական էպոսի հեռավոր կամ մոտ արձագանք կարող ենք համարել նաև Ջորջ Օրուելի «Անասնաֆերման» (1945):

### **2.2.4.3 Քաղաքային քնարերգությունը**

Քաղաքային լիրիկան ներկայանում է նախ անհատ բանաստեղծների, ապա՝ ժողովրդական ստեղծագործությամբ:

Հասուն միջնադարում եվրոպական երկրներում, հատկապես Ֆրանսիայում, Իտալիայում ու Գերմանիայում, հռչակ էին վայելում վազանտ բանաստեղծները: Վազանտների պոեզիան, որը, ինչպես նկատում է Սիխայիլ Գասպարովը, «ողջ եվրոպական միջնադարի

հետ միասին հայտնագործեցին ռոմանտիկները»<sup>51</sup>, հասուն միջնադարի գրականության ամենահետաքրքիր դրսևորումներից մեկն է: Լատիներեն «vagantes» նշանակում է «թափառաշրջիկ»: Վազանտները, թեև կրթված մարդիկ էին և ունեին հոգևոր կրթություն ու գրում էին լատիներեն, սակայն ստիպված էին թափառական կյանք վարել և այդ ճանապարհով հոգավ իրենց առտնին հոգսերը: Նրանք գրում էին աշխարհիկ թեմաներով ազատամիտ բանաստեղծություններ, սատիրական երգեր՝ ընդդեմ Հռոմի, գովերգում էին գինին ու հաճույքները, պատմում էին իրենց դրամատիկ կյանքի դրվագների մասին: Միրային բանաստեղծություններում նրանց ուսուցիչը Օվիդիոսն էր՝ «Միրո արվեստը» գրքով: Միրում էին իրենց բանաստեղծություններում գործածել անտիկ միֆական անուններ՝ Վեներա, Ամուր, Կուպիդոն: Սերը վազանտ բանաստեղծների համար բնության ու Աստծո օրենք է: Վազանտ բանաստեղծներից բավական հայտնի էին Արխիպիտ Քյոլնցին, Վալտեր Շատիլյոնցին և Պրիմասը (Հուգո Օդէանցին): Արխիպիտի բանաստեղծություններից լավագույնը, ինչպես արդեն նշվել է, «Խոստովանությունն» է՝ գրված Օգոստինոսի «Խոստովանություններից» ստացած ներշնչանքով: Հավելենք նաև, որ Արխիպիտը՝ իբրև երկրորդական կերպար, հանդիպում է Ումբերտո Էկոյի «Բաուդոլինո» վեպում (2000): Ինչ վերաբերում է Պրիմասին, ապա նրա կերպարին՝ իբրև «հիանալի և սրամիտ» բանաստեղծի, հանդիպում ենք Բոկաչչոյի «Դեկամերոնի» առաջին օրվա յոթերորդ նովելում: Վազանտների գրական ավանդույթի հետ կապի առումով կարելի է հիշատակել նաև Վ. Գյոթեի «Սեղանի երգը», ինչպես նաև վազանտների երգերից մեկը, որի առանձին տողեր ներառվեցին եվրոպական ուսանողների սիրած հիմնի մեջ՝ «Ուրախանանք, քանի ջահել ենք» («Gaudemus igitur, juvenes dum sumus»):

Քաղաքային լիրիկայի նշանավոր ներկայացուցիչ էր փարիզցի Ռյուտրյոֆը (XIII դ.): Նա մասնագիտությամբ ժոնգլյոր էր, այսինքն՝ էպիկական երգերի ժողովրդական ասացող, բայց ինքն էլ գրում էր, ընդամենի հայտնի էր ոչ միայն իբրև բանաստեղծ, այլև դրամատուրգ:

<sup>51</sup> Гаспаров М., Поэзия вагантов, М., 1975, стр. 421.

Նա վազանտ բանաստեղծների մման ֆրանսիական պոեզիա բերեց սեփական կենսագրությունը՝ որոշակիորեն նախապատրաստելով Ֆրանսուա Վիյոնի մուտքը գրականություն: Վերջինիս պես նա էլ երգում է իր ձախորդությունների մասին, բողոքում աղքատությունից ու հիվանդություններից, որոնք հետապնդում են իրեն: Բայց նա, ի տարբերություն Վիյոնի, հրապարակախոսական-քաղաքացիական պոեզիայի հիմնադիրն է Ֆրանսիայում, անհաշտ է կեղծիքի ու անարդարության հետ, հոգևորականության անողոր թշնամին է:

Անհատական բանաստեղծության ավանդուքը Գերմանիայում միննեզինգերներից անցնում է մայստերզինգերներին, որոնք մեծ մասամբ արհեստավոր բանաստեղծներ, նաև երգիչներ էին: Այս բանաստեղծական մշակույթը ամենաբարձր զարգացման է հասնում Հանս Սաքսի ստեղծագործության մեջ:

Ինչ վերաբերում է ժողովրդական քնարերգությանը, ապա, հասուն միջնադարից սկսած, նկատելի է հատկապես բալլադի ծաղկում: Ժողովրդական քնարերգության այս ժանրը, որը սկզբնապես երևան էր եկել Պրովանսում իբրև պարերգ, հետագայում ձեռք է բերում քնարաէպիկական գծեր՝ դառնալով ամենատարածվածներից մեկը ողջ Եվրոպայում: Կապված լինելով ներկային՝ այն միաժամանակ ներառում է պատմության, ազգային ինքնության խորհրդանիշներ ու գծեր, որոնք այս ժանրին հաղորդում են լայն ժողովրդականություն: Այդպիսիք են սկանդինավյան, գերմանական, անգլիական բալլադները: Այսպես, սկանդինավյան առանձին բալլադներից պարզ է դառնում դրանց կապը «Էդդաների» հետ: Հին դանիական բալլադներից մեկում պատմվում է այն մասին, թե ինչպես են Թորն ու Լոկին ձեռք բերում հսկաների թագավորի հափշտակած ոսկե մուրճը («Տրիմրի երգը»): Հայտնի են սկանդինավյան բալլադներ Սիգուրդի, Բրունհիլդի, Ատտլիի մասին, որոնք դիցաբանական ու պատմական հայտնի ասքերի հերոսներ են: Անգլիական առանձին բալլադներ պատմում են Արթուր թագավորի ու նրա սխրանքների մասին: Մեծ թիվ են կազմում Ռոբին Հուդի մասին պատմող բալլադները: Հայտնի էին, այսպես կոչված, «Շոտլանդական սահմանի» բալլադները, որոնք պատմում էին անգլիացիների ու շոտլանդացիների մշտական բախումների մա-

սին: Դրանց արձագանքը կա Վալտեր Սկոտի «Շոտլանդական սահմանի երգեր» բանաստեղծական ժողովածուում: Գերմանացիները գեղեցիկ բալլադ են հյուսում լեգենդար բանաստեղծ Թանհոյզերի մասին, որն ապրում է մեղավոր կյանքով Վեներայի լեռան վրա, ապա՝ մեղքերի թողություն խնդրելու համար մեկնում Հռոմ: «Ձեռքիս ձեռնափայտը ավելի շուտ կկանաչի, քան թե դու թողութային կատանաս, – լինում է պապի պատասխանը»: Եվ ըստ բալլադի՝ ձեռնափայտը կանաչում է:

Բազմաթիվ բալլադներ պատմում են շվեյցարական ազգային հերոս Վիլիելմ Թելի մասին: Քիչ չեն և սիրային բալլադները, որոնք հետագայում մշտական թեմա դարձան ռոմանտիկ բանաստեղծների համար: Այս առումով հոտաքրքիր նյութեր կարող է տրամադրել Գյոթեի, Շիլլերի, Հայնեի, Բյուրգերի, Բայրոնի, Հյուգոյի, Ալֆրեդ դը Վինյիի և այլ բանաստեղծների բալլադների ու դրանց ժողովրդական տարբերակների համատեղ ուսումնասիրությունը:

#### 2.2.4.4 Քաղաքային դրաման

Քաղաքային մշակույթն առանց թատրոնի դժվար է պատկերացնել, սակայն միջնադարում, ինչպես հայտնի է, թատրոն, անտիկ հասկացությամբ, գոյություն չուներ: Հասուն միջնադարում միայն, քաղաքների զարգացմամբ պայմանավորված, եկեղեցական ծիսակատարությունների հետ միախառնված, աստիճանաբար ձևավորվեցին ու զարգացան դրամատիկական ժանրեր, որոնք հետագայում հիմք դարձան լիարժեք թատրոնի ստեղծման: Ձևավորվելով եկեղեցական միջավայրում՝ միջնադարյան դրաման աստիճանաբար դուրս եկավ քաղաքային հրապարակներ՝ վայելելով հասարակության ուշադրությունը: Առաջնակարգ բանաստեղծները գրում էին ընդունված թատերական ժանրերով պիեսներ, օրինակ՝ **միրակներ, միստերիաներ կամ մորալիտեներ**, որոնք աստիճանաբար հագեցվում էին աշխարհիկ բովանդակությամբ: Թատերական մշակույթը զարգացած էր հատկապես ֆրանսիական, իտալական քաղաքներում, որոնք անհամեմատ ավելի զարգացած էին Եվրոպայում:

Իրենց պիեսներով աչքի էին ընկնում արդեն ֆաբլիոներով ճանաչված Ժան Բողելը, Ռյուտբյոֆը, ինչպես նաև տրուվեր, քնարական բանաստեղծ Ադամ դե լա Ալին: Պիեսները սովորաբար անվանվում էին խաղ: Համեմատական գրականագիտության տեսանկյունից հատկապես ուշագրավ է Ռյուտբյոֆի «Միրակլ Թեոֆիլի մասին» պիեսը, որը հավանաբար ստեղծվել է 1261 թ. և գրական առաջին գործերից է: Այն ներկայացնում է ոմն Թեոֆիլին, որը հոգին վաճառում է սատանային: Թեոֆիլը կատարում է այդ քայլը՝ դրոված իրեն հալածող եպիսկոպոսի հանդեպ ատելության ու վրիժառության զգացումից: Յոթ տարուց հետո, երբ լրանում է սատանայի հետ պայմանի ժամկետը, վրա է հասնում զոջումը: Նա ներում է խնդրում Մարիամ Աստվածածնից և ներություն ստանում: Ավելորդ չէ նշել, որ այս պիեսը մասամբ քարգմանել է ռուս մեծ բանաստեղծ Ալեքսանդր Բլոկը: Այս պիեսից հետո եվրոպական գրականության մեջ հոգին սատանային վաճառած մարդու թեմային XVI դարում անդրադարձավ Ֆաուստի մասին գերմանական լեգենդը, որը 1587 թ. հրատարակեց Յոհան Շպիսը: Երկու տարի անց՝ 1589 թ., Անգլիայում Քրիստոֆեր Մալոլոն բեմ է բարձրացրեց իր Դոկտոր Ֆաուստին, որի կերպարը ստեղծելիս հեղինակի համար ակնհայտորեն հիմք է ծառայել գերմանական լեգենդը: Դրանից որոշ ժամանակ անց՝ XVII դարում, նույն թեմայով փիլիսոփայական պիես է գրել իսպանացի Կալդերոնը («Հրաշագործ մոգը»): Ֆաուստի թեման եվրոպական, հատկապես գերմանական գրականության մեջ դարձավ գրեթե անփոխարինելի՝ խոսելու գերմանական ազգային ինքնության ու բնավորության մասին: Գյոթեի հանճարեղ ողբերգությունից հետո («Ֆաուստ») Ֆաուստը ձեռք բերեց համամարդկային գծեր: Օսվալդ Շպենգլերը XX դարի եվրոպական քաղաքակրթությունն անվանել է «ֆաուստյան»:

### **2.3 Վերածննդի գրականությունը՝ իբրև համեմատական գրականագիտության պրոբլեմ**

Համեմատական գրականագիտության տեսանկյունից Վերածննդի գրականությունը գիտական հետաքրքրություն է ներկայաց-

նում բազմաթիվ առումներով՝ գրականության տիպաբանության, գրական ժանրերի, թեմաների, գաղափարների և այլ խնդիրների: Կարծում ենք, որ կարելի է կարևորել դրանցից երեքը՝

1. Արևելյան վերածննդի խնդիրը,

2. Արևմտյան վերածննդի պատմության առանձնահատկությունները,

3. Արևմտյան վերածննդի գրականության տիպաբանությունը:

1. Վերածնունդը (անգլերեն՝ Renaissance, ֆրանսերեն՝ Renaissans, իտալերեն՝ Rinascimento, գերմաներեն՝ Wiedergeburt) Արևմտյան Եվրոպայի պատմության հարստագույն շրջաններից մեկն է, որի նշանակությունը դուրս է գալիս մայրցամաքի սահմաններից՝ ձեռք բերելով համաշխարհային հնչեղություն: Նրա պատմության ու մշակույթի հիմնահարցերի շուրջ հատկապես վերջին մեկուկես հարյուրամյակի ընթացքում ստեղծվել են և այսօր էլ ստեղծվում են բազմապիսի գիտական հետազոտություններ: «Վերածնունդը թեմա է,– գրում է Ալեքսեյ Լոսևը,– որը չի իջնում գրականության և արվեստի պատմության բոլոր ձեռնարկների էջերից»<sup>52</sup>: Այդուհանդերձ, Վերածննդի մասին գիտական բանավեճերը ոչ թե նվազում, այլ գնալով դառնում են ավելի բազմաբնույթ՝ ընդգրկելով դրա պատմական պարբերացման, տարածման շրջանակների, անտիկականության ու միջնադարյան մշակույթների հետ ունեցած առնչությունների ու հարակից տարաբնույթ խնդիրներ: Դրանցից մեկն էլ Վերածննդի բաժանումն է արևելյան և արևմտյան տարբերակների:

### 2.3.1 Արևելյան Վերածննդի խնդիրը

Արևելյան վերածննդի մասին գիտական բանավեճերը սկիզբ են առնում XX դարի 30-ական թվականներին: Եվրոպացի և հատկապես խորհրդային առանձին գիտնականներ (Է. Բրաուն, Ռ. Ֆրայի, Ռ. Վիլիելմ, Վ. Ժիրմունսկի, Ն. Կոնրադ, Ա. Լոսև և ուրիշներ) առաջ են քաշել թեզ, որի համաձայն՝ Վերածնունդը տեղի է ունեցել մաս

---

<sup>52</sup> Лосев А., Эстетика Возраждения, М., 1978, стр. 48.

Արևելքում, ավելին՝ Արևելյան վերածնունդը նախորդում է Արևմտյանին: Այսպես, Է. Բրաունի համոզմամբ Արևելյան վերածնունդը ֆարսի լեզվով իրանական դասական պոեզիայի ծաղկումն է X-XV դարերում: Ռ. Ֆրային Արևելյան վերածննդի իրողության փաստը հիմնավորում է X-XI դարերում Միջին Ասիայում ու Իրանում մշակույթի ծաղկմամբ: Հանրահայտ չինագետ Ռ. Վիլիելմը Վերածնունդ է անվանում չինական պետականության ու մշակույթի աննախընթաց վերելքը Տան և Սուն արքայատոհմերի ժամանակաշրջանում, այսինքն՝ VII-X դարերում: Ամենաարմատական մոտեցումը այս առումով թերևս խորհրդային արևելագետ Ն. Կոնրադինն<sup>53</sup> է, որի ընկալմամբ Վերածնունդը հումանիզմի համաշխարհային դրսևորում է, որն ընդգրկում է ինչպես ժամանակային, այնպես էլ տարածական ընդարձակ շրջաններ: VIII-XII դարերում սկիզբ առնելով Չինաստանում՝ XIII-XV դարերում շարունակվել է Հնդկաստանում, Իրանում, Միջին Ասիայում և XIV-XVII դարերում ավարտվել է Եվրոպայում: Գիտնականի կարծիքով համաշխարհային այս հումանիզմին բնորոշ է երեք առանձնահատկություն.

1. ինչպես Արևելքում, այնպես էլ Արևմուտքում Վերածնունդը այս կամ այն կերպ կապված է անտիկ մշակույթի ու դրա մասնավոր դրսևորման՝ հելլենիզմի յուրացման հետ,

2. երկուսին էլ բնորոշ է ոչ միայն մշակույթի, այլև սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների բարձր մակարդակ,

3. ինչպես Արևելքում, այնպես էլ Արևմուտքում հանդես են գալիս գիտական մտքի տիտաններ, բազմակողմանի շնորհներով օժտված առանձնահատուկ հանճարներ:

Այսուհանդերձ, Արևելյան վերածնունդը նաև խորապես տարբերվում էր Արևմտյանից: Այդ մասին է խոսել Վ. Բարտոլդը<sup>54</sup> մատնանշելով երեք տարբերություն: Արևելագետ գիտնականի կարծիքով դրանցից առաջինը այն է, որ Արևելքում անտիկ մշակույթի յուրացումը չի հասել այն խորությանն ու լայնությանը, ինչը նկատվում էր Եվրոպայում: Այնուհետև Արևելքում չի նկատվել արհամարհանքի այն

<sup>53</sup> Ст'ю Конрад Н. И., Запад и Восток, М., 1972:

<sup>54</sup> Ст'ю Бартольд В. В., Сочинения, М., 1966:

օբյեկտը, որն Արևմուտքում ներկայացնում են միջին դարերը: Վերջապես Արևելքում սովորում են միայն անտիկ փիլիսոփաներից, բայց ոչ առհասարակ մշակույթից, քանզի յուրաքանչյուր էթնիկական ամբողջություն ուներ մշակույթի իր սեփական ավանդույթը:

Այսինքն՝ ազգային յուրաքանչյուր հանրության համար Վերածնունդն անցնում էր այդ հանրության պատմամշակութային առանձնահատկություններին բնորոշ ընթացքով: Այս առումով կարելի է առանձնացնել Չինական, Հնդկական, Միջինասիական, Իրանական, Մերձավորարևելյան վերածնունդներն իբրև առանձին միավորներ: Այս կարգում որոշակի փոփոխություն մտցրեց իսլամական հեղափոխությունը, որն իրականացվեց արաբների կողմից VII դարում: Բազմաթիվ երկրներ միավորվեցին կրոնական ու լեզվական հիմքերով: Այս առումով ևս Արևելքը, հատկապես արաբական Արևելքը, ինչ-որ չափով նմանվում է Արևմուտքին, քանզի այստեղ ևս ընդհանուր էր կրոնը՝ քրիստոնեությունը, ընդհանուր էր լեզուն՝ լատիներենը:

Ն. Կոնրադը հատկապես ընդգծում է չինական վերածնունդն իբրև Արևելքում մշակութային ծաղկման առաջին օրինակ, մասնավորապես խոսում է VIII դարի մտածող Հան-Յուի մասին: Ըստ գիտնականի՝ նա ամբողջովին համակված էր իդեալներով, որոնք չափազանց մոտ էին արևմտյան հումանիզմին<sup>55</sup>:

Իսլամական երկրների Վերածնունդը ևս ներկայանում է առաջնակարգ գիտնականների, բանաստեղծների և մտածողների ստեղծագործություններով ու աշխատություններով, որոնք վայելում են համաշխարհային հռչակ՝ Իբն-Սինա, Բիրունի, Ուլուգբեկ, Ալ-Խորեզմի, Ֆիրդուսի, Խայյամ, Հաֆեզ և ուրիշներ:

Հայ և վրացի առանձին գիտնականների կողմից հետազոտական լայն աշխատանքներ են կատարվել Հայաստանում ու Վրաստանում նույնպես Վերածննդի իրողությունը հաստատելու ուղղությամբ: «Հայկական ռենեսանս» (1962) գրքում, հենվելով հարուստ պատմական ու մշակութային փաստերի վրա, Վազգեն Չալոյանը

---

<sup>55</sup> Восток-Запад, М., 1972, стр. 103-131.

«բացահայտում է նաև հայ ժողովրդի պատմության մեջ Վերածնության էպոխա ունենալու հնարավորությունը»<sup>56</sup>: Գլխունականը այդ հնարավորությունը տեսնում է միջնադարում հայկական թագավորությունների (Բագրատունյաց, Կիլիկիայի, Կարսի, Վասպուրականի) ամրապնդմամբ, քաղաքների ու քաղաքային կենցաղի զարգացմամբ, առևտրի աշխուժացմամբ, գիտության, գիտական դպրոցների հիմնադրմամբ, արվեստների՝ ճարտարապետության ու գեղանկարչության, գրականության, հատկապես քնարերգության ծաղկմամբ: Պատահական չէ, որ հենց այս շրջանում է վերջնական ձևավորման հասել հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը:

Վրաստանում տեղի ունեցած վերածննդյան գործընթացների քննությանն է նվիրված Շ. Նուցուրիձեի ուսումնասիրությունը<sup>57</sup>:

Չժխտելով Արևելյան վերածննդի վերաբերյալ բազմաթիվ արևելագետ գիտնականների գաղափարներն ու թեզերը՝ միաժամանակ համոզված ենք, որ Վերածնունդն առավել ամբողջական ու լիակատար դրսևորվել է Արևմտյան Եվրոպայում, մասնավորապես Իտալիայում:

### **2.3.2 Արևմտյան Վերածննդի պատմության առանձնահատկությունները**

Արևմտյան, այսինքն՝ եվրոպական Վերածննդի մասին խոսելիս անհրաժեշտ ենք համարում ուշադրություն դարձնել նախ բուն Վերածննդին նախորդած, այսպես կոչված, «փոքր վերածնունդների», ապա՝ Վերածննդի ու անտիկ մշակույթի առնչությունների, վերջապես Վերածննդի և միջնադարյան մշակույթի առնչությունների խնդրին:

Համեմատական գրականագիտության տեսանկյունից եվրոպական Վերածննդի պատմությունը դիտարկելիս կարևորվում է այն

---

<sup>56</sup> Կոնրադ Ն., Վ. Չալոյանի «Հայկական ռենեսանս» գրքի վերջաբանը, Երևան, 1964, էջ 230:

<sup>57</sup> Տե՛ս Нудубидзе Ш., Восточный Ренессанс и критика европоцентризма, М., 1941:

փաստը, որ միջնադարյան Եվրոպայում վերածննդի երևույթներ եղել են մի քանի անգամ, ընդամին՝ ամեն անգամ միևնույն մշակութային կողմնորոշումներով՝ վերադարձ դեպի անտիկ մշակութային արժեքներ, գրականության ու արվեստների աշխարհականացում:

Խոսքը նախևառաջ Կարոլինգյան վերածննդի մասին է, որը տեղի է ունեցել VIII-IX դարերում և կապված է Կառլոս Առաջին թագավորի գործունեության հետ: Ինչպես հայտնի է, Կառլոս Առաջինը (կամ Կառլոս Մեծը) գիտակցաբար, քրիստոնեացման լայն գործունեություն ծավալելուն զուգընթաց, մշտապես հակված էր թագավորության մայրաքաղաք Աախենը վերածելու նոր Աթենքի, հոգ էր տանում գիտնականներին, փիլիսոփաներին ու գրողներին իր շուրջը հավաքելու և անտիկ մշակույթի նորացման ճանապարհով կրթությունը, գիտությունները և արվեստները զարգացնելու մասին: Պլատոնյան «Ակադեմիայի» նմանությամբ հիմնեց իր «Ակադեմիան», նաև գրադարանը՝ հավաքելով գրական արժեքներ ու կազմելով գրքեր:

Վերածննդի երկրորդ օրինակը կապված է Գերմանիայում Մաքսոնական արքայատոհմի Օտտոն արքաների հետ, որոնք X դարավերջին աչքի էին ընկնում մշակութային լայն գործունեությամբ: Օտտոն Առաջինը Կառլոս Մեծի նմանությամբ հիմնեց «Ակադեմիա», որտեղ ծավալվում էր գրական-լուսավորական գործունեություն, արտագրում էին ձեռագրեր, նկատվում էր դասական լատիներենի ու հռոմեական գրական ավանդների զարթոնք: Օտտոնները կրթական գործում ներառում էին ոչ միայն հոգևորականներին, այլև աշխարհական գրագետ մարդկանց, հնարավորություն տալիս կրթություն ստանալու նաև հասարակ ծագման երեխաներին:

Վերածննդյան գործընթացների որոշակի հետքեր են առկա, ինչպես այդ մասին արդեն ասվել է ասպետական գրականության առնչությամբ, նաև Շարտրի փիլիսոփայական դպրոցի գործունեության մեջ: X դարում այն հիմնադրում է գիտնական-եպիսկոպոս Ֆուլբերտը՝ «Սոկրատ» կեղծանունով: Դպրոցը ծաղկման է հասնում XII դարում, սակայն գործունեության առաջին իսկ օրերից դավանում է հոմանիստական ու հանրագիտարանային ուղղվածություն, և լուրջ քայլեր էին ձեռնարկվում Պլատոնի, Արիստոտելի փիլիսոփայական

գաղափարների ուսումնասիրության, բայց հատկապես դրանց միավորման ու առհասարակ անտիկ հումանիստական արժեքների տարածման ուղղությամբ:

### **2.3.3 Եվրոպական Վերածննդի առնչությունները անտիկ ու միջնադարյան մշակույթների հետ**

Սա արմատական խնդիր էր՝ հասկանալու համար Վերածննդի պատմամշակութային յուրահատկությունը:

«Վերածնունդը,– գրում է Ալեքսեյ Լոսը,– սովորաբար բնութագրվում է որպես անտիկ գիտության ու արվեստների վերածնունդ: Դա ճիշտ է: Սակայն Վերածնունդը հանգեցնել միմիայն անտիկականությանը կնշանակեր չընկալել գլխավորը Վերածննդի մեջ»<sup>58</sup>: Գիտնականը կարծում է, որ անտիկ մշակութային արժեքները Վերածննդի մշակույթի մեջ արտացոլվել են՝ ենթարկվելով որոշակի փոփոխությունների, քանի որ «պատմության մեջ տառացի վերականգնումներ չեն լինում»<sup>59</sup>: Նույն միտքը փոքր-ինչ այլ ձևակերպմամբ արտահայտել է նաև Հենրիկ Էրոյանը: «Այս տերմինը (խոսքը Վերածննդի մասին է),– գրում է հայ գիտնականը,– տվյալ պարագայում ճշգրիտ չի տալիս նրա բնութագիրը, քանի որ շեշտը դնում է անտիկ կուլտուրայի հետ նրա հարաբերության վրա, մինչդեռ այդ հարաբերությունը դեռ չի մշանակում անտիկ ոգու, թեկուզև շրջափակված, կերպարանավորված, հոգևոր նոր իրականության մեջ հայտված վերածնունդ, այլ մի նոր համակարգ, որը, բացի կառուցվածքային կերպարային ընդհանրություններից, տարբերվում և որոշակի մակարդակում հակադրվում է անտիկ կուլտուրային»<sup>60</sup>:

Այսինքն՝ Վերածննդի մշակույթի բաղադրիչ հանդիսացող անտիկականության ասելով՝ պետք է հասկանալ անտիկ հումանիզմը, որն արտացոլում է մարդու ուժի, իմաստության պաշտամունքն ու գե-

<sup>58</sup> Лосев А., Эстетика возраждения, М., 1978, стр. 49.

<sup>59</sup> Նույն տեղում, էջ 50:

<sup>60</sup> Էրոյան Հ., Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Երևան, 2009, էջ 40:

դեցկության գաղափարները: Այն, անտիկական լինելով, միաժամանակ այլևս հիմը չէ, այլ նոր է, նոր՝ Վերածննդի մարդու ընկալմամբ:

Մոտավորապես նույն կերպ պետք է գնահատել նաև Վերածննդի առնչությունները միջնադարյան մշակույթի հետ: Մովորաբար ընդունված է Վերածնունդն ու միջնադարը հակադրել միմյանց: Այդ մասին խոսք եղել է վերը միջնադարյան գրականության առնչությամբ: Դրան հավելենք նաև նշանավոր պատմաբան Յակով Բուրկհարդտի կարծիքը: «Փոփոխությունների այն շղթայում,– գրում է Բուրկհարդտը,– որոնք պետք է իրականացնեն Արևմուտքը, ուշ միջնադարի դարաշրջանը նույնպես զբաղեցնում է իր միանգամայն անխուսափելի տեղը»<sup>61</sup>: Դիշտ է, միջնադարյան և վերածննդյան մշակույթների միջև կան էական տարբերություններ, սակայն չպետք է մոռանալ, որ Վերածնունդը ձևավորվում է հենց միջնադարի մշակույթի շրջանակներում իբրև ոչ միջնադարյան մշակույթ և ծաղկման հասած վիճակում ներկայացնում է այն գաղափարները, օրինակ՝ մարդու անհատականության, գեղեցիկի ու գիտելիքի առաջնայնության, հակաեկեղեցական և այլն, որոնք սաղմնային վիճակում կային դեռևս միջնադարում: Այսինքն՝ Վերածնունդը իր նոր մշակույթով ու մտածողությամբ այլ բան չէ, քան ծաղկման կամ կայրոսի<sup>62</sup> ժամանակաշրջան, որի հիմքը անտիկ ու միջնադարյան մշակույթների համադրումն է:

### **2.3.4 Վերածննդի գրականության տիպաբանությունը**

Եվրոպական բուն Վերածնունդը տևում է շուրջ երեք հարյուր տարի՝ ընդգրկելով XIV-XVI դարերը: Վերածննդի հայրենիքը Իտալիան է, քանի որ այդ երկիրը բոլոր առումներով ամենազարգացածն էր Եվրոպայում: Հռոմեական կայսրությունից մնացած հարուստ ժա-

---

<sup>61</sup> Буркхардт Я., Размышления о всемирной истории, Москва-Санкт-Петербург, 2013, стр. 305.

<sup>62</sup> Ժամանակի մասին հին հույներն ունեին 3 հասկացություն: Առաջինը եռնն է, որը հավերժության անունն է: Երկրորդը քրոնոսն է, որը խորհրդանշում է ժամանակի հաջորդական ընթացքը: Երրորդը կայրոսն է, որը նշանակում է անորսալի և միշտ անսպասելի վրա հասնող ակնթարթ:

ռանգությանը հասուն միջնադարում գումարվում էին նաև իտալական անկախ քաղաքների գործարար միջավայրն ու ծաղկող առևտուրը: Իտալիայի ֆինանսատնտեսական կացությունը կտրուկ բարելավվեց հատկապես այն բանից հետո, երբ Մարկո Պոլոն առաջին ճանապարհորդությունը կատարեց դեպի Չինաստան՝ հիմք դնելով Մետաքսի ճանապարհին, որի շնորհիվ էլ Իտալիան դարձավ արևելյան ապրանքների մատակարար Եվրոպայի համար: Դրամական հարուստ միջոցները հնարավորություն ընձեռեցին իտալական քաղաքներում ձևավորելու նոր կենսակերպ ու կենցաղ, նոր մտածողություն, որի պայմաններում արմատական փոփոխությունների ենթարկվեցին նաև մարդու աշխարհայացքը, քրիստոնեական աստվածաբանությանը զուգահեռ ձևավորվեց ու աստիճանաբար գերիշխող դարձավ վերածննդյան հումանիզմը (իտալերեն **humanitas** – «**մարդկային**»), որի համար հիմնարար արժեք է դառնում Պիկո դելա Պիրանդելլոյի «Մարդու արժանապատվության մասին» (1489) տրակտատը, որը վերստին ավետում է մարդու բարձրության և աստվածային ծագման մասին: Մարդու մասին նոր պատկերացումների հիմքի վրա պահանջ առաջացավ մշակութային ողջ արժեհամակարգի նորացման՝ պետության, եկեղեցու ու տնտեսության կազմակերպումից մինչև գիտության, լուսավորության և արվեստների խնդիրները: Վերածննդի շարժման առաջնորդները դարձան իտալական քաղաք-պետությունները՝ Ֆլորենցիան, Նեապոլը, Վենետիկը, Սիլանը...: XV-XVI դարերում դեպի Արևելք ծովային ճանապարհների, ինչպես նաև Նոր աշխարհի հայտնագործումից հետո կյանքը սկսեց աշխուժանալ նաև Պորտուգալիայում, Հոլանդիայում, Իսպանիայում ու Անգլիայում, ուստի վերածննդյան գործընթացները Իտալիայից աստիճանաբար անցան այդ երկրներ: Վերածնունդը ավարտվեց Իսպանիայում ու Անգլիայում:

«Վերածնունդ» եզրույթը աստվածաշնչյան ծագում ունի: Նոր կտակարանի գրքերից մեկում Հիսուսն ասում է. «Ճշմարիտ, ճշմարիտ եմ ասում քեզ, եթե մեկը վերստին չծնվի, չի կարող Աստծու արքայությունը տեսնել»<sup>63</sup>: Եզրույթն առաջին անգամ գործածության

<sup>63</sup> Ավետարան ըստ Հովհաննեսի, 3.3:

մեջ է դրվել XVI դարում (Էրազմ Ռոտերդամցի, Ջորջ Վազարի, Պիեռ Բելոն): Լուսավորիչների համար Վերածնունդը արվեստների, ռոմանտիկների համար առհասարակ մշակույթի նորացման դարաշրջան է: XIX դարի կեսերին Գ. Ֆոյզտի ու Յ. Բուրկհարդտի ջանքերով հիմք դրվեց Վերածննդի մասին պատմական գիտության:

Վերածննդի գրականությունը ժանրերի, թեմաների, մոտիվների և գաղափարների վիթխարի համապատկեր է, որի սկիզբը, թերևս, Դանտեի «Նոր կյանքն» է (1293), իսկ ավարտը՝ Շեքսպիրի «Փոքորիկը» (1612), որի վերջին մենախոսություններից մեկի «Հանդեսն ավարտվեց» արտահայտության մեջ կարելի է դարաշրջանի ավարտի մասին ակնարկ ընկալել: Ընդհանուր հայացքի տակ վերցնելով այդ գրականությունը, որը, հիրավի, Արևմտյան Եվրոպայի ժողովուրդների ոգու անգերազանց դրսևորումներից է, բազմազանության հետ մեկտեղ (դրանք բազմազան են թեկուզև հենց նրանով, որ, ի տարբերություն միջնադարյան ժամանակների, ստեղծվում են ազգային լեզուներով) տեսնում ենք ընդհանրություններ, որոնք հնարավորություն են տալիս խոսելու այդ գրականությունների տիպաբանության մասին:

Վերածննդի գրականությանը իբրև ոչ ընդհանրական հատկանիշներ բնորոշ են նախ **բազմիմաստությունը**, որի մասին իր «Աստվածային կատակերգություն» պոեմին առնչվող նամակներից մեկում խոսել է Դանտեն, բայց, ըստ էության, դա բնորոշ է ոչ միայն Դանտեի պոեմին, այլև Ռաբլեի, Սերվանտեսի վեպերին, Շեքսպիրի ողբերգություններին և բազմաթիվ այլ երկերի: Կարևոր առանձնահատկություն է նաև **գեղագիտական սինկրետիզմը**, այսինքն՝ մի շարք սկզբունքների, օրինակ, գեղեցիկի, ներդաշնակության ու նրբազեղության համադրումը, ինչը վերաբերում է հատկապես պոեզիային<sup>64</sup>:

---

<sup>64</sup> Ինչպես հայտնի է, միջնադարյան աստվածաբանական ճաշակի համաձայն (Թովմա Աքվինացի)՝ պոեզիան գիտություններից ամենացածրակարգն էր: Պետրարկան, Ռոնսարը, Դյու Բելլեն, Սիդնի պոեզիային վերադարձրին նախկին վայլն ու հեղինակությունը: Պետրարկան Վերածնունդը պատկերացնում էր անտիկ արվեստի ու մշակույթի վերականգնմամբ, իսկ Բոկաչչոն, ընդհակառակը, դեպի բնություն վերադարձով: Նույն բանը կարելի է նկատել նաև Վերածննդի ճարտարապետության ու գեղանկարչության մեջ. եթե ճարտարապետությունն առավելապես կապված էր

Վերածննդի գրականությունը համակողմանի ներկայացնում է մարդուն, նրա անհատականությունը, բուռն կենսահաստատման օրինակներից (Բոկաչչո, Ռաբլե, Շեքսպիրի կատակերգությունները) մինչև ինքնամերժող շեքսպիրյան հերոսներն ու հոռետեսության մյուս դրսևորումները (Մերվանտես, Տաստ, Մոնտեն), տիտանական անհատականություններից (Համլետ, Ֆաուստ, Դոն Կիխոտ, Պանտագրյուել) մինչև պիկարոյական հերոսները (Բոկաչչո, Ռաբլե, Մերվանտես): Վերածննդի գրականությանը բնորոշ են նաև գեղարվեստական ամենաբազմազան **ոճերի** և **ժանրերի** ստեղծումն ու կիրառումը:

Այս ամենով հանդերձ Վերածննդի գրականությունն օժտված է նաև առանձնահատկություններով, որոնք ընդհանրական բնույթ ունեն: Կոմպոզիցիոն առումով այդ գրականությունը գրեթե միշտ **բազմաշերտ** է: Դրանցից մեկը անտիկ մշակութային շերտն է, որը մշտապես մասնակից է Վերածննդի գրական երկերում, իսկ մյուսը՝ արդիականության շերտը, առանց որի Վերածննդի գրականությունը կկորցնի կապը իր ժամանակի հետ և իր նշանակությունը: Ասվածի լավագույն օրինակ է Դանտեի «Աստվածային կատակերգություն» պոեմը, որով հեղինակը տալիս է Վերածննդի գրականության իդեալական նմուշօրինակ-մոդել, որին հարկ է հետևել: Անտիկականության ու արդիականության համադրման այս նմուշը բնորոշ է Վերածննդի ողջ իտալական գրականությանն ու արվեստին՝ Պետրարկայից մինչև Տորկվատո Տաստ, Բոտիչելլիից մինչև Տիցիան: Բազմաշերտությունը բնորոշ է նաև Վերածննդի մյուս գրականություններին, բայց ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ եթե իտալական գրականությանը բնորոշ է **երկշերտությունը**, ապա մյուս գրականությունները ներկայանում են **եռաշերտ կոմպոզիցիայով**: Խնդիրը պայմանավորված է Վերածննդի իտալական գրականության առանձնահատուկ կարգավիճակով: Գաղտնիք չէ, որ մշակութային բարձր զարգացման հետևանքով միջնադարում, հատկապես Վե-

---

մնում անտիկ ձևերին ու լուծումներին (բացառություն է կազմում գոթական ճարտարապետությունը), ապա գեղանկարչությունը, ընդհակառակը, հակված էր դեպի բնությունը:

րածննդի շրջանում Իտալիան եվրոպական մյուս երկրների համար վերածվում է նորացման իսկական դպրոցի: «Այն ամենը,– գրում է Յ. Բուրկհարդտը,– ինչ մնացյալ եվրոպական երկրներում մոտավորապես XV դարավերջին դեռևս երազանք էր և ֆանտաստիկ պատկերացումների առարկա, իտալացիների համար հանդես էր գալիս արդեն իբրև *գիրելիք և ազատ մտածողություն* (ընդգծումը հեղինակինն է)»<sup>65</sup>: Իտալացիներից սովորում են բոլորը և սովորում են ամեն ինչ: «Եվրոպացիներից առաջինը իտալացի Մարկո Պոլոն է հասնում Մոնղոլիա և Չինաստան,– գրում է Վ. Սոլովյովը: –Մյուս իտալացին հայտնագործում է Նոր աշխարհը, իսկ երրորդը, ընդարձակելով այդ հայտնագործությունը, իր անունն է թողնում այնտեղ»<sup>66</sup>: Խոսելով գերմանական Վերածննդի մասին, Ն. Ստորոժենկոն նկատում է. «Գերմանական հումանիզմը, այսպես ասած, իտալական Վերածննդի անդրադարձ լույսն էր»<sup>67</sup>, բայց ասվածը, ըստ էության, վերաբերում են նաև մյուս եվրոպական երկրներին: Մի քանի դարերի ընթացքում Իտալիայի գրական ազդեցությունը գերիշխում է ողջ Եվրոպայում. իտալացիներին նմանակում են Էպոսի, քնարերգության, վեպի մեջ: Շեքսպիրը նրանցից սյուժեներ և ձևեր է վերցնում իր դրամաների ու կատակերգությունների համար, Ջորդանո Բրունոյի գաղափարները փիլիսոփայական միտք են առաջ բերում Անգլիայում ու Գերմանիայում, իտալերենն ու իտալական նորաձևությունները ամենուրեք գերիշխում են բարձր հասարակության մեջ»<sup>68</sup>:

Մեծ փիլիսոփայի բերած օրինակների թվարկումը կարելի է շարունակել: Ուստի ասվածից հետևում է, որ եթե իտալական գրականությունը սնող թեմատիկ-գաղափարական ակունքները երկուսն են՝ արդիականությունն ու անտիկականությունը, ապա մյուս՝ ֆրանսիական, իսպանական կամ անգլիական գրականության դեպքում դրանք դառնում են երեքը, քանի որ արդիականության և անտիկականու-

<sup>65</sup> Буркхардт Я., Размышления о всемирной истории, Москва-Санкт-Петербург, 2013, стр. 335.

<sup>66</sup> Նկատի ունի Ամերիգո Վեսպուչիին:

<sup>67</sup> Стороженко Н., Очерки истории западно-европейской литературы, М., 1908, стр. 127.

<sup>68</sup> Соловьев Вл., Сочинения в 2-х томах, т. 1, М., 1988, стр. 369.

թյան հետ նրանց համար իբրև թեմատիկ-գաղափարական ակունք ավելանում է նաև **խտալական մշակութային փորձը**: Այսինքն՝ կարող ենք ասել, որ խտալական գրականությունը տիպաբանորեն փոքր-ինչ առանձնանում է Վերածննդի մյուս գրականություններից:

### **2.3.5 Վերածննդի գրականության անհատական մոդելի օրինակներ**

Գրողը անհատականություն է, ստեղծագործական բարդագույն բնավորություն ու խառնվածք, որի արմատները թաղված են ոչ միայն նրա անհատականության, այլև ազգային ինքնության ու ժամանակի գաղտնարաններում: Այդպիսի անհատականություններ են Վերածննդի մեծ գրողները, որոնց ստեղծագործությունը, հայելի լինելով ոչ միայն իրենց, այլև ազգային ինքնության ու ժամանակի համար, չափազանց հետաքրքիր նյութ է համեմատական գրականագիտության հետազոտությունների համար:

**Դանտե (1265-1321):** Դանտեն «Աստվածային կատակերգություն» պոեմով առաջինն է տալիս Վերածննդի գրականության փիլիսոփայական-գեղագիտական բանաձևը: Նրա հայացքն ուղղված է նախ անտիկականությանը, որի խորհրդանիշը հռոմեացի մեծագույն բանաստեղծ Վերգիլիոսն է, ապա՝ արդիականությանը, որը ներկայանում է իր իսկ կյանքով ու Բեատրիչեի կերպարով: Կերպարային այս շղթայով (Վերգիլիոս-Դանտե-Բեատրիչե) Դանտեն ներկայացնում է իր պոեմի իմաստային լիցքերը՝ միմյանց միավորելով անցյալը, ներկան, ինչպես նաև ապագան<sup>69</sup>: Միաժամանակ պատկերում ներդաշնակ մարդու վերածննդյան իդեալը, որն իր ճանապարհը անցնում է Վերգիլիոսի (բանականության, փիլիսոփայության) և Բեատրիչեի (սիրո, աստվածաբանության) ուղեկցությամբ:

---

<sup>69</sup> Վերգիլիոս-Դանտե-Բեատրիչե գիծը հնարավորություն է ընձեռում նաև սեմանտիկ այլ մեկնաբանությունների: Տե՛ս, օրինակ, Հ. Էրոյանի նշված աշխատությունը, էջ 52:

Իտալացի մեծ բանաստեղծը բազմաթիվ թելերով կապված է միջնադարյան մշակույթի հետ: Նա եզրափակում է միջնադարը: Նրա աշխարհայացքի հիմքում Հին ու Նոր կտակարաններն են, Թովմա Աքվինացու աստվածաբանությունը և անտիկ միտքը: Նրա նկարագրած տիեզերքը, որ տեսնում ենք «Աստվածային կատակերգություն» պոեմում, արտահայտությունն է պտղոմեոսյան աստղաբաշխության ու քրիստոնեական աստվածաբանության: Միջնադարյան պատկերացումների խիստ կնիքն ունի նաև դանտեական երկիրը՝ իր Դժոխքով ու Քավարանով, ինչպես և նրա հիմնական հերոսները՝ Աստված, մարդը և աստանան:

Դանտեի պոեմը կառուցված է միջնադարյան **տեսիլքի** ժանրի հիման վրա, որը շատ տարածված էր քրիստոնեական գրականության մեջ, և որի օրինակներին ծանոթ էր մեծ բանաստեղծը: Խոսքը հատկապես «Թունգոլալի տեսիլքը» (XII դ.) իռլանդական երկի մասին է, որում, ի դեպ, արդեն առկա է պատիժների բաժանումն ըստ մեղքերի, դևերն ու դժոխային մյուս արարածները կրում են անտիկ անուններ, ինչպես նաև վանական Ալբերիկոյի տեսիլքը (XIII դ.), որը ենթադրաբար համարվում է Դանտեի պոեմի անմիջական աղբյուրը: Այս տեսիլքները նախապատրաստում են Դանտեի պոեմում հանդիպող շատ մանրամասներ: Բայց հանդերձյալ աշխարհի պատկերման մեջ Դանտեն ուներ նաև մի շարք այլ օրինակներ, որոնք հանդիպում են ոչ թե քրիստոնեական, այլ անտիկ ու արևելյան գրականություններում: Հոմերոսի «Ոդիսականում» (10-րդ երգ) հերոսն իջնում է Հադես և հանդիպում իր մեռած մոր ու ընկերների հոգիներին: Հետագայում նմանատիպ իրադարձության նկարագրություն տեսնում ենք Վերգիլիոսի «Էնեականում» (5-րդ երգ): Հանդերձյալ աշխարհի մասին մահկանացու մարդկանց առաջին օրինակը, թերևս, **Էր** անունով հայի մասին հունական առասպելն է, որը պատմում էր Պլատոնը<sup>70</sup>:

---

<sup>70</sup> «Ես կհաղորդեմ... մի քաջ մարդու՝ Պամփիլիայից սերող Արմենիոսի որդի Էրի պատմությունը: Նա սպանվել էր պատերազմում, և երբ տասն օր անց հավաքում էին մահացածների արդեն քայքայված դիակները, նրան գտան անվնաս և բերեցին տուն, իսկ երբ տասներկուերորդ օրը պատրաստվում էին հողին հանձնել, արդեն խարույկի վրա պտկած՝ նա հանկարծ կենդանություն առավ ու պատմեց, թե ինչ էր տեսել այնտեղ» (Պլատոն, Երկեր չորս հատորով, Երևան, 2017, հատոր 4, էջ 405):

Արևելքի գրական օրինակներից Դանտեի պոեմի հետ շատ նմանություններ ունի պարսկական «Արտա Վիրապ նամակը»<sup>71</sup>, որն ստեղծվել է III դարում միջին պարսկերենով: Գրքում պատմվում է մեռյալների աշխարհ ուղարկված ու յոթ օրից վերադարձած Արտա Վիրապի մասին, որին դժոխքում ուղեկցում են Սրոշ Առաքինին ու Ատր Յագատը, նրան անցկացնում չորս դրախտների, ապա՝ դժոխքի միջով, որտեղ տառապում են մեղավորները: Երկու ստեղծագործություններում առկա ընդհանրությունները տիպաբանական կապերի օրինակ են և վկայում են հանդերձյալ աշխարհի մասին ընդհանրական պատկերացումների մասին, որոնք տարածված էին ինչպես Արևելքում, այնպես էլ Արևմուտքում: Նմանատիպ մոտիվներ ունի նաև արաբ բանաստեղծ Աբու լ-Ալա ալ-Մահարին «Ուղերձ ներման մասին» արձակ երկում: Բայց դրա հետ մեկտեղ Դանտեն նաև իտալական նոր գրականության հիմնադիրն է, առանց որի դժվար է պատկերացնել ոչ միայն իտալական, այլև ողջ եվրոպական գրականության զարգացումը: Դանտեի պոեզիան՝ իբրև բարձր ու զտարյուն գրականության օրինակ, միտված է դեպի ապագան, թեև բավական երկար ժամանակ նա մնում էր քիչ ճանաչված<sup>72</sup>: Պատահական չէ, որ նրա ու ողջ եվրոպական գրականության առաջին քննարկան երկը վերնագրված է «Նոր կյանք»: «Անհմաստ է կարդալ Դանտեի երկերը,– գրում Օսիպ Մանդելշտամը,– առանց դրանք արդիականությանն ուղղելու: Դրանք ստեղծված են հենց այդ բանի համար: Դրանք ապագան որսալու պիտույքներ են»<sup>73</sup>: Ավելին՝ ռուս բանաստեղծը Դանտեի պոեմը կարդում է գերժամանակակից իրականության համատեքստում՝ այնտեղ տեսնելով արդիական գիտությանը հայտնի էներգիայի բոլոր տեսակները, նրա խոսքը կամուրջ է ստեղծում իրականության հետ՝ ձայնի, լույսի, կինետիկ բալետի, հիպնոսի և ֆիզիկաքիմիական այլ գործոնների միջոցով: Թոմաս Էլլիոթի կար-

---

<sup>71</sup> Տե՛ս Արտա Վիրապ նամակ, Երևան, 1958:

<sup>72</sup> Վոլտերի միտքը, թե «Դանտեի փառքը հավերժ կտևի, քանզի նրան չեն կարդում», պետք է ընդունել իբրև անհաջող ծաղր մեծ բանաստեղծի հասցեին (Вольтер, Эстетика, М., 1974, стр. 222):

<sup>73</sup> Մանդելշտամ Օ., Մեզանոմ, 1993, էջ 162:

ծիրով «Դանտեն ցանկանում է, որ մենք տեսնենք այն, ինչ ինքը տեսել է: Ուստի նրա լեզուն շատ պարզ է, նրա մոտ մետաֆորները շատ քիչ են, քանզի ալեգորիան մետաֆորի հետ ընկերակից չէ»<sup>74</sup>: Այսինքն՝ Դանտեի լեզվի հատակությունը կապված է նրա մտքի հատակության հետ, որով նա ամենայն մանրամասնությամբ և առանց ավելորդ լեզվամիջոցների կիրառման, հոմերոսյան հանդարտությամբ ու մանրամասնությամբ նկարագրում է այն ամենը, ինչ տեսնում է ու լսում: Էլիոթը կարծում է, որ այդ լակոնիզմը, լեզվական նվազագույն միավորներով պատկերներ կերտելու շնորհը ուսանելի է հետագա պոետների համար: «Ով ցանկանում է կատարելագործվել գիտության և, հնարավոր է, բանաստեղծություն գրելու արվեստում,– շարունակում է Էլիոթը,– արդեն հասցրել է «Դոկտրին» ընթերցանությունից եզրակացնել, որ մեծագույն պոեզիան կարելի է ստեղծել բառերի մեծագույն խնայողությամբ և մետաֆորների, համեմատությունների, խոսքային զարդարանքների ու նրբագեղ դարձվածքների մեծագույն ժլատությամբ»<sup>75</sup>: Իհարկե, Դանտեն ամենաձանձուր հեղինակներից մեկն է համաշխարհային գրականության մեջ, որին դժվար է հետևելը<sup>76</sup>, այդուամենայնիվ, այդպիսի քիչ օրինակներ կան: Դանտեի հետևորդների թվում նշվում են Բողերը, Վեռլենը, Ռեմբոն: Դանտեի հոգևոր դասերը օգտակար եղան Ռիչյան Բլեյկի ու Ալեքսանդր Բլոկի համար: Դանտեից շատ բան է սովորել նաև Լուիս Բորխեսը, որը Բիո Կասարեսի ընկերակցությամբ կազմել է «Դոկտրին և դրախտի գիրքը» (1956)՝ ի մի հավաքելով Արևելքում ու Արևմուտքում ստեղծված դիցաբանական, գիտական և գեղարվեստական նյութերը դրախտի ու դոկտրին մասին: Միաժամանակ տարիների ընթացքում Բորխեսը հանդես է գալիս Դանտեի մասին ընտիր էսսեներով: Ահա Դանտեի դասերի մասին նրա խոստովանություններից մեկը, որն ինչ-որ չափով կրկնում է Էլիոթի՝ վերն ասված միտքը. «Ժամանակա-

<sup>74</sup> Элиот Т., Избранное, М., 2004, стр. 301.

<sup>75</sup> Элиот Т., Избранное, М., 2004, стр. 309.

<sup>76</sup> Պրոֆ. Հ. Էդոյանն իրավացիորեն նկատում է, որ Դանտեի նման բանաստեղծներին (Շեքսպիր, Գյոթե), որոնք դարաշրջան են եզրափակում, շարունակելն անհնար է (նշվ. աշխ., էջ 56):

կից վեպը պահանջում է հինգ հարյուր կամ վեց հարյուր էջ, որ մեզ ստիպի ճանաչել ինչ-որ մեկին, եթե, իհարկե, կարողանա: Դանտեին բավական է ընդամենը մեկ մի պահը: Այդ պահին կերպարը բնորոշվում է առիավետ: Դանտեն անգիտակցաբար է փնտրում այդ կենտրոնական պահը: Շատ պատմվածքներում ես ցանկացել եմ անել նույնը ու հիացել եմ այդ գյուտով, որը Դանտեն կատարել է միջնադարում, այն է՝ ներկայացնել պահը որպես կյանքի ծածկագիր»<sup>77</sup>:

**Ռաբլե (1494-1553):** «Ինչպես Հոմերոսը առաջ բերեց անտիկ գրականությունը,– նկատում է Ռենե Շատոբրիանը,– Էսքիլեսը, Սոփոկլեսը, Եվրիպիդեսը, Արիստոփանեսը, Հորացիոսը, Վերգիլիոսը նրա զավակներն են: Ռաբլեն սկիզբ դրեց ֆրանսիական գրականության: Նրա հետնորդների մեջ են Մոնտեյնը, Լաֆոնտենը, Մոլիերը: Ողջ Անգլիան Շեքսպիրն է: Եվ այսօր էլ նրա լեզվով խոսում է Բայրոնը, իսկ երկխոսության վարպետությունը նրանից ժառանգեց Վալտեր Սկոտը»<sup>78</sup>:

Իհարկե, վիթխարի է Ռաբլեի նշանակությունը ֆրանսիական գրականության զարգացման առումով, սակայն Վերածննդի, գուցե նոյ Նեոպլատոնական գրականության մեջ չգտնվի ավելի առեղծվածային ու անսովոր ճակատագրի գրող, քան նա է: Բանն այն է, որ նա ընդունված առումով գրական կենսագրություն չունի, չունի և գրական ժառանգություն՝ միակ վեպից բացի, չունի նաև գրականության մասին հողվածներ, դատողություններ, որոնք ներկայացնեին նրա գրական-գեղագիտական հայացքները, ճաշակն ու նախասիրությունները: Այն ամենը, ինչ մենք գիտենք Ռաբլեի մասին՝ իբրև գրողի, գիտենք «Գարգանտյուա և Պանտագրյուել» վեպի շնորհիվ: Դժվար մանկություն սպրած Ֆրանսուան քսանհինգ տարեկանում ձեռնադրվել է քահանա, ապա՝ փախչել մենաստանից, սովորել տարբեր համալսարաններում: 1530 թ. հրաժարվելով հոգևոր կարգից՝ սկսել է

<sup>77</sup> Բորխես Խ. Լ., Հավերժության պատմություն, Երևան, 2016, էջ 546:

<sup>78</sup> Шатобриан Р., Опыт об английской литературе и суждения о духе людей, эпох и революций в кн: Эстетика раннего французского романтизма, М., 1982, стр. 237.

լրջորեն զբաղվել բժշկագիտությամբ, Մոնպելյեի համալսարանում ստացել է բակալավրի որակավորում, Լիոնի հիվանդանոցում աշխատել է որպես բժիշկ, հրատարակել Հիպոկրատի «Աֆորիզմները» և մի շարք այլ աշխատություններ, որոնք վերաբերում են բժշկագիտությանը, հնագիտությանը, փաստաբանությանը: Ավելի ուշ՝ 1537 թ., Մոնպելյեում ստացել է բժկագիտության դոկտորի կոչում: Իր ժամանակի ամենակրթված մարդկանցից մեկը լինելով՝ Ռաբլեն նաև շատ լավ գիտեր հին ու նոր գրողներին, փիլիսոփաներին, գիտեր պատմություն ու աշխարհագրություն (ի դեպ, նաև Հայաստանի պատմությունն ու աշխարհագրությունը): Իհարկե, այս ամենը հետաքրքրություն են ներկայացնում այնքանով, որքանով մասն են կազմում աշխարհահռչակ գրողի կյանքի, բայց ոչինչ չեն ավելացնում նրա «գրական» կենսագրությանը: Գրականությունը նրա մեջ անսպասելիորեն «արթնանում» է 1532 թ., երբ Լիոնում, արդեն երկի ոչ պատահաբար, այլ ճակատագրի թելադրանքով, ձեռքն է ընկնում անանուն հեղինակի «Մեծ և անգնահատելի ժամանակագրություններ վիթխարի հսկա Պանտագրյուելի մասին» գիրքը: Այն **արթուրյան** վեպերի ծաղրանմանություն էր: Ըստ էության, ճակատագրական այս իրադարձությունը առիթ է դարձել, որ Ֆրանսուա Ռաբլեն ճանաչի իր ինքնությունը և հասկանա, թե ով է ինքը: Գրականության պատմության մեջ նման այլ օրինակ, թերևս, չկա: Հետագա քսան տարիների ընթացքում Ռաբլեն գլխավորապես կենտրոնացել է նոր մտահղացման վրա և ավարտին հասցրել հինգ գրքից բաղկացած «Գարգանտյուա և Պանտագրյուել» վեպը:

Այս վեպը վաղուց ի վեր ֆրանսիական Վերածննդի ամենաարժեքավոր երկն է, իսկ նրա հեղինակը՝ ֆրանսիական հումանիստների անվիճելի առաջատարը: Այդուհանդերձ, վեպի ու Ռաբլեի մասին գիտական բանավեճերը այսօր էլ չեն դադարում, և վեպի քննությանը նվիրված լայնածավալ ուսումնասիրություններն ու հետազոտությունները հաստատում են նրա անսովորությունն ու առեղծվածներով, մթին կողմերով լի սեմանտիկան, որը մշտապես մեկնաբանության պահանջ է ստեղծում: Դա հետևանք է Ռաբլեի ստեղծագործական անսովոր բնավորության, այն է՝ ժամանակի հումանիստական-

գեղագիտական շարժման մեջ լինելով՝ միաժամանակ այդ շարժումից դուրս լինելու, բոլորից տարբերվելու առանձնահատկությունը:

Լուսավորական գրականության համար Ռաբլեն մնաց անհասկանալի գրող: Լաբրյուերը, Վոլտերը ծայրաստիճան բացասական գնահատական տվեցին վեպին: Վոլտերը, օրինակ, խոսելով Սվիֆթի մասին, անդրադարձել է և Ռաբլեին ու նրա գիրքը բնութագրել այսպես. «Ռաբլեն իր տարօրինակ և անհասկանալի գրքում ծայրահեղ զվարթություն ու կոպտություն է զարգացնում, նա շռայլորեն սփռում է էրոտիցիա, անմաքրություն ու ձանձրույթ...Նա հարբած փիլիսոփա է, որ գրում է, երբ միայն հարբած է»<sup>79</sup>: Սակայն XVIII դարի վերջերից, մասնավորապես Ֆրանսիական մեծ հեղափոխության շրջանից, Ռաբլեի վեպի նկատմամբ հետաքրքրությունը կտրուկ մեծացավ<sup>80</sup>: Ռոմանտիկները, հետո նաև ռեալիստները Ռաբլեի երգիծանքի ու գրոտեսկի մեջ հոգեհարազատ շատ բան գտան: XIX-XX դարերում Ռաբլեի վեպի մասին, ինչպես արդեն ասվեց, մեկնաբանական ծավալուն գրականություն ստեղծվեց Ֆրանսիայում ու Ռուսաստանում (Հյուգո, Բալզակ, Ֆլորբեր, Ֆրանս, Բուլանժե, Վեսելովսկի, Պինսկի, Վայման, Բախտին...): Ռաբլեագիտությունը արմատական փոփոխություններ ապրեց հատկապես Մ. Բախտինի հետազոտությունների շնորհիվ: 1965 թ. լույս տեսավ ռուս գրականագետի «Ֆրանսուա Ռաբլեի ստեղծագործությունը և միջնադարի ու վերածննդի ժողովրդական մշակույթը» հանրահայտ հետազոտությունը, որում ռաբլեագետների ուշադրությունը հրավիրվում էր մեծ գրողի վեպի կարևորագույն կողմի վրա և տալիս բանալի՝ այն ընկալելու համար: «Ժամանակակից արտասահմանյան ռաբլեագիտության թերությունն այն է,– գրում է Մ. Բախտինը,– որ նա, չիմանալով ժողովրդական մշակույթը, փորձում է Ռաբլեի ստեղծագործությունը տեղավորել պաշտոնական մշակույթի սահմաններում, այն հասկա-

---

<sup>79</sup> Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, М., 1990, стр. 131.

<sup>80</sup> Հարկ ենք համարում ընդգծել, որ XVIII դարից առաջ էլ Ռաբլեի վեպի հանդեպ հետաքրքրությունը մեծ է եղել: Հրատարակությունից (1552) արդեն շատ չանցած՝ այն թարգմանվել է գերմաներեն (1575), ավելի ուշ՝ անգլերեն (1693):

նալ «մեծ», այսինքն՝ Ֆրանսիայի պաշտոնական գրականության միասնական հոսքի մեջ: Իսկ մենք Ռ-արլեին փորձում ենք հասկանալ հենց ժողովրդական մշակույթի հոսքի մեջ»<sup>81</sup>: Ժողովրդական **ծիծառի** մշակույթ ասելով՝ Բախտինը հասկանում է նախ ծիսական-հանդիսանքային, այսպես կոչված, **կառնավալային** ձևերը, ապա՝ խոսքային ծիծառի ձևերը, վերջապես հրապարակային խոսքի՝ հայրությանքների ու անեծքների ձևերը: Բախտինի կարծիքով Ռ-արլեն ծանրագույն պատասխանատվություն է ստանձնել: «Իրերը և գաղափարները,– գրում է Մ. Բախտինը,– միավորված են կեղծ, նրանց բնույթին թշնամական աստիճանակարգային հարաբերություններով... Մխրաստիկական մտածողությունը, աստվածաբանական ու իրավաբանական կեղծ փաստաբանությունը, վերջապես և ինքը՝ լեզուն՝ թաթախված դարավոր ու հազարամյա ստով, ամրապնդում են այդ կեղծ կապերը հրաշալի առարկայական բառերի և իսկապես մարդկային գաղափարների միջև: Անհրաժեշտ է քանդել ու վերակառուցել աշխարհի այդ ամբողջ կեղծ պատկերը, խզել իրերի և գաղափարների միջև աստիճանակարգային կեղծ կապերը»<sup>82</sup>: Մենք տեսնում ենք, որ հեղինակի նպատակը վեպում փայլուն լուծում է ստացել: Ավերման ու կառուցման գործողությունները լրացնում են մեկը մյուսին: Տեսնում ենք նաև, որ Ռ-արլեն վեպում հաճախ է խոսում հիվանդությունների ու դրանց բուժման մասին՝ մեջբերումներ անելով հին աշխարհի հեղինակավոր բժիշկների՝ Հիպոկրատի, Գալենի մտքերից, և այդ առումով կարևորում հատկապես **ծիծառով** բուժելու իր նախասիրությունը: Իսկ նրա բուժման մեթոդը պանտագրուելիզմն է, ինչը, հեղինակի կարծիքով, «խոր և աննկուն կենսախնդություն է, որի առաջ ամեն ինչ անգոր է ու անցողիկ»<sup>83</sup>, իսկ Բախտինի կարծիքով «ուրախ, իմաստուն և բարի լինելու հմտությունն է»<sup>84</sup>: Բայց պետք է ընդգծել, որ Ռ-արլեն այդ հումանիստական մտահղացումը

<sup>81</sup> Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, М., 1990, стр. 523-524.

<sup>82</sup> Бахтин М., Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, стр. 318.

<sup>83</sup> Рабле, Гаргантюа и Пантагрюэль, М., 1973, стр. 441.

<sup>84</sup> Бахтин М., Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, стр. 336.

իրականացնելու ձևերով ու եղանակներով առ այսօր մնում է ամենա-  
ծանր և ամենաբարդ հեղինակներից մեկը ողջ համաշխարհային  
գրականության մեջ: Հավելենք նաև, որ ռուսական գրականագիտու-  
թյան մեջ Ռարլեի մասին բախտինյան տեսակետը որքան էլ իշխող,  
բայց միակը չէ: Ականավոր գրականագետ, փիլիսոփա Ալեքսեյ  
Լոսևը 1978 թ. հրատարակել է «Վերածննդի գեղագիտությունը» հիմ-  
նարար աշխատությունը, որում Ռարլեի վեպը բողոքովին էլ բարձր  
գնահատականների չի արժանանում: Անդրադառնալով XV-XVI դա-  
րերում Վերածննդի գեղագիտության քայքայմանը՝ Լոսևը նախ խո-  
սել է Ֆրանսուա Վիյոնի, ապա՝ Ֆրանսուա Ռարլեի մասին: «Ռարլեն  
ֆրանսիական խոշորագույն հումանիստն է,– գրում է Ա. Լոսևը,–  
բայց նույնպես չափից դուրս ընկղմված է մարդկային կյանքի բազ-  
մազանության մեջ, մեծապես անվստահ ինքն իր վրա իբրև խոր ու  
ամուր անհատականություն և չափից դուրս բացեփրաց է պատկերում  
կյանքի կտավը՝ չբաշվելով նրա նատուրալիստական որևէ մանրա-  
մասնից»<sup>85</sup>: Ի վերջո Ա. Լոսևը եզրակացնում է, որ Ռարլեի «ծիծաղը  
լիովին սատանայական է»<sup>86</sup>:

Համեմատական գրականագիտության տեսանկյունից Ռարլեի  
վեպը հետաքրքրություն է ներկայացնում նախ **ժանրի**, ապա՝ **ան-  
տիկ, այնուհետև՝ իտալական գրական ավանդույթի հետ ունեցած  
առնչությունների**, ինչպես նաև **հետագա գրականության ու գեղար-  
վեստայան մտածողության վրա թողած ազդեցության** առումով:

1. Ռարլեի վեպը՝ իբրև գիտական հետաքրքրության առարկա,  
ներկայանում է նախ իր ժանրով: Երկար ժամանակ այն ընկալվում  
էր իբրև **ժամանցային գրականություն**: Օրինակ՝ վեպն այդպես է ըն-  
կալել Միշել Մոնտենը: Նա գրել է. «Պարզապես հետաքրքրաշարժ  
գրքերի մեջ նոր գրքերից Բոկաչչոյի «Դեկամերոնը», Ռարլեն և Յո-  
հաննա Սեկունդի «Համբույրները» ես համարում եմ արժանի այն  
բանի համար, որ դրանցով ժամանակ անցկացնենք»<sup>87</sup>: Հետագա-  
յում, սակայն, գրքում ժամանակները նրա մեջ երևան հանեցին գծեր,

<sup>85</sup> Лосев А., Эстетика Божраждения, М., 1978, стр. 586.

<sup>86</sup> Նույն տեղում, էջ 592:

<sup>87</sup> Монтень М., Опыты, М., 1991, стр. 224.

որոնք առավել լուրջ կողմերի մասին են վկայում, քան պարզամիտ ծիծաղն ու ժամանցը: Մովորաբար այն անվանում են **վեպ**, բայց այն բավական հեռու է անգամ վերածննդյան վեպի ըմբռնումներից: Այստեղ կարելի է տեսնել արձակի մի քանի տարատեսակների համադրություն: Նախ այն պարունակում է **ասպետական վեպի** տարրեր, բայց, ըստ էության, ասպետական վեպից, ավելի ճիշտ՝ ասպետական վեպի գեղագիտությունից քիչ բան կա նրանում: Կարելի է տեսնել նաև **դաստիարակության, ճանապարհի, պիկարոյական, ուտոպիական վեպի, վեպ-ծաղրանմանակման (պարոդիայի)** տարրեր:

Վեպի թագավոր-հսկաները, թեև նրանց ամենամեծ ուսուցիչը մնում է բնությունը, բայց աշխարհիկ զվարճանքներից ավելի սիրում են կրթությունը, ուսումն ու գիտելիքները:

Թելեմի մենաստանի ուտոպիա-գաղափարով Ռաբլեն ձայնակցում էր իր մեծ ժամանակակցին՝ Թոմաս Մորին ու միաժամանակ կանխում XVIII-XIX դարերի բազմաթիվ լուսավորիչների, բայց ամենից առաջ՝ Ժան-ժակ Ռուսոյին:

Ելնելով իր կառնավալային տարերքից՝ վեպը ծաղրանմանակում է ինչպես Հին և Նոր կտակարանները, այնպես էլ հունահռոմեական դիցաբանությունը: Ի դեմս վերջին երեք գրքերի, որոնց հիմնական մոտիվը ճանապարհն է, տեսնում ենք «Ողիսականի» ծաղրանմանակում:

Վերջապես վերածննդյան հումանիզմի ամենաբարձր օրինակներից մեկը Պանուրգի կերպարն է (Պանտագրուելը՝ դիպտոդների թագավորը, և Պանուրգը՝ տուրենցի ուսանող-ստահակը, կողք կողքի՝ իբրև մտերիմներ), որով վեպը ժողովրդական, պիկարոյական արձակի գծեր է ձեռք բերում: «Առանց չափազանցության կարելի է ասել,– նկատում է Ա. Միխայլովը,– որ Պանուրգը առաջին նշանավոր պիկարոն էր, խաբեբայապատում վեպի առաջին հերոսը»<sup>88</sup>, որի մեծ թվով ժառանգները հետագայում հայտնվեցին իսպանական, անգլիական և գերմանական գրականության մեջ:

---

<sup>88</sup> ИВЛ в 9-ти томах, т. 3, М., 1985, стр. 244.

Ժանրային այս բազմազանությունը վեպում լրացնում են նաև բանասիրական ծագման բազմազան գրույցներն ու անեկդոտները, ֆարսիոները, շվանկները և նովելները, որոնք այն թեև պատումի առումով դարձնում են գունագեղ, սակայն կոմպոզիցիոն առումով՝ խոցելի, ֆրագմենտար: Ռաբլեն ասես փորձում է ստեղծել հսկայական վեպ-լաբորատորիա, որտեղ հայացքի տակ են առնված ողջ Ֆրանսիան ու մարդկությունն իր գաղափարներով ու երազանքներով, գործերով ու ծրագրերով, իր գիտնականներով ու հոգևորականներով, բանաստեղծներով ու ստանիսկներով, գրքացներով ու դատավորներով, որտեղ փորձում է քննել մարդու և մարդկայինի բոլոր տեսակները, և որը հիշեցնում է «Ողջ աշխարհը մեկ երկում» Դանտեի «Աստվածային կատակերգության» փորձը:

Կարծում ենք, որ ամեն ինչ և ամենքին ընդգրկելու առումով վեպը շատ մոտ է էպոսին: Այն երգիծական էպոս է՝ մի տեսակ **կառնավալային հումանիզմի** գաղափարներով համեմված:

Եվ իբրև էպոս՝ վեպը նախ լավագույնս ներկայացնում է **Ֆրանսիան ու ֆրանսիացուն**: Վեպում հին, բարի Ֆրանսիան է՝ ազգային բնավորություն-կերպարներով, ազգային արմատների առկայությամբ, զվարթությամբ, ազնվությամբ ու սրամտությամբ, գիտելիքների ծարավով:

Էպոսին յուրահատուկ գծեր են վեպում նաև **տարածական-ժամանակային սահմանափակումների գրեթե բացակայությունը**, ժամանակային-տարածական այդ անսահման աշխարհի բաժանումը **բարու ու չարի, սևի ու սպիտակի** պարզ հակադրության, գլխավոր հերոսների՝ Գրանգուզիեի, Գարգանտյուայի և Պանտագրուելի **միմյանց շարունակելը, միմյանց մտքերի ու գործերի նույնականությունը, ժառանգականությունը կրկնելը** և այլն: Կարևոր է նաև էպոսին բնորոշ լեզվամտածողությունը: Քանի որ վեպը ստեղծվել է գեղարվեստական գրականության մեջ լատիներենի աստիճանաբար վերացման և ֆրանսերենի կիրառման ժամանակներում, այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, որ Ռաբլեն կարծես ցանկանում է փորձարկել ֆրանսերենը վերից վար՝ բառապաշարից մինչև շարահյուսություն՝ ստեղծելով միանգամայն նոր կազմություններ, գործա-

ծելով լատիներեն, հունարեն բառաձևեր: Իսկ ժողովրդական խոսելաձևերը, հայհոյանքներն ու անվանարկման տարատեսակ եղանակների առատ գործածությունը վեպը դարձնում են գրեթե անթարգմանելի:

Երգիծանքի առումով Ռաբլեի անտիկ ուսուցիչներից պետք է առանձնացնել հատկապես Արիստոփանեսին ու Լուկիանոսին՝ իր սատիրական երկխոսություններով:

2. Վեպում նկատելի են նաև Ռաբլեի բազմազան առնչություններն ու կապերը իտալական մշակույթի, մասնավորապես Դանտեի, Բոկաչչոյի, Պիկո դելլա Միրանդոլայի, Պուլչիի, Ֆոլենգոյի հետ, որոնց ստեղծագործությունների ու գաղափարների ամենատարատեսակ ծաղրանմանակումների, պարաֆրազների ու այլուզիաների կարելի է հանդիպել վեպում: Դրանք վկայում են այն մասին, որ ֆրանսիական հումանիզմի կարևորագույն երկում արդեն իսկ առկա է Վերածննդի գրականության վերը նշված եռաշերտ (անտիկ մշակույթ-իտալական մշակույթ-արդիականություն) մոդելը:

Ինչպես Վերածննդի բոլոր մեծ արվեստագետների, այնպես էլ Ռաբլեի համար առաջնակարգ հեղինակություն է Պիկո դելլա Միրանդոլան, որի «Մարդու արժանապատվության մասին» տրակտատը, ըստ էության, արմատական վերակառուցման է ենթարկում մարդու ու տիեզերքի մասին պատկերացումները՝ ուղղահայաց աստիճանակարգը փոխելով հորիզոնականի և այն կենտրոնացնելով մարդու ու մարդկային մարմնի շուրջ: Հայտնի է, որ նա 1486 թ. մարդկային գիտելիքի մասին իր հանրահայտ ինը հարյուր թեզիսներով հանդես եկել Հռոմում և գիտնականներին հրավիրել բանավեճի: Սա իր համապատասխան անդրադարձը գտել է Ռաբլեի վեպում. Պանտագրուտելը հանդես է գալիս 9769 թեզիսներով<sup>89</sup>:

Հումանիստական փիլիսոփայության կենտրոնում նույնպես մարդն է, սակայն Ռաբլեն, մարդ ասելով, նախևառաջ հասկանում է **մարմին**՝ ամեն ինչ բխեցնելով դրանից և հանգեցնելով դրան: Խոսելով Ռաբլեի «փիլիսոփայության» մասին՝ Միխայիլ Բախտինը գրում է.

---

<sup>89</sup> Рабле, Гаргантюа и Пантагрюель, М., 1973, стр. 226.

«Այն մատերիան, որից բաղկացած է ողջ տիեզերքը, մարդկային մարմնի մեջ բացահայտում է իր իսկական բնույթը և բոլոր բարձրագույն հնարավորությունները»<sup>90</sup>: Նման կենսափիլիսոփայությունից մինչև վեպի բաքոսական խրախճանքներն ու մարմնի կատարյալ ռեափիլիտացիան հոգու նկատմամբ ընդամենը մեկ քայլ է: Բնության և բնականության առումով Ռաբլեն շատ բան ուներ սովորելու նաև Բոկաչչոյի «Գեկամերոնից», բայց վեպում նկատելի է նաև Պուլչիի և Ֆոլենգոյի ազդեցությունը:

Լուիջի Պուլչին 1483 թ. հրատարակեց իր «Մեծ Մորգանտեն» նշանավոր պոեմը: Այն եվրոպական գրականության մեջ ասպետական վեպի ծաղրանմանակման առաջին օրինակներից մեկն է, որն արդեն 1519 թ. թարգմանվել է ֆրանսերեն և մեծապես ազդել հետագա եվրոպական գրականության զարգացման վրա: Պուլչիի հերոսներին ևս, որոնք երեքն են՝ Մորգանտեն, Մարգուտտեն ու Աստարոտտեն, բնորոշ են ֆանտաստիկ չափերի հասնող կերուխումներն ու անսպառ ախորժակը: Դրանով նրանք կարծես Ռաբլեի «վեպից ընկած» լինեն, մանավանդ որ նրանցից յուրաքանչյուրը յորովի նման է Ռաբլեի հերոսներից որևէ մեկին: Օրինակ՝ Մորգանտեն շատ նման է Գարգանտյուային կամ Պանտագրուելին (նա նույնպես մանկուց տարօրինակ սովորություններ ունի, օրինակ՝ սիրում է ուտելուց հետո ատամները մաքրել սոճու ծառով), իսկ Մարգուտտեն՝ Պանուրգին: Ռաբլեի վեպում Մորգանտեն հիշատակվում է Պանտագրուելի ծագումնաբանության մեջ իբրև վերջինիս նախապապերից մեկը. «Ֆյերաբրասը ծնեց Մորգանտին՝ աշխարհում առաջին մարդուն, որը ճան էր խաղում՝ ակնոց դրած»<sup>91</sup>: «Առանց «Մեծ Մորգանտեի»,– իրավամբ նշում է Գ. Միխալչին,– հնարավոր չէ հասկանալ Ուշ վերածնունդը՝ ո՛չ Արիոստոյի երևակայության ազատությունը, ո՛չ կառնավալային ու ժողովրդառեալիստական սկզբունքների պայթյունը Ռաբլեի վեպում, ո՛չ անգամ Շեքսպիրին ու Սերվանտեսին»<sup>92</sup>:

---

<sup>90</sup> Бахтин М., Творчество Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, М., 1990, стр. 405.

<sup>91</sup> Рабле, Гаргантюа и Пантагрюель, М., 1973, стр. 167.

<sup>92</sup> ИВЛ в 9-ти томах, т. 3, М., 1985, стр. 111.

Ռաբլեի ստեղծագործական բնավորությանը շատ մոտ է մաս Թեոֆիլո Ֆոլենգոն: Նա հայտնի է «Մակարոնիա» ժողովածուով, որում, ի շարս այլ ստեղծագործությունների, ընդգրկված է մաս «Բալդուս» պոեմը: Այստեղ ֆոլենգոն շարունակում է Պուլչիի գրական ավանդները, ստեղծում ժողովրդական-երգիծական էպոսի իր տարբերակը: Բնականաբար, այս պոեմը ևս մեծապես ազդել է Ռաբլեի վեպի վրա, և պատահական չէ, որ Ֆոլենգոյի կեղծանուններից մեկը (Մերլին Կոկայ) նույնպես հիշատակվում է այնտեղ<sup>93</sup>:

Խրախճանքների ու ծիծաղի ուրախ աշխարհից հետևելով իր հերոսների ճակատագրին՝ Ռաբլեն երբեմն-երբեմն հայացք է ձգում մաս ցած՝ հանդերձյալ աշխարհին՝ ուղեցույց ունենալով Լուկիանոսի սատիրական գրույցներն աստվածների մասին, ինչպես մաս Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունը»:

Իտալական Վերածննդի մշակույթի ականավոր պատմաբան Յակոբ Բուրկհարդը, որի կարծիքով Ռաբլեի վեպը ներկայացնում է մոտավոր պատկերն այն բանի, թե «ինչպիսի տեսք պետք է ունենա Վերածնունդը՝ գրկված ձևից ու նրբագեղությունից»<sup>94</sup>, «գրոտեսկային սրամտության»<sup>95</sup> առումով ընդհանրություն է տեսնում Պյետրո Արետինոյի ու Ռաբլեի միջև:

Ժամանակակից հեղինակներից Ռաբլեի վրա մեծ ազդեցություն են թողել Թոմաս Մորը («Ուտոպիա»), Էրազմ Ռոտերդամցին («Գովք հիմարության»): Ռաբլեի գրական նախորդներից նշենք մաս Ֆրանսուա Վիյոնին՝ ֆրանսիական նախավերածննդի միայնակ հանճարին, որի բոհեմական կյանքը շատ կողմերով հոգեհարազատ էր Ռաբլեին: Պատահական չէ, որ վեպի էջերում հանդիպում ենք ֆրանսիացի մեծ բանաստեղծին (գիրք 4-րդ, գլուխ 13): Մասնագետները նշում են մաս Ադամ դե լա Ալի՝ իր «Խաղ տաղավարում» պիեսով Ռաբլեի վրա թողած հնարավոր ազդեցության մասին:

3. Նախորդ գրական ավանդույթների հետ Ռաբլեի ունեցած բազմազան ու հարուստ կապերն ընդգծելով՝ չպետք է մոռանանք

<sup>93</sup> Рабле, Гаргантюа и Пантагрюель, М., 1973, стр. 167.

<sup>94</sup> Буркхардт Я., Культура Возрождения Италии, М., 1996, стр. 286.

<sup>95</sup> Նույն տեղում, էջ 108:

նաև իր՝ Ռաբլեի թողած ոչ պակաս հարուստ ազդեցությունների մասին: Ռաբլեն նախ համաշխարհային գրականության մեծագույն երգիծաբաններից մեկն է, որի գրական ավագանից մշտապես օգտվել են Մոլիերը, Սվիֆթը, Վոլտերը, Հոֆմանը, Գոգոլը:

Ժամանակակից գեղարվեստական մտածողության համար նա թողեց «**ռաբլեականություն**» հասկացությունը, որը երբեմն-երբեմն երևում է ժամանակակից գրականության ու արվեստի մեջ: Դրա լավագույն օրինակը սերբ կինեմատոգրաֆ Էմիլ Կուստուրիցայի ֆիլմերն են:

**Սերվանտես (1547-1616):** Իտալացի Դանտեից և ֆրանսիացի Ռաբլեից հետո Վերածննդի գրականության հաջորդ մեծությունը իսպանացի Սերվանտեսն է: Դանտեի ու Ռաբլեի մման Սերվանտեսը նույնպես ներկայացնում է Իսպանիան, Իսպանիայի ազգային և մշակութային ինքնությունը: Անսովոր ծանր կյանքը, որն ապրել է մեծ գրողը, միաժամանակ այդպիսի պայմաններում ստեղծված նրա բարձրակարգ գրականությունը, որով հիանում են մարդկային սերունդները, վկայում են Սերվանտեսի հզոր կամքի ու մշակութային սխրանքի մասին: Չնայած ընտանեկան ծանր պայմաններին՝ Սերվանտեսը բարձրագույն կրթություն է ստացել ծննդավայրում՝ Ալկալա դե Էնարես քաղաքում, ինչը մեծապես կանխորոշել է նրա հետագա կյանքը: Նա իր հովանավոր կարդինալ Ալվարդիվայի խորհրդով մեկնել է Հռոմ, ապա՝ նրա մահվանից հետո, ստիպված զինվորական ծառայության մտնել Հարավային Իտալիայում գտնվող իսպանական բանակում: Սերվանտեսը Լեպանտոյի (1572) նշանավոր ճակատամարտի հերոսն է, որտեղ իսպանացիները պարտության են մատնել թուրքական նավատորմը: Ջերմախտով հիվանդ նավաստի Սերվանտեսը խնդրել է իրեն նույնպես թույլ տալ մասնակցել մարտին, կռվել է քաջաբար, հրաշքով ողջ մնացել, բայց ծանր վիրավորվել է և կորցրել ձախ ձեռքը: Հետագայում «Ճանապարհ դեպի Պառնաս» պոեմում կատակով գրել է այդ մասին. «Հանուն այ ձեռքի փառքի զրկվեցի ձախից»: Ալժիրյան հինգ տարվա գերությունից հետո, երբ վերադարձել է Իսպանիա, նրան ամենուրեք հետապնդել են կարիքն ու ծայր աղքատությունը: Գրողի՝ իբրև վաստակած զինվորի բազմա-

թիվ խնդրանք-նամակները երկրի իշխանություններին՝ իրեն ապահովել աշխատանքով, մնացել են անպատասխան: Ստիպված լինելով կատարել իր ազնվագույն նկարագրին անհարիր աշխատանքներ՝ ստորացուցիչ պատմությունների մեջ է ընկել և մի քանի անգամ հայտնվել բանտում:

Մերվանտեսի գրական ժառանգությունը փոքր չէ և բավական բազմաժանր է: Նա հայտնի է թե՛ իր պոետական (սոնետներ, ներբողներ, ռոմանսներ) և թատերական (ինտերմեդիաներ, կատակերգություններ, ողբերգություններ) ստեղծագործություններով, թե՛ արձակով (վեպեր ու նովելներ), սակայն նրան փառք բերեց հատկապես արձակը: Համեմատական գրականագիտության տեսանկյունից Մերվանտեսի գրական ժառանգությունը, ըստ էության, գրեթե ամբողջովին համապատասխանում է Վերածննդի գրականության այն մոդելին, որի մասին խոսվեց վերը, այսինքն՝ այդ ժառանգությունը մշտապես և տարատեսակ կապեր է ստեղծում նախ հունահռոմեական, ապա՝ իտալական մշակույթների հետ, դրա հետ մեկտեղ Մերվանտեսը՝ իբրև ռեալիստ գրող, ամուր թելերով կապված է իր ժամանակի Իսպանիայի հետ:

Նախ անտիկականությունը՝ որպես մարդկության պատմության ոսկեդար, պարբերաբար հիշատակվում է Մերվանտեսի երկերում և հատկապես «Դոն Կիխոտ» վեպում, այդ մասին խոսում է Տխոր Պատկերի ասպետը: Վեպի կարևոր դրվագներից մեկում Ասպետը այսպիսի խոսքերով է դիմում իր ուղեկցին. «Սանչո, բարեկամ, դու պետք է իմացած լինես, որ երկինքը հաճել է ինձ այս երկաթե դարում աշխարհ բերելու, որ ես ոսկե դարին կամ թե, ինչպես ոմանք արտահայտվում են, ոսկեզօծ դարին հարություն տամ»<sup>96</sup>: Այստեղ ակնհայտ ակնարկ կա Հեսիոդոսից մնացած մարդկության դիցաբանական պատմության երանելի ժամանակի՝ ոսկեդարի մասին:

Հույն մեծ բանաստեղծի նման Մերվանտեսը ևս կարծում է, որ ինքը ծնվել է երկաթե դարում: Ոսկեդարյան ժամանակների մասին երկարաշունչ ճառ է արտասանում Դոն Կիխոտը նաև վեպի սկզբնա-

---

<sup>96</sup> Մերվանտես, Դոն Կիխոտ, հ. 1, Երևան, 1950, էջ 153:

կան գլուխներից մեկում և գրեթե նույն համատեքստում, այսինքն՝ միմյանց հակադրելով երկադե և ոսկե դարերը. «Երջանիկ է եղել այն ժամանակը, բախտավոր՝ այն դարը, որ հնում կոչելիս են եղել ոսկեդար, այն էլ ոչ թե նրա համար, որ ոսկին՝ այնքան գնահատելի մեր երկաթե դարում, այն երանելի ժամանակ ձեռք էր բերվում առանց որևէ աշխատանքի, այլ նրա համար, որ այն ժամանակ ապրող մարդիկ չգիտեին երկու բառ՝ «խմը» և «քոնը»: Այդ սրբազան ժամանակներում ամեն ինչ ընդհանուր էր»<sup>97</sup>:

«Նումանսիա» (1581) ողբերգության գործողությունները տեղի են ունենում Ք.ա. I դարում: Այն պատկերում է իսպանական ծովափնյա քաղաքի բնակիչների հերոսական պայքարը հռոմեական լեզեռոնների դեմ: Նկատելի է նաև Սենեկայի ողբերգության ազդեցությունը (սարսափելի իրադարձությունների առատություն, այնպիսի այլաբանական կերպար-խորհրդանիշների առկայություն, ինչպիսիք են՝ Իսպանիա, Սով, Պատերազմ, Դուերո գետ, Փառք և այլն): Հատկանշական է, որ Սերվանտեսի այս դրաման, որն աչքի է ընկնում ազատագրական ոգով, 1937 թ. բեմադրվել է Հանրապետական Իսպանիայի մայրաքաղաքում՝ Մադրիդում, երբ այն շրջապատված էր Ֆրանկոյի զորքերով:

Անտիկականությամբ է շնչում «Ճանապարհի դեպի Պառնաս» (1614) պոեմը, որտեղ Ապոլլոնն ու Մուսաները պետք է որոշեն լավագույն պոետներին: Սերվանտեսի վերջին՝ «Պերսիլեսի և Սիզիզմոնդայի թափառումները» (իրատարակվել է հետմահու՝ 1617 թ.) վեպը նույնպես ինչ-որ չափով կապված է անտիկ, մասնավորապես հելլենիստական վեպի ավանդույթի հետ: Հեղինակը խոստովանում է, որ այն գրել է Հելիոդորի «Եթովպական», այսինքն՝ սիրային-արկածային վեպի տպավորության տակ:

Շատ ավելի հարուստ են Սերվանտեսի գրական առնչությունները իտալական գրականության հետ: Սերվանտեսը գերազանց գիտեր իտալական գրականությունն ու մշակույթը, ապրել էր Իտալիայում և այնտեղից Իսպանիա բերեց վերածննդյան շունչ, հումանիստական

---

<sup>97</sup> Նույն տեղում, էջ 83-84:

գաղափարներ, ժանրային նոր պատկերացումներ: Կասկած չկա, որ վաղ Վերածննդի երկու խոշորագույն բանաստեղծները՝ Պետրարկան ու Բոկաչչոն, էական ազդեցություն են թողել գրողի ստեղծագործական հասունացման վրա: Սերվանտեսը սիրում էր գրել սոնետներ և այլ կարգի բանաստեղծություններ և դրանցով զարդարել իր վեպերը: Լավագույն օրինակը «Դոն Կիխոտ» վեպն է: «Գալատեան» (1585), որը գրողի առաջին վեպերից մեկն է, ոգեշնչված է Բոկաչչոյի «Ամետո» հովվերգական վեպով, որում նույնպես հեղինակը վարպետորեն միահյուսում է արձակ ու պոետական ժանրի օրինակներ<sup>98</sup>: Այսուհանդերձ, իտալական գրականության հետ Սերվանտեսի ունեցած առնչությունների լավագույն վկայությունը «Խրատական նովելներ» ժողովածուն է, որը լույս է տեսել 1613 թ.: Ժողովածուի առաջաբանում Սերվանտեսը հարկ է համարում հիշեցնել, որ ինքը առաջինն է, որ Իսպանիայում կաստիլերեն նովելներ է գրել<sup>99</sup>: Սերվանտեսի գիրքը մեծ ազդեցություն է թողել Իսպանիայում նովելի ժանրի զարգացման վրա: Սերվանտեսը մաս հիշեցրել է, որ իր նովելները քիչ ընդհանրություն ունեն իտալական նովելների հետ, որ դրանք իրենց թեմայով ու բովանդակությամբ լիովին ինքնուրույն գործեր են՝ կապված իսպանական իրականության և բարքերի հետ:

Բնականաբար, անտիկ ու իտալական գրականության հետ ունեցած առնչություններով հանդերձ, Սերվանտեսի ստեղծագործությունը խորապես ազգային երևույթ է, ավելին՝ անտիկ կամ իտալական գրականության գաղափարներն ու մոտիվները մեծ գրողը ծառայեցնում էր Իսպանիան և իսպանական իրականությունն ավելի լավ ճանաչելու ու մեկնաբանելու համար: Իսպանական իրականու-

---

<sup>98</sup> Վեպը կարևոր է մաս նրանով, որ եվրոպական գրականության մեջ առաջ է բերում ժանրի նկատմամբ մեծ հետաքրքրություն: Հովվերգական այս վեպով առաջինը ոգեշնչվել է իտալացի Ջակոպո Սանաձարոն, որը 1502 թ. հրատարակել է հանրահայտ «Արկադիան»: Բտալիայից, ինչպես տեսնում ենք, ժանրը անցել է Իսպանիա, այստեղ, Սերվանտեսի «Գալատեայից» բացի, լույս է տեսել մաս Խորխե դե Մոնտեմայորի «Դիանան» (1558-1559), իսկ Անգլիայում՝ Ֆիլիպ Սիդնիի «Արկադիան» (1590):

<sup>99</sup> Այստեղ փոքր-ինչ անճշտություն կա: Բանն այն է, որ իսպաներենով նովելների առաջին ժողովածուն («Կոմս Լոկանոր») XIV դարի սկզբում հեղինակել է Խուան Մանուելը, որի մասին խոսք եղել է, բայց ժանրի տարածման առումով ժողովածուն քիչ ազդեցություն է ունենում:

թյան հետ գրողի բազմազան առնչությունների վկայությունն են արձակում և պիեսներում առատորեն սփռված ժողովրդական գրույցներն ու լեզենդները, միֆական պատմությունները: Ժողովրդական ավանդույթի հետ Սերվանտեսի կենդանի կապը նկատի ունի Շելլինգը, երբ իսպանացի գրողին համեմատում է Հոմերոսի հետ<sup>100</sup>: Դրանք, մի կողմից, ինչպես ասվեց, ապահովում են գրողի ստեղծագործական կապը ավանդույթի հետ, մյուս կողմից, հմտորեն հարմարեցվելով նոր իրականությանն ու նոր պայմաններին՝ ձեռք են բերում արդիական հնչեղություն: Ուստի պատահական չէ, որ Սերվանտեսի ստեղծագործություններում հաճախ կարելի է հանդիպել հերոսների, որոնց ծագումնաբանությունը կապվում է ժողովրդական բանահյուսության հետ: Այսպես, «Պեդրո Ուրդեմալաս» (1610-1611) կատակերգությունը ներկայացնում է ամենիմաց ու ճարպիկ մի հերոսի, որի նմանները հաճախ են հանդիպում տարբեր ժողովուրդների ավանդություններում: Նա մեկ գյուղացի է, մեկ գրագիր, մեկ զննու, մեկ ճգնավոր, դերասան, ուսանող և այսպես շարունակ: Պեդրոն տոհմ չունի, մեծացել է ժողովրդի մեջ և կապված է նրան ամբողջովին՝ բարձր օժտվածությունը, սուր միտքը և ազնիվ սիրտը ծառայեցնելով հասարակ մարդկանց: Ռաբլեի վեպում այս կերպարը, ինչպես հայտնի է, ներկայացնում է Պանուրգ անունով: Այն հիշեցնում է գերմանական Թիլ Ուլենշպիգելին, արևելյան գրույցներից հայտնի Խոջա Նասրեդդինին, մի խոսքով՝ իսկական **տրիկստեր**<sup>101</sup>, որի կերպարային գուգահեռներին կարելի է հանդիպել տարբեր ժողովուրդների բանահյուսական ու դիցաբանական կերպարներում՝ Պրոմեթևս, Սիզիփոս, Ադվես Ռենար, Սեֆիստոֆել, հետագա գրականություններում, օրինակ, Հանս Սաքսի «Աշկերտը դրախտում» պիեսում, ապա՝ Շվեյկ, Հերբերտի Ֆինն, Օստապ Բենդեր և այլն: Տրիկստերը՝ իբրև մշակույթի ֆենոմեն, հնա-

<sup>100</sup> Шеллинг Ф., Философия искусства, М., 1999, стр. 467.

<sup>101</sup> Triqster (անգլերեն՝ ստախոս, ճարպիկ, խաբեք մարդ): Սելտիկական մեկնաբանության համաձայն՝ կուլտուրական հերոսի (Culture hero) դեմոնական-կոմիկական կրկնորոշը, որն օժտված է խաբեքա-զվարճասերի գծերով: Իբրև կերպար, բանահյուսությունից և դիցաբանությունից զատ, լայնորեն տարածված է արևմտյան և արևելյան գրականություններում (տե՛ս Мифы народов мира, Энциклопедия, Электронное издание, М., 1980, стр. 566-568):

գույն ծագում ունի և ըստ Կառլ Գուստավ Յունգի՝ կոլեկտիվ անգիտակցականի արխետիպերից մեկն է: Ժողովրդական ծագման նմանատիպ «կենսագրություն» ունի նաև Սերվանտեսի «Հրաշքների քատրոն» ինտերմեդիան: Այն պատկերում է մի թեմա, որը եվրոպական գեղարվեստական գիտակցության մեջ հայտնի է «արքան մերկ է» հանրահայտ բնորոշմամբ: Ինտերմեդիայում երկու խորամանկ խաբեբաներ հիմարացնում են տեղական իշխանավորին: Թեման Սերվանտեսը վերցրել է Խուան Մանուելի՝ մեզ արդեն ծանոթ նովելների ժողովածուից: Սակայն թեման ավելի հին է և հասնում է մինչև XII դար: Նմանատիպ մոտիվ կա Շտրիկերի «Քահանա Ամիսը» շվանկում, որտեղ քահանան պատկերում է մի նկար և հայտարարում, որ այն կարող են տեսնել նրանք, ովքեր ծնվել են օրինավոր ամուսնությունից: Մեկ այլ տարբերակով թեման հանդիպում է նաև Թիլ Ուլենշպիգելի մասին ժողովրդական շվանկներից մեկում: Այս թեմայի մշակման ամենահայտնի տարբերակը դանիացի Հանս Բրիստիան Անդերսենի «Մերկ արքան» հեքիաթն է:

Այս առումով լավագույն օրինակը «Դոն Կիխոտ» վեպն է, որի կապակցությամբ Միխայիլ Բախտինը գործածում է «жанровая энциклопедичность»<sup>102</sup> (ժանրային հանրագիտարան) տերմինը: «Ծովային ճանապարհորդություն «Դոն Կիխոտի» հետ» (1934) էսսեում, որտեղ գերմանացի գրողը, իրեն յուրահատուկ վարպետությամբ միմյանց համադրելով օվկիանոսն ու Սերվանտեսի վեպը և բուլբոլին ոչ պատահաբար հիշատակելով Հոմերոսին, նրա արվեստի էպիկական խորությունն ու ամեն ինչ ընդգրկել կարողանալու լայնությունը, այսպիսի տողեր է գրում. «Չարմանալի զգացում են ապրում՝ տեսնելով՝ ինչպես են իսպանական Վերածննդի գրողի մոտ միամտորեն թաքնված տեսքով կենդանանում այդ, իրոք, միֆական մոտիվները: Որտեղի՞ց է նա վերցրել դրանք: Անտիկ վեպի հետ անմիջական ծանոթությունի՞ց: Իսկ գուցե դրանք հասել են նրան Իտալիայի՞ց՝ Բոկաչչոյի միջնորդությամբ»<sup>103</sup>: Իրոք, վեպն ուղղակի համեմված է տարատեսակ միջարկություններով, որոնք «Դոն Կիխո-

<sup>102</sup> Бахтин М., Вопросы лиетратуры и эстетики, М., 1975, стр. 222.

<sup>103</sup> Манн Т., Собр. соч. В 10-ти томах, т. 10, М., 1961, стр. 207.

տին»՝ իբրև **ճանապարհի վեպի**, անհրաժեշտ են օդ ու ջրի պես և ինչ-որ տեղ հիշեցնում են Ռաբլեի վեպը: Այստեղ անընդհատ նկատվում է հիմնական գործողության միջարկում միֆական կամ բանահյուսական պատմություններով. հեղինակը ասես ստեղծագործական բնագրով շարունակ հակվում է դեպի անտվորը, կախարդականը, անբնականը, որն իբրև տպավորություն մնացել է ասպետական վեպերից: Կախարդանքի առկայությունը վիպական կառուցվածքում նկատում է դեռ Ֆ. Դոստոևսկին<sup>104</sup>: Ասպետական գրականության մեջ առհասարակ հանդիպում է միֆական մի մոտիվ, որ երբ սպանվածին մոտենում է նրան սպանողը, վերքը կրկին բացվում է, և արյունը սկսում է հոսել: Նման պատկերներ կան գերմանական «Նիբելունգների երգում», Հարտման ֆոն Աուելի «Իվեյնում», Շեքսպիրի «Ռիչարդ 3-րդում»: Նման պատկեր կա նաև «Դոն Կիխոտ» վեպում<sup>105</sup>, և դրանք վեպում շատ են: Ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ վեպն սկսվում է կախարդանքով. Ալոնսո Կիխանոն վերածվում է Դոն Կիխոտի և վերջանում վերստին կախարդանքով, երբ կախարդանքն անէանում է, և Դոն Կիխոտը նորից իր բնականոն կերպարն է ստանում՝ դառնալով Ալոնսո Կիխանո: «Դոն Կիխոտի» վերջին գլուխներից մեկում Սանչո Պանսան այսպիսի խոսքեր է ասում. «Հիմա եմ ես պարզ ու որոշ տեսնում, որ աշխարհիս երեսին և՛ կախարդվածներ կան, և՛ հմայվածներ, որոնցից թող աստված ինձ փրկի, որովհետև ինքս չեմ կարողանում նրանցից ազատվել»<sup>106</sup>: Վեպի վերջին գլուխը վկայում է, որ տեղի է ունենում ևս մեկ կախարդանք. մեռած Դոն Կիխոտի հոգին հայտնվում է Սանչո Պանսայի մեջ, որը մեռնող Դոն Կիխոտին երկար խոսքով, քանզի դրանից առաջ նա միշտ խոսում է շատ կարճ, ասում է. «Որովհետև մեծագույն խելագարությունը, որը կարող է անել մարդս, մեռնելն է, այն էլ՝ առանց որևէ պատճառի, երբ նրան սպանող չկա, ոչինչ չի մաշում նրան, թերևս բացի թախմից: Խնդրում եմ՝ անգործության չմատնեք ձեզ, վեր կացեք անկողնուց, գնանք, թափառենք արձակ դաշտերում...»<sup>107</sup>:

<sup>104</sup> Достоевский Ф., Дневник писателя, СПб., 2005, стр. 301-366.

<sup>105</sup> Տե՛ս Մերվանտես, Դոն Կիխոտ, հ. 1, Երևան, 1950, էջ 108:

<sup>106</sup> Մերվանտես, Դոն Կիխոտ, հ. 2, Երևան, 1950, էջ 509:

<sup>107</sup> Նույն տեղում, էջ 534:

«Դոն Կիխոտն» աչքի է ընկնում հարուստ «կենսագրությամբ»: Այն ունի իր նախօրինակները, իսկ լույս ընծայվելուց հետո բացառիկ ընդունելություն է գտել (լիհարկե, հեղինակի համար հոգեկան լուրջ խռովությունների պատճառ եղավ կեղծ Դոն Կիխոտի հրատարակումը, որը մինչև այսօր էլ մնում է չբացահայտված): Երբ ստեղծման փուլում էր վեպը, Իսպանիայում կային արձակի երեք՝ հովվերգական, պիկարոյական ու ասպետական ենթատեսակներ: Ինչպես տեսանք, դրանք բոլորն էլ հոգեհարազատ են Սերվանտեսին. նա այդ ժանրերով ստեղծել է թե՛ վեպեր, թե՛ նովելներ: «Դոն Կիխոտ» վեպի ստեղծման հանգամանքները առավելապես կապված են Իսպանիայում ասպետական վեպի ավանդույթի և դրա հանրային ընկալման խնդիրների հետ:

Ինչպես հայտնի է, ասպետական վեպի զարգացումը Իսպանիայում եվրոպական մյուս երկրներից միանգամայն տարբեր ընթացք է ունենում: XIV-XV դարերում, երբ այն Ֆրանսիայում, Անգլիայում և Գերմանիայում արդեն իր մայրամուտն էր ապրում, Իսպանիայում նոր-նոր միայն հասնում էր իր բարձրակետին, ուստի իսպանական հասարակության մեջ անթիվ-անհամար ասպետական վեպերի հանդեպ հակասական վերաբերմունք կար՝ հետաքրքրությանը զուգահեռ նաև մերժում ու անտարբերություն: Սերվանտեսի մեջ, ըստ էության, առկա են երկուսն էլ՝ թե՛ հետաքրքրությունը, թե՛ մերժումը: Բորխեսը, օրինակ, գրում է, որ ամենքի համար Իսպանիայի պոեզիան ստեղծող Սերվանտեսը «...հոգու խորքում սիրում էր գերբնականը...»: «Դոն Կիխոտը» ոչ այնքան այդ հորինվածքների հակոտնյան է, որքան թաքուն, կարոտալից հրաժեշտը<sup>108</sup>: Ասպետական վեպերի մեջ Սերվանտեսը հմայված էր հատկապես Ռոդրիգես դե Մոնտալվոյի չորսհատորանի «Ամաղիս Գաղղիացուն» (1508), որի արմատները թաղված են Արթուրյան շարքի ավանդույթներում: Գրականագետ Ն. Ստորոժենկոն այդ կապակցությամբ գրում է. «Դոն Կիխոտը Ամաղիսն է, որն իր սխրանքներից հետո քնով է ընկել մի քանի հարյուրամյակ և քնով ընկած չի տեսել ֆեոդալական հա-

<sup>108</sup> Բորխես Խ. Լ., Հավերժության պատմություն, Երևան, 2016, էջ 263:

ասարակության փլուզումը, հասարակական նոր կարգի ու Վերածննդի առաջացումը»<sup>109</sup>:

Ճշմարիտ է նաև այն, որ Սերվանտեսն իր վեպն համարում էր ասպետական վեպերին հակառակ: Ընդամին՝ հակաասպետական բովանդակության վեպեր Սերվանտեսի ժամանակներում արդեն կային, օրինակ՝ Պուլչիի, Բոյարդոյի, Սակետտիի առանձին գործերում ասպետը ներկայանում է երգիծական, ծաղրական կերպարով: Հեգելն իր «Էսթետիկայում» Սերվանտեսին համեմատում է Արիստոտոլի հետ, քանզի երկուսն էլ ասպետականությանը կոմիկական մեկնաբանություն են տալիս: Ֆրանկո Սակետտիի նովելներից մեկում պատկերվում է խենթավուն մի հերոս՝ Անյոլո դի սեր Ջերալդոն, որը շատ նման է Դոն Կիխոտին<sup>110</sup>: Իսպանագետ Մենենդես Պիդալը կարծում է, որ Սերվանտեսն ակնհայտորեն օգտվել է նաև իսպանական ժողովրդական ռոմանսներից, որոնց երկու ժողովածու անմիջական ազդեցություն են ունեցել վեպի ստեղծման վրա: Առաջինը կոչվում է «Ռոմանսների ինտերմեդիա», երկրորդը՝ «Ռոմանսների ծաղկանոց»<sup>111</sup>: Ասվածի տրամաբանության սահմաններում ավելորդ չէ նաև հավելել, որ ասպետական վեպերը այնքան էին գրավել հանրության միտքը, որ Կառլոս 5-րդ թագավորը 1553 թ. հրաման է արձակել՝ նմանատիպ վեպեր չտարվեն իսպանական գաղութներ, իսկ ավելի ուշ արգելել է դրանց տպագրությունը Իսպանիայում: Ասպետական վեպերի փոխարեն հանրության մեջ բացառիկ ընդունելություն է գտել, օրինակ, «Լասսարիլիո Տորմեսցու կյանքը» պիկարոյական վեպը, որը 1554 թ. լույս տեսավ նաև Սերվանտեսի հայրենի քաղաքում:

Արդարև, ժամանակները փոխվել էին, վրա էր հասել Վերածնունդը՝ հումանիստական գաղափարներով ու ռեալիստական-նորարարական շնչով, մարդու անհատական ճակատագրի հանդեպ մեծագույն ուշադրությամբ և կյանքի դաժան ճշմարտությամբ: Սեր-

---

<sup>109</sup> Стороженко Н., Очерк истории западно- европейской литературы, М., 1908, стр. 197.

<sup>110</sup> Саккетти Ф., Новеллы, М., 1962 (տե՛ս 64-րդ նովելը):

<sup>111</sup> Си́у Пидаль М., Избранные произведения, М., 1961:

վանտեսը նաև այդ գաղափարների կրողն էր: Եվ ստեղծեց իր երկ-  
հատոր գլուխգործոցը նախևառաջ իբրև հակաասպետական, բայց  
ըստ էության, տրագիկոմիկական վեպ, քանզի որքան ուրախանում է  
նոր ժամանակներով, նույնքան տխրում է ասպետականության  
կորստով՝ ականա դառնալով պատմության դուռը ասպետական վե-  
պերի վրա փակող հեղինակ, որի վեպից հետո Իսպանիայում կտրուկ  
նվազեցին ասպետական վեպերի հրատարակումն ու տարածումը:

Այսպիսով՝ սկզբնապես ստեղծվելով իբրև հակաասպետական  
վեպ՝ հետագայում «Դոն Կիխոտը» յուրաքանչյուր դարաշրջանի  
հետ ձեռք բերեց սեմանտիկ-իմաստային նորանոր շերտեր և հաս-  
տատեց արվեստում չգրված այն օրենքը, որ գեղարվեստական մեծ  
երկերը մշտապես ավելին են, քան նրանց նախնական մտահղացու-  
մը:

Երբ սկզբնական բարձր ոգևորության պահերից մեկում Դոն Կի-  
խոտը այսպիսի խոսքեր է ասում. «Երջանիկ կլինի այն ժամանակը,  
և երջանիկ՝ այն դարը, երբ որ վերջապես լույս կտեսնեն իմ փառա-  
վոր գործերը, որոնք արժանի են բրոնզից ձուլված, մարմարից քան-  
դակված և կտավի վրա նկարված լինելու՝ ի հիշատակ գալիք սե-  
րունդների», նրա՝ հեղինակի մտքով իսկ չէր կարող անցնել, որ ինքն  
ու իր վեպը մի օր դառնալու են մարդկության իսկական սիրելին:  
Սերվանտեսի և «Դոն Կիխոտի» համար «երջանիկ ժամանակները»  
սկիզբ առան ռոմանտիզմի շրջանում: Ռոմանտիկ գրողների ու բա-  
նաստեղծների համար վեպը դարձավ իդեալի և իրականության հա-  
կադրության կենդանի մարմնացում: Ֆ. Շելլինգը հենց այդպես էլ  
ձևակերպեց վեպի խնդիրը՝ «իդեալականի ու իրականի պայքար»<sup>112</sup>:  
Նա վեպում միավորված էր տեսնում «ռոմանտիկական բոլոր  
սկզբունքները»<sup>113</sup>: Շելլինգը բարձր է գնահատել նաև իրականությու-  
նը միֆի վերածելու վեպի առանձնահատկությունը<sup>114</sup>, բնութագրու-  
թյուններ, որոնք, թերևս, ընդհանրական էին բոլոր ռոմանտիկների  
համար: Պատահական չէ, որ վեպի մասին երբեք այնքան շատ չեն

<sup>112</sup> Шеллинг Ф., Философия искусства, М., 1999, стр. 465.

<sup>113</sup> Նույն տեղում, էջ 467:

<sup>114</sup> Նույն տեղում, էջ 167:

գրել, որքան ռոմանտիզմի ժամանակներում (Նովալիս, Բայրոն, Ֆ. Շլեգել, Հյուգո...): Ֆրիդրիխ Շլեգելի կարծիքով վեպի հերոսները ներկայացնում են կենսական երկու ուժերի՝ պոեզիայի (Դոն Կիխոտ) ու պրոզայի (Սանչո Պանսա) հավերժական միասնությունը: Վեպի պաշտամունքը ռոմանտիկներից անցավ հետագա գրողներին, և XIX-XX դարերը նրանում տեսան փիլիսոփայական-գեղագիտական նորանոր գծեր: Եթե ռոմանտիկների համար վեպում կարևորը իդեալի ու իրականության բախումն էր, ապա ռեալիստները Դոն Կիխոտի կերպարում տեսնում էին իրական մարդու ողբերգություն: Ի. Տուրգենևը հայտնի էսսեում («Համլետ և Դոն Կիխոտ», 1860) միմյանց է համեմատում երկու հերոսներին և առավելությունը տալիս վերջինին: Ֆ. Դոստոևսկու կարծիքով ամենատխուր այդ վեպը մարդկային մտքի այն մեծագույն ու վերջին խոսքն է, որով մարդը կարող էր ներկայանալ Աստծո դատաստանին»<sup>115</sup>:

Իսպանացի փիլիսոփա և գրող Միգել Ունամունոն XX դարում Սերվանտեսի և Դոն Կիխոտի իսկական պաշտամունք է ծավալում՝ նրանց մեջ տեսնելով ոչ այնքան համամարդկային, որքան հենց իսպանական ազգային ինքնության գծեր: Նա իր «Քրիստոնեության հոգեվարքը», «Ողբերգականության զգացումը մարդկանց և ազգերի մեջ», «Ճանապարհ դեպի Դոն Կիխոտի գերեզման» և «Դոն Կիխոտի և Սանչո Պանսայի կյանքը» անսովոր վիպակում, որն այլ բան չէ, քան Սերվանտեսի վեպի վերաշարադրանքը՝ բացառությամբ միջարկություն-պատմվածքների, Դոն Կիխոտին հայտարարում է Իսպանիայի խորհրդանիշ, իսկ դոնկիխոտիզմը՝ իսպանական ժողովրդի կրոն:

Սերվանտեսի ստեղծագործությունը և հատկապես «Դոն Կիխոտ» վեպը զգալի ազդեցություն են թողել համաշխարհային գրականության ընթացքի վրա ու շարունակում են թողնել՝ առաջ բերելով գաղափարներ, մոտիվներ, նաև նոր ստեղծագործություններ: Վ. Նաբոկովը Սերվանտեսի մասին իր դասախոսություններից մեկը վերնագրել է «Դոն Կիխոտի երկար ստվերը» և այդ ստվերի տակ տեսել

---

<sup>115</sup> Достоевский Ф., Дневник писателя, СПб., 2005, стр. 363.

Ն. Գոգոլի «Մեռած հոգիները», Ֆլոբերի «Տիկին Բովարին»: Նա կարծում է, որ Լ. Տոլստոյի Լևինի մեջ («Աննա Կարենինա») նույնպես ինչ-որ բան կա Դոն Կիխոտից<sup>116</sup>: Այդ ստվերի տարածքը կարելի է ընդարձակել և դրա ազդեցությունը տեսնել նաև Ֆ. Դոստոևսկու «Ապուշը», Ա. Դոդեի «Տարասկոնցի Տարտարենը», Ա. Չեխովի «Օրագիր Դոն Կիխոտի մասին», Մ. Բուլգակովի «Դոն Կիխոտ» և բազմաթիվ այլ ստեղծագործություններում: Բացի դրանից՝ Մերվանտեսի հերոսի կերպարը ոգևորության աղբյուր է նաև երաժիշտների, գեղանկարիչների, կինեմատոգրաֆների և արվեստի այլ տեսակների ներկայացուցիչների համար՝ աստիճանաբար վերածվելով առհասարակ մարդկային մշակույթի խորհրդանիշի: Հատկանշական է այս առումով «Մարդը Լամանչից» ամերիկյան մյուզիքլը (1965), որի երաժշտությունը գրել է Միտչա Լին, էկրանավորումը իրականացրել է ամերիկյան ռեժիսոր Արթուր Հիլերը (1972): Նույն թեմայով Ժակ Բրեյլը երգերի շարք է ստեղծել (1968), իսկ Ֆելիքս Բրեյզախը՝ նկարահանել լիամետրաժ ֆիլմ (1994):

**Վիլյամ Շեքսպիր (1564-1616):** Անգլիացի մեծագույն դրամատուրգ և բանաստեղծ Վիլյամ Շեքսպիրը, ըստ էության, Մերվանտեսի հետ միասին եզրափակում է Վերածննդի 300-350-ամյա գրականության վերջին էջերը: Մերվանտեսն իր վերջին խոսքը մարդկությանը թողեց վեպով («Դոն Կիխոտ»), Շեքսպիրը՝ դրամայով («Փոթորիկ»): Թեև դրաման Վերածննդի ողջ ընթացքում գրեթե ամենուրեք զգացնել է տալիս իր գոյության մասին (Մաքիավելլիից ու Արիոստոյից մինչև Ժողել և Լոպե դե Ռուեդա), սակայն ժանրն իր զարգացման բարձրակետին հասնում է միայն ուշ Վերածննդի շրջանում Իսպանիայում ու Անգլիայում: Վերածննդի ճանաչված պատմաբան Յակոբ Բուրկհարդտն այդ կապակցությամբ գրում է. «Դրաման, իր կատարյալ ձևի մեջ լինելով ամեն տեսակի մշակույթի ուշ զավակ, կարիք ունի իր՝ առանձնահատուկ ժամանակին ու հանգամանքների

---

<sup>116</sup> Набоков Б., Лекции по зарубежной литературе, М., 2000, стр. 491.

երջանիկ գուգադիպմանը»<sup>117</sup>: Դրամայի առանձնահատուկ ժամանակը եղավ ուշ Վերածնունդը, որը Իսպանիայում նշանավորվեց Լոպե դե Վեգայի, իսկ Անգլիայում՝ Շեքսպիրի ստեղծագործությամբ:

Շեքսպիրի ստեղծագործական կյանքը համընկնում է Անգլիայում քաղաքական, տնտեսական ու մշակութային համընդհանուր վերելքի հետ: Երեսուն տարի (1455-1485) տևած «Կարմիր և սպիտակ վարդերի» պատերազմից հետո երկրում վերջնականապես ամրապնդվում է թագավորական իշխանությունը, սկիզբ են առնում նորացման բուռն գործընթացներ, հին նախարարական տները փոխարինվում են նորերով: 1588 թ. իսպանական Անհաղթ Արմադայի դեմ տարած հաղթանակն էլ ավելի ամրապնդում է Անգլիայի ներքին ու արտաքին հեղինակությունը՝ նրան դարձնելով ծովերի միանձնյա տիրակալ և բարձրացնելով ազգային ոգին: Դրան նպաստում է նաև Ռեֆորմացիայի արդյունքում ստեղծված ազգային բողոքական եկեղեցին: Անգլիան աստիճանաբար ընդարձակում էր իր սահմանները, նվաճում նախ Մեծ Բրիտանիան, ապա՝ տարածքներ ինչպես Արևելքում, այնպես էլ Արևմուտքում: XVII դարի վերջերին Անգլիան արդեն գաղութատեր այն հզոր կայսրությունն էր, որի տարածքների վրա «արևը մայր չէր մտնում»: Արմատական քայլեր են ձեռնարկվում տնտեսական բարեփոխումների ուղղությամբ: Այդ առումով իրավացի է Ա. Մորտոնը՝ ասելով, թե «բուրժուազիայի դուրս գալը պատմական ասպարեզ ստեղծեց անգլիական ազգը»<sup>118</sup>: Դրա հետ մեկտեղ ծաղկում է և մշակույթը: Օբսֆորդի ու Քենթրիջի համալսարանները մեծապես նպաստում էին ազգային մտավորականության ձևավորմանը: Անգլերենը դարձավ ազգային լեզու՝ աստիճանաբար դուրս մղելով լատիներենը: Մեծանում է ուշադրությունը հունարենի հանդեպ: Հումանիզմի ու Վերածննդի գաղափարների ներքո, թարգմանական գրականությանը զուգահեռ, ձևավորվում է ու զարգանում նաև ազգային գրականությունը՝ բոլոր ժանրերով (պոեզիա, արձակ, դրամատուրգիա) հանդերձ, սակայն աստիճանաբար նկատվում էր դրամատուրգիայի ու թատերական մշակույթի առավելությունը մյուս

<sup>117</sup> Буркхардт Я., Культура Возрождения в Италии, М., 1996, стр. 207-208.

<sup>118</sup> Мортон А., От Мэлори до Элиота, М., 1970, стр. 65.

ժանրերի նկատմամբ: Շեքսպիրի ժամանակներում առաջնակարգ քնարերգուների (Թոմաս Ուայետ, Հենրի Հովարդ (Սերրեյ), Էդմունդ Սպենսեր, Ֆիլիպ Սիդնի), արձակագիրների (Ջոն Լիլի, Ֆիլիպ Սիդնի, Ռոբերտ Գրին, Թոմաս Նեշ) կողքին նկատվում է հատկապես դրամատիկ բանաստեղծների հանդեպ հանրային ավելի բարձր պահանջվածությունը: XVI դարի վերջին եվրոպական մայրաքաղաքներից ոչ մեկում այնքան թատրոններ չկային, որքան Լոնդոնում: Եվ հենց Լոնդոնում՝ թատերական կյանքի ամենաբուռն միջավայրում, պետք է ծնվեր «Ողջ աշխարհը բեմ է» արտահայտությունը, որով հանդես է գալիս շեքսպիրյան հերոսներից մեկը («Ինչպես կամենաք»): Գավառական Ստրադֆորդից Լոնդոն եկած Շեքսպիրի գրական կարիերան ևս վկայում է այստեղ թատերական կյանքի լայնության, խորության ու բազմազանության մասին: Մեմյուել Քոլրիջը Շեքսպիրին համարում է ժամանակից դուրս<sup>119</sup>: Ինչ-որ չափով համաձայնելով մեծ բանաստեղծի կարծիքին՝ միաժամանակ կարծում ենք, որ Շեքսպիրի ստեղծագործությունը ուղղակի արտահայտությունն է այն բարձր ճաշակի ու պետական հովանավորության, որը տիրում է գրականության ոլորտում Եղիսաբեթ թագուհու օրոք (1558-1603): Հասարակ ծագման բազմաթիվ մարդիկ կարողանում են դրսևորել իրենց ինքնությունն ու կարողությունները՝ դառնալով քաղաքական ու մշակութային խոշոր դեմքեր անգլիական Վերածննդի ասպարեզում՝ Ֆրենսիս Դեյլյ, Ուլտեր Ռալի, Քրիստոֆեր Մառլո և շատ ուրիշներ:

Հասարակ ծագման այդ մեծ անձնավորություններից մեկն է նաև Շեքսպիրը, որի կյանքը «վեպ է երկու քաղաքների մասին»<sup>120</sup>՝ Ստրադֆորդի, որը կյանք է տվել նրան, և Լոնդոնի, որը բացահայտեց նրա հանճարը:

Համեմատական գրականագիտության համար Շեքսպիրի գրական ժառանգությունը հետաքրքրություն է ներկայացնում մի շարք, մասնավորապես ծագումնաբանության և թողած ազդեցության դի-

<sup>119</sup> Кольридж Т. С., Избранные труды, М., 1987, стр. 216.

<sup>120</sup> Шенбаум С., Шекспир, М., 1985, стр. 29.

տանկյուններից: Վերածննդի բոլոր մեծ գրողների նման խորապես կապված լինելով իր դարաշրջանի խնդիրներին և վորձելով դրանք արտացոլել իր բանաստեղծություններում, պոեմներում ու պիեսներում՝ Շեքսպիրը միաժամանակ պահպանում է կապը նախ անտիկ մշակույթի, ապա՝ իտալական գրականության, ինչպես նաև բրիտանական գրական-բանահյուսական ավանդույթի հետ, այսինքն՝ պահպանում է Վերածննդի գրականությանը բնորոշ մոդելը, որի մասին խոսվել է: «Մարդկանց կրքերն ու վարքագիծը Շեքսպիրը դիտարկում էր իրականության մեջ,– գրում է Ալեքսանդր Անիքստը: –Բայց իր դրամաների համար նա համարյա միշտ վերցնում էր պատրաստի սյուժեներ, որպիսիք դեռ իրենից առաջ գոյություն ունեին գրականության մեջ և բեմում»<sup>121</sup>: Այս առումով նրա ստեղծագործությունների սնող աղբյուրները կարելի է բաժանել երեք խմբի՝ **1. հունահռոմեական, որի մեջ մտնում են ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ դիցաբանական, պատմական, փիլիսոփայական նյութեր, 2. իտալական, որը ներառում է չափածո ու արձակ գեղարվեստական տեքստեր, հունանիստական բովանդակության աշխատություններ, 3. անգլիական ու դանիական ժամանակագրություններ, բանահյուսական նյութեր:**

**Հունահռոմեական աղբյուրներ:** Բնականաբար, հունահռոմեական թեմաները առկա են ոչ միայն Շեքսպիրի դրամաներում: «Վեներա և Ադոնիս», «Լուկրեցիայի պատվազրկումը» պոեմների թեմաները Շեքսպիրը վերցրել է հռոմեացի մեծ բանաստեղծ Օվիդիուսի «Կերպարանավորություններ» միֆական պոեմից: Շեքսպիրի սոնետներում ու բանաստեղծություններում մշտապես զգացվում է անտիկ բանաստեղծության շնչառությունը. դա զգայական սերն է, որի մեծագույն ուսուցիչը, ինչպես հայտնի է, Օվիդիուսն է: Վերը նշված պոեմները, որոնք նվիրվել են Շեքսպիրի հովանավոր Լորդ Սաութհեմփոնին, լայնորեն հայտնի էին հանրության մեջ բանաստեղծի կենդանության օրոք և հրատարակվել են քանիցս:

---

<sup>121</sup> Անիքստ Ա., Շեքսպիր, Երևան, 1988, էջ 344:

Անտիկ թեման էլ ավելի բազմազան ձևերով դրսևորվում է Շեքսպիրի դրամաներում: Այդ թեման առկա է ինչպես ողբերգություններում, այնպես էլ կատակերգություններում:

Հունահռոմեական թեմաներով հինգ ողբերգություններից չորսի նյութը Շեքսպիրը վերցրել է իր սիրած գրողի՝ Պլուտարքոսի «Չուգահեռ կենսագրություններից»: Բացառություն է կազմում «Տիտոս Անդրոնիկոսը», որը գրելիս Շեքսպիրն օգտվել է Սենեկայի, այսպես կոչված, «արյունալի դրամայի» օրինակներից:

Շեքսպիրն առանձնապես լավ գիտեր Պլուտարքոսի ստեղծագործությունը<sup>122</sup>: Լատին հեղինակներից շատերին՝ Պլավտոսին, Օվիդիոսին, Տերենտիոսին, նա ծանոթ էր դեռևս դպրոցական տարիներից: Պլուտարքոսը Շեքսպիրին բավական մեծ քանակությամբ պատմական ու մարդկային նյութ է մատակարարել, որը մեծ հմտությամբ Շեքսպիրն օգտագործել է իր պիեսներում: Սակայն յուրաքանչյուր պիեսում պատմական նյութի հետ Շեքսպիրը հանդես է բերել անհատական մոտեցում՝ կապված թեմայի ու ժամանակի պահանջների հետ: «Հուլիոս Կեսար» ողբերգության մեջ, օրինակ, դեպքերն ու իրադարձությունները նկարագրելիս նա հավատարմորեն հետևում է Պլուտարքոսին, բայց գլխավոր գործող անձանց՝ Կեսարի, Բրուտոսի Անտոնիոսի բնավորությունները պատկերելիս շեղումներ է կատարում պատմական օրինակներից: Խոսքը հատկապես Բրուտոսի մասին է, որի քաղաքական դիմագիծը առավել ժողովրդավարական երանգ է ստանում հեղինակի կամքով:

Եթե «Հուլիոս Կեսարը» ողբերգության մեջ Անտոնիոսը պատկերված է իբրև խորամանկ քաղաքական գործիչ, ապա «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» երկում ներկայանում է իբրև կրքերի բավիղներում մոլորված անձ, այսինքն՝ ակնհայտ է Պլուտարքոսի բնագրից շեղման որոշակի միտում: «Կորիոլան» ողբերգության համար նույնպես հիմք է ծառայել Պլուտարքոսի «Չուգահեռ կենսագրություններում» տեղադրված հռոմեացի զորավարի մանրամասն կենսագրությունը:

---

<sup>122</sup> Անիքստը նշում է, որ Շեքսպիրը Պլուտարքոսին հավանաբար կարդացել է Թոմաս Նոքթի անգլերեն թարգմանությամբ (տե՛ս Անիքստ Ա., Շեքսպիր, Երևան, 1988, էջ 345):

Այստեղ ևս Շեքսպիրը դիմել է փոփոխությունների և շեղումների՝ Կորիոլանի կերպարին ավելի հերոսականություն ու պաթետիկա հաղորդելու համար, քան թե դա կա Պլուտարքոսի բնագրում: Պլուտարքոսյան նյութից է շաղախված նաև «Թիմոն Աթենացին»: Ըստ էության, անտիկ թեմայով գրված պիեսների թվին կարող են դասվել նաև «Տրոիլոսը և Կրեսսիդան», որի նյութը կապված է Տրոյական պատերազմի մասին ստեղծված առասպելներից մեկի հետ, «Պերիկլեսը», որը ենթադրվում է, որ ունի համահեղինակ (Ջորջ Ուիլկինս), համահեղինակ ունի նաև «Ազնվական երկու զարմիկներ» պիեսը (Ջոն Ֆլետչեր, թեման Շեքսպիրը վերցրել է Ջեֆրի Չոսերի «Քենտրբերյան պատմություններից», որտեղից վերցված է և «Տրոիլոսը և Կրեսսիդան» պիեսի նյութը):

Անտիկ թեմաները առկա են նաև մեծ դրամատուրգի կատակերգություններում, որոնցում Շեքսպիրը միմյանց է խառնում անտիկ կենսասխնությունն ու հումանիզմի ոգին: Խոսքը նախ վերաբերում է «Միսալների կատակերգություն» պիեսին, որի նյութը փոխ է առնված Պլավտուսի «Երկու Մենեխմ» հանրահայտ կատակերգությունից: Ոչ իբրև հիմնական սյուժե, այլ առանձին մոտիվների ձևով անտիկ դիցաբանական ու բանահյուսական նյութերը հաճախ հանդիպում են այլ, օրինակ, «Ամառային գիշերվա երազ», «Չմեռային հեքիաթ», «Փոթորիկ» պիեսներում:

Շեքսպիրի ստեղծագործություններում անտիկ մշակութային ազդեցություն ասելով՝ չպետք է նկատի առնել սույլ չորուցամաք սյուժետային կամ թեմատիկ գծերը: Մեծ դրամատուրգին անտիկ գրական ավանդույթից փոխանցվել են նաև գաղափարներ, լեզվաոճական, հատկապես հռետորական արվեստի և խոսքի բարձր որակներ, երկխոսություններ կառուցելու հմտություններ և այլն:

**Իտալական աղբյուրներ:** Իտալական թեման Շեքսպիրի ստեղծագործություններում կառուցվածքային երկրորդ թեմատիկ շերտն է կազմում հունահռոմեականից հետո: Շեքսպիրյան ստեղծագործությունների աշխարհագրության մեջ Իտալիան և իտալականը բացառիկ տեղ են գրավում իրենց հարուստ կենսափորձով ու հումանիստական նոր մշակույթով: Փաստեր չկան այն մասին, որ Շեքսպիրն

իմացել է խտալերեն և եղել է Իտալիայում, բայց ակնհայտ է սերտ կապը իտալական մշակույթի հետ: Իտալացի հումանիստ Պիկո դել-լա Միրանդոլլայի «Մարդու արժանապատվության մասին» տրակտատի գաղափարներին կարելի է հանդիպել ոչ միայն Շեքսպիրի, այլև Վերածննդի բոլոր գրողների երկերում: Մարդու բարձրության ու աստվածային կոչման մասին Միրանդոլլայի մտքերի արձագանքը ակնհայտ է Համլետի առանձին դատողություններում («Համլետ»)<sup>123</sup>:

Իր հումանիստական գաղափարներով և պոետական մշակույթով Շեքսպիրի վրա մեծ ազդեցություն է թողել նաև Ֆրանչեսկո Պետրարկան, թեև վերջինիս ազդեցությունը անգլիացի մյուս բանաստեղծների վրա ավելի մեծ է այն իմաստով, որ եթե, օրինակ, Սպենսերը կամ Ուայետը Պետրարկայի պես աստվածացնում են կնոջը, ապա Շեքսպիրը ներկայացնում է կնոջ ու սիրո **իրական** պատկերը: Ավելին՝ սոնետներից մեկում (130) նկատելի են Պետրարկային մերժելու մոտիվներ («Ո՛չ, իմ սիրուհու աչքերն արևին նման չեն բնավ...»):

Իր պիեսների բազմաթիվ թեմաներ ու մոտիվներ Շեքսպիրը վերցրել է իտալացի գրողների՝ Բոկաչչոյի, Սակետտիի, Բանդելլոյի, Չինթիոյի նովելներից: Պետք է նկատի ունենալ, որ իտալական նովելը շատ մեծ նշանակություն ունի ոչ միայն Շեքսպիրի ու անգլիական դրամայի, այլև ողջ եվրոպական գրականության զարգացման առումով: Բոկաչչոյի «Դեկամերոնը» անմիջական ազդեցություն է ունեցել նովելի ու առհասարակ էպիկական գրականության զարգացմանը Ֆրանսիայում (Մարգարիտ Նավարացի), Իսպանիայում (Մերվանտես), Անգլիայում (Ջեֆրի Չոսեր): Շեքսպիրի պիեսներից շատերում ակնհայտ են Բոկաչչոյի նովելներից վերցված առանձին թեմաներ և մոտիվներ, որոնք համահունչ էին Շեքսպիրի ճաշակին ու գեղագիտությանը: Իսկ Բոկաչչոյի նովելներում բնականություն և բնություն փառաբանող Շեքսպիրը բազմաթիվ հոգեհարազատ գծեր կարող էր գտնել: Այդ առումով «Դեկամերոնի» ազդեցությունը նկատելի ամենից առաջ «Ամեն ինչ լավ է, երբ լավ է վերջանում», «Ցիմբելին»,

---

<sup>123</sup> Տե՛ս Անիբալտ Ա., Շեքսպիր, Երևան, 1988, էջ 39-40:

«Անսանձ կնոջ սանձահարումը» կատակերգություններում, ինչպես նաև «Ռոմեո և Ջուլիետ» դրամայում:

Բոկաչչոյից գատ` իտալացի այլ նովելագիրների գործեր նույնպես եղել են Շեքսպիրի ուշադրության կենտրոնում: Խոսքը մախ Մատեո Բանդելլոյի մասին է:

Ինչպես հայտնի է, Բոկաչչոյից հետո Բանդելլոն է Վերածննդի ամենալայն հեղինակություն վայելող նովելագիրը: Նա պաշտամունք էր տածում Պետրարկայի հանդեպ և թողել է երկու հարյուր նովելներից բաղկացած ժառանգություն: Բանդելլոյի նովելների թեմաներն առկա են Շեքսպիրի «Ոչնչից մեծ աղմուկ», «Տասներկուերորդ գիշեր» կատակերգություններում և «Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգության մեջ: Ի դեպ, «Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգության հանգամանքները պարզաբանման կարիք ունեն: Ինչպես մասնագիտական ուսումնասիրություններն են ցույց տալիս, «Ռոմեո և Ջուլիետի» թեման մինչև Շեքսպիրին հասնելը մշակվել է իտալացի մի շարք գրողների կողմից: Առաջինը Մագուչչոն է, որի «Նովելինո» (1476) ժողովածուի 33-րդ նովելը նվիրված է այդ թեմային: Հաջորդը Լուջի դե Պորտոն է, որն առաջինն է գործածել Ռոմեո և Ջուլիետ անունները և 1550 թ. հրատարակել իր նովելը: Նա նաև նովելի գործողությունները Վենետիկից տեղափոխել է Վերոնա, որտեղ այդ ժամանակ իսկապես ապրել են երկու` Մոնտեգյու ու Կապուլետի թշնամական տոհմեր: Բանդելլոն այս շարքում երրորդն է, սակայն Շեքսպիրի ու Բանդելլոյի միջև առկա է ևս մեկ հեղինակ` Արթուր Բրուկը, որը Բանդելլոյի անգլերեն թարգմանված նովելի հիման վրա գրել է մի երկար պոեմ: Այսպիսով` ամենայն հավանականությամբ, Շեքսպիրը ողբերգությունը գրելիս (1596) ձեռքի տակ ունեցել է Բանդելլոյի նովելի անգլերեն թարգմանությունը և Արթուր Բրուկի անգլերեն պոեմը: Շեքսպիրի ողբերգությունը սյուժետային հյուսվածքով ավելի մոտ է Բրուկի պոեմին, քան իտալական նովելին: Բայց թեմայի «ողիսականը» դրանով չի ավարտվում: Բանն այն է, որ այդ թեմային շատ մոտ պիես ունի նաև իսպանացի Լոպե դե Վեգան: Շեքսպիրագետների վկայությունների համաձայն` անգլիացի գրողը հավանաբար ծանոթ է եղել իսպանացի դրամատուրգի պիեսին («Կաստելվինները և Մոնտեսինները», գրության մոտավոր ժամանակը` 1604): Բանդելլոյի նովելի ֆրանսերեն

թարգմանությունից (1557) կատարվել է իսպաներեն թարգմանություն, որից էլ հավանաբար օգտվել է Լուպե դե Վեգան: Արևմտյան բազմաթիվ գրականագետներ (Օբրի Բելլ, Հենրի Թոմաս, Օսկար Միլտոն Վիլյարեխո և ուրիշներ), հենվելով պիեսներում առկա նմանությունների վրա, փորձել են խոսել Շեքսպիրի և Լուպե դե Վեգայի փոխառնչությունների մասին. բանասիրական հերթական թնջուկ, որն առ այսօր լուծում չի ստացել<sup>124</sup>:

Շեքսպիրը առանձին թեմաներ վերցրել է նաև Վերածննդի իտալացի մեկ այլ նովելագրի՝ Ջերալդի Չինթոյի նովելներից. դա նկատելի է մասնավորապես «Ցիմբելին», «Չափի դեմ չափ» պիեսներում: Բայց ամենանշանակալից փաստը այս առումով «Օթելլոն» է: Նրա թեման անմիջականորեն առնչվում է Չինթոյի «Վենետիկցի մավրը» նովելին (1565): Սակայն նրանց նմանությունը միայն արտաքին, սյուժետային գծերի մեջ է: Շեքսպիրը կատարում է փոփոխություններ, որոնք պիեսի բովանդակային շեշտադրումները բնագոյներով շարժվող մավրից տեղափոխում են մարդկային արժանապատվության ոլորտ: Շեքսպիրը պահպանում է գլխավոր հերոսի՝ Օթելլոյի մաշկի սև գույնը, սակայն լրիվ փոխում է նրա սիրտն ու միտքը՝ փորձելով ցույց տալ, որ մարդու արժանապատվությունը (վերստին հիշենք Պիկո դելլա Միրանդոլլայի տրակտատը) և ինքնաճանաչումը մաշկի գույնի հետ կապ չունեն: Ամենակարևորը «Օթելլոյում»,– գրում է Ջ. Մեթյուզը,– պիեսի գլխավոր հերոսի մաշկի գույնն է»<sup>125</sup>:

Իտալական հետքը առկա է նաև «Վենետիկի վաճառականը» դրամայում, որի թեման Շեքսպիրին ծանոթ է Սըր Ջովաննի Ֆլորենտացու «Պեկորոնե» (1550) ժողովածուի մի նովելից: Ի դեպ, դրամայի հետաքրքիր մոտիվներից մեկին՝ երեք տուփերի ընտրությանն է անդրադարձնում Ջիզմունդ Ֆրոյդը՝ դրանում տեսնելով մշակույթի հնագույն դրսևորման, անգամ աստղային միֆի անդրադարձման օրինակ:

<sup>124</sup> Խնդրին ավելի մոտիկից ծանոթանալու համար տե՛ս Плавский З., Шекспир и Лопе де Вега в кн: Шекспир в мировой литературе, Москва-Ленинград, 1964:

<sup>125</sup> Шекспир в меняющемся мире, М., 1966, стр. 208.

Հավելենք նաև, որ իտալական ժամանակակից գրականությունից բացի՝ Շեքսպիրը որոշակիորեն կապված էր նաև ֆրանսիական ու իսպանական գրականությունների հետ: Ֆրանսիական գրականությունից Շեքսպիրը գիտեր Ռաբլեի «Գարգանտյուա և Պանտագրուել» վեպը, Ռոնսարի սոնետները և Մոնտենի «Էսսեները»: Ինչ վերաբերում է իսպանական գրականությանը, ապա Շեքսպիրը ծանոթ էր Խորխե Մոնտեմայորի «Դիանային», Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտին» և Լոպե դե Վեգային, որի մասին արդեն խոսվել է:

**Անգլիական և դանիական ժամանակագրություններ, բանահյուսական նյութեր:** Շեքսպիրի ստեղծագործությունը սնող երրորդ ակունքը անգլիական և դանիական պատմական ժամանակագրություններն են, մասնավորապես Ռաֆայել Հովինշեդի «Անգլիայի, Շոտլանդիայի և Իռլանդիայի ժամանակագրությունները» (1577, 1587) և դանիացի տարեգիր Սաքսոն Քերականի «Դանիացիների գործերը» (մոտ 1200 թ., լատիներեն) աշխատությունը: Մասնագիտական ուսումնասիրությունները միաժամանակ ցույց են տալիս, որ Քրոնիկների համար միակ աղբյուրը Հովինշեդի աշխատությունը չէ: Ամենայն հավանականությամբ Շեքսպիրն օգտվել է նաև նույն պատմական թեմաներով ստեղծված անգլիական պիեսներից:

Քրոնիկները, ինչպես հայտնի է, որոշակիորեն տարբերվում են պատմական ողբերգություններից, քանի որ Քրոնիկների հետ աշխատելիս գրողի ստեղծագործական ազատությունները սահմանափակված են իրողությունները հիմնականում անփոփոխ թողնելու անհրաժեշտությամբ: Ժանրի՝ իբրև պատմության նման ընկալում կար արդեն Շեքսպիրի ժամանակներում, օրինակ՝ Քրոնիկները ներառված են նրա ստեղծագործությունների առաջին լիակատար (Folio, 1623) հրատարակության «Պատմություններ» բաժնում:

Պատմական ժամանակագրությունների հենքի վրա Շեքսպիրը նախ զեղարվեստական կերպարանք է տալիս Անգլիայի պատմության կարևորագույն մի շրջանի՝ «Կարմիր և սպիտակ վարդերի պատերազմի» իրադարձություններին: Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ հենց «Քրոնիկներով» Շեքսպիրը մտավ թատերական ասպարեզ («Հենրի 6-րդ», «Ռիչարդ 3-րդ»), կարելի է վստահաբար ասել, որ

մեծ գրողի համար այդ շրջանը հսկայական փորձ էր, մի կողմից, պատմական անցյալը վերակենդանացնելու, պոեզիայի լեզվով նրան կենդանություն հաղորդելու, պատմական-ժամանակագրական նյութից բնավորություններ կերտելու, մյուս կողմից՝ պատմական անցյալի դասերը այսօրվա քաղաքական նպատակներին ծառայեցնելու առումով: Երկու դեպքում էլ Շեքսպիրը հասավ փայլուն արդյունքի, այսինքն՝ ձեռք բերեց ստեղծագործական հասունություն, ապա անցյալը կենդանացնելով՝ այն ծառայեցրեց Անգլիայի զարգացման արդի նպատակներին: Տասը Քրոնիկներում նա ներկայացնում է պատմության և պատմականության իր ընկալումը, որով մեծապես օգնում է ընկալել նաև պատմական մյուս գործընթացները, որոնք տեղի են ունեցել Անգլիայում: Նա Անգլիան ներկայացնում է իբրև մի երկիր, որը հայտնվել է մեծ փոփոխությունների, հնի ու նորի ճամփաբաժնում: Ո՞ր Անգլիայի հետ է Շեքսպիրը՝ դժվար է ասել: Սերվանտեսի նման նա էլ գտնվում էր այդ երկու աշխարհների խաչմերուկում, և հաճախ շատ դժվար է որոշել գրողի տեղը այդ պայմաններում՝ հի՞ն, բարի՞, թե՞ նոր, բուրժուական զարգացման ճանապարհը բռնած Անգլիայի: Այդուհանդերձ, Քրոնիկներում նա կերտում է պատմագեղարվեստական ավարտուն կերպարներ՝ Հենրի 4-րդը, Ռիչարդ 3-րդը և հատկապես Ֆալստաֆը, որը կենսափիլիսոփայությամբ շեքսպիրյան գյուտերից է:

Քրոնիկներից բացի՝ Հոլինշեդի «Ժամանակագրությունները» նյութ են ծառայել նաև Շեքսպիրի «Մակբեթի», ինչպես և մասամբ «Լիր արքայի» համար, քանի որ Լիրի մասին բավական հարուստ տեղեկություններ կան: Նրա մասին պատմությունները ավանդվում են դեռևս կելտական ժամանակներից: Լեգենդը XII դարում լատիներեն առաջին անգամ գրի է առել ուելսցի Հելֆրիդ Մոնմուտցին, որի «Բրիտանիայի պատմությունը» լույս է տեսնում 1135 թ. (ասպետական գրականության առնչությամբ այդ մասին խոսք եղել է վերը): Մոնմատրի գրքից օգտվելով՝ այդ մասին անգլերեն պոեմ է գրում Լայամոնը («Բրուտոս»): Հետագայում այս նյութի հիման վրա Անգլիայում ստեղծվեցին թատերգություններ, որոնց Շեքսպիրը հաստատապես ծանոթ է եղել: Նրա «Լիր արքա» ողբերգությունը ներառում է

գծեր ինչպես Հոլիմշեղի «Ժամանակագրություններից», այնպես էլ վերոնշյալ ստեղծագործություններից: Բայց «Լիր արքայի» հիմնական սյուժետային գծին զուգահեռ առկա է նաև երկրորդ գիծը, որը պատմում է կոմս Գլոստերի ու նրա երկու որդիների մասին: Վերջինիս համար հիմք է ծառայել Ֆիլիպ Սիդնիի «Արկադիա» վեպի դրվագներից մեկը:

Ծագումնաբանական հարուստ պատմություն ունի հատկապես «Համլետը»: Այս ողբերգության համար իբրև սկզբնաղբյուր սովորաբար նշվում է Սաքսոն Քերականի «Դանիական գործեր» ժամանակագրությունը, սակայն փաստերը ցույց են տալիս, որ այս թեման ևս մինչև Քերականին հասնելը մշակումներ ունեցել է: Դրանց թվում են՝

1. միջնադարի իսլանդացի բանաստեղծ ու արձակագիր, սկալդների ժառանգ **Սնորրի Ստուրլուսոնի «Կրտսեր Էդդան» կամ «Սնորրիի Էդդան»** (1223), որում առաջին հիշատակությունը կա Համլետի (Ամլոդի) մասին,

2. երկրորդը **Սաքսոն Քերականի «Դանիացիների գործեր»** ժամանակագրությունն է, որի երրորդ ու չորրորդ գրքերում ներկայացված է դանիական արքայազնի մասին ամբողջական պատմությունը,

3. երրորդը Վերածննդի ֆրանսիացի գրող, թարգմանիչ **Ֆրանսուա դե Բելլֆորեի** մշակումն է, ավելի ստույգ՝ այդ թեման նա վերապատմել է իր «Ողբերգական պատմություններում» (1580),

4. չորրորդը **անհայտ հեղինակի** «Համլետ» կամ մեկ այլ վերնագրով ողբերգությունն է, որի համար հիմք է ծառայել Բելլֆորեի պատմությունը: Այս դրաման բեմադրվել է Լոնդոնում 1589 թ.: Մասնագետները այն վերագրել են տաղանդավոր գրող Թոմաս Բիդլին, բայց դրաման չի պահպանվել:

Թվարկած աղբյուրներից հավանաբար ամենից շատ Շեքսպիրն օգտվել է Բելլֆորեի պատմությունից և անհայտ հեղինակի «Համլետից»<sup>126</sup>:

Շեքսպիրը բազմաթիվ թելերով կապված էր և՛ նախորդ, և՛ ժամանակակից անգլիացի գրողների՝ Ջեֆրի Չոսերի, Ֆիլիպ Սիդնիի, Թո-

<sup>126</sup> «Համլետի» ծագումնաբանության և հարակից խնդիրների մասին առավել մանրամասն տե՛ս Թոփչյան Ա., Ուիլյամ Շեքսպիր, Համլետ, Երևան, 2013:

մաս Նեշի և հատկապես, այսպես կոչված, «համալսարանական ուղեղների»՝ Ջոն Լիլլի, Քրիստոֆեր Մաշլոյի, Թոմաս Բլոյի, Ռոբերտ Գրինի և ավելի երիտասարդ սերնդի՝ Բեն Ջոնսոնի, Ջոն Ֆլետչերի, Ջոն Վեբստերի և այլոց հետ: Նրանցից նա հաճախ թեմաներ, մոտիվներ, ժանրային նոր ձևեր էր վերցնում և օգտագործում իր պիեսներում ու այլ գործերում: Այսպես, օրինակ վերցնելով Մաշլոյից, որը, ողբերգություններից բացի, հայտնի էր նաև իր «Հերո և Լեանոր» պոեմով, Շեքսպիրը գրում է «Վեներա և Ադոնիս», «Լուկրեցիա» պոեմները, որոնք ժանրային նորություն էին Անգլիայում: «Ինչպես կամենաք» պիեսը գրվել է Թոմաս Լոջի «Ռոզալինդա» վեպի (1590) մոտիվներով: Շեքսպիրն օգտվել է անգամ իր հակառակորդ<sup>127</sup> Գրինի ստեղծագործություններից, օրինակ՝ «Չմեռային հեքիաթ» պիեսի համար հիմք է ծառայել Գրինի «Պանդոստո» վեպի դրվագներից մեկը: Թվարկումը կարելի է շարունակել, սակայն պետք է ընդգծել մի կարևոր հանգամանք: Այլ հեղինակներից վերցնելով սյուժեներ և մոտիվներ՝ Շեքսպիրը կարողանում է դրանց մեջ տեսնել էական այն հիմքերը, որոնց վրա նա կառուցում է բոլորովին նոր ստեղծագործություն, զարգացնում միանգամայն նոր գաղափար այն աստիճան, որ հետագայում նրա կողմից որպես աղբյուր ծառայած ստեղծագործությունները գրեթե մատնվում են մոռացության:

Շեքսպիրը սերտորեն կապված էր նաև ժողովրդական բանահյուսության հետ: «Կար պոեզիայի էլի մեկ բնագավառ,— գրում է Ալեքսանդր Անիկստը,— որը հատկապես մոտ էր Շեքսպիրին, ժողովրդական ստեղծագործությունը: Նրա ստեղծագործությունները ներծծված են անգլիական բանահյուսության, հեքիաթների, լեգենդների ու ավանդապատումների հիշատակումներով»<sup>128</sup>: Ժողովրդական երգերը Շեքսպիրը հմտորեն մտցնում է պիեսների հյուսվածքի մեջ: Նման օրինակների համոզիպում ենք «Համլետ» (խելագարված Օֆելյայի երգը), «Օթելլո» (Դեզդեմոնայի երգը), «Տասներկուերորդ գիշեր» (խեղկատակի երգը) և շատ այլ պիեսներում:

<sup>127</sup> Հայտնի է սկսնակ բանաստեղծ Շեքսպիրի մասին Ռոբերտ Գրինի կարծիքը, որի համաձայն՝ Շեքսպիրը «դուրսպրծուկ ագռավ է, որ գեղեցկանում է մեր փետուրներով» (տե՛ս Թովչյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 346-347):

<sup>128</sup> Անիկստ Ա., Շեքսպիր, Երևան, 1988, էջ 348:

## **Գրական էքսկուրս 5. Շեքսպիրը՝ իբրև գրական-մշակութային ավանդույթի ստեղծող**

Ամուր կանգնելով նախորդ գրական-մշակութային պատվանդանի վրա՝ Շեքսպիրի ստեղծագործությունն ինքն է շուտով վերածվում գրական-մշակութային ավանդույթի: Նա հայրենիքում լայն հեղինակություն էր վայելում դեռևս կենդանության օրոք: Ջոն Գրայդենը XVII դարի վերջերին նրան հայտարարեց ազգային արժեք («Փորձ դրամատիկական պոեզիայի մասին», 1668): Այդ հեղինակությունը գնալով, բնականաբար, մեծանում էր և XVIII դարում հասավ համաեվրոպական չափերի: Ֆրանսիան առաջին երկրներից մեկն է, որը սկսեց ճանաչել Շեքսպիրին: Ավելի քան երկու տարի (1726-1729) ստիպված լինելով ապրել Լոնդոնում՝ **Վոլտերն** առաջին անգամ ծանոթացավ Շեքսպիրի պիեսներին՝ ստանալով շատ հակասական տպավորություն: Լուսավորական կլասիցիզմի գեղագիտությամբ դաստիարակված Վոլտերը թեև շտապում է իր «Փիլիսոփայական նամակներում», հողվածներում ու գրաքննադատական էսսեներում շեքսպիրյան պիեսները, մասնավորապես «Համլետը» անվանել «վայրենի ու բարբարոս», բայց միաժամանակ նշում, որ «պիեսում առանձին հատվածներ արժանի են մեծագույն հանճարի»<sup>129</sup>:

Շեքսպիրի գրական ժառանգությունը և ստեղծագործական փորձը բացառիկ նշանակություն ունեցան գերմանական գրականության առողջացման ու զարգացման առումով: Գերմանական գրականության ամենաարմատական շարժումներից մեկը՝ «Գրոհ և փոթորիկը», գաղափարական-ստեղծագործական սնունդ էր առնում հենց շեքսպիրյան փորձից: Մեծ դրամատուրգի ողբերգություններն ու կատակերգությունները բառի բուն իմաստով կյանք ու կենդանություն էին հաղորդում գերմանական գրական մտքին, դառնում ոգեշնչման աղբյուր բազմաթիվ սերունդների համար՝ Լեսինգից մինչև Շիլլեր, Գյոթե ու Քլայստ: Վիլանդի, Հերդերի և Ա. Շլեգելի թարգմանությունները գերմանական հանրության համար մատչելի

---

<sup>129</sup> Вольтер, Эстетика, М., 1974, стр. 144.

դարձրին Շեքսպիրին: Հատկապես մեծ է նաև Գյոթեի կապվածու-  
թյունը հանճարեղ անգլիացուն: Ստեղծագործական ողջ կյանքի ըն-  
թացքում, ինչպես հայտնի է, Գյոթեն ունեցել է ժամանակավոր պաշ-  
տամունքային կողմնորոշումներ, օրինակ՝ անտիկականությունը կամ  
Արևելքը, սակայն Շեքսպիրը նրա համար անգուգական պաշտա-  
մունք մնաց ողջ կյանքի ընթացքում: Մեծ դրամատուրգին նվիրված  
նրա հոդվածը հենց այդպես էլ վերնագրված է՝ «Շեքսպիր, և վերջ  
չկա նրան»: Կարելի է վստահաբար ասել, որ Շեքսպիրի բարերար  
ազդեցությունը մեծ է ոչ միայն գերմանական պոեզիայի, արձակի ու  
դրամատուրգիայի զարգացման, այլև, որն ավելի կարևոր է, գերմա-  
նական գրականությանը ազգային նկարագիր և ոգեկանություն հա-  
ղորդելու, ինքնաճանաչում ձեռք բերելու առումով<sup>130</sup>: Բավական ծան-  
րակշիռ է նաև գերմանացի գրողների ու փիլիսոփաների մատուցած  
ծառայությունը Շեքսպիրին: «Շեքսպիրի սեկնաբանության մեջ,–  
գրում է Գ. Ուրնովը,– առանձնահատուկ դեր խաղաց գերմանական  
փիլիսոփայական ու գեղագիտական միտքը XVIII-XIX դարերի սահ-  
մանագծին Հերդերից, Գյոթեից, Ավգուստ և Ֆրիդրիխ Շլեգելների մի-  
ջոցով դեպի Հեգելը: Դիալեկտիկական մոտեցումը գերմանացի փի-  
լիսոփաներին թույլ տվեց Շեքսպիրի գնահատման հարցում հանել  
հակասությունները, որոնք ձևավորվել էին անգլիացիների ու ֆրան-  
սիացիների մեջ»<sup>131</sup>: Այն առումով նրանց միջավայրում, ի տարբերու-  
թյուն անգլիական ու ֆրանսիական մտավորականության, Շեքսպի-  
րի հեղինակությունը ընկալվում էր անառարկելիորեն:

Ռոմանտիկական դարաշրջանը էլ ավելի լայն ու խոր մոտեցում  
է հանդես բերում Շեքսպիրի հանդեպ: Ֆրանսիայում լույս ընծայվեց  
երկու կարևորագույն ուսումնասիրություն: 1821 թ. Ֆրանսուա Գիզոն  
հրատարակեց «Շեքսպիրի կյանքը» հոդվածը՝ իբրև Փարիզում գրո-  
ղի 13-րդ հատորյակի առաջաբան: Ինչպես Շեքսպիրի թարգմանու-  
թյունները, այնպես էլ Գիզոյի առաջաբանը, մեծապես նպաստեցին  
Ֆրանսիայում գրական կյանքի աշխուժացմանը, նաև ռոմանտիզմի

<sup>130</sup> Առավել մանրամասն այդ մասին տե՛ս Gundolf Fr., Shakespeare und der deutsche Geist, München und Düsseldorf, 1959:

<sup>131</sup> ИВЛ в 9-ти томах, т.3, М., 1985, стр. 318.

զարգացմանը: Գիզոն իր հողվածում շեշտում էր երկու կարևոր իրողություն՝ նախ այն, որ ֆրանսիական գրականության հիմնական գիծը կազմող կլասիցիզմի ժամանակը լրացել էր, և այն պետք է դուրս գար ասպարեզից, և երկրորդ՝ գրականության ապագան Շեքսպիրն է: Այդ նույն ընթրնումն է զարգացնում նաև Ստենդալն իր «Շեքսպիր և Ռասին» հանրահայտ էսեում (1823-1825)՝ գրականության ապագայի տեսանկյունից բացարձակ առավելությունը տալով անգլիացի գրողին:

XIX դարի ընթացքում գրական տասնյակ սերունդներ են դաստիարակվել շեքսպիրյան «դպրոցում»՝ Պուշկինից մինչև Ուայլդ: Եվ այս համատարած պաշտամունքի ու անխախտ հեղինակության պայմաններում տարօրինակ էր ռուս մեծ գրող Լև Տոլստոյի «Շեքսպիրի և դրամայի մասին» հողվածի հայտնվելը (1906), որում շատ ցածր գնահատականների էին արժանանում Շեքսպիրն ու իր պիեսները: «Տոլստոյ և Շեքսպիր» էսեում (1941) Ջորջ Օրուելը, ցավով ու ափսոսանքով անդրադառնալով անգլիացի գրողի հասցեին զարմանք հարուցող, կտրուկ, անգամ վիրավորական բնութագրումներին, փորձում էր դա բացատրել իբրև խանդի դրսևորում, նաև այն բանի հետևանք, որ Տոլստոյը մեկնաբանում էր ոչ թե Շեքսպիր-արվեստագետին, այլ Շեքսպիր-մտածողին ու քարոզչին, որոնք շատ տարբեր բաներ են<sup>132</sup> :

XX դարում Շեքսպիրի, նրա կյանքի և ստեղծագործությունների մասին գրված ուսումնասիրությունները, հետազոտություններն ու էսսեները անընդգրկելի են: Նրա մասին գրել են պատմաբանը, գրականագետը, լեզվաբանը, արվեստագետը, հոգեբանը, ազգագրագետը և էլի շատ-շատերը, ընդամենը՝ ամենից շատ՝ «Համլետի» մասին: Իհարկե, այդ հողվածներում կան և այնպիսիները, որոնցում փորձ է արվում, ելնելով ժամանակակից գիտական այս կամ այն սկզբունքից, կասկածներ արտահայտելու Շեքսպիրի ստեղծագործությունների, հատկապես «Համլետի» բարձրարժեք պիեսներ լինելու առնչությամբ: Լև Տոլստոյի՝ Շեքսպիրին ցածրացնելու «փորձը» փոխանց-

---

<sup>132</sup> Si' u Оруэлл Дж., «1984» и эссе разных лет, М., 1989, стр. 240-246:

վեց Թոմաս Էլիոթին, Դեյվիդ Լոուրենսին, Ջորջ Նայթին և այլոց: Այդուհանդերձ, Շեքսպիրն այսօր էլ մնում է համաշխարհային գրականության թիվ մեկ դրամատիկ բանաստեղծը, որի շնորհիվ մեծապես ընդարձակվել են մեր պատկերացումները գրականության, թատրոնի, խոսքի միջոցով բնավորություններ կերտելու վարպետության, իրականության պատկերման ժամանակակից ու ռեալիստական մեթոդների, կատակերգականի ու ողբերգականի համատեղման և բազմաթիվ այլ խնդիրների մասին: Քննադատ Ջորջ Սթայները անգլիական ողջ դրաման Բորիսից մինչև Թենիսոն համարում է շեքսպիրյան թեմաների թույլ վարիացիաներ<sup>133</sup>: Մինչև Շեքսպիրը, Վոլֆգանգ Կլեմենի կարծիքով, դրամատուրգները մենախոսությունները ծառայեցնում էին հանդիսականին ինչ-որ տեղեկություն հաղորդելու համար, Շեքսպիրը մենախոսությունների շնորհիվ բնավորություններ է ստեղծում<sup>134</sup>: Ջիլ Լևենսոնի կարծիքով Շեքսպիրն իր «Ռոմեո և Ջուլիետ» դրամայով թատրոն ներմուծեց ժամանակակից իբրև ողբերգության թեմա<sup>135</sup>: Շեքսպիրի ունիվերսալիզմը XX դարում տեղիք տվեց նրա մեջ իրենց ուսուցչին տեսնել թե՛ նրանց, ովքեր խոսում են կյանքի անխնայության մասին, օրինակ՝ Սամուել Բեքտորը, և թե՛ նրանց, ովքեր հակված են արվեստի միջոցով կյանքին իմաստ և կարգավորվածություն հաղորդելու, օրինակ՝ Բերտոլդ Բրեխտը<sup>136</sup>:

### **2.3.6 Գերմանական Վերածննդի պատմամշակութային առանձնահատկությունները**

Գերմանական Վերածննդի ընթացքը նշանավորվեց Արևմտյան Եվրոպայի երկրների հետ ընդհանրություններով, այն է՝ տնտեսական, հանրային կյանքի աշխուժացմամբ և հումանիստական գաղափարների ձևավորմամբ ու բուռն ծավալմամբ: Այդուհանդերձ, այդ

<sup>133</sup> Steiner G., The Death of Tragedy, New Haven, 1996.

<sup>134</sup> Clemen W., Shakespeares Soliloquies.- London, 1987.

<sup>135</sup> Levenson J., Introduction//Romeo and Juliet.- Oxford, 2000.

<sup>136</sup> Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս Уест А. Некоторые аспекты современного употребления понятия «шекспировский» в кн: Шекспир в меняющемся мире, М., 1966, стр. 362-380:

ընթացքին բնորոշ են նաև գծեր, որոնք կապված են այս երկրի պատմության ու մշակույթի յուրահատկությունների հետ, որոնք չեն նկատվում մյուս երկրներում և իրենց դրոշմը թողնում են գերմանական Վերածննդի պատմության վրա: Ամենից առաջ դա պայմանավորված էր Գերմանիայի պատմական ճակատագրով: Գերմանական ազգի Սրբազան Հռոմեական կայսրություն անվամբ պետական միավորը, որը գոյություն ուներ 902 թ., երբեք իրենից քաղաքական մեկ ամբողջություն չի ներկայացրել, և Վերածննդի ժամանակներում նույնպես այն գերմանական մեծ, միջին և փոքր երկրների հավաքականություն էր, որի կազմի մեջ մտնում էին նաև բազմաթիվ այլ ազգային միավորներ՝ Չեխիա, Հունգարիա, Բոհեմիա, Նիդեռլանդներ, Լեհաստան, Շվեյցարիա և այլն: Չարգացմամբ և մշակույթով որոշակիորեն տարբեր այդ երկրներում իշխում էին ֆեոդալական հարաբերությունները: Աշխարհիկ իշխանությունը ներկայացնում էին ազնվական տոհմերը: Ամենաազդեցիկ տոհմը Հաբսբուրգներն էին, որոնց պատկանում էր կայսերական գահը: Քրիստոնեությունն ու քրիստոնեական եկեղեցին, բնականաբար, քայլեր էին ձեռնարկում գերմանական երկրներում միասնական հոգևոր միջավայր կազմակերպելու ու ձևավորելու համար, սակայն դա չէր կարող բավարար միջոց լինել՝ հաղթահարելու երկրների միջև առկա քաղաքական, ազգային ու տնտեսական շահերի բախումները, որոնք հաճախ ավարտվում էին պատերազմներով ու բռնություններով: Ավելին, ոչ սակավ դեպքերում պատերազմների պատճառ դառնում էին հենց եկեղեցու և հոգևորականների թույլ տված անօրինականությունները: Կաթոլիկ եկեղեցին առհասարակ, ինչպես ողջ Եվրոպայում, այնպես էլ Գերմանիայում ամենահզոր իշխանությունն էր: Նրան էր պատկանում օգտագործվող հողերի մեկ երրորդը՝ գյուղացիական տնտեսություններով հանդերձ: Կաթոլիկ հոգևորականները քարոզում էին Աստծո կողմից արարված աշխարհի նպատակահարմարության, տերերի և ծառաների՝ ի վերուստ տրված անխախտ մշտականությունը պահպանելու քարոզներ՝ կամա թե ակամա դառնալով նաև աշխարհիկ իշխանությունների նեցուկն ու պահապանը: Բողոքովին պատահական չէ, որ գերմանական երկրներում աստիճանաբար մե-

ծանուծ էր հանրային ատելությունը ոչ այնքան ֆեոդալ միապետերի, որքան կաթոլիկ հոգևորականության ու եկեղեցու դեմ: Ավելի ուշ՝ Ռեֆորմացիայի շրջանում, իշխանությունների ու եկեղեցու հանդեպ համընդհանուր ատելությունն իր տրամաբանական արտահայտությունը գտավ գյուղացիական պատերազմներով, որոնք Գերմանիայում շարունակվեցին ավելի քան երկու տարի (1624-1626): Այդ ժամանակների մասին պատմող ամենահայտնի գեղարվեստական փաստաթղթերից մեկը Հենրիխ ֆոն Կլայստի «Միխաել Կոլիհասս» վիպակն է (1811)՝ գրված իրական փաստերի հիման վրա: Վիպակի հերոսը բարեպաշտ և առաքինի ազնվական է, որն ապրել է XVI դարում: Նրա մասին տեղեկանում ենք Պետեր Հաֆտինգի՝ 1695 թ. կազմած «Փոքր ժամանակագրությունները» (Microchronologicum) երկից: Իր նկատմամբ անարդարությունից վիրավորված ազնվականը ըմբոստանում է երկրի իշխանությունների դեմ, բայց նրան միանում են հազարավոր իր մնանները՝ ազնվականներ, գյուղացիներ: Անհատի ճակատագիրը ընդհանրական բովանդակություն է ձեռք բերում: Վախեցած խռովության հետագա ծավալումից՝ իշխանությունները (այդ թվում՝ և հոգևոր, ընդամին՝ Սիխայել Կոլիհասսը արդարություն է փորձում գտնել Մարտին Լյութերի օգնությամբ, բայց իզուր), նրան սուտ խոստումներ տալով՝ խաբեությամբ հրավիրում են բարձր ատյան ու մահապատժի ենթարկում:

XV դարի սկզբներին Գերմանիայում աստիճանաբար սկիզբ են առնում փոփոխություններն ու նորացումը: Չարգանում են քաղաքները՝ Բյուլնը, Նյուրնբերգը, Աուգսբուրգը, Մայնի Ֆրանկֆուրտը, ձևավորվում է գերմանական բյուրգերականությունը, որը միավորում էր քաղաքաբնակ միջին խավերին: Տնտեսական կյանքի աշխուժացման մեջ կարևոր նշանակություն է ձեռք բերում առևտուրը: «Գերմանիան,– նկատում է պատմաբանը,– շարունակում է կենտրոնական դիրք զբաղեցնել համաշխարհային առևտրի ճանապարհներին»<sup>137</sup>:

---

<sup>137</sup> История ср. веков в 2-х томах, т. 2, М., 1991, стр. 56.

### 2.3.7 Գերմանական հումանիզմը և նրա մշակույթը

Թեև բավարար հիմքերի առկայությանը (քաղաքների արագ զարգացում, գոթական ճարտարապետության կիրառում քաղաքաշինության մեջ, ինչպես նաև միջնադարյան գրականության գրեթե բոլոր տիպերի՝ լատիներեն, ժողովրդաէպիկական, ասպետական և քաղաքային, ինչպես և ժանրերի բավական լայն տարածվածություն), այդուհանդերձ գերմանական հումանիզմի զարգացումը ընթանում էր դանդաղ: Դա, թերևս, արդյունք էր այն բանի, որ Գերմանիայում հումանիստական շարժումը զգալիորեն կապված էր եկեղեցու ու եկեղեցական միջավայրի հետ: Այն կարելի է հասկանալ երկու առումով. նախ գերմանական հումանիզմի բավական մեծ թվով գործիչներ հենց իրենք հոգևորականներ էին, բացի այդ՝ Գերմանիայում ձևավորված հակաեկեղեցական-հակաիշխանական խիստ սրված տրամադրությունների հետևանքով հումանիստական շարժումը ձգտում էր հասնել ոչ այնքան մշակութային արդյունքների, ինչպես Իտալիայում, այլ քաղաքական, թեև ինչպես եվրոպական բոլոր երկրներում, այստեղ ևս հումանիզմի շարժիչ ուժը իտալացի հումանիստների փորձն էր, և ինչպես իրավացիորեն նկատել է Ն. Ստորոժենկոն, «գերմանական հումանիզմը, այսպես ասած, իտալական Վերածննդից անդրադարձված լույս էր»<sup>138</sup>: Գերմանիայում հումանիստական շարժման վրա իտալական ազդեցությունը կապված էր իտալական հումանիզմի հարուստ ավանդույթների, բայց նաև առանձին անհատների հետ, որոնք տարբեր ժամանակներում եղել են Գերմանիայում և իրենց գործունեությամբ նպաստել փոփոխություններին ու նորացմանը: Ասվածը վերաբերում էր նախ Կոլա դի Ռինցոյին, ապա՝ Ֆրանչեսկո Պետրարկային ու Էնեաս Սիլվիո Պիկկոլոմինիին: Նշանավոր քաղաքական գործիչ Կ. Դի Ռինցոն, որի երազանքն էր Հռոմում հաստատել կոմունան, ապա՝ վերականգնել Հռոմեական կայսրության փառքը, 1350 թ. հանգրվանեց Պրագայում և կարողա-

<sup>138</sup> Стороженко Н., Очерк истории западно- европейской литературы, М., 1908, 127.

ցավ այստեղ՝ Գերմանական կայսրության աշխույժ քաղաքներից մեկում ժողովրդավարական (հումանիստական) և ազատասիրական գաղափարներ տարածել: Նա Պետրարկայի մտերիմ բարեկամն էր, որը նույնպես իբրև հոգևորական եղել էր Գերմանիայում (1356) և այստեղ ուներ բազմաթիվ բարեկամներ ու հետևորդներ: Ինչ մնում է Պիկկոլոմինիին, նա երկար տարիներ ապրել էր Գերմանիայում, իր ժամանակի ամենակրթված մարդկանցից մեկն էր, որը հետո դարձավ Հռոմի պապ (Պիոս Երկրորդ): Իր գործունեությամբ նա մշտապես հետաքրքրություն է առաջ բերել անտիկ գրականության, լատիներենի և հունարենի հանդեպ: Ինքն էլ գրում էր. հայտնի է նրա «Երկու ապրողների պատմությունը» նովելը:

Գերմանիայում իտալական մշակույթի հանդեպ հարգանքն այնքան մեծ էր, որ նրանք ևս իտալացիների նման հումանիստական շարժումն անվանում էին «rinascita»: Մաքսիմիլիան Առաջինի ժամանակներում Իտալիայից մշտապես հրավիրվում էին գիտնականներ, երաժիշտներ, նկարիչներ, շինարար վարպետներ, և վերելք էին ապրում գիտությունն ու արվեստները: Գերմանացիները ևս շարժվում էին, նորացման ու զարգացման նշաններ ցույց տալիս: Այդ տեսանկյունից շատ մեծ է գերմանացի երկու գիտնականների՝ Նիկոլաուս Կուզանացու ու Սեբաստիան Ֆրանկի ներդրումը:

Քաղաքների զարգացման հետ միաժամանակ մշակութային կենտրոններ են դառնում տասնյակ նորաբաց համալսարանները Վիտենբերգում, Հայդելբերգում, Նյուրնբերգում, Զյուլնում, Մայնցում, Էրֆուրտում որտեղ մտավորական երիտասարդները կազմակերպում են միավորումներ, ուսումնասիրում ու թարգմանում են անտիկ ու իտալացի գրողների, մտածողների (Հոմերոս, Պլատոն, Արիստոտել, Պլավտոս, Տերենտիոս, Սենեկա, Օվիդիոս, Պետրարկա, Բոկաչչո, Պոջիո): Նորացման այս ժամանակներին միանգամայն համահունչ էր նաև գրատպության գյուտը, որը Մայնցում 1450 թ. իրագործեց Յոհան Գուտենբերգը: Հանդես են գալիս գերմանացի առաջին հումանիստները՝ Յոհան Ռեյխլինը (1455- 1522), Կոնրադ Ցելտիսը (1459-1508), Ուլրիխ ֆոն Հուտտենը (1488- 1523): Ցելտիսի գործունեության շնորհիվ Գերմանիայում Վերածնունդ-հումանիզմը

թևակոխեց ինքնությունը զարգացման փուլ, որի բարձրակետը էրազմ Ռոտերդամցու գործունեությունն է («Գովք հիմարության», «Առտնին խոսակցություններ»): Հուտտենը, որն ասպետ էր դասային պատկանելությանը, Յելտիսի էսթետիկ հայրենասիրությունը շրջում է դեպի քաղաքական-ազգային հուն, իսկ Ռեյխլինը Գերմանիայում երբայագիտության առաջին երախտավորներից մեկն է, որը փորձում էր քրիստոնեական բարոյականությունը համադրել հումանիստական իդեալների հետ: Հավանաբար իր ժամանակների ու հատկապես իր սերնդի լավատեսական տրամադրություններն է արտահայտել Ռեյխլինը, երբ 1518 թ. մամակներից մեկում գրում է. «Օ՛, դարաշրջան, օ՛, գիտություններ: Երջանկություն է ապրել, երբ ամեն ինչ սկսում է փոխվել: Ուսումնարանները ծաղկում են, մտքերը՝ շարժվում: Բարբարոսություն, պարան գտի՛ր քեզ համար, քանզի քեզ այլ բան չի մնում, քան աքսորը»<sup>139</sup>:

Հենց այս շրջանում էր ծաղկում մաս գերմանացի մեծագույն գեղանկարիչ Ալբրեխտ Դյուրերի անսովոր տաղանդը, որն իր կտավներում ու փորագրություններում ձգտում էր վերածննդյան հումանիզմը համադրել միջնադարյան միստիկայի հետ («Ասպետը, մահը և սատանան», «Մելամաղձ», «Սուրբ Երոնիմուսը իր խցում»): Նա թերևս գերմանացի այն արվեստագետն է, որի տեղը իտալացի, իսպանացի ու հոլանդացի մեծ գեղանկարիչների կողքին է:

Գերմանիայում հումանիստական շարժմանը, ազգային ինքնության ճանաչմանը մեծ նպաստ բերեց Մարտին Լյութերը: Նրա ծառայությունն հատկապես մեծ է գերմաներենի զարգացման ճանապարհին: Աստվածաշնչի լատիներենից արված թարգմանությամբ ու հոգևոր բանաստեղծություններով, որոնք շատ սիրված էին միջնադարում, նա, փաստորեն, աստիճանաբար դուրս մղելով լատիներենը, գերմաներենին հնարավորություն տվեց դառնալու ազգային լեզու, թեև հետագայում, երբ դարձավ գերմանական բողոքականության հոգևոր առաջնորդ, հումանիզմի ու նրա ճանապարհները բաժանվեցին:

---

<sup>139</sup> Deutsche Literaturgeschichte, Metzler, 2013, Seite 59.

Լծվելով ժամանակի հանրային խնդիրների լուծմանը՝ զգալի աշխուժացում էին ապրում գեղարվեստական գրականությունն ու հրապարակախոսությունը: Ընդհանուր առմամբ դա երգիծանքի ու մերժման գրականությունն է: Պամֆլետը, սատիրան, երգիծանքի մյուս տարատեսակները ուղղակի լցնում էին գրականության դաշտը՝ գործիք դառնալով հումանիստների ձեռքին, օրինակ՝ «Մութ մարդկանց նամակները» պամֆլետը, որն այսօր սատիրական գրականության դասական նմուշ է և վերագրվում է Կ. Յելտիսին և Ու. ֆոն Հուտտենին, իսկ ամենաընդօրինակելի գրողը իր սատիրական երկխոսություններով դարձել է Լուկիանոսը:

1494 թ. Ա. Դյուրերի գերագանց նկարագրողումներով լույս տեսավ Սերաստիան Բրանտի «Հիմարների նավը» հանրահայտ պոեմը, որը, երգիծանքի բացառիկ օրինակ լինելուց բացի, նաև սկզբնավորեց թեմատիկ մի գիծ, որը հետագայում ստացավ «Հիմարների գրականություն» (Narrenliteratur) անվանումը: Թեմատիկ այդ գիծը չավարտվեց Ռոտտերդամցու «Գովք հիմարության» երկով (թեև վերջինս այդ շարքի լավագույն գործերից մեկն է): «Հիմարների գրականության» ավանդույթը շարունակեցին Թոմաս Մյուրները («Հիմարների ուխտը»), Հանս Սաքսը («Հիմարների գործերից»), Յորգ Վիկրամը («Հիմարներ ձուլվելը»): Լույս տեսավ նաև «Ռայնեկե աղվեսը»՝ միջնադարյան կենդանական էպոսը, որը յուրովի շարունակում էր ֆեոդալական հասարակության սատիրական քննադատության թեման: Լայն տարածում ունեին երգիծական գրականության մեկ այլ ժանր ներկայացնող **շվանկներն** ու իտալացի Պոջիոյի օրինակով ստեղծված **ֆացետիաները**: Շվանկների հիման վրա իբրև ժամանցային գրականություն իրենց պատմություններն էին ստեղծում Յոհաննես Պաուլին, Յորգ Վիկրամը, Յակոբ Ֆրեյը, Միխայել Լինդենները:

Առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի Յոհան Ֆիշարտի և Հանս Սաքսի ստեղծագործությունը: Եթե Ֆիշարտի գրական ժառանգության ամենահետաքրքիր էջերից մեկը Ռարլեի վեպի փոխադրումն է գերմաներենի՝ այն վերնագրելով «Անսովոր պատմություն» (ընդամին Ֆիշարտը ֆրանսիական բնագիրը թարգմանել է շատ ա-

գատ, կատարել նկատելի փոփոխություններ՝ հնտորեն գործածելով գերմաներենը), ապա Մաքսի բանաստեղծություններով, պոեմներով ու ֆաստնախաչալիներով<sup>140</sup> իր բարձրակետին է հասնում Մայստերգանգի գրականությունը: Այսուհանդերձ, Վերածննդի գերմանական գրականության ամենաբարձր դրսևորումները, որոնցով նա կարող է մրցակցել ժամանակի եվրոպական մյուս երկրների գրականությունների հետ, անանուն ժողովրդական ստեղծագործություններն են կամ, այսպես կոչված, ժողովրդական գրքերը («Volksbücher»): Դրանք իրենց բովանդակությամբ խիստ տարբեր էին՝ պատմական տարատեսակ գրույցներ, ասպետական ժամանակներից մնացած լեգենդներ, պիկարոյական հետաքրքիր արկածներ, սիրային պատմություններ և այլն: Դրանցից չորսը առավել կարևոր են գրականության պատմության տեսանկյունից: Առաջինը «Ահավերի պատմությունն» (1542) է՝ գրույց այն մարդու մասին, որը Գողգոթայի ճանապարհին թույլ չի տալիս Հիսուսին հանգստանալ իր տան մոտ և մատնվում է անմահության ու հավիտենական քափառումների: Սիրված գիրք էր «Շիդացիները» (1598), որը «Հիմարների գրականության» լավագույն նմուշներից է, այնուհետև՝ «Թիլ Օյլենշպիգելը», որը մշակել է Յոհան Ֆիշարտը («Հանգավոր Օյլենշպիգել»), իսկ արդեն XIX դարում իբրև ֆլամանդական էպոս՝ Շառլ դե Կոստերը («Լեգենդ Ուլենշպիգելի և Լամմե Գուձակի մասին», 1867):

Այս բոլորից որոշակիորեն տարբերվում է Ֆաուստի մասին լեգենդը: Ավելին՝ փիլիսոփայական խորքով ու խնդիրների բազմազանությամբ այն դուրս է գալիս գերմանական գրականության սահմաններից՝ ներկայանալով իբրև համաներկայական գրական արժեք: Գերմանացի գրականագետ Վոլֆգանգ Բոյտինը իրավամբ նշում է, որ Վերածննդի ավարտի շրջանում մի քանի տասնամյակների ընթացքում ստեղծվեցին գրական կերպարներ, որոնք մասնագիտական հետազոտություններում հիշատակվում են իբրև «համարդկային տիպեր»՝ Ֆաուստից բացի՝ Համլետը (Շեքսպիր, 1601), Դոն Կիխոտը (Մերվանտես, 1605-1615), Դոն Ժուանը (Տիրսո դե Մոլինա, 1630)<sup>141</sup>:

<sup>140</sup> Fastnachtspiel (գերմ.) – բառացի՝ հանդիսանքային, տոնական խաղ:

<sup>141</sup> Deutsche Literaturgeschichte, Metzler, 2013, Seite 100-101.

### 2.3.8 «Դոկտոր Յոհան Ֆաուստի պատմությունը» ժողովրդական գիրքը

Անկասկած, վերը նշված ժողովրդական գրքերից առավելապես հայտնի է դոկտոր Յոհան Ֆաուստի մասին լեգենդը (բնագրում՝ «Դոկտոր Յոհան Ֆաուստի պատմությունը»): Գիրքը լույս է տեսել 1587 թ. Մայնի Ֆրանկֆուրտ քաղաքում: Դոկտոր Ֆաուստը, ինչպես վկայում են փաստերը, եղել է իրական անձնավորություն, որի մասին ժողովուրդը հյուսել է պատմություններ ու գրույցներ: Յոհան Շպիսը գրքի առաջաբանում տեղեկացնում է այն մասին, որ ինքը գիրքը պատրաստել է Գերմանիայում լայնորեն հայտնի ժողովրդական գրույցների հիման վրա, միաժամանակ իր զարմանքն է հայտնել այն առթիվ, թե ինչու մինչև հիմա պատմաբանները ուշադրությունից դուրս են թողել այդ մարդու սարսափելի կյանքի պատմությունը՝ չիրատարակելով որևէ գիրք:

«Դոկտոր Յոհան Ֆաուստի պատմության»<sup>142</sup> համաձայն՝ ծնվել է Մաքսոնիայում՝ Վայմարի մերձակա Ռոդետում (նրա ծագման և ծննդավայրի մասին կան նաև այլ տարբերակներ, ինչը միանգամայն բնորոշ է բանահյուսական հերոսներին): Նրան խնամում ու դաստիարակում է Վիտտենբերգում ապրող մեծահարուստ հորեղբայրը և հնարավորություն ընձեռում, որ նա տեղի համալսարանում ստանա աստվածաբանական կրթություն (հիշենք, որ այս համալսարանում էր սովորում նաև Շեքսպիրի Համլետը): Հետագայում աշխատում է առանձին համալսարաններում, դասախոսություններ կարդում Հոմերոսի ու հին գրականության մասին: Ունենալով խորաբափանց և անհանգիստ միտք՝ Ֆաուստը չի բավարարվում ձեռք բերած գիտելիքներով և տարվում է «կախարդությամբ, օգտագործում խաղերեն, պարսկերեն, արաբերեն, հունարեն խոսքեր»<sup>143</sup>, զբաղվում աստղաբաշխությամբ, մաքեմատիկայով, ապա «վայելչությունը պահպանելու համար» դառնում է բժիշկ: Ի վերջո, իր գիտելիքներից դժգոհ լինե-

<sup>142</sup> Այսուհետ՝ «Պատմություն»:

<sup>143</sup> Historia von D. Fausten, Kritische Ausgabe, Reclam, 2003, S. 14.

լով և զանցառելով ամեն ինչ՝ սկսում է փորձեր անել՝ հանդիպելու սատանային, ինչը նրան հեշտությամբ հաջողվում է: Պայմանագիրը, որը Ֆաուստը կնքում է սատանայի ծառա Մեֆոստոֆիլի<sup>144</sup> հետ, հետևյալ բովանդակությունն ունի. «Ես՝ Յոհան Ֆաուստս, դրկտոր, իմ սեփական ձեռքով և բաց հաստատում եմ այս գրության ուժը: Այն բանից հետո, երբ անձամբ որոշեցի քննել բոլոր իրերի առաջնային պատճառները, ընդունակություններիս մեջ, որ ինձ տրվել ու ողորմա-ծաբար հատկացվել էին ի վերուստ, նմանները չգտնվեցին իմ գլխում, և նման բան ես չէի կարող սովորել մարդկանց մեջ, ուստի տրվեցի Մեֆոստոֆիլ անունով այն ոգուն, որն ուղարկվեց ինձ, արևելքի երկրներում դժոխքի իշխանի ծառային, և ես ընտրեցի նրան, որ ինձ պատրաստի այդ գործի համար և սովորեցնի, ու ինքն էլ անձամբ պարտավորվեց լինել ըստ ամենայնի ինձ հպատակ ու հնազանդ: Իմ կողմից այդ ամենի դիմաց ես պարտավորվեցի և խոստանում եմ, որ նա, երբ անցնեն ու գնան այդ քսանչորս տարիները, ազատ կլինի, ինչպես կամենա, կարող է հրամայել ինձ, պատժել, կառավարել ու առաջնորդել ըստ իր կամեցողության, նաև կարող է տնօրինել իմ ունեցվածքը, ինչ էլ լինի այն՝ իմ հոգին, մարմինը, թե արյունը: Եվ այդպես թող լինի ընդմիշտ: Մրանով ես հրաժարվում եմ բոլոր սպ-րողներից, երկնային բոլոր գորքերից և բոլոր մարդկանցից: Եվ թող լինի այդպես: Դճգրիտ վկայության և մեծ գործության համար ես այս պարտավորագիրը գրեցի սեփական ձեռքով, ստորագրեցի այն և սե-փական արյունով իմ բանականության և զգացմունքի մտքերս ու կամքս միավորեցի այստեղ, հաստատեցի ու կնքեցի և այլն:

Ստորագրություն Յոհան Ֆաուստ

---

<sup>144</sup> Չար ոգուն տրվող Մեֆոստոֆիլ անունը կայուն չէ Ֆաուստի մասին ընդարձակ գրականության մեջ: Օրինակ՝ Ք. Մառլոյի պիեսում այն ընդունում է Մեֆիստոֆիլ (Mephistophiles) ձևը: Մեֆիստոֆել ձևով այն առաջին անգամ հանդիպում է Գյոթեի դրամայում: «Lexikon literarischer Gestalten» գրականագիտական բառարանը բառի մեկնաբանությունը համարում է անորոշ: Ենթադրվում է, որ այն կապված է եբրայե-րեն «mephir» (ավերող) և «topel» (ստախոս) բառերի հետ: Ջեֆրի Ռասսելը կարծում է, որ «Մեֆոստոֆիլ» բառը կազմված է հունարեն «me» (ոչ, չ), «phos», «photos» (լույս) և «philos» (սեր, սիրող) բաղադրիչներից, այսինքն՝ մարդ, որը չի սիրում լույսը:

Աստվածաբանության դոկտոր և տարրերի գիտակ<sup>145</sup>:

Պայմանագրի կնքումից հետո Ֆաուստը և Մեֆոստոֆիլը դառնում են **միասնական էակներ**: Թեև ամառ էր, բայց Ֆաուստը զգում էր, թե ինչպես է չար ոգուց սառնություն փչում: Այս մոտիվը գերմանական լեգենդին անցել է հավանաբար Դանտեի պոեմից, հետագայում դրսևորվում է նաև Ֆ. Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրներ» և Թ. Մանի «Դոկտոր Ֆաուստուս» վեպերում:

Եռամաս «Պատմության» առաջին մասում Ֆաուստը Մեֆոստոֆիլից ստանում է բազմաթիվ հարցերի պատասխաններ, որոնք վերաբերում են դժոխքին ու դժոխային ոգիներին, երկրորդ մասում Ֆաուստի հարցերը վերաբերում են Աստծու կողմից արարված աշխարհին ու երկնային մարմինների շարժումներին, նա ճամփորդություն է կատարում դեպի դժոխք, ապա երկինք՝ դեպի աստղեր, ի վերջո նաև մի քանի երկրներ ու պետություններ: Վերջին՝ երրորդ մասում, որն ունի նաև հավելված, Ֆաուստը շարունակում է իր երկրային ճամփորդությունները, կատարում մի քանի աննշան կախարդություններ, և երբ լրանում է ժամկետը, սկսում է ողբալ իր ճակատագիրը և ելք չգտնելով, զգալով մոտալուտ վախճանը՝ հավաքում է իր ուսանողներին ու խոստովանում կատարած մեղքերը՝ զոջալով դրանց համար: Նա ամբողջ օրն անցկացնում է ուսանողների հետ, որոնք չեն կարողանում գիշերը քնել: Իսկ երբ լույսը բացվում է, ուսանողները մտնում են Ֆաուստի սենյակ, սակայն նրան այնտեղ չեն տեսնում: Մենյակը ողողված էր արյան շիթերով:

Յոհան Շպիսի հրատարակած «Պատմությունը», անկասկած, կրում է միջնադարյան մտածողության ուժեղ կնիքը: Այն քրիստոնյաների համար, ըստ նախնական մտահղացման, պետք է ծառայեր իբրև օրինակ այն քանի, թե ինչպես կարելի է հեռու մնալ և չխաբվել սատանայից: Քրիստոնեական բարոյականության տեսանկյունից Ֆաուստի կատարածը սարսափելի հանցանք էր, որը պետք է մերժվեր, գաղափար, ինչին հաջողությամբ ծառայում է գիրքը սկզբնական շրջանում: «Այս անհատապաշտական ընդվզումը,– գրում է

---

<sup>145</sup> Historia von D. Fausten, Kritische Ausgabe, Reclam, 2003, S. 22-23.

Ջ. Ռասսելը,– Ֆաուստին կապում է մարդկության նախասկզբնական մեղքի հետ»<sup>146</sup>: Իսկապես, միջնադարյան պատկերացումներով, մոտիվներով ու իրադարձություններով լի է «Պատմությունը», և դա միանգամայն բնական է: Հանդերձյալ կյանքի, միստիկ սարսափների, դիվային ուժերի առկայությունը մարդու կյանքում ամենուրեք երևում է Վերածննդի գրականության մեջ՝ Դանտեից մինչև Սերվանտես ու Շեքսպիր: Բացառություն է կազմում թերևս միայն Ռաբլեի «Գարգանտյուա և Պանտագրուել» վեպը, որի կառնավալային, բաց, հրապարակային ծիծաղի միջավայրում այդ ուժերը ոչնչանում են և կորցնում իրենց իմաստը: Ֆաուստն այս իմաստով խիստ միջնադարյան գծեր ունի, մասնագիտությունները, որոնց նա տիրապետում է, միջնադարյան են, այսինքն՝ այն ժամանակներին են բնորոշ, երբ «քիմիան դեռևս չէր տարանջատվել արքիմիայից, աստղագիտությունը՝ աստղաբաշխությունից ...»<sup>147</sup>: Այդուամենայնիվ, թաթախված լինելով միջնադարյան քրիստոնեական աստվածաբանության և եկեղեցու քարացած պատկերացումների մեջ՝ «Պատմությունը» միաժամանակ ներկայացնում է հերոսի, որն ունի նաև վերածննդյան մարդու գծեր, օրինակ՝ իմացության ծարավը, ամեն ինչ հասկանալու ու ճանաչելու բնագղային մղումը, որ նրան պետք է բարձրացներ առօրեականությունից և դարձներ իրականության տեր: Ֆաուստը նաև դրամատիկական բնավորություն է՝ օժտված թե՛ երգիծական (ծաղրելով կրոնը և գիտությունը՝ նա ինքն էլ դառնում է ծիծաղելի), թե՛ ողբերգական (նա շարունակ տատանվում է Աստծու ու սատանայի միջև) կողմերով:

### **Գրական էքսկուրս 6. Գոկտոր Յոհան Ֆաուստի կերպարանափոխությունները. Ֆաուստից մինչև ֆաուստականություն**

Հրապարակման պահից ի վեր «Պատմությունը» շարունակում է մնալ գիտական հանրության ուշադրության կենտրոնում, վերահրա-

<sup>146</sup> Рассел Дж., Мефистофель, СПб., М., 2002, стр. 73.

<sup>147</sup> Жирмунский В., История легенды о Фаусте/ Легенда о докторе Фаусте, М., 1978, стр. 269.

տարակվում է Գերմանիայում բազմիցս, ապա թարգմանվելով՝ դուրս գալիս երկրի սահմանաններից ու ձեռք բերում համաեվրոպական ճանաչում: Այդ գրքի հիման վրա զանազան ժամանակներում ստեղծվում է գրական մշակումների, մեկնաբանությունների, նմանակումների ու վերարտադրությունների վիթխարի քանակություն, որն ընդգրկում է Ֆաուստի կերպարային տարբերակների չափազանց լայն դիսպազոն՝ ողբերգականից մինչև սատիրականը, առօրեականից մինչև անսովորը: Դարաշրջանից դարաշրջան կերպարն աստիճանաբար մաքրվում է իր միջնադարյան խանձարուրից և ձեռք բերում գծեր, որոնք գրեթե բացակայում են նրա սկզբնական տարբերակում: Այս երևույթին մենք արդեն ծանոթ ենք գրական այլ մեծությունների քննության առիթով այն իմաստով, որ գրական մեծ երկերն ու կերպարները սեմանտիկ առումով սովորաբար միշտ ավելին են, քան իրենց նախնական մտահղացումն է, թեև Ալֆրեդ Դյոբլինն այն կարծիքն ունեւր, որ Ֆաուստի մասին գրված բոլոր պատմություններից ու երկերից լավագույնը հենց լեգենդն է:

Ինչպես տեսանք, «Պատմության» հիմնական նյութը մարդու ու սատանայի փոխհարաբերություններն են, թեմա, որով բավականին հարուստ է ոչ միայն եվրոպական գրականությունը: Միջնադարում մարդու ու սատանայի կապի մասին վկայող զանազան «փաստերի» առատությունը պատահական չէ: Վիկտոր Ժիրմունսկին այդ առիթով իրավացիորեն գրում է. «Սատանայի հետ մարդու պայմանագրի մասին լեգենդը կապվում է միջնադարյան եկեղեցու դուալիզմի հետ, որը Աստծուն հայտարարում է բարության սկզբնաղբյուր, իսկ սատանային՝ մեղավոր ու մարմնացում համաշխարհային չարիքի»<sup>148</sup>: Ուստի հատկապես կրոնական հասարակություններում, ինչպիսին էր, մասնավորապես, միջնադարյան Եվրոպայի հասարակությունը, չարը մարմնավորող սատանայի պատկերացումները առատորեն թափանցում են նաև գրականության մեջ: Դրանք արձանագրված են հոգևոր բազմաթիվ գրքերում (Հին կտակարան, Նոր կտակարան, Թալմուդ, Կաբբալա): Նոր կտակարանի կերպարներից Ֆաուստին

---

<sup>148</sup> Легенда о докторе Фаусте, М., 1978, стр. 257.

ամենամտող Մինոն Մոգն է, որը, թեթևակի պատկերացումներ ունենալով աստղագիտությունից, փիլիսոփայությունից, բժշկագիտությունից ու բնագիտությունից, Սամարիայում փորձում է ներկայանալ իբրև «մեծ մեկը», բայց Փիլիպպոս, Պետրոս առաքյալների խոսքերի ազդեցությամբ նա հասկանում է, որ կեղծիքով է գրավված, ընդունում է իր մեղքը և թողնում մոգությունը<sup>149</sup>: Որպես աստանայի դաշնակից միջնադարում հայտնի էր Թեոֆիլոսը, որի մասին ժողովրդական լեգենդի հիման վրա, ինչպես արդեն ասվել է, միրակլ-դրամա է գրում ֆրանսիացի տրուվեր բանաստեղծ Ռյոտրեյոֆը (XIII դար):

Լեգենդի առաջին արձագանքը անգլիացի մեծ դրամատուրգ, Շեքսպիրի ժամանակակից Քրիստոֆեր Մառլոյի «Գոկտոր Ֆաուստի ողբերգական պատմությունը» դրաման է, որը գրվել է 1589 թ., այսինքն՝ Շալիսի գրքի հրատարակությունից երկու տարի անց: Մառլոյի կողմից գերմանական լեգենդին այդքան արագ արձագանքը հավանաբար հետևանք է նաև այն բանի, որ անգլիացի գրողին մույնպես հոգեհարազատ է աթեիստական ոգին, որն առկա է լեգենդում: Մառլոյի մշակումը կարևոր է այն առումով, որ նրանում, ինչպես և ուշ Վերածննդի շատ գրողների երկերում (Մերվանտես, Շեքսպիր, Տասսո), դրսևորվում են հումանիստական իդեալների անկման միտումներ: Մառլոն քիչ փոփոխություններ է մտցնում իր դրամայում, սակայն կարողանում է լեգենդից որսալ ամենակարևոր գաղափարը. մարդն անգոր է ինքնուրույն ճանապարհով հասնելու ազատության ու ստիպված է դիմել **դեմոնական** ուժերին: Նրա դրաման զարգանում է՝ գլխավորապես կենտրոնանալով Աստծու ու աստանայի միջև Ֆաուստի ճակատագրական երկատման վրա: Պատահական չէ, որ դրամայում կարևոր գործառույթ ունեն բարի ու չար հրեշտակները: Ի վերջո այդ երկատումը հանգեցնում է մարդու անկմանը.

Հատվեց վեհորեն աճած ընճյուղը,  
Եվ Ապոլլոնի դափնու շիվն այրվեց:  
Մինչդեռ աճում էր նա մի ժամանակ

<sup>149</sup> Տե՛ս Նոր կտակարան, Գործք Առաքելոց, 8, 8-26:

Այն գիտուն մարդու ներաշխարհի մեջ<sup>150</sup>:

Մառլոն, ըստ էության, ընդգծում է անձի անհատապաշտական ըմբռնման սպառվածությունը: «Հատվեց ճյուղը» մետաֆորը, որը գործածում է Մառլոն, ակնարկ է այն բանի, որ նա մարդուն առանձին չի պատկերացնում, այլ իբրև մաս մշակութային ամբողջություն-ծառի: Բայց սա անկման վերջնագիծն է, այն սկսվում է ավելի վաղ, երբ Ֆաուստը իր մտքով փորձում է հասնել Աստծուն:

Այստեղ հոգնեցրու ուղեղդ, Ֆաուստ,

Որպեսզի հասնես աստվածության<sup>151</sup>:

Գայթակղիչ օձի խոսքերը Ադամին ու Եվային դրախտում հնչում են նույն կերպ. «... Այն օրը, երբ դրանից ուտեք, կբացունեն ձեր աչքերը, և դուք կը լինեք աստվածների մման՝ կիմանաք բարին և չարը» (Ծննդոց, 3, 5): Հատկանշական է , որ տիեզերքի գաղտնիքներն ու աստղերի շարժումները քննող Ֆաուստը խոստանում է չնայել երկնքին («Երդվում եմ երբեք երկնին չնայել», Տեսարան 6-րդ): Այս խոսքը դառնում է տրամաբանական, եթե երկինք ասելով՝ նկատի ենք ունենում նախ Աստծուն, ապա՝ լույսը: Լույսի մերժումը Մեֆիստոֆելի սրտով է. դա երևում է նրա անունից, ինչպես վերևում տեսանք: Երկինքը կամ երկնքին նայելը գուգորդվում է մաս Աստծու, վեհության, արժանապատվության, բարձր և բարի մտքերի հետ: Այդ կապակցությամբ տեղին է հիշել Օվիդիոսի տողերը.

Այն ժամանակ, երբ մնացած անասունները կռացած

Նայում են միշտ ոտքերի տակ, մարդուն բարձր նա դենք տվեց,

Հրամայեց, որ վեր նայի, հայացքն ուղղած դեպի աստղեր<sup>152</sup>:

Մառլոյի դրամայից հետո Գերմանիայում Շպիտի գիրքը էլ ավելի լայն տարածում է ձեռք բերում և ենթարկվում զանազան գրական մշակումների, դառնում թափառաշրջիկ թատերական խմբերի ամենասիրված ներկայացումների թեմա: XVII դարում Գերմանիայում լույս տեսած մշակումներից կարելի է առանձնացնել Ն. Պֆիտցերի և

<sup>150</sup> Մառլո Ք., Դոկտոր Ֆաուստի ողբերգական պատմությունը, Երևան, 1985, էջ 140:

<sup>151</sup> Մառլո Ք., Դոկտոր Ֆաուստի ողբերգական պատմությունը, Երևան, 1985, էջ 9:

<sup>152</sup> Օվիդիոս, Կերպարանավորություններ, Գիրք I, 84-86 (անտիկ, միջնադարյան, Վերածննդի գրականություն, Երևան, 1990, էջ 733):

Գ. Վիդմանի գրքերը, իսկ Իսպանիայում գերմանական լեզենդի հիման վրա դրամա է գրում Կալդերոնը («Կախարդ-մոզը», 1637):

XVIII դարում ժողովրդական գրքի հիման վրա ձեռնարկում է դրամա գրել Գոթհոլդ Էփրահիմ Լեսինգը: Լուսավորական գաղափարների ազդեցությամբ Գերմանիան արմատական փոփոխություն էր փորձում իր գրական-մշակութային կյանքը բարելավելու համար: «Գրոհ և փոթորիկ» շարժումը լիովին ծառայեց այդ նպատակին, իսկ Լեսինգը այդ շարժման մեջ էր, իր ժամանակի ամենատաղանդավոր գրողներից մեկը, որը հիմք դրեց ազգային թատրոնի: Ընդդիմանալով այն գրողներին (օրինակ՝ Յոհան-Բրիստոֆ Գոտշեդին), որոնք գերմանական գրականության հաջողությունը տեսնում էին հատկապես ֆրանսիական կլասիցիստներին մնանակելու մեջ՝ Լեսինգը վճռակամորեն գերմանացի գրողների հայացքն ուղղում էր Գերմանիայի անցյալի և ժամանակակից խնդիրների ու նյութերի վրա: Այդ նյութերից մեկն էլ հենց Ֆաուստի մասին լեզենդն էր, որի արժեքն ու խորքն անմիջապես ընկալեց տաղանդավոր գրողը: «Եվ ինչպես էր սիրահարված Գերմանիան իր «Դոկտոր Ֆաուստին, և հիմա էլ դեռ մասամբ սիրահարված է»<sup>153</sup>, – նամակներից մեկում գրում է Գ. Լեսինգը և խոսում այն մասին, որ եթե պետք է սովորել ուրիշներից, ապա ավելի լավ է Շեքսպիրից սովորել, քան Կոռնելից կամ Ռասինից, միաժամանակ հայտնում այն մասին, որ ինքն արդեն մշակում է Ֆաուստի մասին պատմությունը: Ցավոք, այդ մշակումից պահպանվել են միայն մի քանի պատկերներ: Լեսինգի օրինակը եղավ վարակիչ: Թեմայի տասնյակ մշակումներ հաջորդում են մեկը մյուսին, ստեղծվում են հատկապես թատերական ամենաբազմազան՝ տիկնիկային, մնջախաղային, անգամ բալետ-ներկայացումներ: 1778 թ. այդ թեմայով մեծ կտավի գործ է ձեռնարկում Ֆրիդրիխ Մյուլլերը («Ֆաուստի կյանքը և մահը» արձակ դրաման), որն անավարտ է մնում: 1777 թ. Յակոբ Միքայել Լենցը հատված է տպագրում դրամատիկական երկից, որում պատկերվում է Ֆաուստը դժոխքում: Հենց այս շրջանում է սկսում Ֆաուստով հետաքրքրվել նաև երիտասարդ Գյոթեն, որը 1790

---

<sup>153</sup> Lessing, in fünf Bänden, Bd. 3, Aufbau Verlag, 1982, Seite 84.

թ. հրատարակում է իր «Նախաֆաուստը»: Առհասարակ XVIII դարի լուսավորական գաղափարներով դաստիարակված գերմանացի գրողների մշակումներում ակնհայտ է Ֆաուստին ներկայացնել իբրև ինտելեկտուալ անհատականություն՝ բանականության հանդեպ լավատեսական տրամադրություններով հանդերձ: Իսկ ահա դարավերջի ֆաուստյան մշակումներին առավել բնորոշ է բուռն, անհանգիստ հանճարի կերպարային գիծը: Այդպիսին է Ֆաուստը Գյոթեի «Նախաֆաուստում»: Այդպիսին է Ֆրիդրիխ Քլինգերի «Ֆաուստի կյանքը, գործերը և դժոխք իջնելը» (1791) վեպի հերոսը: Վեպի նախաբանում հեղինակը հարկ է համարում ընթերցողներին հիշեցնել, որ իր վեպը ստեղծագործական առումով ոչ մի կապ չունի Գյոթեի երկի հետ և միանգամայն ինքնուրույն գործ է, ինչը համապատասխանում է իրականությանը: Ի տարբերություն նաև Ք. Մառլոյի դրամայի՝ Քլինգերի վեպում առկա է նոր՝ ռոմանտիկական մտածողության շունչը: Քլինգերը վեպի կերպարներին տալիս նոր մեկնաբանություն: Ֆաուստի կերպարը կապվում է գրքի հետ, նա հրատարակիչ է և չի կարողանում ապրել: Ֆաուստը ողբերգություն է ապրում, քանզի արժանի չէ իր իդեալին: Բացի այդ՝ սատանան բացում է Ֆաուստի աչքերը՝ մարդու կյանքը երկրի վրա իսկական դժոխք է հիշեցնում: Այստեղ արդեն Քլինգերը գրեթե կրկնում է Մառլոյին: «Օ՛, դժոխք է սա, դուրս չեմ նրանից»,– նկատի ունենալով երկիրը՝ ասում է Մառլոյի Սե.ֆիստոֆելը<sup>154</sup>:

XIX դարում Ֆաուստի թեմայով գրական մշակումներն էլ ավելի բազմաժանր ու բազմաբնույթ են դառնում: Ֆաուստի կերպարը սկսում է երևալ բանաստեղծություններում ու բալլադներում, օրինակ՝ Առնիմի ու Բրենտանոյի կազմած «Տղայի կախարդական եղջյուրը» (1808) գիրքը, որտեղ ֆաուստյան թեմայով բալլադներ կան: 1814 թ. լույս է տեսնում Ադալբերտ ֆոն Շամիստյի «Պետեր Շլեմիլի գարմանալի արկածները» վիպակը, որում նույնպես առկա է մարդու և սատանայի հանդիպման ու պայմանագրի հետաքրքիր տարբերակ:

<sup>154</sup> Մառլո Ք., Դոկտոր Ֆաուստի ողբերգական պատմությունը, Երևան, 1985, էջ 22:

Անկասկած, Ֆաուստի լեգենդի հիման վրա գրաված գրական ստեղծագործությունների մեջ Յոհան Վոլֆգանգ Գյոթեի «Ֆաուստը» համարվում է բացառիկ մի շարք առումներով: Նախ այս դրամայով մեծ գրողին հաջողվում է ամփոփել եվրոպական լուսավորական դարաշրջանը և սկիզբ դնել նորին՝ ժամատիզմի դարաշրջանին՝ միաժամանակ համադրելով դրանք միմյանց հետ: Երկրորդ՝ «Ֆաուստը» դառնում է Գյոթեի կյանքի գիրքը. ոչ մի ստեղծագործության մեջ այնքան շատ ներկայացված չէ Գյոթեն, որքան այստեղ: Մեծ բանաստեղծը ավելի քան վաթսուն տարի աշխատում էր այդ նյութի վրա, ուստի կերպարը իր վրա կրում է այն փոփոխությունների ու շարժումների կնիքը, որոնք ապրում է դարաշրջանը և Գյոթեն: Երրորդ՝ պահպանելով լեգենդի որոշ գծեր և մոտիվներ՝ Գյոթեն, այդուամենայնիվ, ըստ էության, ստեղծում է միանգամայն նոր «Ֆաուստ»: Էքերմանի հետ գրույցներից մեկում Գյոթեն խոստովանում է, որ ստիպված է եղել ամեն ինչ իրենից ստեղծել<sup>155</sup>: Դա նկատելի է հատկապես սկզբնամասում: Գյոթեի «Ֆաուստը» բացվում է «Նախաբան երկնքում» հատվածով, ինչը գրական նորարարության առումով բացառիկ երևույթ է. ֆաուստյան նյութը հմտորեն մոտաժվում է աստվածաշնչյան Հորի գրքին, որի հետևանքով թեման ձեռք է բերում նոր մեկնաբանություն: Նույնը կարելի է ասել և դրամայի վերջնամասի կապակցությամբ, որտեղ ներկայացվում են կարևորագույն տեսարաններ՝ Ֆաուստի հոգևոր Էպիֆանիան, մահը և երկինք համբարձվելը: Չորրորդ՝ Գյոթեի դրամայում միանգամայն նոր մեկնաբանություն են ստանում ոչ միայն Ֆաուստը, այլև Մեֆիստոֆելը:

Խոսելով «Ֆաուստի» մասին՝ Գյոթեն դժվարացել է պատասխանել այն հարցին, թե ինչ գաղափար է դրված ողբերգության մեջ<sup>156</sup>: Արդարև, դժվար է մեկ հիմնական գաղափարի մեջ տեսնել այս ստեղծագործությունը, որն իր ընդգրկումներով ուղղակի տիեզերական բեմադրություն է հիշեցնում և ասում գրեթե այն ամենը, ինչ

---

<sup>155</sup> Տե՛ս Էքերման, Ջրույցներ Գյոթեի հետ, Երևան, 1975, էջ 171:

<sup>156</sup> Էքերման, նշված աշխատությունը, էջ 266:

վերաբերում է մարդուն<sup>157</sup>: Այստեղ առկա են տասնյակ գաղափարներ, մոտիվներ ու թեմաներ, իսկ դրամայի երկու գլխավոր գործող անձերը՝ Ֆաուստն ու Մեֆիստոֆելը, ծայրաստիճան ընդհանրացված, փիլիսոփայական, սոցիալական, քաղաքական ու տարատեսակ այլ խնդիրներով գերժանրաբեռնված կերպարներ են: Նրանցում կերպարային գծեր ու գաղափարներ կան, որոնք Գյոթեն փոխառել է նախորդ գրական-փիլիսոփայական փորձից (անտիկականությունից մինչև ռոմանտիզմ): Երկու աշխարհների միջև տառապող Ֆաուստի հոգու պատկերն է գծում Գյոթեն.

Ա՛խ, երկու հոգի՜ ունեն կրծքիս տակ,  
Որոնք իրարից գատվել են ուզում:  
Մեկը աշխարհից կառչում անդադար՝  
Կյանքի ու սիրո տարփանքով անսանձ,  
Մյուսը խորշելով այս փոշուց օտար՝  
Տենչում է վերին ոլորտը նախնյաց<sup>158</sup>:

Մարդու ներքին հակասականությունը դուրս է գալիս դեպի հոգեբանական ու փիլիսոփայական հարթություն: Սակայն ռոմանտիկական երկատվածությունից մինչև պարզ, աշխատանքով ճահիճը չորացնելու և այգու վերածելու «Կա՛նգ առ, վայրկյա՛ն, չքնա՛ղ ես դու» մարդկային երջանկության տեսիլքը Ֆաուստն անցնում է իմացության ու փորձությունների երկար ճանապարհ (ժամանակն ու տարածությունը Ֆաուստի համար լիովին պայմանական են): Գյոթեն Ֆաուստի անցնելիք ճանապարհին գործնականություն և կենսական իմաստ է հաղորդում, որոնց հասնելն անհնար կլիներ առանց Մեֆիստոֆելի: Ֆաուստի հարցին, թե ով նա, Մեֆիստոֆելը պատասխանում է.

---

<sup>157</sup> Հայնեի կարծիքով Գյոթեի «Ֆաուստը» «համընդգրկում է, ինչպես Աստվածաշունչը» (Гейне Г., Собр. Соч. В 6-ти томах, т. 3, М., 1982, стр. 357): «Գյոթեն ասում է այն ամենը, ինչ վերաբերում է մեզ՝ մարդկանց»,– նկատում է Կաֆկան (Գ. Յանուխ, Ջրույցներ Կաֆկայի հետ, Երևան, 2018, էջ 109): «Պոետիկ յուրաքանչյուր մեծ ստեղծագործության մեջ՝ Շեքսպիրի պիեսներում, Դանտեի «Կատակերգության», Գյոթեի «Ֆաուստի» մեջ, մենք, իրոք, պետք է անցնենք մարդկային հույզերի ողջ գամմայի միջով» (Կասիրեր Է., Էսսե մարդու մասին, Երևան, 2008, էջ 229):

<sup>158</sup> Գյոթե, Ֆաուստ, մաս 1, Երևան, 1963, էջ 61:

Մասնիկն են այն ուժի, որ հավիտյան

Տենչում չարիք, բայց բարիք է գործում միայն<sup>159</sup>:

Մեֆիստոֆելի հետ, որն ընդհանուր ոչինչ չունի դանտեսական սատանայի (բացարձակ չար ոգի) հետ, այլ ավելի շուտ մերժման ոգին է, ընդհանրական մի ալգորիթմ, որն օգնում է հասնել ճշմարտության: Ֆաուստը հասնում է իր ու աշխարհի որոշակի ճանաչողության:

Ֆաուստի կերպարը, համաձայն Աստծու ու սատանայի միջև կնքված պայմանագրի, կարող է դիտարկվել նաև որպես գոհ, որպես փորձակենդանի, որին տրվում է կամքի ու գործողությունների ազատություն, բայց հսկիչ խիստ հայացքի ներքո, որից Ֆաուստը՝ իբրև մարդ, դուրս է գալիս հաղթանակով:

Գյոթեի «Ֆաուստից» սկսած՝ կերպարը կորցնում է միֆական-լեգենդային գծերը և ձեռք բերում մարդկային-երկրային գծեր: Թեև երկար ժամանակ Գյոթեի ողբերգությունը իշխում էր (և հիմա էլ իշխում է) ստեղծագործական մտքերի վրա, այդուհանդերձ դա չի խանգարում, որ ծնվեն Ֆաուստի թեմայի մշակման նորանոր օրինակներ: Լեգենդը նորովի են հայտնագործում ու մեկնաբանում հատկապես ժամանակակիցները՝ ընդամենն կարևորելով ոչ միայն Ֆաուստի կերպարը, այլև **ֆաուստականությունը**, այն է՝ անհատապաշտությունը, աշխարհը ձևափոխելու գաղափարը, հավիտենական իմացությունը, ձգտումը դեպի անսահմանը և թախիժն առ անցյալ: «Ռոմանտիզմի գեղագիտությունը,– գրում է Ա. Ստեպանովան,– երևան է բերում ֆաուստական մշակույթի մետաֆիզիկայի ծաղկում, որը հսկայորվում է տեխնիկական քաղաքակրթության միաչափությամբ»<sup>160</sup>: Ֆաուստը փնտրված կերպար է դառնում ժամանակակից տեսաբանների և գրողների համար թե՛ փիլիսոփայական, թե՛ գեղագիտական ըմբռնումների տեսանկյունից: Ֆաուստի արարքների մեջ ոչ մի հանցանք չեն տեսնում ժամանակակիցները, քանզի իմացության ձգտումը նաև մշտական ձգտում է դեպի աստվածայինը: Ֆրիդրիխ Շելլինգը Ֆաուստի կերպարի մեջ տեսնում է թե՛ համարդկային, թե՛ գերմանա-

<sup>159</sup> Նույն տեղում, էջ 72:

<sup>160</sup> Степанова А., «Закат Европы» Освальда Шпенглера и лит. Процесс 1920-30-х гг., СПб., 2015, стр. 83.

կան ինքնության գծեր: «Ֆաուստը,– գրում է նա,– ամենամվիրական, մաքրագույն էությունն է մեր դարի... Ֆաուստը մեր ազգային դիցաբանության առաջնային դեմքն է»<sup>161</sup>:

Ֆաուստի գաղափարը մեծապես զբաղեցրել է նաև Հայնրիխ Հայնեին: Նա նույնպես գերմանական ժողովրդին նույնացնում է Ֆաուստի հետ («Գերմանական ժողովուրդը ինքն անձամբ այդ գիտնական իրկտոր Ֆաուստն է»<sup>162</sup>) և կարծում, որ «...Ֆաուստի հետ ավարտվում է միջնադարյան դարաշրջանը և սկսվում ժամանակակից գիտաքննադատական դարաշրջանը»<sup>163</sup>: Հավելենք նաև, որ Հայնեն, համոզված լինելով, որ յուրաքանչյուր գերմանացի պետք է ունենա իր Ֆաուստը, միաժամանակ կարծելով, որ Գյոթեն չի կարողացել քավանցել Ֆաուստի մասին լեգենդի բուն էության մեջ, 1847 թ. ձեռնամուխ եղավ և գրեց «Դոկտոր Ֆաուստ» պարային պոեմը:

1838 թ. ավստրիացի ռոմանտիկ բանաստեղծ Նիկոլաուս Լեննաուն գրեց «Ֆաուստ» պոեմը՝ մռայլ մի ստեղծագործություն, որ ոչ մի ընդհանրություն չունի Գյոթեի ողբերգության լավատեսական տրամադրության հետ: Մինչ այդ՝ 1829 թ., հետաքրքիր դրամա էր գրել գերմանացի մեկ այլ գրող՝ Քրիստիան Գրաբբեն՝ միմյանց միավորելով Ֆաուստին ու Դոն Ժուանին: Ավելի ուշ այս երկու կերպարները միասնական գաղափարի տեսանկյունից դիտարկեց դանիացի փիլիսոփա, գրող Սյոբեն Կիերկեգորը: Իր «Կամ... կամ» աշխատության մեջ նա այս կերպարները քննել է դեմոնականության տեսանկյունից: Դիտարկելով հատկապես Գյոթեի ողբերգությունը և Մոցարտի օպերան՝ նշել է, որ «Դոն Ժուանում» դեմոնականությունը զգայական բնույթ ունի, իսկ «Ֆաուստում»՝ ինտելեկտուալ<sup>164</sup>:

Ֆաուստի կերպարի երկար ստվերը ընկած է XIX դարի գրականության վրա: Գերմանիայից դուրս ֆաուստյան թեմային տարբեր ժամանակներում և տարբեր ժանրային ձևերով անդրադարձել են Ա. Պուշկինը, Ջ. Բայրոնը, Օ. Բալզակը, Ֆ. Դոստոևսկին, Ի. Տուրգենևը, Օ. Ուայլդը: Նման մեծ հետաքրքրություն կերպարի ու թեմայի

<sup>161</sup> Шеллинг Ф., Философия искусства, М., 1966, 140, 148.

<sup>162</sup> Гейне Г., Собр. соч. В 6-ти томах, т. 3, М., 1982, стр. 358.

<sup>163</sup> Гейне Г., Собр. соч. в 6-ти томах, т. 3, М., 1982, стр. 358.

<sup>164</sup> St' u Кьеркегор С., Или-или, СПб., 2011, стр. 119.

հանդեպ առկա է և կոմպոզիտորների մեջ (Բեթհովեն, Գունո, Վագներ, Շոպերտ, Շուման, Բեռլիոզ, Լիստ), ինչպես և գեղանկարիչների (Ռենֆրանդտ, Դելակրուա, Վրուբել):

XX դարում Ֆաուստի կերպարը և ֆաուստականությունը ակտիվորեն ներառվում են փիլիսոփայական, քաղաքական, մարդաբանական և հոգեբանական բանավեճերի մեջ՝ վերածվելով մարդուն ու մարդկությունը խորհրդանշող գաղափար-ըմբռնումների: Գեղարվեստական երկերի կողքին (Թ. Ման, Կ. Ման, Պ. Վալերի, Մ. Բուլգակով, Բ. Պաստեռնակ և այլք) հրապարակ են իջնում նաև գիտական աշխատություններ, մենագրություններ և էսսեներ, որոնց քանակը, թերևս, արդեն գերազանցում է գեղարվեստական երկերի թիվը: Դրանցից երկուսը կարևոր են: Առաջինը Հերման Հեսսեի «Ֆաուստ և Ջրադաշտ» էսսեն է, երկրորդը՝ Օսվալդ Շպենգլերի «Եվրոպայի մայրամուտը» աշխատությունը:

Հ. Հեսսեն 1909 թ. Մոնիստների գերմանական միության բրեմենյան ակումբում կարդում է գեկուցում՝ «Ֆաուստ և Ջրադաշտ» թեմայով, որը էական նշանակություն է ստանում ոչ միայն Ֆաուստին, այլև Ջրադաշտին և դրանց հետ մեկտեղ նաև արևմտյան մշակույթի պատմությունն ու փիլիսոփայությունը ըմբռնելու և մեկնաբանելու տեսանկյունից: Համեմատելով միմյանց հետ Ֆաուստին և Ջրադաշտին՝ բոլոր ժամանակների ու ժողովուրդների մեծագույն մարդկանց, նրանց մեջ տեսնելով ակնհայտ զանազանություններ՝ միաժամանակ փորձում է միավորել Ֆաուստին ու Ջրադաշտին՝ իբրև նոր մարդու ճանապարհի ուղղորդիչներ: Հեսսեն հիմք է ընդունում երկու կարևոր գործոն՝ առաջինը՝ իմացությունը կամ ճանաչումը, երկրորդը՝ զարգացումը: «Արարման մտքի փոխարեն,– գրում է Հեսսեն,– այսօր եկել է նոր, մեծագույն միտքը զարգացման մասին, և աշխարհի հին, դուալիստական պատկերը վերածվել է աշխարհի ու կյանքի նոր պատկերի՝ նոնիզմի, բազմազանության մեջ միասնության պատկերի»<sup>165</sup>: Սա նշանակում է միավորել Գյոթեին, Դարվիին ու Նիցշեին մեկ ընդհանուր գաղափարի՝ գերմարդու շուրջ, որի նախօրինակները

---

<sup>165</sup> Фауст и Заратустра, СПб., 2001, стр. 16.

Ֆաուստն ու Ջրադաշտն են, և որի կայացումը անխուսափելի է Դարվինի զարգացման տեսության համաձայն:

Երկրորդ Օսվալդ Շպենգլերի «Եվրոպայի մայրամուտը» (1918-1922) աղմկահարույց աշխատությունն է, որով, ըստ էության, հիմք է դրվում Ֆաուստի և ֆաուստականության նոր ընկալման: Օ. Շպենգլերի գրքում, որտեղ նա քննում է մշակույթների ու քաղաքակրթությունների, զարգացման, փոխակերպման, ծագման և անհետացման օրինաչափությունները, Եվրոպայի պատմության մի երկարաձիգ հատված (Վերածննդից մինչև X» դար) անվանում է **ֆաուստական** մշակույթի դարաշրջան:

Ինչ վերաբերում է գեղարվեստական երկերին, ապա դրանց մեջ փոխտիպայական խորքով ու գեղարվեստական ինքնատիպությամբ առանձնանում են Թոմաս Մանի «Դոկտոր Ֆաուստուսը», Կլաուս Մանի «Մեֆիստոֆելը», Պոլ Վալերիի «Իմ Ֆաուստը» և Միխայիլ Բուլգակովի «Վարպետը և Մարգարիտան» ստեղծագործությունները:

Մտահղացման առումով առաջինը, թերևս, Մ. Բուլգակովի «Վարպետը և Մարգարիտան» վեպն է, որի վրա գրողն սկսում է աշխատել 1928 թվականից (վեպը լույս է տեսնում 1966-1967 թ.): Վեպի վրա մեծ է ոչ այնքան Գյոթեի ողբերգության, որքան Շառլ Գունոյի օպերայի ազդեցությունը, որտեղ Ֆաուստի ու Մարգարիտի պատմությունը ներկայացվում է իբրև սիրահարների ողբերգություն: Մ. Բուլգակովը վեպում Ֆաուստին դարձնում է պոետ, որը միանգամայն փոխում է վեպի պրորլեմատիկան և առաջին պլան է մղում բանաստեղծի ազատության ու ճակատագրի ողբերգականության գաղափարները:

Կ. Մանի «Մեֆիստոֆել» վեպը լույս է տեսել 1936 թ.՝ Գերմանիայից մտավորականության զանգվածային աքսորի շրջանում: Վեպում ակնհայտ են Ֆաուստի (Մեֆիստոֆելի) մասին միջնադարյան պատկերացումներին վերադարձը և քաղաքական ենթատեքստի շեշտադրումը: Ի դեպ, այդ ենթատեքստը առկա է նաև Թ. Մանի «Դոկտոր Ֆաուստուսում», որը լույս տեսավ 1947 թ.: Սա նույնպես քաղաքական վեպ է, թեև ներկայացնում ու քննում է նաև մշակույթի խնդիրներ: Ֆաուստի փոխաբերն վեպում ներկայացվում է գերմանացի եր-

գահան Ադրիան Լևերկյունը, որին գտնում է սատանան և կործանում նրա փայլուն կարիերան: Լևերկյունի ճակատագիրը համադրված է նացիոնալ-սոցիալիզմով բռնված Գերմանիայի ճակատագրի հետ, որի գործերը վկայում են, որ այն նույնպես գործակցում է սատանայի հետ: Երգահանի ճակատագիրը և երկրի ճակատագիրը իրենց ողբերգական ընթացքով զուգորդվում են ու լրացնում միմյանց: Ստեղծագործական իր բնավորությանը հավատարիմ Թ. Մանը վեպի վրա աշխատելու ընթացքում ծանոթանում է մասնագիտական լայնածավալ գրականության՝ նվիրված Ֆաուստին ու երաժշտությանը (Թ. Մանը այն կարծիքն է հայտնում, որ Գյոթեի «Ֆաուստը» բավականաչափ երաժշտական չէ, իսկ գերմանական ոգու մեր թափանցելու կարևոր գործիքը հենց երաժշտությունն է)<sup>166</sup>, ինչի արդյունքում ծնվում է «Դոկտոր Ֆաուստուսի» պատմությունը. վեպ վեպի մասին» հազվագյուտ էսսեն:

Ֆաուստի կերպարի միանգամայն նոր ըմբռնում է առաջարկում Պոլ Վալերին «Իմ Ֆաուստը» պոեմով: 1941 թ. լույս է տեսնում պոեմի երկու հատված՝ «Ուրախություն. Բյուրեղյա օրիորդը» և «Միայնակը կամ Ունիվերսումի նգովքը»: Խորապես տպավորված Գյոթեի «Ֆաուստով», որին ծանոթ էր Ժերար դը Ներվալի թարգմանությամբ, և ողջ ստեղծագործությամբ (Գյոթեի մասին Պ. Վալերին ունի փայլուն էսսեներ), Վալերին ասես փորձում է շարունակել Ֆաուստի կյանքի պատմությունը: Պոլ Վալերիի Ֆաուստը ապրում է XX դարում իր վիլլայում և գրում է մեմուարներ: Ֆաուստը հոգնել է իմացությունից, գիտելիքների վիթխարի պաշարից ու փորձից: Ֆաուստը գիտի անցյալը, ներկան և ապագան, բայց դա նրան չի ուրախացնում: Նա ձգտում է պարզ, մարդկային երջանկության. ապրել լիարժեք կյանքով ու վայելել յուրաքանչյուր ակնթարթը: Մեֆիստոֆելը ներ-

---

<sup>166</sup> Ի դեպ, նույն միտքը հայտնում է նաև Օսվալդ Շպենգլերը: «Եվրոպայի մայրամուտը» աշխատության մեջ նա այն կարծիքն է հայտնում, որ ֆաուստական հոգուն՝ իբրև դիոնիսյան տիպի, արվեստի տեսակներից առավել բնորոշ է կոնտրապունկտային երաժշտությունը (տե՛ս Шпенглер О., Закат западного мира в 2-х томах, М., т. 1, 2009, стр. 341-383):

կայացվում է հեզմական կերպարով: Նրա գործերը լավ վիճակում չեն, քանզի մարդիկ արդեն ոչ բարուն են հավատում, ոչ էլ չարին:

Այսօր Ֆաուստի թեմաներով գրականության դասական օրինակներ են նաև Գերտրուդ Սթայնի «Ֆաուստը վառում է լույսերը» կատակերգությունը (1938), Ջեյ Կերուակի «Դոկտոր Չակս: Ֆաուստ. մաս երրորդ» (1959) վեպը և Ֆրիդրիխ Դյուրենմաթի «Ֆիզիկոսները» (1962) դրաման:

XX դարում Ֆաուստի կերպարին անդրադարձել է նաև կինեմատոգրաֆը: 1926 թ. գերմանացի Ֆրիդրիխ Վիլիելմ Մուրնաուն նկարահանեց «Ֆաուստ» համը ֆիլմը, որը հիմնված է ինչպես լեգենդի, այնպես էլ Գյոթեի և Մառլոյի դրամաների թեմաների ու մոտիվների վրա: 1950 թ. «Սատանայի հմայքը» վերնագրով ֆիլմ է նկարահանել ֆրանսիացի հանրահայտ կինոռեժիսոր Ռենե Կլերը: Այնուհետև այդ թեմայով ֆիլմ են նկարահանել իսպանացի Գոնսալո Սուարեսը («Դոկտոր Ֆաուստի տարօրինակ պատմությունը», 1969), չեխ Յան Շվանկմայերը («Ֆաուստի դասը», 1994), ամերիկացի Բրայան Յուզման («Ֆաուստը՝ խավարի իշխանը», 2006): Թեմային վերջին անդրադարձներից մեկը ռուս ռեժիսոր Ալեքսանդր Սկյորատովի ֆիլմն է, որը գլխավորապես կենտրոնանում է Գյոթեի ողբերգության առաջին մասի, մասնավորապես Ֆաուստի ու Մարգարիտի սիրո պատմության վրա, թեև ուշադրությունից դուրս չի մնում նաև լեգենդն իր ամբողջության մեջ:

Այսպիսով՝ ծնունդ առնելով ժողովրդական լեգենդից՝ Ֆաուստն անցնում է կերպարավորությունների երկար ճանապարհ. Գյոթեի ողբերգությունը նրան օժտում է մարդկային գծերով, ռոմանտիկները նրան վերադարձնում են միֆականությունը՝ նրա մեջ տեսնելով գերմանականության արքետիպ, իսկ XX դարը (Օ. Շպենգլեր) Ֆաուստի կերպարը վերածում է քաղաքակրթական մետաֆորի:

Հայ գրականության մեջ Գյոթեի «Ֆաուստի» անդրադարձներ առկա են Հ. Թումանյանի, Գ. Դեմիրճյանի, Ե. Չարենցի ստեղծագործություններում:

## **ՄԱՍ ԵՐՐՈՐԳ**

### **ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Համեմատական գրականագիտության հիմնահարց լինելուց առաջ գրական ուղղությունները հիմնահարց են նախ գրականության պատմության ու գրականության տեսության համար:

1. Գրականության պատմության տեսանկյունից գրական ուղղությունները և դրանց հարակից հասկացությունները (մեթոդ, հոսանք, դպրոց և այլն) գրական գործընթացի պարտադիր ուղեկիցներ են՝ խստորեն կապված պատմամշակութային կոնկրետ դարաշրջանների ու գրական իրողությունների հետ: XVIII-XIX դարերի սահմանագծին լուսավորիչների ու ռոմանտիկների մշակած պատմականության, ինչպես նաև համաշխարհային գրականության գաղափարների և ըմբռնումների տարածմանը զուգընթաց առաջ են գալիս ու արմատավորվում մշակույթի փուլային զարգացման մասին տարատեսակ վարկածներ՝ նորմատիվ չափանիշներից ու ընկալումներից անցում կատարելով դեպի պատմականության հիմնարար սկզբունքներ: Առաջին նմանատիպ վարկածներից մեկը գտնում ենք իտալացի փիլիսոփա, գրականագետ, պատմական շրջափուլերի հանրահայտ տեսության հիմնադիր Ջանբատիստո Վիկոյի «Ազգերի ընդհանուր բնույթի մասին նոր գիտության հիմունքներ» (1725) աշխատության մեջ, որտեղ զարգացվում է այն միտքը, թե մարդկությունն անցել է զարգացման երեք փուլ՝ աստվածների, հերոսների և մարդկանց, որոնց համապատասխանում են գրականության երեք՝ դիցաբանական, էպիկական և ռացիոնալ դարաշրջաններ<sup>167</sup>: Ի դեպ,

---

<sup>167</sup> St' u Памятники мировой эстетической мысли, в 5-ти томах, т. 2, М., стр. 641-644:

Վիկոն օգտվում է մարդկության պատմության երեք փուլերի մասին հռոմեացի գրող, փիլիսոփա և քաղաքական գործիչ Մարիուս Վարրոնի գաղափարներից:

Անկասկած, մեծ է Վիկոյի ազդեցությունը եվրոպական փիլիսոփայական ու գեղագիտական մտքի հետագա զարգացման վրա: Այդ ազդեցությունն ինչ-որ չափով արդեն նկատելի է Ֆրիդրիխ Շիլլերի հասուն շրջանի լավագույն աշխատանքներից մեկում՝ «Նաիվ և սենտիմենտալ պոեզիայի մասին» էսսեում (1794): Թեև վերջինս միանգամայն այլ խնդիրներ է բարձրացնում և առավելապես կապված է Կանտի փիլիսոփայության գեղագիտական իմաստավորման ու Գյոթե-Շիլլեր ստեղծագործական առնչություններին: Անտիկ պոեզիայի նաիվ ռեալիզմը, որում դեռևս առկա չէ իդեալի ու իրականության խզում, Շիլլերը հակադրում է Նոր ժամանակների սենտիմենտալ (անվանումը կապ չունի գրական ուղղության հետ) պոեզիային, որին բնորոշ է իրականությունից անբավականություն, իդեալի և իրականության խիստ հակադրություն: Կարևոր է միաժամանակ ընդգծել, որ գերմանացի մեծ բանաստեղծը, որսևորելով լայնախոհություն, չի փորձում ստեղծել պոետական ավանդույթի կարծրատիպեր, այլ անտիկ պոետներին բնորոշ գծեր է տեսնում նաև ժամանակակից պոետների, օրինակ՝ Շեքսպիրի կամ Գյոթեի մեջ<sup>168</sup>:

Ֆրիդրիխ Շելլինգը ևս խոսում է հին ու նոր արվեստների մասին («Արվեստի փիլիսոփայություն»): Արվեստի պատմության մեջ, որը փիլիսոփայի կարծիքով Բացարձակի էմանացիան է, Շելլինգը առանձնացնում է «սխեմա», «ա՛յլաբանություն» և «խորհրդանիշ» հասկացությունները և ըստ այդմ արվեստի զարգացման մեջ տեսնում երեք փուլ՝ հին իրանական արվեստը, որին բնորոշ են սխեմայի գծերը, հին հնդկականը, որին բնորոշ են այլաբանական գծերը, և քրիստոնեականը, որը խորհրդանիշների վրա կառուցվող արվեստ է:

Գեղարվեստական գիտակցության զարգացման երեք փուլ է առաջարկում նաև Հեգելը («Ոգու ֆենոմենոլոգիա», «Ոգու փիլիսոփայություն», «Էսթետիկա»), որի գեղագիտության մեջ ամփոփվում են

---

<sup>168</sup> Стів Шиллер Ф., Собр. соч. в 7-ми томах, т. 6. М., 1957, стр. 385-477:

Եվրոպական լուսավորական ու ռոմանտիզմի դարաշրջանի փիլիսոփայական մտքի բոլոր կարևոր միտումներն ու էական գծերը: Միայն արտաքուստ՝ եռաստիճան համակարգի առումով նման լինելով Շելլինգի ըմբռնումներին՝ բովանդակությամբ, սակայն, Հեգելի էսթետիկան որոշակիորեն տարբեր է: Հանդես բերելով պատմական հայացք՝ Հեգելն առանձնացնում է նախ Արևելքի արվեստը, որը բնութագրում է իբրև խորհրդանշային, այնուհետև՝ անտիկ դարաշրջանի արվեստը, որը փիլիսոփայի բնորոշմամբ դասական է: Արվեստի զարգացման վերջին փուլը, Հեգելի կարծիքով, ռոմանտիկականն է՝ քրիստոնեական աշխարհի արվեստը: Հատկանշական է, որ յուրաքանչյուր դարաշրջանի համար փիլիսոփան կարողանում է տեսնել ու սահմանել գեղարվեստական ձևերի, ժանրերի, մտածողության համարժեք գծեր:

Վերջապես նման փուլային զարգացման օրինակի ենք հանդիպում նաև Վիկտոր Հյուգոյի «Կրոմվել» (1827) դրամայի առաջաբանում: Ի թիվս այլևայլ խնդիրների, որոնք վերաբերում են եվրոպական գրականության ժամանակի խնդիրներին, Հյուգոն ևս փորձում իր վարկածն առաջարկել: Մարդկության պատմությունը բաժանելով երեք փուլերի՝ նախնադարյան, անտիկ ու քրիստոնեական՝ Հյուգոն յուրաքանչյուր փուլի համար առանձնացնում է բնորոշ գրականության տեսակ: Այսպես, նախնադարյան հասարակությանը Հյուգոն բնորոշ է համարում քնարերգությունը, որով, գրողի կարծիքով, սկիզբ է առնում գրականությունն առհասարակ: Այդ գրականության ամենաբարձր արտահայտությունը Աստվածաշունչն է: Անտիկ ժամանակներում պատերազմական ու պետությունների կործանման հաճախակի կրկնվող իրադարձությունները ստեղծում են պատմական անցյալի կամ պատմության հանդեպ առանձնահատուկ ուշադրության անհրաժեշտություն, որի արդյունքում ծնվում է էպիկական պոեզիան: Հյուգոյի կարծիքով այդ գրականության բարձրագույն դրսևորումը հոմերոսյան պոեմներն են: Գրողը կարծում է, որ էպիկական բնույթ ունեն անգամ հին հունական դրամաները: Մարդկության պատմության մանկական ու պատանեկան շրջանից հետո վրա է հասնում հասունության փուլը, որը նշանավորվում է քրիստոնեու-

թյան ընդունմամբ: Արմատապես փոխվում է մարդու աշխարհընկալումը: Նա հասկանում է, որ գոյություն ունի երկու կյանք՝ երկրավոր, որն անցողիկ է, և երկնավոր, որը հավերժական է: Ըստ Հյուգոյի՝ քրիստոնեությունը մարդու մեջ բացահայտում է երկու էություն՝ մարդուն ու գազանին: Իսկ քրիստոնեական ժամանակների կարևորագույն ժանրը դառնում է դրաման, որի բարձրակետը Շեքսպիրի ստեղծագործությունն է:

Մշակույթի զարգացման փուլային (ստադիալ) զարգացման ըմբռնումը փոխանցվում է և մյուս գիտություններին (ազգագրությամբ՝ Է. Թայլոր, մշակույթի պատմությամբ՝ Ն. Դանիլովսկի, փիլիսոփայությամբ՝ Օ. Շպենգլեր, պատմագրությամբ՝ Ա. Թոյնբի): Գրականության զարգացման ստադիալ սկզբունքն է որդեգրել նաև Ալեքսեյ Վեսելովսկին՝ ստեղծելով իր հանրահայտ պատմական պոետիկան և գրականության պատմությունը բաժանելով սինկրետիկ (Քարե դարից մինչև Ք.ա. VII-VI դարերը), ճարտասանական (Ք.ա. VI-V դարերից մինչև XVIII դդ. Եվրոպայում և XIX-XX սահմանները՝ Արևելքում), վերջապես՝ անհատական-հեղինակային (սկիզբ է առնում XVIII-XIX դդ. և ձգվում առ այսօր):

Ինքնին հասկանալի է, որ գրականության պատմության նմանատիպ կոնցեպցիաներում, թեև ուղղությունների ու հոսանքների մասին հպանցիկ, հաճախ գիտականորեն ոչ հիմնավորված ակնարկներ են արվում, սակայն դրանց գիտական ուսումնասիրությունն ու պատմությունը սկիզբ են առնում XVIII-XIX դարերում, թեև գրական առաջին ուղղությունների՝ բարոկկոյի կամ կլասիցիզմի մասին գեղագիտական տրակտատներն ու էսսեները ի հայտ են գալիս արդեն XVI-XVII դարերում: Դա կապված է այն հանգամանքի հետ, որ նոր ժամանակներում անմախրնթաց զարգացում է ապրում գիտությունը, բնական գիտությունները որոշակիորեն տարանջատվում են գրականությունից, որը ձեռք է բերում համեմատական անկախություն: Դրա հետ մեկտեղ, բնականաբար, կարևորվում են և գրողի անհատականության, աշխարհայացքի ու մտածողության առանձնահատկությունները: Եվրոպական գրականության պատմության մեջ հիմնական գրական ուղղություններ ընդունված է համարել բարոկկոն, կլաս-

սիցիզմը, սենտիմենտալիզմը, ռեալիզմը, ռոմանտիզմը, թեև դրանց գուգահեռ դիտարկվում են նաև անցումային ուղղություններ, օրինակ՝ մանիերիզմ, նախառոմանտիզմ, ռոկոկո կամ նեոռոմանտիզմ: Իբրև գրական-պատմական գործընթացի անբաժան ուղեկիցներ՝ դրանք անընդհատ շարժման, փոփոխությունների, ներթափանցումների ու զարգացման մեջ են: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Ս. Բրոյտմանը, «նոր ժամանակների գրականության պատմության դիտանկյունից հենց այդպիսի գրական ուղղությունները կարող են հավակնել նրան, որ համարվեն արվեստի զարգացման փուլեր»<sup>169</sup>:

2. Գրականության տեսության համակարգում ուղղությունների խնդիրը հիմնահարց է, առանձին դեպքերում՝ անգամ անլուծելի: Ասվածը նախ վերաբերում է եզրույթներին: Հայտնի է, որ «գրական ուղղություն» հասկացության կողքին շատ հաճախ գործածվում են նաև «գրական հոսանք», «դպրոց», «խումբ» և մնանատիպ այլ եզրույթներ, որոնք հաճախ հաճախ փոխարինվում են մեկը մյուսով՝ զգալիորեն բարդացնելով այդ հասկացությունների տեսական պրոբլեմները: «Երբեմն դրանք գործածվում են իբրև հոմանիշներ, – գրում է Ա. Գուրկիչը, – երբեմն գրական հոսանքը նույնացվում է գրական դպրոցի կամ խմբի, իսկ գրական ուղղությունը՝ մեթոդի կամ ոճի հետ»<sup>170</sup>:

Ամենատարածված պատկերացումների համաձայն՝ գրական ուղղությունների աստիճանակարգը գլխավորում է գրական-գեղարվեստական մեթոդը, ապա հաջորդում են գրական ուղղությունը, հոսանքը, խումբը: Ընդամենը՝ գրական-գեղարվեստական մեթոդը իրականության գեղարվեստական վերարտադրության ամենաընդհանուր սկզբունքների ամբողջությունն է, իսկ ուղղությունը սովորաբար մեթոդի ազգային-պատմական մոդիֆիկացիան է: Ինչպես հայտնի է, գրողները երբեմն միավորում են աշխարհայացքային, գեղագիտական և ոճի տարատեսակ ըմբռումներ, ինչի հիման վրա գրական նույն ուղղության սահմաններում կարող են ձևավորվել հոսանքներ, խմբեր ու դպրոցներ, օրինակ՝ «Լճերի դպրոցը» անգլիական ռոմանտիզմի համակարգում կամ «Պրագայի դպրոցը», «Վիեննայի դպրո-

<sup>169</sup> Введение в литературоведение, М., 2011, стр. 635.

<sup>170</sup> Литературный энциклопедический словарь, М., 1987, стр. 232.

ցը» մոդեռնիզմի համակարգում: «Գրական հոսանք» կամ «դպրոց» հասկացությանը որոշակիորեն մոտ է գրական սերունդը, որը միայնաց է միավորում պատմական որոշակի պայմաններում ձևավորված գրողներին, օրինակ՝ «98-ի սերունդը» կամ «27-ի սերունդը» Իսպանիայում:

XX դարի վերջին տասնամյակներին ռուսական գրականագիտությունը ավելի հաճախ շրջանառության մեջ է դնում «Գեղարվեստական համակարգ» հասկացությունը (Ի. Նեուպոկոևա, Ի. Վոլկով, Յու. Լոտման և ուրիշներ)<sup>171</sup>: Բայց եթե Նեուպոկոևայի, Վոլկովի համար գեղարվեստական համակարգը կապված է «համաշխարհային, տարածաշրջանային, ազգային գրականություններ», ինչպես նաև «գրական դարաշրջաններ» հասկացությունների հետ, ապա Լոտմանի համար համակարգը նախևառաջ նշանակում է տեքստ<sup>172</sup>:

XX դարում և ներկա տասնամյակներում գրական ուղղությունները, հոսանքներն ու դպրոցները բազմապատկվել են այնքան, որ հիշեցնում են բազմաբարդ խճանկար, որի մեջ որոշակի տրամաբանություն ու օրինաչափությունները գտնելը դժվար է: «Իսկապես, ինչպիսի կոլեկտիվ ուղեղային գրոհ էլ ձեռնարկենք, – գրում է Ա. Կոֆմանը, – չենք կարող լիակատար կարգուկանոն հաստատել այդ ոլորտի եզրաբանության մեջ և այնպիսի հաստատուն օրինաչափություն ամեն ինչում, որ տեղ չմնա առարկություններին ու կասկածներին»<sup>173</sup>:

Պարզաբանման կարիք ունի ևս մեկ խնդիր, որ հավասարապես վերաբերում է ինչպես գրականության պատմությանը, այնպես էլ տեսությանը: Բանն այն է, որ որևէ գրական ուղղություն մինչև իրականության պատմության փաստ դառնալը անցնում է որոշակի

---

<sup>171</sup> Ի դեպ, գրական ուղղությունների հանդեպ ռուսական գրականագիտական մտքի հարաճուն հետաքրքրությունը նկատվում է նույն խնդիրների հանդեպ արևմտյան գրականագիտության շարունակ մվագող հետաքրքրության պայմաններում: Օրինակ՝ Ռ. Ուելչերի, Օ. Ուորրենի «Գրականության տեսության» մեջ «գրական ուղղություն» հասկացությանը անդրադարձ կա հպանցիկ՝ ընդամենը մեկ-երկու առիթով:

<sup>172</sup> St'ya Neupokoeva И., История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа, М., 1976. Волков И., Теория литературы, Владивосток, 1995. Лотман Ю., Структура художественного текста, Азбука, 2016:

<sup>173</sup> Кофман А., Литературные течения. К проекту «словаря течений литературы 20-ого века. Европа и Америка», 2016, стр. 38.

«քննաշրջան»։ Դա տեսանելի հատկապես ռոմանտիզմի ու ռեալիզմի պատմությունը դիտարկելիս։ Հայտնի է, օրինակ, որ դասական ռեալիզմի խոշորագույն ներկայացուցիչներ Ստենդալն ու Բալզակը բավական երկար ժամանանակ իրենց համարել են ռոմանտիկներ։ Վ. Ժիրմունսկին դիպուկ բնութագրմամբ նրանց նմանեցնում է Մոլիերի հանրահայտ հերոսին («Քաղթենին ազնվական» կատակերգության Ժուրդենը զարմանքով իմանում է, որ արդեն քառասուն տարի է, ինչ խոսում է արձակ)<sup>174</sup>։ Այսինքն՝ գրական այս կամ այն ուղղությունը սովորաբար ավելի վաղ է մտնում կյանք, քան թե այն ստանում է իր վերջնական գիտական արժևորումն ու գտնում իր վերջնական տեղը գրական ուղղությունների համակարգում։ Նման օրինակներ գրականության պատմության մեջ շատ են։ Եվ դա միանգամայն բնական է, քանզի գրականությունը մշտական զարգացումների ու փոփոխությունների ընթացք է ապրում. փոխվում են մոտեցումներն ու չափանիշները, որի հետևանքով գրական ուղղությունների միջև հստակ սահմանագծեր դնելը հաճախ նույնպես դառնում է անհնար։ Գրականության առանձին տեսաբաններ, փորձելով պարզեցնել գրական ուղղությունների ու հոսանքների խայտաբղետ պատկերը, խոսում են իրականության արտացոլման երկու հիմնական՝ ռոմանտիկական և ռեալիստական տիպերի մասին<sup>175</sup>, որոնք շարունակ կրկնվում են պատմության ընթացքում՝ հաջորդելով միմյանց։

Գրականության տեսությանը հայտնի են մաս գրական ուղղությունների ինչպես հակադիր (կլասիցիզմ-ռոմանտիզմ, ռոմանտիզմ-ռեալիզմ, ռոմանտիզմ-նատուրալիզմ, նատուրալիզմ-սիմվոլիզմ), այնպես էլ համանման (ռոմանտիզմ-սիմվոլիզմ, ռեալիզմ-նատուրալիզմ) գույգեր։

3. Նոր ժամանակներից սկսած՝ ազգային գրականությունների ինտենսիվ ներթափանցումներն իրենց ազդեցությունն են թողնում մաս գրական ուղղությունների ու հոսանքների զարգացման վրա, որոնք ազգային մեկ գրականության սահմաններից տարածվում են այլ տարածքներ՝ ձեռք բերելով միջազգային կարգավիճակ։ Համե-

<sup>174</sup> Жирмунский В., Сравнительное литературоведение, М., 1979, стр. 143.

<sup>175</sup> Si' u, օրինակ, Тимофеев Л., Основы теории литературы, М., 1971:

մատական գրականագիտության տեսանկյունից, ինչպես գրական պրոցեսի մեջ մտնող յուրաքանչյուր միավոր, այնպես էլ տարատեսակ գրական ուղղություններն ու հոսանքները ենթակա են այն նույն օրենքներին ու չափանիշներին, որոնք կարգավորվում են գրական կապերի ու ազդեցությունների՝ մեզ հայտնի օրինաչափություններով: Բնականաբար, համեմատական գրականագիտության համար կարևորվում են ոչ միայն գրական որևէ ուղղության կամ հոսանքի սկզբնական, այսպես կոչված, «բնօրինակային» տարբերակը, այլև դրա զարգացման «մոդիֆիկացիաները» ազգային ու պատմամշակութային այլ միջավայրում: Ազգային նոր միջավայրերում դրանք ծնվում են ըստ անհրաժեշտության՝ համապատասխան լինելով գրականության տվյալ շրջանի խնդիրներին, բայց հետագայում հաճախ հեռանում են իրենց նախնական ձևերից և ձեռք բերում նորերը: Այսինքն՝ բնավ չնվազեցնելով գեղարվեստական մեթոդների ու ուղղությունների համակարգում ծագումնաբանական կապերի, այսպես կոչված, թափառող գաղափարների ու տեսությունների գործոնը, այդուհանդերձ առավելապես կարևորվում ենք հիմքերի, հանդիպակաց շարժման և ազգային մշակութային միջավայրի առկայությունը, որով հավասարակշիռ և ազգային-մշակութային կյանքին համարժեք վիճակում է պահվում գրական գործընթացը, և միաժամանակ բացառվում է դրսից, պատմամշակութային այլ միջավայրերից տեղական ավանդույթին անհարիր մեթոդների ու ուղղությունների արհեստական ներմուծումը:

Ելնելով վերը նշված հանգամանքներից՝ համեմատական գրականագիտության համար գրական ուղղությունների դիտարկման դեպքում կարևոր ուղղություն են դառնում ինչպես ուղղահայաց և հորիզոնական հատույթներում դրանց առնչությունները միմյանց հետ, այնպես էլ ազգային տարբերակների տիպաբանությունը:

### **3.1 Գրական ուղղությունները XVII դարում**

Մինչև XVI-XVII դարերը եվրոպական գրականության պատմության մեջ ժամանակակից իմաստով գրական ուղղությունների մասին

հիմնավոր ուսումնասիրություններ չկան: Նախորդ գրական դարաշրջանների մասին խոսելիս, ինչպես ենթադրում է Յու. Բորևը, «ուղղությունը, որպես կանոն, համընկնում էր գեղարվեստական դարաշրջանին»<sup>176</sup>: Այսինքն՝ կարելի է խոսել այդպիսի երեք դարաշրջանի մասին, երբ գործել է «Սեկ դարաշրջան-մեկ գրական ուղղություն» կարգախոսը: Խոսքը անտիկականության, միջնադարի և Վերածննդի մասին է: Եվ եթե անտիկ գրականության համար իբրև գրական ուղղություն կիրառելի է դիցաբանական ռեալիզմը, միջնադարի գրականության համար՝ քրիստոնեական սիմվոլիզմը, ապա Վերածննդի գրականությունը ընդհանուր առմամբ վերածննդյան ռեալիզմի արտահայտություն է: Դրանցից յուրաքանչյուրը, ընդհանրական գծեր ունենալով հանդերձ, խստորեն կապված է իր դարաշրջանի հիմնական գաղափարական պատկերացումներին: Այսպես, անտիկ գրականության գաղափարախոսական հիմքերը երկուսն են՝ դիցաբանությունն ու փիլիսոփայությունը՝ հումանիզմի իրենց առանձնահատկություններով, միջնադարի գրականության հիմքում քրիստոնեական աստվածաբանությունն է, իսկ Վերածննդի գրականության գաղափարախոսական հիմքը՝ հումանիզմի փիլիսոփայությունը:

XVII դարից սկսած՝ եվրոպական գրականության և արվեստի պատմության մեջ ի հայտ են գալիս տարատեսակ գրական ուղղություններ, որոնց մեջ կարևորվում են **կլասիցիզմն ու բարոկկոն**:

Թեև կլասիցիզմի (լատիներեն *classicus* – օրինակելի բառից) պատմությունը կապվում է Իտալիայի հետ, բայց այն իր առավել ամբողջական ու լիակատար արտահայտության հասավ Ֆրանսիայում: Դա ունի իր հիմնավորումները: Նախ կլասիցիզմի գեղագիտական և ֆրանսիական բացարձակապետության սոցիալական իդեալները շատ կողմերով համընկնում են միմյանց: Պետականության ու քաղաքացիականության գաղափարները հիմնարար դարձան կլասիցիզմի համար ոչ միայն Ֆրանսիայում: Եվ երկրորդ՝ ի դեմս ողջամտության փիլիսոփայության՝ կլասիցիզմը գտավ իր փիլիսոփայական հիմքերը:

---

<sup>176</sup> Բորև Յու., Գեղագիտություն, Երևան, 1982, էջ 291:

Առհասարակ եվրոպական XVII դարն աչքի է ընկնում բնական գիտությունների արտակարգ ծաղկմամբ (Նյուտոն, Պասկալ, Գալիլեյ, Կեպլեր): Դա դրսևորվում է և փիլիսոփայության մեջ (Դեկարտ, Սպինոզա, Բեկոն, Լայբնից): Կարևոր է հատկապես Ռենե Դեկարտի փիլիսոփայական գործունեությունը: «Քննախոսություն մեթոդի մասին» (1637) նրա աշխատությունը՝ բանականապաշտ մի շարք դատողություններով, օրինակ՝ «...ես մի սուբստանցիա եմ, որի ամբողջ էությունը կամ բնույթը մտածողությունն է միայն...», կամ՝ «մտածում եմ, հետևաբար ես կամ»<sup>177</sup>, դարձավ եվրոպական ռազմանախօսի հիմքերից մեկը:

Ըստ Դեկարտի՝ ողջամտությունը (*le bon sens*) կամ բանականությունը (*le raison*) միջոց է ոչ միայն ճիշտ դատողություններ անելու և հասնելու ճշմարտության, այլև անձնական ու հասարակական կյանքում կարգավորվածության: Բնականաբար, այդ փիլիսոփայությունը առաջնորդող գաղափար դարձավ նոր-նոր ձևավորվող կլասիցիզմի համար և ընդունելով տարբեր ձևակերպումներ՝ երևում է կլասիցիզմի գեղագիտությանը նվիրված զանազան աշխատություններում ու էսսեներում: Օրինակ՝ Ն. Բուալոյի «Քերթողական արվեստում», որտեղ հեղինակը գրողներին Դեկարտի փիլիսոփայության ոգով ուղղակի հորդորում է. «Նախքան գրելը, ուրեմն, սովորեցե՛ք մտածել»:

Դեկարտի աշխատության հրատարակությունից երկու տարի առաջ ձևավորվեց Ֆրանսիական ակադեմիան, որը էական նշանակություն ունեցավ այս երկրում գրականության ու արվեստների զարգացման հանդեպ միասնական մոտեցում որդեգրելու և գրականությունն ու արվեստները ծառայեցնելու բացարձակապետության շահերին:

Ահա նպաստավոր այս պայմաններում կլասիցիզմը վերածվում է գրական-գեղագիտական համակարգի, որի առջև դրվում են բարձր արվեստ ու գրականություն ստեղծելու պահանջներ: Պետության և գրականության նման փոխհարաբերությունների օրինակներ պատմությունը շատ ունի թե՛ Արևելքում, թե՛ Արևմուտքում անտիկ ժամա-

---

<sup>177</sup> Դեկարտ Ռ., Քննախոսություն մեթոդի մասին, Երևան, 1968, էջ 84-85:

նակներից մինչև XX դար: Կլասիցիզմի գրականությունը դրա ամենահետաքրքիր նմուշներից մեկն է: Առաջ քաշվեցին մի շարք սկզբունքներ, որոնց պահպանումը պարտադիր է մնան գրականություն ստեղծելու համար: Առաջնային պահանջներից մեկը ֆրանսերենի մաքրության խնդիրն էր, դրա առավելագույն մաքրությունն ու համապատասխանությունը պալատական էթիկետին: Լեզվի մաքրության մասին մտահոգությունները սկիզբ են առել դեռևս XVI դարի վերջին, երբ լույս տեսնում Ժոաշեն դյու Բելլեի «Ի պաշտպանություն ֆրանսերեն լեզվի» հանրահայտ էսսեն (1549): Հետագայում լույս տեսած այլ էսսեներում, օրինակ, Սկալիզերի «Պոետիկայում»<sup>178</sup> և հատկապես Բուալոյի «Քերթողական արվեստում» մանրամասնորեն դրվում են կլասիցիստական գրականության կարևորագույն սկզբունքները՝ ուշադրության տակ առնելով գրական երկի կոմպոզիցիայի գրեթե բոլոր տարրերը՝ գեղեցիկի կատեգորիաներից և ըմբռնումներից մինչև գաղափարներ ու թեմաներ, ժանրերից մինչև հերոսներ ու գրական վարպետություն: Կլասիցիզմի գրականության նպատակը ճշմարտության հասնելն է, որը հնարավոր է բանականության օգնությամբ: Մեթոդը, որն այդ նպատակով առաջ է քաշվում, պարունակում է երեք տարր՝ **բանականություն, նմուշօրինակ և ճաշակ**: Կլասիցիստների կարծիքով արվեստի և գրականության բոլոր մեծ գործերը ոչ թե արտակարգ տաղանդի կամ ներաշխարհի, այլ մեծ օրինակների համառ ուսումնասիրության ու բարձր արտահայտություն են: Ըստ նրանց՝ գեղագիտական իդեալը հավերժական է, բայց միայն անտիկ շրջանում է մարմնավորվել առավել ամբողջական ձևով: Այս դեպքում նախընտրելի է բարձրակարգ նմանակումը հներիին, քան սեփական ստեղծագործությունը: Բարձր ճաշակի հետ հիմնական հասկացություն է դառնում մաս վեհի կատեգորիան, որի լավագույն օրինակները նրանք նույնպես տեսնում են անտիկ գրա-

---

<sup>178</sup> Ժոզեֆ Ժյուստ Սկալիզերը (Դելլա Սկալա, 1484-1558), թեև ծագմամբ իտալացի էր, բայց կյանքի մեծ մասն անց է կացրել Ֆրանսիայում: Հանրահայտ բնագետ էր, փիլիսոփա, բանաստեղծ և բանասեր: Յոթ գրքից բաղկացած նրա «Պոետիկան», որը ֆրանսիացի կլասիցիստները համարում են իրենց գեղագիտական ուղեցույցներից մեկը, լատիներենով լույս է տեսել Լոնդոնում:

կանության մեջ: Նրանց մանակելը դառնում է ուսանելի: Արիստոտելյան եռամիասնության օրենքը նոր գրվող ողբերգությունների համար ուղեցույց է ծառայում: Մշակվում է ժանրերի նոր սկզբունք, ըստ որի՝ դրանք կարող են լինել բարձր (այն ժանրերը, որոնք ի գորու են արտահայտել վեհը, օրինակ՝ ներբողը, ողբերգությունը), և ցածր (ժանրեր, որոնց օտար է վեհի գաղափարը, օրինակ՝ առակը կամ կատակերգությունը): Հենվելով աշխարհի խելամիտ կառուցվածքի, մեկընդմիջտ տրվածության ու անխախտության փիլիսոփայության վրա և առատ օրինակներ քաղելով անտիկ ու այլ գրականություններից (ի դեպ, այստեղ քիչ չեն և աստվածաշնչյան օրինակները)՝ գրողները փորձում են ստեղծել հերոսի մի տարբերակ, որը ողջամիտ արարքներով կարող է հասնել ճշմարտության: Նրան բնորոշ են մաս տրագիզմի ու վեհության գծերը, քանզի հաճախ ստիպված է լուծել անճանական սիրո և քաղաքացիական պարտքի միջև առկա հակասությունը:

Դասական կլասիցիզմը Ֆրանսիայում իր բարձրակետին հասավ XVII դարի կեսերին՝ տարբեր ժանրերում ստեղծելով գրական գլուխգործոցներ (Մալերբը՝ պոեզիայում, Կոռնելը և Ռասինը՝ ողբերգության, Մոլիերը՝ կատակերգության, Լաֆոնտենը՝ առակի, Բուսյոնը՝ տեսության, Լառոշֆուկոն՝ աֆորիզմների, Լաբրյուերը՝ բարոյախոսական, Լաֆայետը՝ գեղարվեստական, Պասկալը, Բոսյունեն՝ կրոնափիլիսոփայական արձակի ժանրերում): Անկասկած, գրական այդ ուղղությունը, որքան էլ որ ուղղորդվում ու կառավարվում էր Ակադեմիայի կողմից, սակայն երբեք միօրինակ սկզբունքների ու գեղագիտական պահանջների պարզ ամբողջություն չէր, այլ ներքին հակասություններով ու տարբերություններով հարուստ ուղղություն: Օրինակ՝ դա շատ լավ երևում է ողբերգության և կատակերգության հեռակա բանավեճում: Եթե Կոռնելի ու Ռասինի համար առաջնային փիլիսոփայական սկզբունք է դեկարտյան ողջամտությունը, ապա Մոլիերին առավելապես հոգեհարազատ է Գասենդիի փիլիսոփայությունը, որը հակված է մարդու վարքը գլխավորապես կապել բնականության և բնագոյների հետ: Հետագայում նա իր տեղը կարողացավ պահպանել մաս XVIII դարի ընթացքում՝ ընդունելով լուսավորական

կլասիցիզմի գծեր (հիմնականում՝ Վոլտերի առանձին ողբերգություններ՝ «Էդիպ», «Կեսարի մահը», «Բրուտոս»)։ Կլասիցիզմի դրսևորման ինչ-ինչ տարրեր նկատելի են նաև Ֆրանսիական մեծ հեղափոխության շրջանի գրականության մեջ (Անդրե Շենյե), երբ լուսավորականին գալիս է փոխարինելու, այսպես կոչված, հերոսական կլասիցիզմը։

Բանականության փիլիսոփայությամբ համակված եվրոպական հասարակական միտքը շատ նպաստավոր միջավայր էր կլասիցիզմի գաղափարների զարգացման համար նաև Ֆրանսիայից դուրս։ Պատահական չէ, որ գրական այդ ուղղության արձագանքները չեն ուշանում նաև Անգլիայում ու Գերմանիայում։

Անգլիայում Էլիզաբեթյան թատրոնին գալիս է փոխարինելու ֆրանսիականը։ Շեքսպիրյան բազմիմաստ և բարդ ոճը անուշադրության է մատնվում։ Որոշակիորեն բարձրանում է նաև Մալերբի հերոսական բանաստեղծության հեղինակությունը։

Կլասիցիզմի բարձրակետը Ջոն Դրայդենի ստեղծագործությունն է, սակայն առաջին նշանները առկա են դեռևս XVI դարում, մասնավորապես Ֆիլիպ Սիդնիի «Ի պաշտպանություն պոեզիայի» (1580) էսսեում, որտեղ անգլիական Վերածննդի նշանավոր բանաստեղծն ու արձակագիրը այն միտքն է զարգացնում, թե աշխարհաճանաչման հիմքում ի սկզբանե եղել է պոեզիան, և այսօր ժամանակն է հարություն տալ պոեզիային՝ Հոմերոսից մինչև Դանտե ձգվող ավանդույթին։ Բացի այդ, ինչպես վկայում են փաստերը, Սիդնին ծանոթ է եղել արիստոտելյան «Պոետիկային», որի առանձին դրույթներ պաշտպանում է ակնհայտորեն<sup>179</sup>։

Ջոն Դրայդենը անգլիական XVII դարի մշակույթի կենտրոնական դեմքերից մեկն է, բանաստեղծ, դրամատուրգ, թարգմանիչ (թարգմանում է Վերգիլիոս) լինելուց գատ՝ նա նաև նշանավոր քննադատ էր, նրան համարում են անգլիական քննադատության հիմնադիրներից մեկը։ Իր դրամաներում նա կարողանում է, մի կողմից, շարունակել շեքսպիրյան ավանդույթը, մյուս կողմից՝ որոշակի

<sup>179</sup> Стів Сидни Ф., Астрофил и Стелла. Защита поэзии, М., 1982:

ուշադրություն ապահովել ֆրանսիական կլասիցիստական ողբերգությունների հանդեպ: Այդուհանդերձ, կլասիցիզմն Անգլիայում խոր արմատներ չի ձգում: XVIII դարում կլասիցիզմը ներկայանում է Ալեքսանդր Պոուպի ստեղծագործությամբ, որը հայտնի է Հոմերոսի «Իլիականի» ազատ թարգմանությամբ ու «Քննադատության փորձ» չափածո էսսեով, որի վրա ակնհայտեն առկա պոետոլոգիական ավանդույթի ազդեցությունը՝ Հորացիոսից մինչև Բուալո:

Կլասիցիզմն ավելի, քան Անգլիայում, Գերմանիայում կշիռ ձեռք բերեց՝ պայմանավորված այն հանգամանքով, որ այստեղ գրականության մակարդակը համեմատաբար ցածր էր, քան Ֆրանսիայում ու Անգլիայում, առանձին գրական գործիչներ, ֆրանսիական փորձը տարածելով, հույս ունեին հասնել ազգային գրականության նկատելի աշխուժացման: Մարտին Օպիցը (1597-1639) այդ գաղափարի առաջին իրագործողներից մեկն է, իսկ այդ ճանապարհի կարևոր ձեռքբերումներից է «Գիրք գերմանական պոեզիայի մասին» (1624) տրակտատը: Այն ցույց է տալիս հեղինակի լայն գիտելիքները անտիկ միջնադարյան պոեզիայի ու փիլիսոփայության, ինչպես նաև Արիստոտելի, Հորացիոսի և Սկալիզերի տրակտատների մասին: Հատկանշական է, որ զարգացող բարոկկոյի գրականությանը Օպիցը գիտակցաբար հակադրում է կլասիցիզմի էսթետիկական և սկզբունքները: Օպիցի ընկալմամբ գրականության լավագույն օրինակները ֆրանսիական ներբողներն ու ողբերգություններն են: Բայց դրա հետ մեկտեղ նա, կարևորելով լատիներենի նշանակությունը, գերմանացի բանաստեղծներին հորդորում է գրել գերմաներեն, առանց որի ազգային գրականությունը չի կարող զարգանալ: Անկասկած, գերմանական գրականության վրա Օպիցի գիրքը, ինչպես և պոեզիան, ունեցան դրական ազդեցություն:

XVIII դարի առաջին կեսին կլասիցիզմի առաջնորդ է դառնում Ի. Բ. Գոտշեդը: Նա նույնպես իր բազմաթիվ հոդվածներում ու դրամատիկ երկերում պաշտպանում է կլասիցիզմի շահերը և հակադրվում բարոկկոյին: Կլասիցիզմի առանձին սկզբունքներ ակնհայտ են Բ. Վիլանդի փիլիսոփայական վեպերում («Ագաթոն», «Աբդերցի-

ները»), թեև այս դեպքում ևս կիրառելի է «լուսավորական կլասիցիզմ» հասկացությունը:

XVIII դարի վերջին տասնամյակում գերմանական գրականության մեջ ի հայտ եկավ «Վայմարյան կլասիցիզմ» ծրագրային շարժումը, որը կապված էր Գյոթեի ու Շիլլերի անունների հետ: Որոշակի առնչություններ ունենալով դասական կլասիցիզմի հետ՝ այն ուղղակի արտահայտությունն էր երկու մեծ գրողների գեղագիտական նոր ծրագրի, որով, ըստ էության, ամփոփվում էր եվրոպական լուսավորության դարաշրջանը: Ստեղծվեցին տեսական ու գեղարվեստական բազմազան երկեր՝ ի մարմնավորում Վինկելմանի հայտարարած «Ազնիվ պարզության և հանդարտ վեհության»՝ անտիկ մշակույթի գեղագիտական իդեալի: Վայմարյան կլասիցիզմի տարբերակ կարելի է դիտարկել նաև Հյոլդեռիմի և Բլախտի՝ անտիկականության վերամարմնավորման դրամատուրգիական ու պոետական լրջագույն փորձերը:

Կլասիցիզմի գեղագիտության ավագանից մեծապես օգտվում են նաև Ռուսաստանում: Գրական այս ուղղության զարգացումն այստեղ կապված է XVIII դարի բազմաթիվ գրողների ու բանաստեղծների՝ Կանտեմիրի, Սումոռոկովի, Լոմոնոսովի, Պրոկոպովիչի հետ:

Կլասիցիզմի սկզբունքները օտար չեն և հայ գրականությանը (Ա. Բագրատունի, Մ. Ջախջախյան, Պ. Պինասյան, Ա. Վանանդեցի, Գ. Պատկանյան): Ոգեշնչված կլասիցիզմի գեղագիտական սկզբունքներով՝ Արսեն Բագրատունին գրում է «Հայկ դյուցազն» (1815) նշանավոր պոեմը: Մխիթարյան միաբանների կողմից թարգմանվում են ոչ միայն ֆրանսիացի կլասիցիստ հեղինակների ողբերգությունները, այլև անտիկ հեղինակների՝ Հոմերոսի, Էսքիլեսի, Սոֆոկլեսի, Վերգիլիոսի ստեղծագործությունները, և որ շատ կարևոր է այս դեպքում՝ Հորացիոսի «Քերթողական արվեստը»: Ա. Բագրատունին թարգմանում է նաև Նիկոլա Բուալոյի «Պոետիկան», թեև թարգմանությունը չի պահպանվում: Մխիթարյանները ստեղծեցին նաև իրենց սեփական տեսական աշխատությունները: Խոսքն ամենից առաջ Էդուարդ Հյուրմյուզյանի «Առձեռն բանաստեղծություն» (1839, Վենետիկ) աշխատանքի մասին է:

XIX-XX դարերում եվրոպական գրականության մեջ նկատվում է կլասիցիստական գեղագիտության և թեմատիկայի հանդեպ հետաքրքրություն, որը ստանում է Նոր կլասիցիզմ անվանումը: Երևույթը նկատվում է նախ Ֆրանսիայում, պառնասական պոետների (Լըկոնտ դը Լիլ, Թեոֆիլ Գոթիե, Ժոզե Հերեդիա), ապա՝ սիմվոլիստների շրջանում (Մալարմե, Ժան Մորեաս): Գերմանիայում նոր կլասիցիզմի գեղագիտական սկզբունքներն առկա են արդեն XX դարասկզբին՝ Պ. Էռնստի, Վ. Ֆոն Շոլցի ստեղծագործություններում: Անկասկած, նորկլասիցիստական տրամադրությունների ակտիվացումը XIX դարի վերջին կապված է նատուրալիզմի, սիմվոլիզմի և առհասարակ դեկադանսի գրականությանը բնորոշ պեսիմիզմի, անորոշության, անհատապաշտական ու անկումային այլ երևույթները մերժելու հետ, որոնց հակադրվում են բարոյական բարձր օրինակները, լեզվի պարզությունը, ոճի ազնվականությունը և կլասիցիզմին բնորոշ այլ կողմեր: Այդ միտումները խորանում են նաև XX դարում (Թոմաս Էլիոթ, Ժան Պոլ Սարտր, Ժան Անույ): Եվրոպական գեղարվեստական գիտակցության կողմից կլասիցիզմը բնավ մտահան չանելը և պարբերաբար նրա փորձից օգտվելը հաստատում է Ն. Փախսարյանի այն դիտարկումը, թե հավերժականի կլասիցիստական ընկալումը պետք է հասկանալ ոչ այնքան իբրև «հին, անտիկ», որքան իբրև «կատարյալ ու գեղեցիկ»<sup>180</sup>, որի կարիքը գրականությունը մշտապես ունեցել է և ունենալու է:

XVII դարի երկրորդ ամենագեղեցիկ գրական ուղղությունը **բարոկկոն** է (իտալերեն՝ barocco, պորտուգալերեն՝ pe'rola barroca), որով բնութագրվում է XVII-XVIII դարերի եվրոպական մշակույթը: Բարոկկոյի արմատները նույնպես Իտալիայում են: Եզրույթը եվրոպական մշակույթի ամենաբարդ և բազմիմաստ հասկացություններից մեկն է, որով մատնացույց է արվում գեղարվեստական ուղղություն, գեղագիտական-փիլիսոփայական գաղափարների ամբողջություն,

---

<sup>180</sup> Пахсарьян Н., 17-й век как «эпоха противоречия». Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000- 2000, М., 2001, стр. 61.

որոնք հակադրվում են կլասիցիզմին, գեղարվեստական ոճ և այլն<sup>181</sup>: Հատկանշական է, որ այն արդեն նույն դարում ունեցնում է իր առաջին տեսաբանները: Խոսքը վերաբերում է նախ Մ. Պելլեգրինի «Սրախտությունների մասին» (1639), ապա՝ Բ. Գրասիանի «Սրամտություն կամ Ճկուն մտքի արվեստը» (1946) տեսական աշխատանքներին, որոնց հաջորդում են Է. Թեզաուրոյի «Արիստոտելի հեռադիտակը» (1655) և Դ. Բարտոլի «Գրականագետը» (1658): Դրանց մեջ կարևորվում է հատկապես Էմանուել Թեզաուրոյի աշխատասիրությունը, որի նշանակությունը բարոկկոյի տեսության համար նույնն է, ինչ Ն. Բուալոյի «Քերթողական արվեստը»՝ կլասիցիզմի<sup>182</sup>: Մերժելով արիստոտելյան «Պոետիկայի» գեղագիտական սկզբունքները՝ Է. Թեզաուրոն հենվում է փիլիսոփայի մեկ այլ աշխատության՝ «Ճարտասանության» վրա և այստեղից քաղում գաղափարներ իր տեսության հիմնավորման նպատակով: Է. Թեզաուրոյի համակարգում առանձնահատուկ ուշադրություն է հատկացվում մետաֆորին, որը «մայրն է պոեզիայի, սրամտության, մտահղացումների, խորհրդանիշների և հերոսական նշանաբանների»<sup>183</sup>: Նոր արվեստի ստեղծագործությունները Թեզաուրոն ընկալում է իբրև բանականության դրսևորում, իսկ «արագ բանականությունը» կամ հանճարը՝ ընդունակություն, որը համադրելի է աստծու գործունեությանը. Թեզաուրոյի պատկերացմամբ աստված հմուտ ճարտասան է, դիրիժոր, գեղագետ և շարունակ ու անդադար արարում է անթիվ անսահման գաղափարներ: Բայց հանճարը բնորոշ չէ միայն աստծուն, այլև բնությանը և մարդուն, որոնք հավասարեցվում են միմյանց, այսինքն՝ Թեզաուրոն ջնջում է աստծու, բնության և մարդու միջև առկա սահմանները: Ի դեպ, այս գաղափարները (իբրև թեուրգիայի գաղափար) հետագայում լայնորեն կիրառվեցին եվրոպական գրականության մեջ (մարինիստները՝ Իտալիայում, մետաֆիզիկները և նախառո-

<sup>181</sup> «Բարոկկո» եզրույթի պատմամշակութային, տիպաբանական և գեղագիտական արդիական տարատեսակ ըմբռնումների մասին առավել մանրամասն տե՛ս Михайлов А., Избранное. Завершение риторической эпохи, СПб., 2007:

<sup>182</sup> Ст'ю ИВЛ в 9-ти томах, т. 4. М., 1987, стр. 64:

<sup>183</sup> Тегауро Э., Подзорная труба Аристотеля, Памятники мировой эстетической мысли, М., т. 2., стр. 625.

մանտիկները՝ Անգլիայում, սիմվոլիստները՝ Ֆրանսիայում, Ռուսաստանում):

Ավելի ուշ՝ XIX դարի վերջերին, «բարոկկո» եզրույթը սկսում է լայնորեն շրջանառվել արվեստի և գրականության պատմաբանների շրջանում (Ջ. Կարդուչչի, Է. Պորենբովիչ): Բարոկկոյի պրոբլեմներով սկսում է հիմնավորապես զբաղվել շվեյցարացի արվեստաբան, Յակով Բուրկհարդտի աշակերտ Հենրիխ Վելֆլինը, թեև ինքը՝ Բուրկհարդը, գրական այդ ուղղության հանդեպ որևէ ուշադրություն չի դրսևորում, ավելին՝ նրա կարծիքով բարոկկոն այլ բան չէ, քան «Վերածննդի գեղարվեստական լեզվի բարբարոս բարբառ»<sup>184</sup>: Հ. Վելֆլինը խնդրի կապակցությամբ հիմնարար մի շարք աշխատություններում («Վերածնունդ և բարոկկո» 1888, «Արվեստի պատմության հիմնական հասկացությունները» 1915) առաջին անգամ միմյանցից տարանջատում է Վերածնունդը և բարոկկոն՝ ներկայացնելով վերջինիս բնութագրական գծերը: XX դարում բարոկկոյի հանդեպ գիտական հետաքրքրությունը կտրուկ մեծանում է, և եթե նախկինում XVII դարի մասին խոսելիս հիմնականում նկատի էր առնվում կլասիցիզմը, ապա XX դարում ավելի մեծ ուշադրություն հատկացվում է բարոկկոյին: Դա պայմանավորված է այն կարևոր հանգամանքով, որ բարոկկոն իր գեղագիտական-փիլիսոփայական սկզբունքներով առավելապես միտված է դեպի մոդեռնիզմը: Նրա մասին գրում է փիլիսոփան (Շպենգլեր, Օրտեգա-Ի-Գասետ, Ադոռնո, Դելյոզ), նշակույթի պատմաբանը (Հայզինգա), գրականագետը (Կուրցիուս, Միխայլով, Պախարյան), արվեստի պատմաբանը (Վիպպեր): Այսօր բարոկկո ասելով՝ մասնագետները հասկանում են ոչ միայն գրական ուղղություն, այլև ոճ, գեղարվեստական մտածողության տիպ, որն առջվում է արվեստի գրեթե բոլոր տեսակներին: Այն երբեմն գործածվում է նաև իբրև մետաֆոր՝ խորհրդանշելու համար ժամանակային-կամ առարկայական որևէ անսովոր հասկացություն, օրինակ՝ *բարոկկոյի դարաշրջան*, *բարոկկոյի աշխարհ*, *բարոկկոյի մարդ*: Ավելին, ըստ կուրացի գրող Ա. Կարպենտիերի՝ «բարոկկոյի ոգին կարող

<sup>184</sup> Пахсарьян Н., 17-й век как «эпоха противоречия». Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000- 2000, М., стр. 41.

է հարություն առնել ցանկացած պահի... Քանզի դա ոգի է և ոչ թե ոճ...Դա ինքնօրինակ ստեղծագործական ազդակ է, որը պարբերաբար կրկնվում է արվեստի ողջ պատմության ընթացքում դրա ցանկացած տեսակի մեջ, լինի գրականություն, քանդակագործություն, ճարտարապետություն, թե երաժշտություն: Բարոկկոյական ոգին, ի դեմս Ալեքսանդր Մակեդոնացու, Կառլոս Մեծի կամ Նապոլեոն Բոնապարտի, ներկայացնում է որոշակի քաղաքակրթության ծաղկման ամենաբարձր կետը»<sup>185</sup>: Բնականաբար, տրամաբանական է մտածել, որ բարոկկոյի գիտական հետազոտությունների և ուսումնասիրությունների պատմությունը՝ Հենրիխ Վելֆլինից սկսած մինչև Ժամանակակից մեկնաբաններ, անցել և անցնում է բուռն բանավեճերի ու բախումների մեջ, որոնք պարբերաբար ծագել են հարյուրամյակների ընթացքում: Բարոկկոյի պատմության դեռևս չորոշված հիմնահարցերից մեկը գրական այս ուղղության առնչությունների խնդիրն է, մի կողմից, Վերածննդի ու մյուս կողմից մանիերիզմի հետ, որի հետևանքով XVII դարի մի շարք մեծ գրողներ (Շեքսպիր, Սերվանտես, Լոպե դե Վեգա, Մոնտեն, Դոնն, Մարիոն, Գոնգորո, Տասսո) երբեմն ներկայացվում են Վերածննդի, երբեմն՝ բարոկկոյի գրականության շրջանակներում:

«Մանիերիզմ» եզրույթն առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ է դրվում գերմանացի համեմատաբան գրականագետ Ռոբերտ Կուրցիուսի կողմից («Եվրոպական գրականությունը և լատինական միջնադարը», 1949): Մանիերիզմ ասելով՝ Ռ. Կուրցիուսը նկատի ունի ոչ միայն Վերածննդի ու Նոր ժամանակներ միջակայքի, այլև առհասարակ ողջ եվրոպական գրականության պատմությանը հայտնի գրական տարատեսակ հոսանքներ (տրուբադուրների պոեզիա, սիմվոլիզմ, էքսպրեսիոնիզմ և այլն), որը միշտ դրսևորվում է անցումային փուլերում՝ անտիկ ժամանակներից մինչև մոդեռնիզմ<sup>186</sup>: Այսինքն՝ բարոկկոյի փոխարեն Ռ. Կուրցիուսը նախընտրում է խոսել մանիերիզմի մասին: Գիտական մեկ այլ մեկնաբանության համա-

<sup>185</sup> Карпентьер А., Барочность и чудесная реальность// Мы искали и нашли себя. М., 1984, стр. 110.

<sup>186</sup> Stü Curtius R., Europäische Literatur und lateinische Mittelalter, 1949:

ձայն՝ մանիերիզմը վերածննդյան դրսևորում է, իսկ բարոկկոն կլասիցիզմի հետ միասին պատկանում է նոր ժամանակների մշակույթին<sup>187</sup>: Բարոկկոյի՝ հետագա գրական ուղղությունների հետ ընդհանրությունների խնդիրը նույնպես այս ուղղության գիտական պատմության կարևոր առանձնահատկություններից մեկն է:

Իբրև գրական ուղղություն՝ բարոկկոն ընդհանուր առմամբ բնութագրվում է հետևյալ հիմնական գծերով.

1. բարոկկոյի աշխարհայացքային հիմքը առեղծվածն է, գաղտնիքը, որ շրջապատում է մարդուն,

2. բարոկկոյի հերոսը գտնվում է միջակա վիճակում: Ի տարբերություն Վերածննդի հումանիստների հայտարարած մարդու պատկերացման, որի համաձայն՝ մարդը տիեզերքի կենտրոնն է (Պիկո դելլա Պիրանդոլա), բարոկկոյի մարդը աշխարհի ու տիեզերքի մասին գիտի ավելի շատ բան: Կոպեռնիկոսի, Կեպլերի հայտնագործություններից հետո Բլեզ Պասկալը մարդու մասին գրում է հետևյալը. «Ի վերջո ի՞նչ է մարդը բնության մեջ: Ոչինչ՝ անասնամտության համեմատ, և ամեն ինչ՝ ոչնչի բաղդատությամբ, միջակություն՝ ոչնչի և համայնի միջև, անասելի հեռու ծայրակետերն ընկալելուց: Իրերի վախճանն ու նախապատճառները նրա համար անհաղթահարելիորեն սքողված են անթափանց գաղտնիքով»<sup>188</sup>:

3. Բարոկկոյի գրականությանը բնորոշ են հակադրությունը, լարվածությունը, կերպարների դինամիկան, հոգեբանական գրգռված վիճակները: Օրտեգա-Ի-Գասետը բարոկկոյի գեղագիտության տարրեր է տեսնում Ֆ. Դոստոևսկու և Էլ Գրեկոյի ստեղծագործություններում<sup>189</sup>:

4. Հիմնական մետաֆորներից մեկը աշխարհի ունայնության (Vanitas) գաղափարն է, որն անձանոթ չէ եվրոպական մտքի պատմությանը և ավանդվել է դեռևս աստվածաշնչյան գրքերով («Ժողո-

---

<sup>187</sup> Пахсарьян Н., 17-й век как «эпоха противоречия». Зарубежная литература второго тысячелетия, 1000- 2000, М., стр. 46.

<sup>188</sup> Պասկալ Բ., Մտքեր, Երևան, 2003, էջ 114:

<sup>189</sup> St'u Ortega-И-Гассет X., Эстетика Философия культуры, М., 1991, стр. 151-154:

վող», «Հոր»): Այս հանգամանքով է պայմանավորված բարոկկոյի գրականության մշտական հակումը դեպի գոյության անկայությունը, փոփոխականությունը, տեսիլքներն ու գիշերային թեմաները (Կալդեյան, Զեվեդո):

5. Ի տարբերություն կլասիցիստական անշարժ և անփոփոխ կոսմոսի՝ բարոկկոյի գրականության մեջ գերիշխում է կոմպոզիցիոն միջոցների ունիվերսալիզմը՝ տարածության և ժամանակի հանդեպ ազատ, խաղարկային ձևերի հստակ կիրառությամբ, ինչը, Յ. Հայզինգայի կարծիքով, պայմանավորված է գրական այս ուղղությանը հոգեհարազատ չափազանցման անհրաժեշտությամբ<sup>190</sup>: Բարոկկոյի գրականությանը բնորոշ խաղարկային տարրերն ու առանձնահատկությունները բացահայտելու ուշագրավ օրինակ է Ա. Իշանովայի «Խաղային սկզբունքները բարոկկոյից մինչև պոստմոդեռնիզմ» հոդվածը<sup>191</sup>, որտեղ ոչ միայն դիտարկվում են բարոկկոյի խաղային առանձնահատկությունները, այլև պատմական լայն ֆոնի վրա գուգահեռներ են անցկացվում գրական այն ուղղությունների հետ, որոնք նույնպես հավատարիմ են խաղային տեխնիկային ու գեղագիտությանը: Խոսքը հատկապես ժամանակի և պոստմոդեռնիզմի մասին է:

6. Բարոկկոն խաղային իր բնավորությունը դրսևորում է նաև ժանրերի ընտրության մեջ: Բազմազան ու հարափոփոխ աշխարհի մասին պատկերացումները բորոկկոյի գրականության մեջ վերածվում են ժանրային ձևերի համադրման, միմյանցով փոխարինելու, նոր ձևերի ստեղծման շարունակական փորձերի: Դրամա, պոեզիա, արձակ... կարևորվում են սենտենցը, աֆորիզմը..., աշխարհը ոչ թե պարզեցնելու, այլ բարդացնելու միտումները...

7. Բարոկկոյի ոճի համար կարևորվում են հատվածայնությունը, արտաքին, ձևական գործոնները, օրինակ, բանաստեղծության տողերով որոշակի կերպարանքներ ստեղծելու նախասիրությունը և այլն...

---

<sup>190</sup> Հայզինգա Յ., Homo Ludens, Երևան, 2007, 259-264:

<sup>191</sup> St' u Ишанова А., Принципы лудизма от барокко до постмодернизма, 2019:

Գրականության պատմությունը բարոկկոյի առաջին օրինակներ տեսնում է արդեն ուշ Վերածննդի երկերում (Շեքսպիր, Սերվանտես, Տասսո): Այն ավանդաբար, ինչպես կլասիցիզմի դեպքում, սկիզբ է առնում Իտալիայում, ապա՝ անցնում Իսպանիա, Գերմանիա, Անգլիա՝ յուրաքանչյուր երկրում դրսևորելով գեղագիտական-ժանրային ինքնատիպ գծեր: Օրինակ՝ Իտալիայում այն անվանվում է **մարինիզմ** (բանաստեղծ Ջանբատիստո Մարինոյի անունով): Հակումը դեպի էրոտիկան ու հեղոնիզմը, ձևական, սովետական սրամտություները և այլաբանությունները մարինիզմը ընդհուպ մոտեցնում են մանիերիզմին, որը, ինչպես արդեն նշվել է, ուշվերածննդյան երևույթ է: Գրական նմանատիպ հոսանք նկատվում է նաև Իսպանիայում, որտեղ այն անվանվում է **գոնգորիզմ** (բանաստեղծ Լուիս դե Գոնգորայի անունով), Ֆրանսիայում հայտնի է «**նրբակիրք**» (Preziözentum), իսկ Անգլիայում՝ «**էվֆուիզմ**» եզրույթներով:

Իտալիայում հումանիստական գաղափարների ճգնաժամը նպաստավոր պայմաններ ստեղծեց բարոկկոյի մտածողության զարգացման համար, որի հետևանքով ծաղկեցին առանձին ժանրեր: Խոսքը վերաբերում է հատկապես դիմակների թատրոնին (dell' arte), որը, ազգային արմատներ ունենալով հանդերձ, միաժամանակ համահունչ լինելով բարոկկոյի նոր մտածողությանը, լայն տարածում գտավ եվրոպական երկրներում: Ըստ էության, նա իր ուժը պահպանում է նաև նոր ժամանակներում և XX դարում: Իտալական մեղեդն թատրոնը և Գաբրիել Դ'Անունցիայի դրամատուրգիան դրա վկայություններն են:

Իսպանական բարոկկոյին բնորոշ են ինչպես ժանրային բազմազանությունը, այնպես էլ աշխարհայացքային խորությունն ու որոնումների լայնությունը: Պոեզիայի զարգացումը կապվում է գլխավորապես Լուիս դե Գոնգորայի անվան հետ, որը գոնգորիզմի հոտ միասին իսպանական պոեզիայի պատմությանը ժառանգեց նաև «կուլտերանիզմ» հասկացությունը (դա համարվում է գոնգորիզմի հոմանիշը): Գոնգորան ստեղծում է ինչպես պարզ, լուսավոր (տոնետները, ռոմանսները), այնպես էլ մթին, բարոկկոյական («Ասք Պոլիֆեմոսի և Գալատեայի մասին», «Առանձնացումներ» պոեմները) պոեզի-

այի էջեր՝ փորձելով միավորել ցածր և բարձր պոետական ավանդույթները: Այսօր գոնգորիզմի կամ կուլտերանիզմի դասական նմուշ համարվող այս պոետում հեղինակը միտումնավոր հեռանում է պարզ կենցաղագրությունից և ստեղծագործությունը օժտում բարդ, երբեմն անհասկանալի կապերով ու կառուցվածքներով: Գրականության պատմաբանի ճիշտ դիտարկմամբ պոետներում դժվար է հետևել սյուժետային որևէ գծի, քանզի «արվեստը ակնհայտորեն առավելություն է ստանում իրականության՝ մարդու կեցության և բնական միջավայրի նկատմամբ»<sup>192</sup>: Բալտազար Գրասիանը, որի մասին արդեն խոսվել է «Սրամտություն կամ ճկուն մտքի արվեստը» աշխատասիրության առնչությամբ, ստեղծում է «Կրիտիկոն» փիլիսոփայական-այլաբանական վեպը, որի հերոսները քառսի և անորոշության պայմաններում փորձում են հասնել ճշմարտության: Բարոկկոյի գրական ժանրերի համակարգում հետաքրքիր դրսևորում է նաև Գրասիանի «Գրպանի գուշակը»՝ իբրև աֆորիզմային արձակի նմուշ<sup>193</sup>: Բարոկկոյի մեկ այլ խոշորագույն դեմք՝ Ֆրենսիսկո Քեվեդոն, որի անունը կապված է «կոնցեպտիզմ» հասկացության հետ (concepto – սրամտություն, միտք բառից), ստեղծում է իր տեսակի մեջ անսովոր երկ՝ «Գիրք ամեն ինչի և էլի շատ բաների մասին», որը ժամանցային-սատիրական արձակի նմուշ է՝ կառուցված ազատ խաղային սկզբունքով. Քեվեդոն խոսում է ամեն ինչի մասին՝ կենցաղային խորհուրդներից մինչև աստղաբաշխություն, քիրոմանտիա և ֆիզիոգնոմիկա: Ըստ էության, բարոկկոյի գեղագիտական սկզբունքներից հեռու չէ նաև Քեվեդոյի «Բուսկոնի կյանքը» պիկարոյական վեպը:

Ինչ մնում է բարոկկոյի գրականության երրորդ խոշորագույն ներկայացուցչին՝ Պեդրո Կալդերոնին, սպա նրա հիմնական ժանրը դրաման է, որում առկա են կենսական քառսը, պատահականությունը, կյանքի անիմաստության տագնապը («Կյանքը երազ է»): Կալդե-

<sup>192</sup> ИВЛ в 9-ти томах, т. 4, М., 1987, стр. 75.

<sup>193</sup> Ի դեպ, այս գիրքը ժամանակին ամենապահանջվածներից մեկն էր Եվրոպայում, նրա նկատմամբ մեծ հետաքրքրության վկայություն է այն, որ Արթուր Շոպենհաուերը այն թարգմանել է գերմաներեն:

րոնի որոնումներին բնորոշ են նաև դեմոնականությունը և միատիկան («Կախարդ մոգը»):

Եթե Իսպանիայում բարկկոյի գրականությունը ծաղկում էր երկրի մշակութային և քաղաքական վերելքի պայմաններում (XII դարը իսպանական գրականության ոսկեդարն է), ապա Գերմանիայում միանգամայն այլ իրադրություն էր: Ռեֆորմացիայի հետ կապված գյուղացիական խռովությունները, ապա դրանց հաջորդած երեսնամյա պատերազմը (1618- 1648) երկիրը վերածում են իսկական ավերակների, իշխում են քաոսն ու անորոշությունը: Ուստի տրամաբանական է ենթադրել, որ հենց այդ հանգամանքով է ինչ-որ չափով պայմանավորված Գերմանիայում բարոկկոյի գրականության ծաղկումը:

Գերմանական բարոկկոյի հետ կապված են որոշակի խնդիրներ: Այն մշտապես եղել է գերմանական գրականագետների ուշադրության տակ, բայց հաճախ կան շրջանցվել է (Ռոբերտ Կուրցիուս և նրա դպրոցի հետևորդներ), կան առհասարակ մերժվել է դրա գոյությունը գերմանական գրականության մեջ (Հենդրիկ Շոլտե): «Գրականություններից ոչ մեկում,– գրում է Հ. Շոլտեն,– ավելի շատ չեն խոսում բարոկկոյի մասին, քան գերմանականի պատմության, և այդուհանդերձ գերմանական բանաստեղծությունը հեռու է բարոկկոյից»<sup>194</sup>:

Գերմանական բարոկկոն, որն ընդհանուր առմամբ հարուստ է ինչպես պոեզիայի, դրամայի և արձակի առաջնակարգ երկերով, ստեղծվում է իտալական, իսպանական և ֆրանսիական բարոկկոյի գործուն ազդեցության պայմաններում: Թարգմանվում են Մարինոյի, Գոնգորայի, Քեվելոյի, Դե Սկյուդերիի ստեղծագործությունները և աստիճանաբար դառնում գրական ճաշակի հիմք: Կարելի է առանձնացնել գերմանական բարոկկոյի գրականության երկու տիպ, որոնք սոցիալական ծագմամբ տարբեր են: Առաջինը գերմանական ազնվականության շրջանում տարածված գրականությունն էր, որը ներկայացնում էր ֆրանսիական նրբակիրթ վեպերի օրինակով

---

<sup>194</sup> Wissen im Überblick, Die Literatur, Freiburg, Basel, Wien, 1973, Seite 518.

գրված հովվերգական երկերը (օրինակ՝ Ա. Բուխույցի, Դանիել ֆոն Լոհենշթայնի վեպերը): Երկրորդ տիպը, որն առավել միտված է սատիրայի լեզվով քննադատելու գերմանական իրականությունը, տարածված էր առավելապես միջին խավերի շրջանում (Գրիմմեյլսհաուզենի, Մոշերոշի ստեղծագործությունները): Բարոկկոն ուներ իր ճանաչված պոետները (Ֆիլիպ Ցեզեն, Անգելուս Սիլեզիուս, Քրիստիան ֆոն Հոֆմաննսվալդաու, Անդրեաս Գրիֆիուս) և անգամ պոետոլոգները (Գեորգ ֆոն Հարսդորֆեր, Գեորգ Շոտտել), որոնք իրենց աշխատություններում մերժում էին Մարտին Օպիցի կլասիցիստական սկզբունքները:

Բարոկկոյի դրաման գլխավորապես զարգանում է Դանիել ֆոն Լոհենշթայնի և Անդրեաս Գրիֆիուսի ջանքերով: Գերմանական բարոկկոյի մասին խոսելիս անհրաժեշտ է առանձնացնել Վալտեր Բենյամինի «Գերմանական բարոկկոյի դրամայի ծագումը» հիմնարար ուսումնասիրությունը (1928): Այստեղ, հենվելով Ֆ. Նիցշեի փորձի վրա և մերժելով հունական մշակույթի արժևորման ակադեմիական քարացած առանձին պատկերացումներ, այն կարծիքն է հայտնում, որ գերմանական բարոկկոյի դրաման խստորեն տարբերվում է հունական ողբերգությունից, և նրա ձևավորման վրա ազդել են ոչ այնքան արիստոտելյան սկզբունքները, որքան նիդեռլանդական գրականության փորձը: «Նոր գերմանական դրամայի պատմությունը չգիտի որևէ փուլ, որի ընթացքում հունական ողբերգակների սյուժեների ազդեցությունը լիներ այդքան աննշան: Հենց միայն սա վկայում է ընդդեմ Արիստոտելի գերիշխանության»<sup>195</sup>: Ինչ մնում է վեպին, ապա այս ժանրի ձեռքբերումները հիմնականում կապված են Յոհան Մոշերոշի («Ֆիլանդեր ֆոն Չիտեվալդի դժոխային և ճշմարիտ տեսիլքները») և Հանս Յակոբ Գրիմմեյլսհաուզենի («Սիմպլիցիուս Սիմպլիցիսիմուս») վեպերի հետ, որոնք դուրս են գալիս նեղ գերմանական սահմաններից և ձեռք են բերում համաեվրոպան նշանակություն:

---

<sup>195</sup> Беньямин В., О происхождение немецкой барочной драмы, М., 2002, стр. 46.

Ֆրանսիայում՝ կլասիցիզմի դասական երկրում, բարոկկոն մեծ հաջողություններ չունեցավ, սակայն իտալական և իսպանական գրականության օրինակները (Մարինո, Գոնգորա) իրենց ազդեցությունը թողնում էին: Ֆրանսիական բարոկկոյին բնորոշ են պալատական-արխատոկրատական ձևերն ու ոճերը: Գրական ճաշակի վրա մեծ ազդեցություն են ունենում ձևավորվող բարձրաշխահիկ սալոնները: Իենց այդ ճաշակի արտահայտություն են Մադլեն դե Սկյուդերիի, Օնորե դը Յուրֆեի նրբակիրթ-հովվերգական վեպերը, որոնցում իսպառ բացակայում են մռայլ տեսարանները, տազնապն ու սարսափները (նման մոտիվներ կարելի էր գտնել թերևս միայն Ռասինի յանսենիստական առանձին ողբերգություններում և Բլեզ Պասկալի «Մտքերում»): Նրբակիրթ-սալոնայինից զատ՝ կար նաև ավելի հասարակ, ավելի դեմոկրատական թևի բարոկկո, որը ներկայացնում են Շառլ Մորելը («Ֆրանսիոնի ծիծաղաշարժ ու ճշմարիտ պատմությունը»), Պոլ Սկարոնը («Երգիծական վեպ»), Սիրանո դե Բերժերակը («Լուսնի պետությունը»):

Անգլիական գրականության մեջ բարոկկոյի դրսևորումներ առկա են նախ էվֆուիզմի գրականության մեջ, որը հենվում է պատկերավոր արտահայտությունների ու պերիֆրազների վրա և առաջ բերում գուգորություններ (Ռ. Գրին, Ջ. Լիլի, վաղ շրջանի Շեքսպիր): Բարոկկոն հետագայում՝ իբրև քառսի և պատահականության պատկեր, դրսևորվում է Շեքսպիրի վերջին և նրա հետևորդների՝ Ֆլետչերի, Վեբստերի պիեսներում: Բարոկկոյի գեղագիտությունը առավել տեսանելի է մետաֆիզիկների պոեզիայում (Ջ. Դոն, Գ. Բլինգ, Ա. Մարվել):

XVII դարում բարոկկոյի գրականության ազգային տարատեսակներ կարելի է տեսնել նաև Պորտուգալիայում (Ֆրանցիշկո Լոբո), Նիդեռլանդներում (Յոստ վան դել Վոնդել) և սկանդինավյան երկրներում:

XVIII դարի գրական ուղղություններից բարոկկոյի հետ որոշակի ընդհանրություններ կարելի է տեսնել նախառոմանտիզմի շրջանակներում, որը հետագայում՝ XIX դարում, առավել խորանում է և հնարավորություն տալիս խոսելու այդ երկու գրական ուղղություններ-

րի տարատեսակ ընդհանրությունների մասին<sup>196</sup>: Բարոկկոյի և ռոմանտիզմի միջև, ինչպես արդեն ասվել է, ընդհանրություններ է նկատել Ա. Իշանովան խառի և խաղարկային էսթետիկայի տարրեր լայնորեն գործածելու տեսանկյունից:

XIX դարավերջին ու XX դարում բարոկկոյի և գրական ուղղությունների առնչությունների մասին սկսում են խոսել առավել հաճախակի: Ընդգծվում է հատկապես դեկադանսի, մոդեռնիզմի և հետմոդեռնիզմի հետ բարոկկոյի առնչությունների խնդիրը: Չնավորվում է նոր եզրույթ՝ «նոր բարոկկո», որի մասին խոսում են բազմաթիվ գրականագետներ ու փիլիսոփաներ (Օրտեգա-Ի-Գասետ, Խ. Ռ. դե Վեստոս, Ժ. Դելյոզ, Ժ. Բոդրիյար, Մ. Ֆոկո, Ս.Ժիժեկ, Ի. Իլյին): Նմանատիպ սևեռում ուշադրությունը բարոկկոյի գրականությանը և գեղագիտությանը պայմանավորված է եվրոպական մշակույթի համընդհանուր ճգնաժամով, և բարոկկոյի գեղագիտական-աշխարհայացքային մոդելը դառնում է չափազանց արդիական թե՛ սյուրռեալիստների, թե՛ էքսպրեսիոնիստների և թե՛ կուբիստների ու պոստմոդեռնիզմի հետևորդների համար: Նրանց հեռավոր կամ մոտիկ չափով մոտեցնում են աշխարհի՝ իբրև առեղծվածի ու քաոսի անճանաչելիության մասին ընդհանրական պատկերացումները:

### 3.2 Գրական ուղղությունները XVIII դարում

Եվրոպայի պատմության XVIII դարը հայտնի է իբրև Լուսավորության դարաշրջան: Իր անունը թողնելով դարաշրջանի վրա՝ **Լուսավորությունը** նպաստում է ձևավորելու պատմամշակութային այն պայմանները, որոնք հանգեցնում են արմատական փոփոխությունների հասարակական մտքի բոլոր, այդ թվում՝ գեղագիտության և գրականագիտության ոլորտներում: Բավական է ասել, որ առանձին փիլիսոփաների, հատկապես Ալեքսանդր Բաումգարտենի կողմից փիլիսոփայությունից առանձնանում է գեղագիտությունը, ինչը հնա-

---

<sup>196</sup> Առավել մանրամասն տե՛ս Сафронова В., Человек и картина мира в поэтике барокко и романтизма, М., 1995:

րավորություն է տալիս առավել հստակ պատկերացնելու արվեստի և գրականության իմաստն ու նշանակությունը, առավել մոտիկից խոսելու նրանց խնդիրների մասին, մանավանդ հիմք է դառնում նոր գիտաճյուղի՝ գրականագիտության վերջնական ձևավորման համար:

Լուսավորությունը (անգլ. Enlightenment; ֆր. Les Lumieres; գերմ. Aufklärung; իտ. Illuminismo, իսպ. ilustracion), ինչպես Վերածնունդը, գաղափարախոսական համակարգ է: Եզրույթն առաջին անգամ հանդիպում է Վոլտերի, Ի. Հերդերի երկերում, բայց լայն ճանաչում է ձեռք բերում այն բանից հետո, երբ Է. Կանտը հրատարակում է իր հանրահայտ «Ի՞նչ է լուսավորությունը» էսսեն (1784): Փիլիսոփան լուսավորությունը համարում է մարդկության համար ելք՝ «դուրս գալու անչափահասությունից, որի մեջ գտնվում է սեփական մեղքով»<sup>197</sup>: Նա այն կարծիքն է հայտնում, որ ժամանակակից հասարակությունն ապրում է ոչ թե «լուսավորված», այլ «լուսավորության» դարում, որի լիակատար հաղթանակի համար կարևորագույն պայմանը ազատությունն է<sup>198</sup>: Ինչպես հայտնի է, լուսավորության գաղափարախոսության հոգևոր հայրերը երեքն են՝ ֆրանսիացի Ռ. Դեկարտը, անգլիացի Ջ. Լոկը և գերմանացի Ֆ. Լայբնիցն իրենց ռացիոնալիստական ուսմունքներով, սակայն արդարացի կլինե՞ր նրանց հետ միասին նշել նաև առհասարակ XVII դարի բնագիտական-մաթեմատիկական մտքի (Նյուտոն, Գալիլեյ, Կեպլեր), ինչպես նաև մասամբ կլասիցիզմի ավանդը: Այսինքն՝ Լուսավորությունը՝ իբրև փիլիսոփայական, սոցիալական և բարոյագիտական հասկացությունների ամբողջու-

---

<sup>197</sup> Кант Э., Собр. соч., в 6-ти томах, т. 6, М., 1966, стр. 25.

<sup>198</sup> Նույն տեղում, էջ 34: Մեր ժամանակներում նույնպես Լուսավորության խնդիրները դեռևս շարունակում են պահպանել իրենց գիտական հետաքրքրությունը: Հատկանշական է, որ Լուսավորության հանդեպ գերմանացի փիլիսոփայի լավատեսությունը միանշանակ չընկալվեց: Արդեն ժողովրդի շատ փիլիսոփաներ այն մերժում են կտրականապես: Ֆ. Շլայերմախերը, մասնավորապես, լուսավորությունը բնութագրում է իբրև «սատանայի գործ»: Այդ վերաբերմունքը խորացավ XX դարում: Դրա վկայությունը Վ. Արոռնոյի և Մ. Հորկհայմերի «Լուսավորության դիալեկտիկա» (1947) աշխատությունն է: Ուշագրավ է նաև, որ Կանտի էսսեի հրատարակումից ուղիղ երկու հարյուր տարի անց՝ 1984 թ., մնան վերնագրով էսսե է հրատարակում Մ. Ֆուկոն:

թյուն, նախապատրաստվում է դեռևս նախորդ հարյուրամյակում և իր բարձրակետին հասնում միայն XVIII դարում:

Լուսավորության գաղափարական սկզբունքները հիմնականում խարսխվում են **բանականություն** և **բնություն** հասկացությունների վրա: Լուսավորիչ փիլիսոփաները կարծում էին, որ մարդու բնական և բանական վիճակը ազատությունն է (Լոկ), բայց մարդն ամենուրեք շղթաների մեջ է (Ռուսո), այսինքն՝ ֆեոդալական հասարակությունը, որում ապրում է մարդը, հակաբնական և հակաբանական է: Պատմական անցյալը նույնպես գնահատվում էր իբրև ոչ բանական, բայց պատմությունը զարգանում է հոգուտ բնական և բանական աշխարհակարգի, որի գալուստը, ինչպես կարծում էին լուսավորիչները, անխուսափելի է: Մարդկության բոլոր չարիքները ամենուրեք ունեն նույն պատճառները, այն է՝ խավարամտություն, տգիտություն և կրոնական ֆանատիզմ: Գրանցից փրկվելու միակ ճանապարհը բանական և բնական հասարակության կառուցումն է, որով մարդկանց սոցիալական և բարոյական հարաբերությունները պետք է կարգավորվեն բանականության միջոցով՝ բերվելով ներդաշնակության: Ուստի լուսավորիչները համոզված էին, որ մարդկությունը կարիք ունի կրթության և դաստիարակության, որին ձեռնամուխ են լինում ոչ միայն ոչ միայն փիլիսոփաները, այլև գրողները: Գերմանացի գրող և մտածող Գ. Լեսինգի «Մարդկային ցեղի դաստիարակությունը» (1770) վերնագրով աշխատությունը բնորոշ օրինակ է այդ ժամանակների հասարակական տրամադրություններն ընկալելու առումով: Շարժումը, որ Եվրոպայով մեկ ծավալում են լուսավորիչ մտավորականները, տալիս է իր պտուղները: Լուսավորությունը և կրթությունը ձեռք են բերում առանձնահատուկ կարգավիճակ, ձևավորվում է մանկավարժությունն իբրև առանձին գիտակարգ, մեծանում է համալսարանների թիվը, գրատպությունը հասնում է զանգվածային չափերի, ծնվում է լրագրությունը: Արմատական փոփոխություններ է ապրում գեղարվեստական գրականությունը, հանրության համար այն դառնում է աննախընթաց չափով բաց և մատչելի: Հանրությունն ապրում է բուրժուական նորացման հույսերով, ինչը մասամբ արտացոլվում է գեղարվեստական երկերում և փիլիսոփայական տրակ-

տատներում: Գրականության պատվիրատուն տևական մի շրջան դառնում է առաջընթացի ոգին: Մարդու մասին բանավեճերը փիլիսոփայական տրակտատներից տեղափոխվում են գեղարվեստական երկեր: Մեծապես ընդարձակվում են ազգային մշակույթների միջև կապերը, որի հետևանքով այլ ժողովուրդների մշակութային արժեքները դառնում են ավելի հասանելի: Ֆրանսիացի Վոլտերը բանավեճում է գերմանացի Լայբնիցի հետ կեցության փիլիսոփայության և հանրային բարօրության խնդիրների շուրջ («Կանդիդ»): Անգլիացի Լ. Ստեռնն ավելի լավ է ընկալվում Վոլտերի, Դիդրոյի և Վ. Գյոթեի կողմից, քան իր հայրենակիցների: Իտալացի Գոլդոնին բոլորովին ոչ պատահական գրում է պիեսներ, որոնց թեման այլ ժողովուրդների կենցաղն է ու բարքերը («Հոլանդացի բժիշկը», «Անգլիացի փիլիսոփան», «Պարսիկ հարսնացուն»): Շիլլերն ուղղակի հայտարարում է, որ ինքը գրում է իբրև աշխարհի քաղաքացի<sup>199</sup>:

Բնականաբար, զարգացող հանրային մտքի և գեղագիտական ճաշակի պայմաններում գրականության համապատկերն աչքի է ընկնում բարդ ու բազմազան գաղափարներով, հաճախ իրարամերժ միտումներով, ինչն ուղղակի անդրադառնում է նաև գրական մեթոդների, ուղղությունների և հոսանքների վրա, որոնցով շատ հարուստ է VIII դարի գրականությունը: Դրանք ընդհանուր առմամբ չորսն են՝ լուսավորական կլասիցիզմ, ռոկոկո, ռեալիզմ և նախառոմանտիզմ:

Իներցիայով դեռ շարունակում է իր գոյությունը կլասիցիզմը, որի համար նոր դարաշրջանում դեռևս պահպանվում են որոշակի նպաստավոր պայմաններ, մասնավորապես ինչպես լուսավորիչները, այնպես էլ կլասիցիզմը հիմնարար սկզբունք է համարում բանականությունը, ընդամին՝ կլասիցիզմը ձեռք է բերում նոր անվանում՝ լուսավորական կլասիցիզմ, որի մասին արդեն խոսք եղել է Վոլտերի, Գոտշեդի և այլոց գրականության օրինակով:

Իբրև դարի գրական գործընթացի կարևոր բաղադրիչ հետաքրքիր կողմերով է ներկայանում **ռեալիզմը**: Այն նույնպես իր վրա կրում է լուսավորականության ազդեցությունը և ավելի հաճախ հան-

---

<sup>199</sup> Եզրույթը հավանաբար վերցված է Է. Կանտից:

դես գալիս հենց լուսավորական ռեալիզմ անվանումով: Սակայն ռեալիստական մեթոդի ակնհայտ կողմեր ունի նաև **սենտիմենտալիզմը**, այսինքն՝ «ռեալիզմ» եզրույթի տակ, ըստ էության, պետք է նկատի ունենալ ինչպես լուսավորական ռեալիզմը, այնպես էլ սենտիմենտալիզմը: Ռուս գրականագետ Ի. Վոլկովը նպատակահարմար է գտնում լուսավորական ռեալիզմն անվանել ինտելեկտուալ, իսկ երկրորդի համար պահպանել սենտիմենտալիզմ եզրույթը<sup>200</sup>: Ռեալիզմի այս երկրորդ տարատեսակի համար նպատակահարմար ենք գտնում նաև «հոգեբանական ռեալիզմ» եզրույթը: Ակնհայտ գանազանություններով հանդերձ, որոնց մասին խոսք կլինի ստորև, երկու ուղղություններն էլ մեծ ուշադրություն են դրսևորում լուսավորական արժեքների հանդեպ: Հատկանշական է, որ եթե դարի առաջին տասնամյակներին առավել մեծ է լուսավորական (ինտելեկտուալ) ռեալիզմի ազդեցությունը, ապա հետագայում լուսավորական գաղափարների ճգնաժամի պայմաններում նկատվում է շեղում բանականության հիմնարար սկզբունքներից, և ի հեճուկս բանական հերոսի՝ աստիճանաբար ձևավորվում է նոր հերոսի պատկերացում, որի աշխարհաճանաչման չափանիշն արդեն բանականությունը չէ, այլ զգացմունքը: Այս հակադրությունից մեծապես շահում է գեղարվեստական գրականությունը, ընդարձակվում է գրականության սոցիալական տեսադաշտը, այն հարստանում է նոր հերոսներով և մանավանդ նոր ժանրերով:

XVIII դարի գրական ուղղությունների մեջ ինքնատիպությամբ առանձնանում է ռոկոկոն: Այն նախապես համարվում է բարոկկոյի գրականության տարատեսակ, բայց հետագայում գրականագիտությունը հրաժարվում է նման տեսակետից և պաշտպանում նրա ինքնուրույն ուղղության և ոճի իրավունքը՝ իբրև արխատոկրատական մշակույթի արտահայտություն:

Վերջապես դարի գրական ուղղությունների հարացույցը եզրափակվում է **նախառոմանտիզմով**:

---

<sup>200</sup> Волков И., Теория литературы, М., 1995, стр. 195.

**Ռոկոկո:** Ռոկոկոյի մասին գրականության պատմության և տեսության տեղեկությունները ծավալուն չեն, սակայն վերջին ժամանակներում նկատվում է գիտական հետաքրքրության աշխուժացում այդ երևույթի հանդեպ, տպագրվում են մենագրություններ, պաշտպանվում են ատենախոսություններ, ինչը միանգամայն արդարացված է, քանզի XVIII դարի գրականության բազմաթիվ խնդիրներ, մասնավորապես ժանրերի և ոճերի համեմատաբանության առումով, առավել տեսանելի և ընկալելի են դառնում հենց ռոկոկոյի գրականության քննության շնորհիվ:

Եզրույթը ծագում է ֆրանսերեն «rocaille» («մանր քարակտորներ») բառից: Այդ քարակտորները՝ իբրև զարդարանքներ, սովորաբար գործածվում էին զբոսայգիների շատրվանները կամ արհեստական անձավները պատելու համար: Եզրույթը սկզբնապես կիրառվում է կերպարվեստի, ճարտարապետության, հետագայում նաև երաժշտության և գրականության վերաբերմամբ: Բարոկկոյի հանգույն ռոկոկոն ևս նշանակում է ոչ միայն ուղղություն և ոճ արվեստում, այլև կենսակերպ, վարվելակարգ, ճաշի, զբոսանքի և առիասարակ կենցաղի մշակույթ:

Ռոկոկոն սկզբնավորվում է XVII դարի վերջին և XVIII դարասկզբին, իսկ վերելքը համընկնում է Լյուդովիկոս 15-րդի գահակալության (1715-1773) տարիների հետ: Հայտնի է, որ ձևավորման շրջանում ռոկոկոյին բավական նպաստ է մատուցում ֆրանսիական գահի խնամակալ Ֆիլիպ Օռլեանցին (1715-1723)<sup>201</sup>: Այն ամենից առաջ արիստոկրատական մշակույթ է, և իբրև վերջին թռիչք նրա ծաղկումը Ֆրանսիական մեծ հեղափոխությունից անմիջապես առաջ խորհրդանշական բովանդակություն է ձեռք բերում՝ մնամվելով կարապի երգի, քանզի վերահաս հեղափոխությունն իր բուրժուական արժեքներով գրեթե ամբողջությամբ վերացրեց այդ մշակույթը: Հենց այդ պատճառով է Օ. Շպենգլերը ռոկոկոյի մեջ տեսնում արիստոկրատական ոգու երջանկություն, որը գիտակցում է իր վերջին կատա-

---

<sup>201</sup> Pongs H., Lexikon der Weltliteratur, Wiesbaden, 1984, S. 776.

րելությունը<sup>202</sup>: Արիստոկրատական լինելով՝ ռոկոկոն, բնականաբար, նաև սալոնային մշակույթ է: «Այն ամբողջությամբ ձևավորված գրական ուղղություն չէր իր վառ ընդգծված ներկայացուցիչներով ու տեսաբաններով, – գրում է Ա. Միխայլովը, – այդուհանդերձ, կարելի է հստակորեն խոսել ռոկոկո ոճի մասին... Ռոկոկո ոճն ամենամերձ չափով կապված է սալոնների հետ, որոնք նշանակալից դեր են ունեցել դարաշրջանի մշակույթի մեջ»<sup>203</sup>:

Ռոկոկոյի հայրենիքը ավանդաբար համարվում է Ֆրանսիան, որտեղից անցնում է Գերմանիա և Անգլիա: Ֆրանսիայում ռոկոկոյի պոեզիան անվանում էին թեթև (poesie legere) կամ վաղանցիկ պոեզիա (poesie fugitive): Այն ներկայացնում էին Մարքիզ դե Պեգաին, Աբբա դե Ֆավրը, Գերմանիայում՝ Ֆ. Հագեդորենը, Ի. Գլայմը, երիտասարդ Գյոթեն, Անգլիայում՝ Ջ. Գեյը, Ա. Պոուպը, Մ. Պրիտորը: Բանաստեղծների համար ուսանելի օրինակներ էին Անակրեոնի, Հորացիոսի, Թեոկրիտեսի, Կատուլլոսի պոետական ավանդները: Ռոկոկոյի դրաման Ֆրանսիայում ներկայացնում էին Ա.-Ռ. Լեսաժը, Պ. Մարիվոն, Պ. Բոմարշեն, Գերմանիայում՝ երիտասարդ Գ. Լեսինգը («Մինա ֆոն Բառնհելմ»), Անգլիայում՝ Ջ. Գեյը («Թշվառների օպերա»):

Բազմազան և հարուստ պատկեր է ներկայացնում նաև ռոկոկոյի արձակը: Հատկանշական է այն, որ ի հեճուկս կլասիցիզմի գեղագիտության, որը կարևորում է հատկապես դրամատիկական պոեզիան, ռոկոկոյի գրողները բարոկկոյի հետ միասին կողմնորոշվում են դեպի արձակը, մասնավորապես դեպի կոմիկական արձակը: Արձակի զարգացման մեջ Ֆրանսիայում նշանակալից է հատկապես Լեսաժի, Մարիվոյի, Կ. Կրեբիյոնի, Աբբա Պրեվոյի ներդրումը: Համեմատական գրականագիտության տեսանկյունից ավելորդ չէ ընդգծել, որ ֆրանսիական ռոկոկոյի արձակի առանձին նմուշներ (Լեսաժի «Կադ սատանան», «Ժիլ Բլաս», Մարիվոյի «Հաջողակ գյուղացին» վեպերը) ստեղծվում են իսպանական օրինակների հիման վրա:

<sup>202</sup> St' u Шпенглер О., Закат западного мира, в 2-х томах, т. 1, М., 2009, стр. 359:

<sup>203</sup> ИВЛ в 9-ти томах, т. 5, М., 1988, стр. 92.

Հավելենք նաև, որ ռոկոկոյի գեղագիտության տարրեր են առկա նաև Վոլտերի, Շ. Մոնտեսքյոյի, Ք. Վիլանդի փիլիսոփայական արձակում:

«Ռոկոկոյի գեղարվեստական ըմբռնումների ակունքները՝ գրում է Ն. Փախսարյանը,– ի հայտ են գալիս Մեծ պատմության, Հերոսական պաթոսի հանդեպ հետաքրքրության նվազման և մասնավոր, անհատական մարդու գոյության նկատմամբ շրջադարձով, որով հատկանշվում է XVII դարավերջի մշակութային միջավայրը»<sup>204</sup>: Ռոկոկոյի գրականությունը էլիտար հանրության հովվերգություն է, հեղոնիզմի բռնկում, որի ողջ փիլիսոփայությունը «քաղցր կյանք» պատկերելն է<sup>205</sup>, իսկ դիցաբանության հիմքը՝ Վեներան և Բաքոսը: Դա շատ լավ արտացոլվում է Վատտոյի, Ֆրագոնարի, Բուշեի կտավներում: Արվեստագետները և գրողները մարդու մեջ բացահայտում են բնական հավատը դեպի հաճույքները, ներողամիտ են նրա թուլությունների հանդեպ, ձգտում են ցույց տալ մարդուն ոչ թե բարձր իդեալների, գաղափարների և զգացմունքների բախման միջավայրում, այլ տեսնել նրա կյանքը՝ զերծ հակասություններից, նրա հոգեմտավոր անկատարությունը, հակադրություններից ու բախումներից նրա մշտական խույս տալը (այս առումով շատ խոսում է Անտուան Վատտոյի «Ժիրսենի գեղանկարչական կրպակի ցուցանակը» կտավը (1720), որում բացակայում են գունային կոնտրաստները, դրա փոխարեն իշխում է հարուստ մամերանգությունը՝ գունային նրբագույն անցումներով: Մեծ աշխարհի համապատկերից ռոկոկոյի գրողը վերցնում է միայն մի փոքր բեկոր՝ մասնավոր, անհատական կյանքի մի հատված՝ դրա պատկերման ընթացքում դրսևորելով մշտական հետաքրքրություն դեպի գրական փոքր ձևերը, մանավանդ դեպի մանրույթները, զարդարանքները և այն ամենը, ինչը մանրաշափ է ու նրբագեղ:

Ռոկոկոյի պատմությունն ու պոետիկական ուսումնասիրելիս բացահայտվում է ևս մի առանձնահատկություն. դա գրական այս ուղ-

<sup>204</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001, стр. 885.

<sup>205</sup> Այդ ժամանակների մասին է Թալերյանի հանրահայտ խոսքը. «Ով մինչև 1789-ը չի ապրել, չի զգացել կյանքի քաղցրությունը»:

ղության բազմազան առնչություններն ու կապերն են այլ ուղղությունների հետ, ինչը կարևոր է հատկապես համեմատական գրականագիտության տեսանկյունից: «Ռոկոկոն,– գրում է Ն. Փախսարյանը,– ընդհանրապես ձգտում է ինտերֆերենցիայի իր դարաշրջանի այլ գրական ուղղությունների հետ»<sup>206</sup>: Գրականագետը ընդհանրություններ է տեսնում լուսավորական կլասիցիզմի և ռոկոկոյի միջև (համաձայն Կ. Չեստերֆիլդի, Ա.Պոուպի, Վոլտերի առանձին երկերի, թեև, ինչպես հայտնի է, ռոկոկոն կտրականապես մերժում է կլասիցիզմի սառը ռացիոնալիզմը): Առավել մեծ են ընդհանրությունները սենտիմենտալիզմի ու ռոկոկոյի միջև (Լ. Ստեռն, Օ. Գոլդսմիթ, Ֆ. Կլոպշթոկ), առանձին կողմերով, հատկապես փոքր մարդու ներաշխարհի հանդեպ ուշադրությամբ ռոկոկոն ընդհանրություններ է ստեղծում նաև նախառոմանտիզմի հետ: Վերն արդեն խոսվեց ռոկոկոյի ու բարոկկոյի նմանությունների մասին: Օրինակ՝ բարոկկոյից ռոկոկոյին անցնում են դեկորատիվ-զարդարանքային պոետիկայի տարրեր, ուշադրություն զգացմունքների և էրոտիկայի հանդեպ: Բայց ի տարբերություն բարոկկոյի՝ ռոկոկոն հրաժարվում է մասշտաբային-մոնումենտալ ձևերից, բարոկկոյի «բնականությունից»՝ «մարդը մարդուն գայլ է» սկզբունքից, որի փոխարեն լայնորեն ներառվում են «քաղցր կյանքի» պատկերները: Ընդհանրություններ կարելի է տեսնել նաև ռոկոկոյի ու լուսավորական ռեալիզմի միջև, օրինակ՝ ռոկոկոյի տարրեր կան սոցիալական խավերի կյանքը խաղի պրիզմայով տեսնելու ռեալիստ գրողների նախաստիության մեջ, երբ տերերը դառնում են ծառա, իսկ ծառաները՝ տերեր (Պ. Մարիվո՝ «Սիրո և դիպվածի խաղեր», 1730 և Պ. Բոմարշե՝ «Ֆիզարոյի ամուսնությունը», 1784): Այսինքն՝ ռոկոկոյի գրականությունը բազմաթիվ թելերով կապված է ինչպես XVII դարի, այնպես էլ հատկապես XVIII դարի ողջ գրական պրոցեսի հետ, ավելին՝ այն որոշակի առումով նաև կամուրջ է, որ միմյանց է կապում բարոկկոն և ռոմանտիզմը<sup>207</sup>:

**XVIII դարի ռեալիզմը:** XVIII դարի ռեալիզմը գրական այդ ուղղության պատմական զարգացման հերթական դրսևորումն է դիցա-

<sup>206</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001, стр. 887.

<sup>207</sup> Su’u Wissen im Überblick. Die Literatur, Herder, 1973, S. 619:

բանական ու վերածննդյան փուլերից հետո: Ինչպես վերը նշվեց, այն ներկայանում է երկու՝ լուսավորական կամ ինտելեկտուալ և սենտիմենտալ կամ հոգեբանական տարբերակներով: Դրանց միջև եթե կան ընդհանրություններ, ապա դրանք կապված են լուսավորական արժեքների և լուսավորական հումանիզմի պաշտպանության հետ, իսկ ահա հիմնական՝ բանականության հանդեպ վերաբերմունքի խնդրում դրանք տրամագծորեն հակառակ պատկերացումներ ունեն: Ինտելեկտուալ ռեալիզմի գաղափարական հիմքը բանականությունն է, իսկ սենտիմենտալիզմինը՝ զգացմունքը: Այսպիսով, ողջ XVIII դարի ընթացքում նկատվում է ռեալիզմի երկու տարբերակ՝ ինտելեկտուալ, որի առավել հայտնի ներկայացուցիչներն են Դ. Դեֆոն, Ջ. Սվիֆթը, Հ. Ֆիլդինգը, Վոլտերը, Դ. Դիդրոն, Գ. Լեսինգը, և սենտիմենտալ, որը ներկայացնում են Ռիչարդսոնը, Լ. Ստեռնը, Օ. Գոլդսմիթը, Ժ. Ժ. Ռուսոն, երիտասարդ Գյոթեն: Ռեալիզմի այս երկու տարբերակների միջև խիստ տարանջատումներ չկան, քանզի օրինակներ կարելի է բերել, երբ ինտելեկտուալ ռեալիզմի ներկայացուցիչ երկերում առկա են հեգեբանական ռեալիզմի տարրեր և ընդհակառակը: Դա նկատվում է Վոլտերի, Դիդրոյի, Բոմարշեի, Գյոթեի առանձին ստեղծագործություններում:

Լուսավորական կամ ինտելեկտուալ ռեալիզմի գեղագիտությունը ձևավորվում է լուսավորական գաղափարների, ապա՝ ռեալիզմի նախորդ փորձի, մասամբ նաև կլասիցիզմի առանձին սկզբունքների ազդեցության պայմաններում: Ուղղությունը չունեցավ իր գեղագիտության շուրջ ամփոփիչ տեսական աշխատություններ, ինչպես Ն. Բուալոյի «Քերթողական արվեստը» կլասիցիզմի կամ Է. Թեգաուրոսի «Արիստոտելի հեռադիտակը» բարոկկոյի համար: Այդուհանդերձ, Դ. Դիդրոյի տեսական մի քանի էսսեները և հանրահայտ «Մալոնները», ապա Գ. Լեսինգի «Լաոկոոնը» և «Համբուրգյան դրամատուրգիան» կարող են հավակնել համարվելու նման կարգի տեսական աշխատանք:

Լուսավորական ռեալիզմի գրականությունը փորձում է լուսավորական հումանիզմի տեսանկյունից մեկնաբանել իրականությունը, իրականության և գրականության կապի բազմազան խնդիրները,

հատկապես մարդու ու նրա սոցիալական միջավայրի առնչությունների, բնական մարդու կերպարի, գեղարվեստական ճշմարտության և այլ հարցեր: Օրինակ՝ ի տարբերություն կլասիցիզմի գեղագիտության՝ XVIII դարի ռեալիստները առանձնահատուկ ուշադրություն են դարձնում մարդու և հասարակական միջավայրի կապի խնդիրներին: Այդ ուղղությամբ XVII դարի գրականությունը, հատկապես Մոլիերն իր սոցիալական կատակերգություններով, մասամբ նաև բարոկկոն, թեև որոշակի քայլեր ձեռնարկում է, սակայն խնդիրը մնում է դեռևս չլուծված: XVIII դարի գրական ուղղությունները, մասնավորապես լուսավորական ռեալիզմը նկատելի առաջընթաց են արձանագրում խնդրի լուծման ուղղությամբ, թեև դրա վերջնական լուծումը տալիս է է XIX դարի դասական ռեալիզմի գրականությունը: Հասարակական միջավայրի գեղարվեստական վերարտադրությունը, մարդու՝ իբրև հասարակական և հոգեբանական տիպի ձևավորման ընդգծումը XVIII դարում վաստակն են հատկապես անգլիական լուսավորական վեպի և ֆրանսիական բուրժուական դրամայի: Հ. Ֆիլդինգի, Օ. Գոլդսմիթի, Ջ. Սմոլլեթի, Դ. Դիդրոյի, Պ. Բոմարշեի, Գ. Լեսինգի հերոսները ներկայանում են իբրև որոշակի հասարակական միջավայրի ներկայացուցիչներ: Մարդու հոգեբանությունը գտնում է իր ձևավորման սոցիալական ակունքները: Այսինքն՝ մարդը ձեռք է բերում Ջ. Լոկի կողմից ուսուցանվող այն ճշմարտությունը, որ բնածին գիտելիքներ չկան, և դրանք ձեռք են բերվում փորձի արդյունքում, ինչը իրականություն է դառնում հենց հանրային միջավայրում: «Պատմվող իրադարձությունները պետք է լինեն ոչ միայն հնարավոր մարդու համար և համապատասխան առհասարակ մարդկային բնությանը,– հերոսի և միջավայրի անխզելի կապն ակնարկելով՝ գրում է Հ. Ֆիլդինգը,– այլև ներդաշնակ այն անհատականությանը, որը վերագրվում է նրան»<sup>208</sup>:

Լուսավորական հումանիզմը հրաժարվում է իրականությունը և առանձին հերոսների իդեալականացնելու կլասիցիստական միտումից: Եթե լուսավորական գրականության մեջ առկա են նման օրի-

---

<sup>208</sup> Фильдинг Г., История Тома Джонса- Найденыша, М.-Л., 1960, кн. XIII, гл. 1.

նակներ, ապա դրանք բացառապես կապված են բնական մարդու հանդեպ առանձնահատուկ վերաբերմունքի հետ: Լուսավորիչները պատկերում են ոչ թե իդեալական իրականություն, այլ սոցիալական այն դժվարությունները, որոնք կանգնած են նոր հասարակության և նոր մարդու ճանապարհին: Գրական հերոսն այլևս պարտադիր կարգով ազնվականը չէ, այլ բնական ազատության և բանական հասարակության գաղափարների նվիրյալ, թեև նման նվիրյալներ կարող են լինել նաև ազնվականների միջավայրում (Լեսինգ՝ «Էմիլիա Գալոտտի», Շիլլեր՝ «Դոն Կառլոս»): Գրականությունը պալատներից աստիճանաբար տեղափոխվում է հանրային լայն ասպարեզ: «Կլասիցիզմի ստեղծած անտիկ կոսմոսից, – գրում է Հ. Էդոյանը, – նա տեղափոխվում է XVIII դարի մարդկային հարաբերությունների հակա- կոսմոսի մեջ»<sup>209</sup>: Կլասիցիզմի գրականության մեջ մարդկային հարաբերությունների մասին է հեզնանքով ակնարկում Շիլլերը, երբ գրում է. «Մեզ դժվար է հավատալ, որ ֆրանսիական ողբերգության հերոսը իսկապես տառապում է, քանզի իր հոգեվիճակի մասին նա բարբառում է իբրև ամենաանվիրող մարդ... Կոռնելի և Վոլտերի արքաները, արքայադուստրերը և հերոսները չեն մոռանում իրենց *սուպրիմասի* (ընդգծումը հեղինակինն է՝ Ա. Ա.) մասին անգամ դաժանագույն տառապանքների մեջ և ավելի շուտ հրաժարվելու են իրենց *մարդկային բնույթից* (ընդգծումն իմն է՝ Ա. Ա.), քան իրենց կոչումից»<sup>210</sup>:

Կարևոր պահանջ է դառնում իրականության ճշմարտացի պատկերումը, որի մասին մասամբ արդեն խոսվեց: Ճշմարտությունը և արտահայտչականությունը Գ. Լեսինգը համարում է գեղարվեստական գրականության ամենակարևոր հատկանիշը («Մեծ չի կարող լինել այն, ինչ ճշմարտացի չէ») <sup>211</sup>: Բայց XVIII դարի լուսավորական գրականությունը գեղարվեստական ճշմարտության մասին միանգամայն հակառակ պատկերացումներ ունի: Մի կողմից առկա են երկեր, որոնց հեղինակները փորձում են թողնել այն տպավորու-

<sup>209</sup> Էդոյան Հ., Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Երևան, 2009, էջ 126:

<sup>210</sup> Шиллер Ф., Собр. соч. в 7-и томах, т. 6, М., 1957, стр. 198.

<sup>211</sup> Лессинг Г., Гамбургская драматургия, М.-Л., 1936, стр. 118.

թյունը, թե դրանք հորինված չեն իրենց կողմից, այլ գրված են հերոսների՝ իբր ճշմարիտ հիշողությունների կամ գրառումների հիման վրա, կամ ճշմարտության չափանիշ է դառնում բնական իրականությունը («Բնության մեջ չկան երևույթներ, որոնք ինքնին պոետական չլինեն»,– Էքերմանի հետ գրույցներում ասում է Վ. Գյոթեն)<sup>212</sup>: Նմանատիպ դաստոյություն գտնում ենք նաև Դ. Գիդրոյի հետևյալ խոսքում՝ ասված գեղանկարների բնականության վերաբերյալ: Ըստ փիլիսոփայի՝ վերջինս մի առանձնահատկություն է, որն ստիպում է դիտողին անել հետևյալ խոստովանությունը. «Գովեստի արժանի ցանկացած կտավ, որն ամեն ինչով և ամենուրեք համապատասխանում է բնությանը: Անհրաժեշտ է, որ ես ասեմ՝ չեմ տեսել այդ երևույթը, բայց հավատում եմ, որ այն գոյություն ունի»<sup>213</sup>: Բայց մյուս կողմից էլ կան երկեր, որոնցում լայնորեն գործածվում է ֆանտաստիկան: Այս երկու հակառակ միտումների լավագույն օրինակները Դ. Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզո» և Ջ. Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները» վեպերն են, որոնք, ըստ էության, այլ բան չեն, քան նավապետի արձանագրություններ, սակայն առաջին դեպքում իրական, երկրորդ դեպքում՝ ֆանտաստիկ արձանագրություններ: Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզոյին»՝ իբրև նմանատիպ գրականության օրինակ, կարելի է ավելացնել նույն հեղինակի «Մոլ Ֆլենդերսը», Ռիչարդսոնի «Փամելան», Գյոթեի «Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները» և շատ այլ երկեր, իսկ Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդություններին» լրացնում են Վոլտերի «Կանդիդը», «Միկրոմեգասը», Գյոթեի «Ֆաուստը»:

Ստանձնելով հանրությանը բարձր պատասխանատվություն՝ լուսավորիչները ստեղծում են իր տեսակի մեջ վիպական նոր ժանր՝ դաստիարակության վեպը, որը մասնավոր կյանքի պատկերման պրիզմայի միջոցով ներկայացնում է ժամանակի և պատմության լայն համայնապատկեր, առաջադրում մանկավարժական, փիլիսոփայական, գեղագիտական իդեալներ, որոնք շատ հաճախ ունենում են իրենց նշանակությունը սերունդների կյանքում: Ժանրը բարձր

<sup>212</sup> Էքերման, Ջրույցներ Գյոթեի հետ, Երևան, 1975, էջ 305:

<sup>213</sup> Дидро Д., Собр. соч., М., 1946, т. 6, стр. 554.

զարգացման է հասնում եվրոպական բոլոր երկրներում, բայց հատկապես Գերմանիայում: Օրինակ՝ խոսելով XVIII դարի անգլիական վեպի մասին՝ Ա. Կետլը այն համարում է խրատական պրիտչա<sup>214</sup>: Բնորոշումը կարելի է տարածել նաև XVIII դարի ֆրանսիական և գերմանական լուսավորական վեպերի վրա:

Ինտելեկտուալ ռեալիզմի գրականության մեջ տիպաբանորեն կարելի է տարբերակել սոցիալական համեմատաբար մեղմ (Դեֆո, Սնոլետ, Վիլանդ, Վոլտեր, Գյոթե, Դետուշ) և առավել կտրուկ (Սվիֆթ, Ռուսո, Դիդրո, Լեսինգ) մոտեցումներ ունեցող գրողներ:

Ձևավորվելով Անգլիայում՝ լուսավորական կամ ինտելեկտուալ ռեալիզմի գրականությունը լայնորեն տարածվում է նաև եվրոպական մյուս երկրներում՝ Իտալիայում (Կ. Գոլդոնի), Շվեյցարիայում (Յ. Բոդներ, Ս. Գեսներ), Սկանդինավյան երկրներում (Լ. Հոլբերգ, Օ. Դալին), ԱՄՆ-ում (Բ. Ֆրանկլին, Թ. Փեյն), Ռուսաստանում (Լոմոնոսով, Սումարոկով):

Եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ XVIII դարի գրական ուղղությունների մեծ մասը (լուսավորական կլասիցիզմ, լուսավորական ռեալիզմ, ռոկոկո) նախորդ դարում արդեն ունեին իրենց դրսևորումները, ապա կարելի է ասել, որ սենտիմենտալիզմը (անգլերեն՝ sentimental – զգացմունքային, ֆրանսերեն՝ sentimentalisme) կամ հոգեբանական ռեալիզմը, ըստ էության, առաջին ինքնուրույն գրական ուղղությունն է XVIII դարում: Նրա հայրենիքը Անգլիան է: Ջ Թոմփսոնը (1700-1748) իր ազատ բանաստեղծություններով, գյուղական բնության հովվերգական նկարագրություններով, «Տարվա եղանակներ» պոեմով համարվում է սենտիմենտալիզմի հիմնադիրը: Ուղղության ձևավորումը կապվում է դարակեսին եվրոպական փիլիսոփայական-գեղագիտական մտքի ասպարեզում տեղի ունեցող արմատական փոփոխությունների հետ: «Գեղարվեստականության նոր պարադիգմայի ձևավորումը,– գրում է Վ. Տյուպան,– որն արտացոլում է նորմատիվ գիտակցության լուսավորական ճգնաժամը և իր առաջին պատմական իրացումն է գտնում եվրոպական սենտիմենտալիզմի

---

<sup>214</sup> Кеттл А., Введение в историю английского романа, М., 1966, стр. 57.

մեջ, իսկական գեղագիտական հեղաշրջում է գեղարվեստական գիտակցության»<sup>215</sup>: Պատահական չէ, որ ուղղության ձևավորումը և զարգացումը տեղի են ունենում այն շրջանում, երբ լուսավորական գաղափարախոսությունը աստիճանաբար կորցնում է իր վաղեմի ազդեցությունը և սկսում է ապրել ճգնաժամ, ինչը երևում է հենց առանձին լուսավորիչների երկերում, օրինակ՝ Հ. Ֆիլիինգի վերջին՝ «Ամելիա» վեպում, Դ. Դիդրոյի «Ռամոնի ազգականը» փիլիսոփայական վեպում կամ Գյոթեի «Ֆաուստ» փիլիսոփայական դրամայում: Աստիճանաբար փոխվում է գրական հերոսի մասին պատկերացումը: Բնական մարդ ասելով՝ սկսում են հասկանալ ոչ միայն բանականությամբ, այլև զգացմունքներով օժտված ներդաշնակ անձնավորությունը (օրինակ՝ Ֆիլիինգի Թոմ Ջոնսը, Ռուսոյի Յուլիան կամ Գյոթեի Վերթերը), ավելին՝ առանձին դեպքերում զգացմունքները՝ իբրև աշխարհաճանաչման միջոց, ավելի բարձր են գնահատվում, քան բանականությունը: Դա իր ամբողջական արտահայտությունը գտնում է նախառոմանտիզմի երկերում (Համան, Գոցցի), բայց սենտիմենտալիզմը առաջին անգամ սկսում է խոսել այդ մասին: Էքերմանի հետ գրույցներից մեկում (1829 թ. փետրվարի 17) Գյոթեն նկատում է. «Գերմանական փիլիսոփայությունը դեռ պետք երկու մեծ գործ կատարի: Կանտը գրեց «Մաքուր բանականության քննությունը», որով անսահման մեծ գործ կատարեց, սակայն դրա շրջանը դեռ չի ավարտված: Այժմ անհրաժեշտ է, որ մի նշանավոր փիլիսոփա էլ մարդկային զգացմունքի ու գիտակցության քննությունը գրի»<sup>216</sup>:

Բանականության և զգացմունքի հակադրությունը, որը, ըստ էության, նորություն է (հատկապես Վերածննդի գրականությունը դրանք ոչ թե հակադրում, այլ համադրում է. լավագույն օրինակը Դանտեի «Աստվածային կատակերգություն» պոեմն է, մի կողմից, կառուցված Վերգիլիուսի՝ մտքի, բանականության, փիլիսոփայության, մյուս կողմից՝ Բեատրիչեի՝ սիրո, աստվածաբանության միասնության վրա): XVII դարում կլասիցիզմի շնորհիվ այդ համադրու-

<sup>215</sup> Теория литературы в 2-х томах, т. 1, М., 2004, стр. 96.

<sup>216</sup> Էքերման, Ջրույցներ Գյոթեի հետ, Երևան, 1975, էջ 382:

թյունը վերածվում է հակադրության՝ ի պաշտպանություն բանականության: XVIII դարում փորձելով վերականգնել խախտված հավասարակշռությունը՝ զգացմունքի բացահայտ պաշտպանությամբ հանդես է գալիս սենտիմենտալիզմը: Այս ճանապարհին սենտիմենտալիզմը եվրոպական երկրներում դրսևորում է ազգային ինքնատիպ տարբերակներ: Անգլիական գրականության մեջ այն առավել լայն տարածում է գտնում: Դրա համար այստեղ առկա էին նպաստավոր պայմաններ: «Ռացիոնալիստական վստահ լավատեսությունը,– արձանագրում է գրականության պատմությունը,– որը դարի առաջին կեսին բնորոշ էր անգլիական լուսավորիչների մեծ մասին, իր տեղը զիջում է բանականության՝ իբրև աշխարհը վերափոխելու գործիքի հանդեպ կասկածներին»<sup>217</sup>: Ջգացմունքների փիլիսոփայության մասին խոսում են փիլիսոփաներ Հյունը, Շեֆսբերին, անգամ Լոկը, որն ընդհանուր առմամբ անտարբեր է պոեզիայի և զգացմունքների խնդիրների հանդեպ<sup>218</sup>: Ի թիվս Լոկի տեսական-ճանաչողական հանրահայտ պոստուլատների, որոնք հանգում են «Փորձից դուրս գիտելիք չկա» սկզբունքին, Մ. Օվսյաննիկովն առանձնացնում է ևս մեկը, որն ուղղակի առնչվում է զգացմունքների փիլիսոփայությանը և կարևորվում թեմայի տեսանկյունից: «Բանականության մեջ չկա ոչինչ, որը նախապես եղած չլինի զգացմունքներում»<sup>219</sup>: Այսինքն՝ Լոկը՝ արևմտյան ամենաբանականապաշտ փիլիսոփան, նույնպես կարծում է, որ մարդու բնույթին հարիր է ոչ միայն բանականությունը, այլև զգացմունքը:

Սենտիմենտալիզմն Անգլիայում դրսևորվում է հատկապես պոեզիայում (Է. Յունգ, Թ. Գրեյ, Օ. Գոլդսմիթ)՝ այս ժանրում, հատկապես բնանկարի, բնության ու մարդու առնչությունների, կարեկցանքի և մարդկային այլ ապրումների պատկերման մեջ հասնելով բարձր

---

<sup>217</sup> ИВЛ, т. 5, 1988, стр. 65.

<sup>218</sup> Հայտնի են Ջ. Լոկի դատողությունները արվեստի տեսակների, այդ թվում՝ պոեզիայի մասին: Պոեզիան համարելով գործնական առումով անօգուտ խաղ՝ փիլիսոփան գրում է. «...Քանզի մենք քիչ ենք տեսնում, որ որևէ մեկը Պառնասի վրա հայտնաբերի ոսկու կամ արծաթի հանքեր: Այնտեղ օղբ հաճելի է, բայց հողը անպտուղ է» (Локк Дж., Педагогические сочинения, М., 1939, стр. 196):

<sup>219</sup> История эстетической мысли, в 6-ти томах, т. 2, М., 1985, стр. 269.

վարպետության և հոգեբանական արձակում (Ս. Ռիչարդսոն, Օ. Գոլդսմիթ, Լ. Ստեռն):

Ֆրանսիական գրականության մեջ սենտիմենտալիզմի ոչ լայն տարածումը Ֆրանսիայում բացատրվում է այն հանգամանքով, որ այստեղ համեմատաբար դեռևս ուժեղ է կլասիցիզմի ազդեցությունը: Այդուհանդերձ Ժ.-Ժ. Ռուսոյի և նրա աշակերտների գործունեությունը զգալիորեն նպաստում է գրական ուղղության տարածմանը: Նշանակալից է հատկապես Ռուսոյի ներդրումը սենտիմենտալիզմի զարգացման մեջ: Հայտնի է գրական այդ ուղղության մերժողական վերաբերմունքը պատմության, հերոսական անցյալի և քաղաքակրթության հանդեպ, դրան հակառակ՝ արտակարգ ուշադրությունը բնության, բնականության և բնական մարդու խնդիրների նկատմամբ: Իբրև բնության զավակ՝ մարդն ի ծնե օժտված է «բնական առաքինությամբ» և «զգացմունքով»: Ռուսոն իր գեղարվեստական երկերում և փիլիսոփայական-հասարակագիտական աշխատություններում կատարելության է հասցնում բնության և բնական մարդու կոնցեպցիան, միաժամանակ մերժում քաղաքակրթության «բարիքները» ժամանակակից մարդու կյանքում: Այս գաղափարները շարունակեցին զարգացնել նաև նրա հետևորդները՝ Բ. դե Սեն-Պիեռը, Ժ.-Ս. Մերայեն, Ռ. դե Լա-Բրետոնը՝ իրենց վեպերով դառնալով սենտիմենտալիզմի ինքնատիպ դեմքեր: Սենտիմենտալիզմի ականավոր ներկայացուցիչ է նաև Ա.-Ֆ. Պրեվոն կամ Աբբա Պրեվոն («Մանոն Լեսկո»):

Սենտիմենտալիզմը (Empfindsamkeit – դյուրագգացություն, զգացմունքայնություն) լայն տարածում գտավ նաև Գերմանիայում: Սենտիմենտալիզմի զարգացմանը մեծապես նպաստեց Ալեքսանդր Բաումգարտենի կողմից գեղագիտության՝ իբրև անկախ գիտության ստեղծումը: Ա. Բաումգարտենը, որը Ֆ. Լայբնիցի և Ք. Վոլֆի աշակերտն էր, 1750 թ. լատիներենով հրատարակեց «Գեղագիտություն» աշխատությունը՝ դառնալով նոր գիտության կոնքահայրը: Ինչպես հայտնի է, Լայբնիցի և Վոլֆի փիլիսոփայական համակարգերում ճանաչումը բաժանվում է երկու՝ բանական ու զգայական տիպերի, ընդ որում՝ բանական ճանաչումը համարվում է բարձր, իսկ զգայա-

կանը՝ ցածր: Առաջ անցնելով իր ուսուցիչներից և ելնելով հենց «զգայական ճանաչման» կամ «ստորին տրամաբանության» հիմքերից՝ Ա. Բաումգարտենը սահմանում է գեղեցիկը և գեղագիտությունը (հունարեն *aisthêtikós*՝ զգայուն, զգացող բառից) իբրև զգայական ճանաչման գիտություն («Գեղագիտությունը (ազատ արվեստների տեսությունը, ստորին գնոսեոլոգիան, գեղեցիկ մտածելու արվեստը, բանականության համանմանի արվեստը) գիտություն է զգայական ճանաչման մասին»)՝<sup>220</sup>: Գեղեցիկի մասին գիտությունն առանձնացնելով փիլիսոփայության մյուս ճյուղերից՝ Ա. Բաումգարտենը նրա հիմքում դնում է «զգացմունքի կատարելությունը»<sup>221</sup>: «Բննադատական թավուտներ» (1769) էսսեում նոր գիտությամբ ոգեշնչված Յո. Հերդերը գրում է. «Օ՛ր գեղագիտություն: Ամենաբեղմնավորը, ամենագեղեցիկը և, ըստ ամենայնի, ամենաերիտասարդը վերացական գիտություններից, բոլոր գեղեցիկ արվեստների մեջ քո առաջ ծաղիկներ փռեցին հանճարներն ու արվեստագետները, իմաստունները և բանաստեղծները-մուսաների ո՞ր հանգրվանում է ննջում փիլիսոփաների իմ ազգին պատկանող պատանին, որը ավարտին կհասցնի քեզ»<sup>222</sup>:

Գերմանիայում գրականության հանդեպ նոր հայացքի ձևավորման մեջ մեծ է նաև Գ. Լեսինգի և հատկապես Ի. Հերդերի ծառայությունը: Մենտիմենտալիզմի զարգացումը Գերմանիայում գլխավորապես կապված է հակակլասիցիստական շարժման, Ֆ. Կլոպշտոկի, «Գրոհ և փոթորիկ» շարժման առանձին գրողների՝ Մ. Քլինգերի, Կ. Շուբարտի, երիտասարդ Գյոթեի և Շիլլերի անունների հետ:

Տիպաբանորեն սենտիմենտալիզմը բավական, բազմազան, հաճախ իրարամերժ պատկեր է ներկայացնում, եթե նկատի ունենանք սոցիալական գաղափարների արտացոլման միտումները: Օրինակ՝ անգլիական սենտիմենտալիզմին բնորոշ չէ ըմբոստ, խռովարար ոգին, Ռիչարդսոնը, Գոլդսմիթը ներկայացնում են սոցիալական բազմազան խնդիրներ, բայց առանց կտրուկ փոփոխությունների, կոչերի:

<sup>220</sup> История эстетики, в 5-ти томах, т. II, М., 1964, стр. 452.

<sup>221</sup> Նույն տեղում, էջ 455:

<sup>222</sup> Նույն տեղում, էջ 559.

Փոքր-ինչ այլ է Լ. Ստեռնի պարագան: Այն, որ նրա վեպերում պատկերված աշխարհը ոչ թե օբյեկտիվ իրականության արդյունք է, այլ հերոսի ներաշխարային ապրումների, հիմք է տալիս նրան համարելու սենտիմենտալիստ գրող, մանավանդ «Սենտիմենտալ ճանապարհորդություն» վեպից է անուն ստանում գրական այս ուղղությունը: Այրուհանդերձ, դժվար է նրան ամբողջովին սենտիմենտալիստ գրող համարել: Գրողի լավագույն վեպը՝ «Տրիստրամ Շենդին», աչքի է ընկնում կոմպոզիցիոն և ոճական այնպիսի բարդ շերտերով, որոնք ստեղծագործությունը դուրս են բերում XVIII դարի արձակի պոետիկայի սահմաններից և այն ազգակից դարձնում ժամանակակից մոդեռն վեպերին: Զգացմունքը և բանականությունն այստեղ հակադիր կոմպոզիցիոն միջոցներ չեն, այլ մարդուն բնորոշ հատկանիշներ, որոնք փոխըացնում են միմյանց: Կարևորագույն նշանակություն է ձեռք բերում հեզնանքը: Այսինքն՝ ի դեմս «Տրիստրամ Շենդինի» առկա է ոչ թե XVIII դարի սենտիմենտալ վեպ, այլ ունիվերսալ գծերով օժտված անսովոր մի գործ, որի ժանրային և գաղափարական պատկանելությունը հեշտ չէ անմիջապես որոշարկել: Ի դեպ, նամակներից մեկում (1762 թ. հոկտեմբերի 7) Գ. Դիդրոն շատ բարձր կարծիք է հայտնում Լ. Ստեռնի այս վեպի մասին: «Այս գիրքը,– գրում է ֆրանսիացի փիլիսոփան,– այնքան խենթ, այնքան իմաստուն ու զվարթ գիրք է, իսկական անգլիական Ռարլե»:

Սոցիալական ըմբոստությունը բնորոշ է հատկապես Ռուսոյի, նրա հետևորդների, ինչպես նաև գերմանացի առանձին գրողների (Մ. Զլինգեր, վաղ Շիլլեր):

XVIII դարի վերջին գրական ուղղությունը նախառոմանտիզմն է (ֆրանսերեն՝ preromantisme, անգլերեն՝ preromanticism, գերմաներեն՝ Vorromantik), որի մասին գիտական բանավեճերն այսօր էլ չեն դադարում: Գրականագետների մեծ մասի կարծիքով նախառոմանտիզմը միջակա կամ անցումային երևույթ է լուսավորության և ռոմանտիզմի միջև, և նրա նպատակը վերջինիս նախապատրաստումն է: Կան նաև գրականագետներ, որոնք նախառոմանտիզմը համարում են ինքնուրույն գրական հոսանք: Օրինակ՝ ֆրանսիացի հանրահայտ գրականագետ, համեմատաբան Պաուլ վան Տիգենի կարծիքով

(«Preromantizme», 1924) նախառոմանտիզմը ոչ թե որոշակի գրական հոսանք է, այլ ավելին՝ ամբողջական ժամանակաշրջան, որը հաջորդում է կլասիցիզմին և նախորդում ռոմանտիզմին: Բազմաթիվ թելերով նախառոմանտիզմը կապված է սենտիմենտալիզմի հետ: Դրանց միջև ընդհանրություններն ակնհայտ են, բայց կան նաև էական գանազանություններ: «Գրականության պատմության մեջ,– գրում է Ս. Տուրանը,– սենտիմենտալիզմը ոչ միշտ է հստակորեն տարբերվել նախառոմանտիզմից: Մինչդեռ դրանք տարբեր երևույթներ են... Հիմնական տարբերությունը այն է, որ սենտիմենտալիզմը հասուն լուսավորական գրականության ուղղություններից մեկն է, իսկ նախառոմանտիզմը՝ լուսավորական մտքի ճգնաժամի արտահայտություն և անգամ ուղղակի հրաժարում դրանից»<sup>223</sup>: Անկասկած, նախառոմանտիզմի ձևավորման հիմնական ազդակներից մեկը հակալուսավորական, հակառացիոնալիստական տրամադրություններն են, սակայն միայն դրանցով խնդիրը չի սպառվում: Այդ առումով արդարացի է Վ. Ժիրմունսկու այն դատողությունը, թե «Նոր նախառոմանտիկական միտումները սկզբնապես հանդես են գալիս ոչ թե լուսավորության ռացիոնալիստական հիմքերի սկզբունքային վերանայումով, այլ «գեղեցիկի» հասկացության ընդարձակ ոլորտի ներսում նոր գեղարվեստական հասկացությունների և արժեքների հանդես գալով»<sup>224</sup>: Նախառոմանտիզմի հայրենիքը Անգլիան է, որտեղից այն տարածվում է նաև Գերմանիա, Ֆրանսիա, Իտալիա, ԱՄՆ՝ յուրաքանչյուր երկրում դրսևորելով տվյալ ազգային մշակույթին ու գրականությանը բնորոշ դիմագիծ:

Նախառոմանտիզմի փիլիսոփայական հիմքը իրականության անճանաչելիության մասին ագնոստիկական դրույթն է: Նման գաղափարի ձևավորման ու զարգացման համար հարուստ նյութեր են պարունակում անգլիացի փիլիսոփաներ և գեղագետներ Հ. Հոմմի, Է. Բյորկի, Ռ. Հյորդի, Թ. Ուորտոնի (որը պատմականության և պատմության վերաբերյալ իր գաղափարներով մեծապես ազդել է գերմանացի Ի. Հերդերի վրա), Է. Յունգի աշխատությունները:

<sup>223</sup> ИВЛ, т. 5, М., 1988, стр. 29.

<sup>224</sup> История английской литературы, в 3-х томах, М.-Л., 1945, т. 1, стр. 565.

Նրանց աշխատություններում և գեղարվեստական երկերում միանգամայն նոր պատկերացումներ ու գաղափարներ են սերմանվում մարդու հոգևոր աշխարհի, բնության, անտիկ և միջնադարյան մշակույթների, արվեստի և գրական ստեղծագործության ինքնատիպության, պոետական երևակայության, գեղեցիկի, ժողովրդական ստեղծագործության և բազմաթիվ այլ խնդիրների վերաբերյալ՝ առաջ բերելով գեղարվեստականության ընկալման հեղաշրջում, որը, ըստ էության, սկզբնավորվել էր սենտիմենտալիզմի շնորհիվ և փոխանցվում է նախառոմանտիզմին: Արմատապես փոխվում է արվեստի և դրա նշանակության ընկալումը: «Վերջինիս նշանակությունը, – գրում է գրականության տեսաբանը, – այսուհետ չի հանգեցվում բարոյագիտական և քաղաքական փորձի ձևավորման արհեստանոցի... Արվեստին սկզբունքորեն վերագրվում է գեղագիտական նշանակություն... Գեղարվեստական գործունեության առանցքը դառնում է ոչ այնքան խոսքին տիրապետելը, որքան առանձնահատուկ հոգեբանական կացությունը»<sup>225</sup>: Այս առումով ավելորդ չէ մեջբերել Է. Յունգի կարծիքը ստեղծագործական մտքի մասին: «Նկատառումներ օրիգինալ ստեղծագործության մասին» (1759) էսսեում նա գրում է. «Ստեղծագործական միտքը վարպետ-բանվոր է, գիտնականությունը սոսկ գործիք է, բայց անգամ ամենաօգտակար գործիքը ոչ միշտ է լինում պետքական: Ընտրյալ մտքերի մասին հոգ է տանում ինքը՝ երկինքը, նա ձևավորում է դրանք առանց որևէ օտար օգնության»<sup>226</sup>: Այդպիսի պոետ Է. Յունգը համարում է Շեքսպիրին: Նախառոմանտիզմի մյուս գեղագետ-փիլիսոփաները՝ Է. Բյորկը, Հ. Հոունը, Թ. Ուորտոնը իրենց աշխատություններում, ի հեճուկս լուսավորական գեղագիտական արժեքների՝ գեղեցկության, բարու և ճշմարտության, առաջադրում են վսեմի, նորույթի, անսովորի, ստեղծագործա-

<sup>225</sup> Теория литературы, в 2-х томах, М., 2004, т.1, стр. 96-97.

<sup>226</sup> Young E., Conjectures on original composition. In a letter to the author of Sir Charles Grandison The complete Works, Poetry and Prose, of the Rev. Edward Young, London, 1854, p. 556. (Ստեղծագործական մտքի ազատության առումով Է. Յունգի դատողությունները համեմատելի են Աստծու, բնության և մարդու մասին բարոկկոյի տեսարան Է. Թեգատրոյի գաղափարների հետ: St'u Tezauru Э., Подзорная труба Аристора, СПб., 2002, стр. 50-63, 66-86):

կան երևակայության գաղափարները: Պատահական չէ, որ, օրինակ, Հ. Հոուսի «Քննադատության հիմունքներ» տեսական աշխատության մեջ ամբողջական գլուխներ նվիրված են արվեստում նորության, հույզերի և կրքերի, զգացմունքների, վեհության խնդիրների քննությանը: Ի դեպ, վերջինիս մեկնաբանությանը դիմում են նաև XVIII դարի անգլիացի այլ փիլիսոփաներ, օրինակ՝ Է. Բյորկը, Թ. Ուորտոնը և ուրիշներ: Սակայն անգլիացի նախառոմանտիկների կողմից վեհի մեկնաբանությունը արմատապես տարբերվում է կլասիցիստների մեկնաբանությունից: Եթե կլասիցիստներն այդ հասկացության տակ նկատի ունեին վսեմությունը, քաղաքացիական անձնագոհությունը և այլն, ապա նախառոմանտիկների երկերում այն մեծ մասամբ առնչվում է անորոշությանը, ահռելի չափերին, հավերժությանն ու անվերջությանը, դատարկությանը, մթությանը, մռայությանը, ինչը հետագայում լայնորեն գործածվում է գոթական վեպի պոետիկայում: Է. Բյորկի կարևորագույն աշխատության մեջ վեհը հենց այդպիսի մեկնաբանություն է ստանում: «Այն ամենը,– գրում է Բյորկը,– ինչը ընդունակ է տառապանքը կամ վտանգի պատկերացում առաջ բերել, այսինքն՝ այն ամենը, ինչը այս կամ այն կերպ սարսափելի է կամ առնչվում է սարսափելի երևույթներին կամ ներագրում է սարսափի մնան,– այդ ամենը հանդիսանում է վեհի աղբյուր»<sup>227</sup>:

Անգլիայում նախառոմանտիզմի գրականության լավագույն հատվածը, ինչպես սենտիմենտալիզմի դեպքում, ներկայացնում են պոեզիան (Ջ. Մակֆերսոն, Թ. Չատտերտոն, Ու. Բլեյկ) և արձակը (Հ. Ուոլպոլ, Ա. Ռադկլիֆ, Մ. Լյուիս, Ու. Բեկֆորդ): Անգլիական գրականության համար ճակատագրական նշանակություն է ունենում Թ. Պերսիի «Հին անգլիական պոեզիայի հուշարձաններ» (1765) ժողովածուի հրատարակումը, ինչը նպաստում է ոչ միայն պոեզիայի, այլև արձակի զարգացմանը: Անկասկած, գրքի նշանակությունը դուրս է գալիս անգլիական գրականության սահմաններից և ստա-

<sup>227</sup> Берк Э., Философское исследование о происхвждении наших идей о возвышенном и прекрасном/ История эстетики, т. 2, М., 1964, стр. 103. Այլ մասին տես Վիլ մանրանսն տե՛ս Լաку-Լабарт Փ., Проблематика возвышенного. Новое литературное обозрение, 2009, No. 1, стр. 18:

նում համաեվրոպական հնչեղություն՝ ամենուրեք առաջ բերելով մեծ հետաքրքրություն ժողովրդական բանահյուսության հանդեպ: Այս գրքի անմիջական ազդեցությամբ է պայմանավորված միջնադարյան կելտական և անգլիական պոեզիայի միստիֆիկացիայի անգուգական օրինակների՝ Ջ Մակֆերսոնի «Օսիանի երգերի» և Թ. Չատտերտոնի նմանատիպ բալլադների ու բանաստեղծությունների ծնունդը: Բարձր զարգացման է հասնում բալլադի ժանրը:

Միջնադարյան գրականության և ժողովրդական բանահյուսության հանդեպ այս համընդհանուր ոգևորվածության միջավայրում ձևավորվում է նաև գոթական վեպը՝ անգլիական նախառոմանտիզմի երկրորդ կարևոր ժանրը: Պոետիկայի իր հիմնական գծերով (ոճի պարզություն, խուսափում կերպարների հոգեբանական զարգացումից, վրեժի, հատուցման և պարտքի պարտադիր մոտիվներ, անսովոր միջավայր, մռայլություն, ուրվականներ, որոնք ծնունդ են սարսափ, գաղտնիքի առկայություն, դրյակներ և ասպետներ...), թվում է, այս ժանրը հարություն է տալիս ասպետական վեպին, բայց առկա են նաև գծեր, օրինակ՝ սարսափը, որոնք գալիս են անտիկ դրամայից: Ընդհանուր առմամբ «գոթական» եզրույթը ընկալման երկու տարբերակ ունի: Սկզբնական շրջանում այն կապվում է «միջնադար», «միջնադարյան», իսկ ավելի ուշ՝ «մռայլություն» և «սարսափ» հասկացությունների հետ: Առաջին գոթական վեպը լույս է տեսնում 1764 թ.: Դա Հ. Ուոլպոլի «Օտրանտո դոյակն» է, որի ծնունդը հեղինակը մեկնաբանում է խորհրդանշական երազով: Դրան հաջորդում են Ա. Ռադկլիֆի «Ուոլֆյան արկածներ» (1794), «Իտալացին» (1797), Մ. Լյուիսի «Հոգևորականը» (1795-1796) վեպերը, Ու. Բեկֆորդի «Վատեկը» (1786) վիպակը<sup>228</sup>: Դրանք նկատելի ազդեցություն են թողնում եվրոպական արձակի վրա և որոշակիորեն

---

<sup>228</sup> Գրական հետաքրքիր ճակատագիր է ունենում հատկապես «Վատեկը»: Հեղինակն այն գրում է քսանմեկ տարեկանում՝ 1782 թ., ընդ որում՝ ֆրանսերեն: Գոթական գեղագիտության հետ մեկտեղ վիպակը ներկայացնում է «ֆաուստյան» թեմայի մշակումներից մեկը: Ու. Բեկֆորդը արևելյան թեմայի առումով որոշակիորեն կրել է Վոլտերի ազդեցությունը: Ավելորդ չէ նաև նշել, որ ֆրանսերեն առաջին հրատարակության առաջաբանը գրում է Ս. Մալարեն: Ազդել է Բայրոնի («Գյաուր»), Թոմաս Մորի («Լալլա- Ռոլիս»), Լերմոնտովի («Դևը») և բազմաթիվ այլ գրողների վրա:

ուղղորդում գեղագիտական ճաշակը ոչ միայն իրենց դարաշրջանում, այլև XIX-XX դարերում (Շելլի, Բայրոն, Հոֆման, Ստիվենսոն, Դիկկենս, Սկոտ, Է. Բրոնտե, Հյուգո, Գոթին, Բալզակ, Մոպասան, Պո, Ստոկեր, Ուայլդ, Մայրինկ, Թոլկինեն, Քապոտե, Ֆոլկներ): Եթե Ուոլպոլի «Օտրանտո դյակը» վեպում գերիշխում են միջնադարն ու միջնադարականությունը, ապա հետագայում հատկապես XIX-XX դարերի գոթական արձակում (Հոֆման, Պո, Ստոկեր<sup>229</sup>) մեծանում է սարսափի տեսակարար կշիռը: Գոթական վեպից հետագա եվրոպական գրականությանն ու արվեստին անցնում են բազմաթիվ գաղափարներ ու մոտիվներ, օրինակ՝ սարսափի մոտիվը, որը հատկապես XX դարի արձակում, կինոարվեստում և գեղանկարչության մեջ հարուստ դրսևորումներ է ունենում՝ դառնալով դարի արվեստի ամենխոսուն մետաֆորներից մեկը: Եվ բնական է, որ այս խնդիրները մշտապես գտնվել և գտնվում են համեմատական գրականագիտության ուշադրության տակ, տարաբնույթ այդ առնչություններին այսօր արդեն նվիրված են բազմաթիվ գիտական ուսումնասիրություններ<sup>230</sup>:

Նախառոմանտիզմը գրական որոշակի հետք թողեց Ֆրանսիայում: Դա մեծապես կապված է Ժ.-Ժ. Ռուսոյի գործունեության հետ: Հատկանշական է, որ ֆրանսիական լուսավորական սերնդի ականավոր ներկայացուցիչներից ամենամեծ ազդեցությունը հետագա հասարակական և գեղարվեստական մտքի վրա թողել են ոչ թե Վոլտերը, Դիդրոն կամ Մոնտեսքյոն, այլ Ռուսոն: Ռուստիզմը ամենագ-

---

<sup>229</sup> Ինլանդացի գրող Բրեն Ստոկերը հայտնի է «Գրակուլա» վեպով (1897), որի հերոսը վամպիր արիստոկրատ Գրակուլան է:

<sup>230</sup> Տե՛ս, օրինակ, Вацуро В. Э., Готический роман в России, М., 2002, Вершинин И. В., Луков В. А., Предромантизм в Англии, М., 2002, Лавкрафт Г. Ф., Азатот, М., 2001, Ладыгин М. Б., Английский готический роман и проблемы предромантизма, М., 1978, Напцок Б. П., Английская «готическая» проза 18-ого века, Майкоп, 2010, Стеценко Е. А., Концепция традиции в литературе 20-ого века, М., 2002, Страх, Антология, СПб., 1998, Botting F. Townshed D., Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, 2004, Varne D., The Gothic Flame. London, 1957, Summers M., The Gothic Quest, London, 1969, Bloom C. Gothic histories: the taste for terror, 1764 to the present.- L; N.Y. 2010, Bridgwater P., Kafka. Gothik and fairytale, Amsterdam- New York, 2003, Ringe D. A., American Gothik, 1982:

դեցիկ գաղափարներից մեկն է դառնում Եվրոպայում XVIII դարի վերջին և ողջ XIX դարի ընթացքում: Նախառոմանտիզմի զարգացմանը Ռուսոն նպաստում է բնության, բնականության, բնական մարդու, քաղաքակրթության բնադատության վերաբերյալ իր արմատական գաղափարներով, որոնք սփռված են նրա փիլիսոփայական, հասարակագիտական և գեղարվեստական («Յուլիա կամ Նոր Էլիզա», «Խոստովանություններ») երկերում: Ընդհանուր առմամբ ֆրանսիական նախառոմանտիզմին բնորոշ է մեծ ուշադրությունը միջնադարյան ֆրանսիական, մասնավորապես տրուբադուրների պոեզիայի հանդեպ: Ժան Բատիստ դե Սենտ-Պալեն պատրաստում է «Հուշագրություններ հին ասպետության մասին» հնգատրոյակը: Ժնևցի պատմաբան Պ. Ա. Մալլեն 1755 թ. հրատարակում է «Ներածություն Դանիայի պատմության» աշխատությունը, որով բացահայտում է սկանդինավյան «Էդդաների» դիցաբանական աշխարհը և մեծապես նպաստում սկանդինավյան ժողովուրդների անցյալի պոետական ընկալմանը: Տիպաբանական կապերի առումով այս երևույթը մեկնաբանելի է իբրև անգլիացի Թոմաս Պերսիի հրատարակած «Հին անգլիական պոեզիայի հուշարձաններ» ժողովածուի ուղղակի ազդեցություն: 1777 թ. քարգմանվում է Ջ. Մակֆերսոնի «Օսիանի երգեր» ժողովածուն, որի ազդեցությունը ևս շատ մեծ է ֆրանսիական գրականության վրա: Այսպես, դրա անմիջական ազդեցությամբ է Է. Պարնին ստեղծում իր «Մադագասկարյան երգեր» (1787) ժողովածուն: Գրական ազդեցության առումով չպետք է ուշադրությունից դուրս թողնել նաև անգլիացի սենտիմենտալիստ բանաստեղծների, հատկապես Է. Յունգի պոետական քեմաների, այսպես կոչված, «Գերեզմանոցային քնարերգության» և մահվան տրամադրությունների («Գիշերային խոհեր») նշանակությունը ֆրանսիական պոեզիայի զարգացման վրա: Է. Յունգի բանաստեղծությունների արձակ քարգմանությամբ հանդես է գալիս Պ. լե Թուրները, որը, ի դեպ, քարգմանիչն է նաև «Օսիանի երգերի»:

Ֆրանսիական գրականության մեջ իր որոշակի ազդեցությունն է թողնում գոթական վեպը: Այս ժանրի լավագույն ֆրանսիական օրինակը Ժ. Կազոտի «Սիրահարված սատանան» (1772) է: Իբրև նա-

խառնամտիկական գրականության օրինակ կարելի է դիտարկել նաև մարքիզ դե Սադի (Ֆրանսուա դե Սադ) առանձին ստեղծագործություններ:

Նախառնամտիզմը Գերմանիայում տարածվում ու զարգանում է ավելի լայն թափով, քան Ֆրանսիայում, քանի որ այս երկրում դրա համար կային առավել նպաստավոր պատմամշակութային պայմաններ: Մեծ է հատկապես Յո. Բողմերի, Յո. Բրայտինգերի, Ֆ. Շիլլերի, Վ. Գյոթեի, «Գրոհ և փոթորիկ» շարժման գործիչների և գրողների (Յո. Համան, Յո. Հերդեր, Յա. Լենց, Գ. Բյուրգեր, Յո. Հայնզե) ներդրումը: Նախառնամտիզմի դրսևորման օրինակներ են նաև Նովալիսի «Հենրիխ ֆոն Օֆտերդինգեն» վեպը, Բ. Ա. Վուլպիուսի (Վ. Գյոթեի կնոջ եղբայրն է) «Ռինալդո Ռինալդինի» վեպը, որն ակհայտորեն կրում է անգլիական գոթական վեպերի ազդեցությունը:

Գերմանական նախառնամտիզմն առհասարակ բնորոշվում է չորս կարևոր գործոններով: Առաջինը ռուստիզմն է, որի ազդեցությունը շատ մեծ է «Գրոհ և փոթորիկ» շարժման գաղափարների ձևավորման վրա: Երկրորդը շեքսպիրյան ավանդների աննախընթաց տարածումն է երկրով մեկ, ինչի արդյունքում գերմանական գրականությունը կարողանում է հաղթահարել կլասիցիզմի սահմանափակումներն ու ձեռք բերել ազգային նկարագիր: Երրորդը ժողովրդական բանահյուսության հանդեպ ուշադրության բազմապատկումն է: Յո. Բողմերի ջանքերով լույս է տեսնում ազգային էպոսը՝ «Նիբելլունգների երգը», Յո. Հերդերը հրատարակում է բանահյուսական ժողովածու («Ժողովրդական երգեր»), դրանց համար գրում առաջաբաններ, հողվածներ: Գեղարվեստական նոր կերպավորումներով հարություն է ապրում գերմանական ամենասիրված լեգենդը Ֆաուստի մասին: Չորրորդը, ի տարբերություն նախորդ երեքի, որոնք կապված են արտաքին ազդեցությունների հետ, բնիկ և գերմանական երևույթ է և առնչվում է ազգային-մշակութային այն նոր իրադրության ձևավորմանը, երբ վերջնականապես գերմանացին հայտնաբերում է իր ոգու երեք կարևորագույն ձայները՝ երաժշտությունը, փիլիսոփայությունը և գրականությունը:

Նախատրամանտիզմը լայն տարածում է գտնում նաև ԱՄՆ գրականության մեջ (Վ. Իրվինգ, Ն. Հոբոբն, Չ. Բրաուն, Է. Պո):

### 3.3 Գրական ուղղությունները XIX դարում

XIX դարում եվրոպական գրականությունը մտնում զարգացման նոր փուլ, գաղափարների, թեմաների և ժանրային ձևերի առումով այն դառնում է առավել հարուստ ու բազմազան, պատմական և արդիական նյութի մեկնաբանության տեսանկյունից առավել ճկուն, իսկ կենսական խնդիրների հանդեպ առավել բաց: Ազգային գրականություններում շարունակում է խորանալ երկու հակադիր միտում. նախ պահպանվում ու խորացվում է ազգային ինքնատիպությունը՝ ունենալով նորանոր դրսևորումներ, բայց դրան գուգահեռ, հանրային-տնտեսական կյանքի ակտիվ ինտեգրացիայի, տարատեսակ կապերի ընդլայնման ու աշխուժացման հետևանքով նկատվում են նաև մշակույթների մերձեցման, գրականության մեջ ազդեցությունների ուժեղացման միտումներ, որոնք սկսում են ձևավորել եվրոպական՝ իբրև տարածաշրջանային գրականության համապատկերը: Այսինքն՝ եվրոպական գրականությունը առաջինն է կատարում այն քայլերը, որոնք հանգեցնում են մի իրողության, որի մասին արդեն 1827 թ. խոսում է Վ. Գյոթեն՝ ակնարկելով այն մասին, թե ազգային գրականությունների ժամանակն արդեն սպառված է և վրա հասնում համաշխարհային գրականության ժամանակը:

Փիլիսոփայական-գեղագիտական հարուստ ըմբռումների պայմաններում բազմազանությամբ աչքի են ընկնում նաև գրական-գեղարվեստական մեթոդները, ուղղությունները և դպրոցները: «Դարաշրջանի բնութագրական գիծը,– գրում է Իրինա Տերտերյանը,– գրական ուղղությունների գոյությունն է»<sup>231</sup>: Դրանք, ընդհանուր առմամբ, չորսն են՝ **ռոմանտիզմ, դասական ռեալիզմ, նատուրալիզմ և սիմվոլիզմ**, սակայն իրենց բնույթով ու գրական պրոցեսի վրա ունեցած իրենց ուժեղ ազդեցությամբ արտացոլելով դարաշրջանի գե-

<sup>231</sup> ИВЛ в 9-ти томах, т. 6, М., 1989, стр. 15.

դարվեստական գիտակցության բազմազան շերտերը, զարգացման միտումներն ու ընտրության առավել լայն հնարավորությունները՝ միաժամանակ դուրս են գալիս XIX դարի սահմաններից և շաղկապում նախորդ ու հաջորդ գրական դարաշրջանների փորձը: Նշված ուղղություններից երկուսը՝ ժամանակագրը և դասական ռեալիզմը, որոնց նախանշանները տեսանելի են դեռևս XVIII դարի վերջին, ինքնագիտակցության ու հասունության բարձր մակարդակի են հասնում XIX դարի առաջին կեսին: Դրանց հետ մեկտեղ ձևավորվում են նաև նոր ուղղություններ՝ նատուրալիզմը և սիմվոլիզմը: Հատկանշական է, որ ժամանակագր-դասական ռեալիզմ-նատուրալիզմ-սիմվոլիզմ գիծը գրեթե անփոփոխ ձևով պահպանվում է եվրոպական գրականություններում: Համեմատական գրականագիտությունը դրա մեջ տեսնում է որոշակի տրամաբանություն: «Դիմելով Նոր ժամանակների գրականության պատմությանը,– գրում է Վ. Ժիրմունսկին,– բուրժուական հասարակության ձևավորման ամենավաղ փուլերից սկսած՝ մենք արձանագրում ենք եվրոպական տարբեր ժողովուրդների մոտ գրական ուղղությունների միևնույն օրինաչափ հաջորդականությունը, դրանց հետ կապված գրական մեծ ոճերի ու ուղղությունների փոխվելը, որոնց մնանությունը չի կարող լինել պատահականության արդյունք»<sup>232</sup>: Միաժամանակ պահպանելով փուլային զարգացման հաջորդականությունը՝ այդ ուղղությունները դրսևորում են ներքին հաջորդականության կամ ընդհանրությունների գույգեր՝ ժամանակագր-սիմվոլիզմ, դասական ռեալիզմ-նատուրալիզմ, ինչպես նաև փոխներթափանցումների բազմազան օրինակներ, երբ նատուրալիզմի գծեր նկատվում են սիմվոլիզմի կամ ռեալիզմի գծեր ժամանակագր-սիմվոլիզմի գրականության մեջ: Անշուշտ, XIX դարի գրական-գեղագիտական դիմամիկ գործընթացները, ինչպես նաև դրանց հետ անխափառ կապված գրական ուղղությունները, իրենց ներքին զարգացումների, միմյանց հետ ունեցած կապերի ու ազդեցությունների հարուստ պատմությամբ մշտապես գտնվել և շարունակում են գտնվել համեմատական գրականագիտության ուշադրության կենտրոնում:

---

<sup>232</sup> Жирмунский В., Сравнительное литературоведение, М., 1979, стр. 141.

### 3.3.1 Ռ-ոմանտիզմ

Ռ-ոմանտիզմի ամենամերձ արմատները, ինչպես նշվեց, XVIII դարում են (սենտիմենտալիզմ, նատուրալիզմ), թեև ռոմանտիկական մտածողության տարրեր ու օրինակներ առկա են արևմտաեվրոպական գրականության պատմության գրեթե ողջ ընթացքում: Անտիկ հեղինակներից ռոմանտիզմի նմուշներ կան Էսփիլեսի, Սոֆոկլեսի, Պլատոնի, Տիբուլլոսի ստեղծագործություններում, նման օրինակներ առատորեն կարելի է գտնել միջնադարի ասպետական բանաստեղծության ու ասպետական վեպի, Վերածննդի (Շեքսպիր, Մերվանտես), ինչպես նաև XVII դարի (Կալդերոն) գրականության մեջ: Նման մոտեցումն ակունք է առնում Հեգելից: Ինչպես հայտնի է, ականավոր փիլիսոփան իր «Էսթետիկայում» արվեստի զարգացման երեք փուլ է մատնանշում՝ սիմվոլիստական (Արևելքի արվեստը), դասական (անտիկ արվեստը) և ռոմանտիկական (քրիստոնեական աշխարհի արվեստը): Խոսելով միջնադարյան գրականության մասին՝ նա կենտրոնանում է ասպետական քնարերգության և վեպի վրա և դրանցում տեսնում ռոմանտիզմ՝ թաթախված քրիստոնեական միստիկայով<sup>233</sup>:

Անկասկած, ռոմանտիզմի նախապատրաստմանը XVIII դարի կեսերին զգալիորեն նպաստող սենտիմենտալիզմն ու հատկապես նախառոմանտիզմը լայնորեն տարածված էին ինչպես Անգլիայում, այնպես էլ Ֆրանսիայում ու Գերմանիայում: Հավանաբար հենց այդ հանգամանքով է պայմանավորված այն, որ այդ երկրներում ռոմանտիզմը ձևավորվում է գրեթե միաժամանակ և գրեթե անկախ միմյանցից: Այբուհանդերձ, ռոմանտիկական մտածողության ձևավորման և զարգացման համար կարևոր գործոն են նախ Ֆրանսիական մեծ հեղափոխությունը, ապա՝ գերմանական իդեալիստական փիլիսոփայությունը:

**Ռ-ոմանտիզմի սոցիալական հիմքը** Ֆրանսիական մեծ հեղափոխությունն է (1789-1794)՝ արևմտյան գիտակցության մեջ կատարած

<sup>233</sup> Гегель, Эстетика в 4-х томах, т. 2, М., 1971, стр. 475-492.

արմատական փոփոխություններով հանդերձ: Այն ուղղակիորեն անդրադառնում է ռոմանտիզմի զարգացման վրա երկու առումով: Նախ, ինչպես հայտնի է, հեղափոխությունը առանձնահատուկ ուշադրություն է հատկացնում մարդու, անհատի ազատության խնդիրներին: Օրինակ՝ «Մարդու և քաղաքացու իրավունքների ղեկավարացիայում» (1789) ընդգծվում է այն հանգամանքը, որ մարդիկ ի ծնե ազատ են և իրավահավասար, իսկ պետական կառույցների պարտքն է ապահովել նրա բնական ու անօտարելի իրավունքները՝ ազատությունը, սեփականությունը, անվտանգությունը և ճնշումներին դիմադրելը<sup>234</sup>: Պատահական չէ, որ Ֆ. Շլեգելը ֆրանսիական հեղափոխությունը, Ֆիխտեի «գիտաբանությունը» և Գյոթեի «Վիլհելմ Մայստեր» վեպը առանձնացնում է իբրև դարաշրջանի «մեծագույն միտումներ»: Իսկ դրանց միավորող բնութագրական գիծը հենց մարդու հանդեպ նոր վերաբերմունքի գաղափարն է, ինչն աննախադեպ է Վերածննդի ժամանակներից ի վեր և ռոմանտիզմի գրականության մեջ դրսևորվում է իբրև անհատապաշտություն: Բայց ռոմանտիզմի առաջացումը կապվում է ոչ միայն մարդու և հանրային կյանքի հանդեպ նոր վերաբերմունքի ձևավորման, այլև հեղափոխության պարտության, վերջինիս բերած զանգվածային հուսահատության հետ (աշխարհը, ըստ էության, չար է, և մարդն անկարող է այն բարեփոխել), ինչի պայմաններում մարդու երջանկության հնարավորությունները դառնում են անիրական, դրա փոխարեն իրական են դառնում անհատի երազանքներն ու ազգային իդեալները:

**Ռոմանտիզմի փիլիսոփայական հիմքը** գերմանական իդեալիստական փիլիսոփայությունն է: Ամեն ինչ սկիզբ է առնում Էմանուել Կանտից, որին Հյոլդեռիլը նամակներից մեկում անվանում է Մովսես («Կանտը մեր ազգի Մովսեսն է»<sup>235</sup>): Բոլոր առարկաները ֆեմոմենտների ու նոոմենտների բաժանելով<sup>236</sup> Կանտը ապացուցում է, որ ի տարբերություն ֆեմոմենտների, որոնք տեսանելի են, նոոմենտները՝ ինքնին իրերը, անտեսանելի են, անճանաչելի, դրանք տրանցենդեն-

<sup>234</sup> Տե՛ս Хрестоматия по новой истории, М., 1990, стр. 45:

<sup>235</sup> Հյոլդեռիլն Ֆ., Բանաստեղծություններ, Երևան, 2002, էջ 281:

<sup>236</sup> Տե՛ս Կանտ Է., Ջուտ բանականության քննություն, Երևան, 2006, էջ 252-268:

տալ գաղափարներ են, որոնց մասին մենք ոչինչ չգիտենք, իսկ եթե կարող ենք ինչ-որ բան իմանալ, ապա այնքանով, որքանով դրանք տեղավորվում են մեր մտքի սահմաններում: Օրինակ՝ Աստված նույնն է: Այսինքն՝ ըստ փիլիսոփայի՝ աշխարհը կիսով չափ հասկանալի, կիսով չափ՝ անհասկանալի է մեզ համար, ինչը ռոմանտիկական մտածողության ազդակներից մեկն է դառնում: Իմացաբանության մեջ կարևորելով ոչ թե օբյեկտը, առարկան, այլ այն ընկալող սուբյեկտը՝ մարդուն, Կանտը հիմք է դնում փիլիսոփայական մի գաղափարի, որը հետագայում իր զարգացումն է ստանում Ֆիխտեի սուբյեկտիվ իդեալիզմի մեջ: Կանտի գեղագիտության հետ է կապվում ռոմանտիզմի մեկ այլ կարևոր սկզբունք՝ արվեստի ազատությունը: «Արվեստի ստեղծագործության ազատությունը նորմատիվ օրենքներից,– գրում է Վ. Ժմեգաչը,– որ տեսականորեն սահմանվում է հեղինակի ինքնուրույնությանը վերաբերող կանոնային գեղագիտությամբ, առաջին անգամ իր բարձրակետին է հասնում արվեստագետի ռոմանտիկական վեհացման և նրա ստեղծագործական ազատության մեջ»<sup>237</sup>: Բացի դրանից՝ կանոնային գեղագիտությունը օգնում է ռոմանտիկներին նորովի մեկնաբանել հանճարի ֆենոմենը. այն սկսում են հասկանալ իբրև մի ընդունակություն, որն անհնար է սովորել, այսինքն՝ անտեսվում են «վարպետություն» և «կլասիցիստական ճաշակ» հասկացությունները<sup>238</sup>: Ֆիխտեն մտածելի ողջ իրականությունը տեղավորում է Ես-ի մեջ՝ հայտարարելով, որ բոլոր առարկաները իրականություն են ձեռք բերում միայն մեր մտքում: Այսինքն՝ իրականությունը գոյություն ունի այնքանով, որքանով այն ընկալվում է մարդու կողմից, ինչը նույնպես ռոմանտիզմի զարգացման կարևոր ազդակ է: Էլ ավելի մեծ եղավ Ֆ. Շելլինգի ներդրումը ռոմանտիզմի գեղագիտության ձևավորման մեջ: «Շելլինգի բնության փիլիսոփայությունը,– գրում է Ն. Բերկովսկին,– վաղ ռոմանտիզմի հիմքն է»<sup>239</sup>: Դրանից զատ՝ կարևոր են նաև Շելլինգի արվեստագիտական գաղափարները, որոնք ներկայացվում են «Արվեստի փիլիսոփայություն»

<sup>237</sup> Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen, 1994, S.283.

<sup>238</sup> Сті́а История эстетики, М., 1967, т. 3, стр. 79:

<sup>239</sup> Берковский Н., Романтизм в Германии, СПб., 2001, стр. 13.

հանրահայտ աշխատության մեջ: Այստեղ առանձնահատուկ ուշադրություն է հատկացվում միֆոլոգիայի ու միֆանտաժոդության խնդիրներին, ինչը հետագայում ուղղորդիչ նշանակություն ունեցավ ոչ միայն ռոմանտիզմի, այլև եվրոպական գեղարվեստական գիտակցության զարգացման համար առհասարակ: Գերմանական իդեալիստական փիլիսոփայության բարձրակետն ու ամփոփումը եղավ Հեգելի համընդգրկուն համակարգը: Նա ստեղծում է տեսություն Բացարձակ ոգու մասին, որը դիալեկտիկական սկզբունքով զարգանում է պատմության մեջ: Արվեստը, որին հեգելյան փիլիսոփայության մեջ առանձնահատուկ ուշադրություն է հատկացվում, Բացարձակ ոգու դրսևորումներից մեկն է: Իսկ հեգելյան Բացարձակ ոգու և ռոմանտիկական Ունիվերսումի գաղափարները միմյանցից հեռու չեն: Վերջապես կարևոր է ընդգծել նաև Ա. Շոպենհաուերի փիլիսոփական ուսմունքը, որը նշանավորում է գերմանական դասական փիլիսոփայության ավարտն ու իռացիոնալիզմի սկիզբը: Ա. Շոպենհաուերը իրականությունը բաժանում է սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ պատկերացման, չար կամքի՝ իբրև ինքնին իրի հակադրության, ինչը կյանքը վերածում է հավերժական տառապանքի ու մահվան տխուր ընթացքի: Շոպենհաուերի շատ դատողություններ այնպիսի տպավորություն են թողնում, ասես վերցված են որևէ ռոմանտիկական ստեղծագործությունից: Օրինակ՝ իր գլխավոր «Աշխարհն իբրև կամք և պատկերացում» երկի գլուխներից մեկում («Կյանքի ոչնչականության և տառապանքների մասին») փիլիսոփան գրում է. «Կյանքն իր ամենժամյա, ամենօրյա, ամենշաբաթյա և ամենամյա փոքր, մեծ ու ահռելի ձախողություններով, չարդարացված իր հույսերով, բոլոր հաշվարկներն ավերող դժբախտ պատահարներով իր վրա անխուսափելի տառապանքի այնպիսի ակնհայտ հետք է կրում, որ դժվար է հավատալ, թե կյանքը գոյություն ունի նրա համար, որ երախտագիտությամբ ըմբռնվանենք այն, դժվար է հավատալ, թե մարդը գոյություն ունի նրա համար, որ լինի երջանիկ»<sup>240</sup>:

---

<sup>240</sup> Шопенгауер А., Собрание сочинений, М., 2011, стр. 861.

Այսինքն՝ գերմանական իդեալիստական փիլիսոփայության շատ գաղափարներ, հատկապես տրանսցենդենտալ իրականության մասին գաղափարը, ընդհանրության եզրեր ունեն ռոմանտիկական գեղագիտության հետ: Բացի դրանից՝ ռոմանտիկներին ու իդեալիստ փիլիսոփաներին մոտեցնում է նաև այն հանգամանքը, որ վերջիններս իրենց ուսմունքներում բացառիկ ուշադրություն են դարձնում գեղագիտությանը և արվեստի խնդիրներին: Ավելին, Ֆ. Շելլինգի ու Ա. Շոպենհաուերի փիլիսոփայական մտածողությունը ակնհայտ պոետական կողմեր ունի, ինչը երևում է նրանց լեզվում, որը, գիտական գործառույթից զատ, կատարում է նաև գեղագիտական գործառույթ:

Արևմտաեվրոպական ռոմանտիզմի պատմությունը, ընդհանուր առմամբ, սկիզբ է առնում XVIII դարի 90-ական թվականների երկրորդ կեսին և ձգվում մինչև XIX դարի կեսերը: Գերմանիայում լույս են տեսնում Վ. Վակենռոդերի «Հոգևորականի սրտաբուխ գեղումները, որը սիրում էր արվեստը» (1797) նովելը, Լ. Տիկի «Ֆրանց Շտերնբալդի թափառումները» (1798) վեպը, Նովալիսի «Ծաղկափոշիներ» (1798) ֆրագմենտների ժողովածուն, Անգլիայում լույս է տեսնում Ու. Վորդսվորդի և Ս. Բորիջի «Քնարական բալլադներ» ժողովածուն, Ֆրանսիայում՝ Ռ. Շատոբրիանի «Աթալա» վիպակը: Անհատական ու ազգային ազատության համար ստեղծված պատմամշակութային նպաստավոր պայմաններում (Գյոթեի Ֆաուստի երազած իրականությունն է դա՝ «տեսնել ազատ մի ժողովուրդ ազատ երկրում»<sup>241</sup>) XIX դարի առաջին տասնամյակներին, ինչպես վերը նշվեց, տարածվում է նաև արևմտաեվրոպական մյուս երկրներում՝ Իտալիայում (Ա. Մանձոնի, Ու. Ֆոսկոլո, Ջ. Լեոպարդի), Իսպանիայում (Ա. Սաավեդրա, Խ. Էսպրոնսեդա), Իռլանդիայում (Թ. Մոր), Դանիայում (Ա. Էլենշլեգեր, Հ. Անդերսեն, Ս. Կիերկեգոր), Նիդեռլանդներում (Վ. Բիրլլերդեյկ), Շվեդիայում (Է. Թեգներ), Ռուսաստանում (Ա. Պուշկին, Կ. Բատյուշկով, Մ. Լերմոնտով), սպա՝ ԱՄՆ-ում (Ֆ. Կուպեր, Վ. Իրվինգ, Ն. Հոթորն, Է. Պո): Հայաստանում ևս նկատ-

---

<sup>241</sup> Գյոթե, Ֆաուստ, II մաս, էջ 394:

վում է ռոմանտիզմի հզոր ալիք (Ռ. Պատկանյան, Մ. Պեշիկթաշյան, Բաֆֆի, Մուրացան, Պ. Դուրյան):

Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, դժվար է ստեղծել ռոմանտիզմի ընդհանրական պատմություն ու տեսություն, որը բավարարի բոլոր պահանջները: Դա գրեթե անհնար է, քանզի թե ժամանակային, թե տարածական առումով ռոմանտիզմը բազմազան պատկեր է ներկայացնում և ինչ-որ չափով հաստատում այն տարածված կարծիքի իսկությունը, թե չկա ռոմանտիզմ առհասարակ, այլ կան ռոմանտիզմի ազգային տարբերակներ: «Մենք կարող ենք համեմատել անգլիական ռոմանտիզմը Ֆրանսիայի ու Գերմանիայի տարբեր ռոմանտիզմների հետ,– գրում են Ռ. Ուելլեքն ու Օ. Ուորրենը,– ...պրոբլեմները տարբեր կլինեն տարբեր ժամանակներում ու տարբեր վայրերում, հավանաբար անկարելի է գտնել ընդհանուր օրենքներ»<sup>242</sup>: Ռոմանտիզմի դժվար բնութագրման մասին խոսում են նաև արևմտյան և ռուս մի շարք գրականագետներ: Այդուհանդերձ, կան գեղագիտական-փիլիսոփայական մի շարք սկզբունքներ, որոնք ընդհանրական են ռոմանտիզմի բոլոր դրսևորումների համար՝ անկախ դրանց ազգային տարբերակներից, օրինակ՝ ստեղծագործական ազատությունը, երևակայությունը, իդեալի ու իրականության հակադրությունը, նյութի հանդեպ հոգու առավելությունը, անհատապաշտությունը և այլն: Շարունակելով ռոմանտիզմի ընդհանրական գծերի թեման՝ կարելի է ընդգծել նաև, որ ռոմանտիզմն իրականության գեղարվեստական յուրացման եղանակ է, որը ձևավորվում է իբրև հակադրություն Նոր ժամանակների գիտության կողմից մշակված և Լուսավորության կողմից ընդունված աշխարհի մեխանիկական ըմբռնումների, որոնց փոխարեն ռոմանտիզմն առաջարկում է պատմականորեն ձևավորված աշխարհ-օրգանիզմի կամ ունիվերսումի մասին պատկերացումները, որոնցում իրենց տեղն ունեն ոչ միայն բանական ու գիտակցական, այլև հոգևոր ու անգիտակցական (լուսացիոնալ) աշխարհի արժեքները:

---

<sup>242</sup> Ուելլեք Ռ., Ուորրեն Օ., Գրականության տեսություն, Երևան, 2008, էջ 400:

Իրականության փիլիսոփայական ընկալման ու գեղարվեստական արտահայտության առումով ժամանակից փորձում է հանդես բերել նորովի մոտեցումներ: Ռոմանտիկները փորձում են հասկանալ ունիվերսումը, աշխարհի բազմազանությունը օբյեկտիվ ձևի մեջ, ոգու և բնության միասնությունը, այսինքն՝ ունիվերսումը ճանաչել ոչ թե այն տարրալուծելու, մասերի բաժանման, այլ դրանք համադրելու, սինթեզելու ճանապարհով: Այստեղից էլ՝ ռոմանտիկական արվեստի ունիվերսալիզմը, բազմազան ձևերի մեջ միասնականը, իսկ միասնականի մեջ՝ բազմազանը տեսնելու հակումը: Այս գաղափարին որոշակիորեն մերձակից է քառսը, որը ռոմանտիկները փոխառում են անտիկ փիլիսոփայությունից: Ռոմանտիկները կարծում են, որ քառսը իրականության պարտադիր տարրերից մեկն է: «Քառսը այն խառնաշփոթն է,– գրում է Ֆ. Շլեգելը,– որից կարող է աշխարհ ծագել»<sup>243</sup>: Բնության մեջ ռոմանտիկները տեսնում են նախամշակույթի գաղափար, որի անմիջական լեզուն պոեզիան է կամ երաժշտությունը: «Պոեզիան ունիվերսալ լեզու է,– գրում է Ջ. Կիտսը,– որով սիրտը խոսում է բնության և ինքն իր հետ»<sup>244</sup>: Նրանց մշտապես գրավում ու ոգևորում է տարածության ու ժամանակի անսահմանության ստեղծվածը, ինչը հատկապես քնարական ստեղծագործություններին հարողում է թալկության, նվաղման և անբացատրելի թախծի գծեր:

Ռոմանտիկներին շատ գրավում են միֆերը՝ բիրլիական, անտիկ, քրիստոնեական, բանահյուսական: Նրանք նույնպես ստեղծում են իրենց սեփական միֆերը (Նովալիս, Շատոբրիան, Բլեյկ, Բայրոն...): Վ. Սկոտին գրած նամակներից մեկում (1822) Ջ. Բայրոնը խոսում է այն մասին, որ անգամ սովորական առօրյան միֆական գծեր ունի<sup>245</sup>:

<sup>243</sup> Մեջբերման աղբյուրը՝ Берковский Н., Романтизм в Германии, СПб., 2001, стр. 26:

<sup>244</sup> История эстетики, М., 1967, т.3, стр. 795.

<sup>245</sup> St' u Байрон, Дневники, Письма, М., 1965, стр. 301 (ռոմանտիզմի և միֆամատոլորդյան առնչությունների մասին առավել մանրամասն տե՛ս Корнилова Е., Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма, М., 2001):

Առաջին անգամ գրականության մեջ ռոմանտիկները ստեղծում են ոչ թե կերպար-բնավորություն, այլ կերպար անհատականություն, որի հիմքում մարդու նոր պատկերացումն է. մարդն այլևս ոչ թե բոլոր իրերի չափն է, այլ բոլոր իրերը իր մեջ կրողը: «Բնության գաղտնիքը,– ասում է Հյուլդեռիները,– ամբողջությամբ արտահայտված է մարդու տեսքով»<sup>246</sup>:

Վերը նշված առանձնահատկությունները թույլ են տալիս ռոմանտիզմին, լինելով միջազգային երևույթ, միաժամանակ պահպանել խստորեն արտահայտված ազգային նկարագիր:

Գրականության պատմությունը խոսում է ռոմանտիզմի տիպաբանության մասին՝ ընդգծելով այն հանգամանքը, որ գրական այդ ուղղության ազգային դրսևորումները ինքնուրույն գեղարվեստական համակարգեր են, և որ դրանց համեմատական բնութագիրը կարելի է բացահայտել միայն համաշխարհային գրականության քննության շրջանակում<sup>247</sup>: Դա կարելի է բացահայտել նաև եվրոպական գրականությունների համեմատական քննությամբ, որը երևան է բերում շատ հետաքրքիր օրինաչափություններ: Հայտնի է, որ ռոմանտիզմի ազգային տարբերակները, որոնք տարբերվում են միմյանցից, իրենց զարգացման ընթացքում սովորաբար ստեղծում են գրական մի քանի սերունդ, որոնք, բնականաբար, նույնպես դրսևորում են զգալի տարբերություններ միմյանցից, դրանցում շատ են հոսանքները, դպրոցները, ռոմանտիզմի ընկալման անհատական մոդելները, և այդ ամենը ռոմանտիկական գրականության հարստությունն է: Օրինակ, երբ դիտարկում ենք ռոմանտիզմի առաջին սերնդի գրական ժառանգությունը, պարզվում է, որ գերմանական ռոմանտիկներին (Վակենմոռդեր, Տիկ, Նովալիս) բնորոշ են փիլիսոփայական մտախաղերը, այնկողմնային (տրանսցենդենտալ) իրականության փնտրտուքը, ունիվերսումի ու անհատի ներդաշնակության ճիգերը, աշխարհն իբրև մոգական-համադրական պատկերի մեջ տեսնելու հակումը և այլն, մինչդեռ ֆրանսիական ռոմանտիզմի գրականությունը (Ռ. Շատոբրիան, Ժ. Դե Սքալ, Բ. Կոնստան) դրսևորվում է նախևառաջ իբրև

<sup>246</sup> Гельдерлин, Гиперион, Стихи, Письма, М., 1988, стр. 75.

<sup>247</sup> Су'у ИВЛ, т. 6, М., 1989, стр. 13, 17:

կլասիցիզմի հակադրությի և աչքի ընկնում հոգեբանական քննության խորությամբ: Այդ գրականությունը ստեղծում է իրականությունից օտարացած, մենակ, հալածված և փիլիսոփայական առումով անտուն մարդու կերպար (խոսքը հատկապես Շատոբրիանի մասին է), ինչը որոշակիորեն կապված է հեղափոխությունից մնացած ողբերգական տրամադրությունների հետ, և ինչը հետագայում փոխանցվեց ռոմանտիկ շատ բանաստեղծների, այդ թվում՝ և Բայրոնին: Իսկ ահա անգլիական ռոմանտիզմը (Վորդսվորդ, Քոլրիջ, Սաուտի) գերմանականի նման հակված է դեպի այնկողմնային իրականության միստիկական որոնումները, սակայն դա անում է ոչ թե փիլիսոփայական հայեցողության, այլ բնության հետ անմիջական շփման կամ անցյալի միֆականացման ճանապարհով:

Առկա օրինաչափություններից մեկն է նաև երկրների պատմամշակութային զարգացման ու գրականության միջև ակնհայտ կապը: Ազգային իդեալներին համեմատաբար հասած երկրներում ռոմանտիզմի գրականության հիմնական ասեղիքը անհատի և հասարակության հնարավորինս բազմակողմանի ինտեգրման գաղափարներն ու թեմաներն են, ինչպես, օրինակ՝ Անգլիայում կամ Ֆրանսիայում: Մինչդեռ ազգային խնդիրները բավարար չափով չլուծած երկրներում, բնականաբար, գերիշխում են գաղափարներն ու թեմաները, որոնք անհատականության հետ միաժամանակ արծարծում են ազգային իդեալներ և հայրենասիրություն, օրինակ, իտալական, իսպանական, լեհական, հունգարական, հունական և բազմաթիվ այլ գրականություններում, որոնցում ազգայինը համադրվում է անհատականի հետ: Այդպիսի գաղափարներից զերծ չէ անգամ գերմանական ռոմանտիզմը, որը չափազանց հարուստ ավանդներ ունի անհատապաշտության, սակայն ազգային չլուծված խնդիրները թելադրում էին նաև ազգային պատմության և միֆոլոգիայի վերարծարծում (Քլայստ, Հայնե, ավելի ուշ՝ Վագներ, Նիցշե): Ի դեպ, «Կենցաղային իմաստության աֆորիզմներ» գրքի էսսեներից մեկում Ա. Շոպենհաուերը, խոսելով անհատական ու ազգային հպարտության մասին, գրում է. «Հպարտության ամենաէժան տեսակը ազգային հպարտությունն է...», «...անհատականությունը շատ ավելի բարձր է ազգու-

թյունից», ապա՝ ավելացնում. «Գերմանացիները ազատ են ազգային հպարտությունից»<sup>248</sup>: Մեծ փիլիսոփայի դատողությունները, անկասկած, հիմնված են եվրոպական հումանիզմի արժեհամակարգի վրա, որտեղ կարևորը անհատն է, բայց կարծում ենք, որ իբրև պատմականորեն ձևավորված բարոյագիտական կատեգորիա՝ ազգային հպարտությունը (ոչ ազգային սնապարծությունը) կարող է պատմական զարգացման որոշակի փուլերում դառնալ անհատականության դրսևորման ճանապարհներից մեկը և մաս կազմել նույն այդ հումանիստական արժեհամակարգի՝ իբրև ռոմանտիկական նացիոնալիզմի արտահայտություն<sup>249</sup>: Դա բնորոշ է հատկապես Վ. Սկոտին, որն իր պատմավեպերով իդեալականացնում է անցյալը և ավանդույթ ստեղծում ինչպես Եվրոպայում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս: Ավելին, կարող են լինել գրականություններ, որոնց մեջ ազգային թեմատիկան գերակշռություն կազմի, օրինակ՝ հայկական ռոմանտիզմի գրականությունը, թեև վերջինիս մասին խոսելիս պետք է մշտապես նկատի ունենալ, որ մեզանում, ի տարբերություն արևմտաեվրոպական երկրների, գրականության զարգացումն ընթացել է առանձնահատուկ պայմաններում, ինչի հետևանքով նկատվում է ռոմանտիզմի և մյուս գրական ուղղությունների համատեղ գոյություն միևնույն ժանակահատվածում, անգամ միևնույն գրողների ստեղծագործություններում:

Ռոմանտիզմի գրականության տիպաբանության ուսումնասիրությունը երևան է բերում նաև ժանրային նախասիրությունների որոշակի օրինաչափություն: Օրինակ՝ անգլիական ռոմանտիզմն առավելապես դրսևորվում է քնարական, ֆրանսիականը՝ դրամատիկական, իսկ գերմանականը՝ արձակ ժանրերում<sup>250</sup>: Այս օրինաչափության դրսևորումները կարելի է դիտարկել նաև այլ՝ արևելաեվրոպական, ռուսական, իսպանական կամ ամերիկյան գրականությունների

<sup>248</sup> Шопенгауер А., Избранные произведения, Ростов на Дону, 1997, стр. 264.

<sup>249</sup> Ավելորդ չենք համարում հիշեցնել, որ գերմանացի մեկ այլ փիլիսոփա՝ Ֆիխտեն, միանգամայն հակառակ կարծիքն ուներ խնդրի վերաբերյալ և գերմանացիների մեջ ձգտում էր սերմանել սեր առ հայրենիք՝ իբրև ազատության և բարոյական կատարելության արտահայտություն (տե՛ս Գիքտե Ի.Գ., Речи к немецкой нации, СПб., 2009):

<sup>250</sup> Wissen im Überblick.Die Literatur, Herder, 1973, S. 621.

օրինակով: Այդուհանդերձ, ռոմանտիզմի գրականության մեջ գրական երկու ժանր համարվում են նախընտրելի և ամենից շատ տարածված՝ քնարերգությունն ու վեպը:

Գաղափարների, թեմաների և ազդեցությունների առումով ինքնատիպ երևույթ է մաս, այսպես կոչված, «մթին ռոմանտիզմը»: Եզրույթը XX դարում գիտական շրջանառության մեջ է դնում իտալացի գրող և արվեստաբան Մարիո Պրավը («Ռոմանտիկական ազոնիա», 1930): Այն գրական ենթաժանր է, որն ակնհայտորեն կապված է գոթական վեպի ավանդույթի հետ, հանդես է բերում հետաքրքրություն դեպի իռացիոնալ իրականությունը, դեպի դեմոնիզմը և գրոտեսկը: «Մթին ռոմանտիզմի» հերոսին բնորոշ են խելագարությունը, մելանխոլիան, չարությունը, ինքնառչնչացման մոլուցքը: Հայրենիքը համարվում է Նոր Անգլիան, իսկ կարևորագույն դեմքերն են Էդգար Պոն, Լյուդվիգ Տիկը, Նաթանայել Հոթորնը, Հերման Մելվիլը, Շառլ Բոդլերը, Էռնստ Հոֆմանը, Մերի Շելլին:

Վերջապես համեմատական գրականագիտության դիտանկյունից կարևոր իրողություններ են բացահայտվում, երբ ռոմանտիզմը ուսումնասիրվում է նախորդ ու հաջորդ գրական ուղղությունների և մեթոդների համադրությամբ: Հիմնական կռվան ընդունելով ոգու և նյութի, բանականության և զգացմունքի վաղմջական հակադրությունը՝ տեսնում ենք, որ, օրինակ, գրական ուղղություններից բարոկկոն, սենտիմենտալիզմը, սիմվոլիզմը ընդհանրության նկատելի եզրեր ունեն ռոմանտիզմի հետ, միջդեռ նատուրալիզմը և հատկապես կլասիցիզմն ու լուսավորական ռեալիզմը մի շարք սկզբունքային տարբերություններ ունեն: Ռոմանտիզմը հակադրվում է նախևառաջ լուսավորչականությանը,– գրում Հ. Էդոյանը,– լուսավորչականությունն իր բոլոր ձևերի մեջ կոնցեպտուալ գրականություն է. մարդը մտավոր դիմակ է, որի տակ գործում են հասարակական այլ ուժեր: Նրա մեջ թույլ է արտահայտված ինդիվիդուալիզմը<sup>251</sup>: Ռոմանտիզմը նոր ուղիներ է բացում ֆրանսիական գրականության առաջ: Մոպասանը կարծում է, որ Վիկտոր Հյուգոյի միջոցով մոռացության է տրվում

---

<sup>251</sup> Էդոյան Հ., Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Երևան, 2009, էջ 129-130:

Վոլտերի և Դիդրոյի գրականությունը: Արդարությունը փոխարինվում է կարեկցանքով<sup>252</sup>:

Համեմատական գրականագիտության դիտանկյունից ուսումնասիրության հարուստ նյութեր է պարունակում ոչ միայն ռոմանտիզմի գրականությունը՝ գաղափարների, թեմաների ու ժանրերի իր հարուստ համակարգերով, որոնք ազգային մի գրականությունից կամ գրողից անցնում են այլ գրականությունների կամ գրողների՝ ձեռք բերելով նորանոր մեկնաբանություններ ու ձևեր, այլև ռոմանտիզմի տեսությունը: Այստեղ ևս առկա է բավական բազմազան պատկեր, քանի որ խիստ արտահայտված ազգային դիմագծով աչքի են ընկնում ոչ միայն ռոմանտիզմի գրականությունը, այլև այդ գրականությանը նախորդած և հաջորդած գրական-գեղագիտական դրույթներն ու սկզբունքները: Գաղտնիք չէ, որ գրական մյուս ուղղությունների համեմատությամբ հենց ռոմանտիզմի տեսությունն է առանձնանում փիլոսոփայության հետ ունեցած առավել բազմազան կապերով ու մշակվածությամբ: Հատկանշական է, որ ինչպես ռոմանտիկական գրականության, այնպես էլ ռոմանտիզմի տեսության ստեղծման մեջ ավելի մեծ է վաղ ռոմանտիկների ավանդը: Անգլիայում ռոմանտիզմի գեղագիտության հիմքերը դրվում են XVIII դարի վերջերին: Հատկանշական է, որ «ռոմանտիզմ» եզրույթն առաջինը հանդիպում է անգլիական գրականության մեջ: «XVII դարում Անգլիայում,– գրում է Ա. Մախովը,– հանդես է գալիս «ռոմանտիկական» (romantic) էպիտետը՝ «հորինված», «տարօրինակ», «ֆանտաստիկ» նշանակությամբ»<sup>253</sup>: Թոմաս Ուորտոն Կրտսերը՝ Օբսֆորդի համալսարանի պոեզիայի պրոֆեսորը, որի մասին մասամբ խոսվել է նախառոմանտիզմի գեղագիտության շրջանակում, 1774 թ. հրատարակում է ռոմանտիզմի տեսության թերևս առաջին աշխատանքներից մեկը՝ «Եվրոպայում ռոմանտիկական պոեզիայի ծագման մասին» գիրքը, որում ռոմանտիզմի ծագումնաբանությունը կապում է միջնադարյան եվրոպական գրականության, սկալդների, ապա՝ արաբական պոեզիայի ազդեցությունների հետ: Հետագայում ռոմանտիզմի

<sup>252</sup> История эстетики, М., 1967, т. 3, стр. 665.

<sup>253</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001, стр. 894.

ծրագրային դրույթները հստակեցվեցին Ու. Վորդսվորդի և Սամուել Քոլրիջի «Քնարական բալլադներ» (1797) ժողովածուում և վերջինիս՝ Վորդսվորդի առաջաբանում: Խոսելով նոր պոեզիայի, դրա լեզվի և բովանդակության մասին՝ Ու. Վորդսվորդն անդրադառնում է նաև բանաստեղծին՝ իբրև առանձնահատուկ անձնավորության: «...Ի՞նչ է նշանակում «բանաստեղծ» բառը, – հարցնում է Վորդսվորդը և շարունակում: –Ո՞ւմ է նա դիմում: Եվ ի՞նչ լեզու պետք է սպասել նրանից: Դա մարդ է, որ խոսում է մարդկանց հետ: Այո՛, մարդ՝ օժտված առավել նուրբ զգացմունքներով, զարմանքի ու քնքշության հանդեպ մեծ ընդունակությամբ, մարդու էության մասին խոր գիտելիքներով և առավել կարելից հոգով, քան մենք ենթադրում ենք տեսնել սովորական մահկանացուների մեջ»<sup>254</sup>: Ավելի ուշ ռոմանտիզմի տեսությունը հարստանում է Ջ. Բայրոնի, Ջ. Կիտսի, Ս. Քոլրիջի, Թ. Կարլայլի ստեղծագործություններով ու էսսեներով:

Նմանօրինակ միտումներ նկատվում են և Ֆրանսիայում: Խոսքը նախ վերաբերում է Ժերմինա դե Սթալին, որի՝ գրականության մասին զանազան հոդվածներն ու հատկապես «Մարդկանց և ժողովուրդների երջանկության վրա կրքերի ազդեցության մասին» (1800), Պիեռ Բալանշի «Ջգացմունքների մասին» էսսեներում, Ռենե Շատոբրիանի «Քրիստոնեության հանճարը» (1802) գրքում կարելի է տեսնել ֆրանսիական վաղ ռոմանտիկական մտածողության ու գեղագիտության առաջին ծիլերը: Դրանք հետագայում հարստացվում են Վ. Հյուգոյի, Ա. դը Վինյիի, Ա. Լամարթինի կողմից: Սակայն որքան էլ զարմանալի է, ֆրանսիական ռոմանտիզմի տեսաբանները չեն կարողանում ստեղծել գրական այդ նոր ուղղության համարժեք գեղագիտություն և, ըստ էության, մնում են կլասիցիզմի մերժման սահմաններում: Լավագույն օրինակը Ստենդալի «Ռասին և Շեքսպիր» (1825) էսսեն է:

Ի տարբերություն Ֆրանսիայի՝ ռոմանտիկական գեղագիտությունը իսկական ծաղկում է ապրում Գերմանիայում, Յենայի համալսարանը դառնում է ռոմանտիզմի տեսության ձևավորման օրրան,

---

<sup>254</sup> Зарубежная литература 19-ого века. Романтизм, М., 1990, стр. 203.

որն իր շուրջն է հավաքում ռոմանտիզմի առաջին սերնդի գրողներին ու փիլիսոփաներին՝ Ա. և Ֆ. Շլեգելներին, Նովալիսին, Ֆ. Շլլինգին: Այստեղ էին դասավանդում նաև Ֆ. Շիլլերն ու Գ. Ֆիխտեն: Այնքան մեծ էր գերմանական իդեալիստական փիլիսոփայության և գեղագիտական մտքի ազդեցությունը Եվրոպայում, որ Ժ. դե Սթալը ռոմանտիզմը համարում է գերմանական երևույթ: «Ռոմանտիզմ բառը,– գրում է դե Սթալը,– վերջերս է շրջանառության մեջ դրվել Գերմանիայում՝ ի նշանավորումն պոեզիայի, որն իր սկիզբն էր առնում տրուբադուրների երգերից, պոեզիայի, որն իր ծագմամբ պարտական էր ասպետությանն ու քրիստոնեությանը<sup>255</sup>: Ի դեպ, սկզբնական շրջանում ռոմանտիզմն իր ծագումնաբանությունը կապում էր օտարազգի ազդեցությունների հետ: Եթե դե Սթալի համար այն գերմանական ոգին ու արվեստն է, ապա Շլեգել եղբայրների կարծիքով ռոմանտիզմի հիմքում ընկած են իսպանական արվեստն ու Շեքսպիրը, իսկ ահա իսպանական վաղ ռոմանտիզմի տեսաբանների կարծիքով՝ Հյուսիսային Եվրոպայի ժողովուրդների աշխարհայեցումը<sup>256</sup>: Յենայի դպրոցի ռոմանտիկ տեսաբաններից նշանակալից է հատկապես Ֆ. Շլայերմախերի, Շլեգել եղբայրների և Նովալիսի գործունեությունը:

Բողոքական աստվածաբան և փիլիսոփա Ֆ. Շլայերմախերը հայտնի էր իբրև Պլատոնի տրամախոսությունների թարգմանիչ և եվրոպական հերմենևտիկայի հիմնադիրներից մեկը: Լինելով նաև Ժ. Ժ. Ռուսոյի հավատարիմ հետևորդներից մեկը՝ նա իդեալիստական փիլիսոփայության ոգով ստեղծում է կրոնական-գեղագիտական ուսմունք, որն անմիջական ազդեցություն է ունենում ռոմանտիզմի զարգացման ընթացքի վրա: Ինչպես կրոնական, այնպես էլ հերմենևտիկական ըմբռնումներում Շլայերմախերը հետևողականորեն անցկացնում է անհատապաշտության՝ ռոմանտիզմի համար հիմնարար գաղափարը: Վերջավոր կեցության (մարդու) գոյությունը Շլայերմախերը պայմանավորում է Բացարձակից (Աստծուց) կախվածության զգացումով, որն էլ, ըստ փիլիսոփայի, կրոնի ծագման աղբյուրն է:

<sup>255</sup> История эстетики, М., 1967, т. 3, стр. 522.

<sup>256</sup> Су'и ИВЛ, М., 1989, т. 6. стр. 19:

Որևէ ստեղծագործություն մեկնաբանելիս կամ քարգմանելիս Շլայերմախերը կարևորում է ոչ միայն բովանդակային-առարկայական կողմերը, այլև անհատական-հոգեբանական: Մեկնաբանել կամ քարգմանել որևէ ստեղծագործություն Շլայերմախերի համար նշանակում է երկխոսության մեջ մտնել այն ստեղծող անհատականության հետ:

Ա. Շլեգելը, որ Յենայի ռոմանտիկների մեջ աչքի էր ընկնում իբրև «...ամենահատակ գլուխը» և «...առանց որի «Դրամատիկական գրականության մասին» դասախոսությունների Եվրոպան երբեք հասու չէր լինի, թե ինչ բան է գերմանական ռոմանտիզմը, և հենց ինքն էլ՝ ռոմանտիզմը, չէր հասկանալու ինքն իրեն»<sup>257</sup>, ռոմանտիզմի գեղագիտության ձևավորմանն ու զարգացմանը մասնակցում է մաս շեքայիրյան պիեսների իր քարգմանություններով:

Գերմանական ռոմանտիզմի պատմության մեջ էլ ավելի հանգուցային դեմք է Ֆ. Շլեգելը: Գիշտ կլինի ասել, որ ռոմանտիզմի տեսության մեջ չկա փիլիսոփայական կամ գեղագիտական որևէ հիմնահարց, որին չի անդրադառնում Ֆ. Շլեգելը: Բացառիկ է ռոմանտիկական ունիվերսալ պոեզիայի, վեպի, հեզմանքի և մի շարք այլ խնդիրների գեղագիտական-փիլիսոփայական առանձնահատկությունների մշակման, ինչպես և Արևելքի, Անտիկ, Վերածննդի գրականությունների նորովի արժևորման մեջ: Հետևելով իդեալիստական փիլիսոփայության, մասնավորապես Շելլինգի սկզբունքային առանձին դրույթներին՝ Շելլինգը պահանջում է գրականության ու փիլիսոփայության օրգանական միասնություն: Հատկանշական է, որ Շլեգելի մտածողությանը բնորոշ հատվածայնությունը (ֆրագմենտարությունը) փոխանցվում է ռոմանտիկ բազմաթիվ բանաստեղծների և գրողների, օրինակ՝ Նովալիսին:

Աշխարհայացքով մոտ լինելով Ֆիխտեին ու Շելլինգին՝ Նովալիսը (Ֆրիդրիխ ֆոն Հարդենբերգ) էությանը բանաստեղծ է, որին Վ. Գյոթեն մի առիթով անվանում է «ռոմանտիզմի կայսր»<sup>258</sup>: Նրա ստեղծագործությունները, որոնք կա՛մ փիլիսոփայական մտորումներ

<sup>257</sup> Берковский Н., Романтизм в Германии, СПб., 2001, стр. 10.

<sup>258</sup> Falk J. D. Goethe aus näherem persönlichem Umgange dargestellt, Leipzig, 1832, S. 99.

են ֆրագմենտների տեսքով, կա՛ն գեղարվեստական երկեր, ի շարս այլ առանձնահատկությունների, նաև մի կարևոր կողմ ունեն. գեղարվեստական երկերը չափազանց փիլիսոփայական են, իսկ փիլիսոփայական խորհրդածությունները՝ նույնքան քնարական<sup>259</sup>: Նովալիսի անվան հետ է կապված «մոգական իդեալիզմ» հասկացությունը: Հետևելով Շելլինգի օրինակին՝ Նովալիսը ճանապարհ է հարթում ռոմանտիկական նոր միֆամտածողության ստեղծման համար, որի մասին արդեն խոսվել է: Ի դեմս մոգության՝ Նովալիսը տեսնում է ունիվերսումը և մարդուն (յուրև փոքր ունիվերսում) ճանաչելու ճանապարհ: Նովալիսի կարծիքով ունիվերսումը ճանաչելու համար մենք պետք է ճանաչենք ինքներս մեզ, իսկ դա անհնար է առանց մոգության, առանց պոետական արքիմիայի: «Մենք որոնում ենք աշխարհի ուրվապատկերը,– գրում է Նովալիսը,– այդ ուրվապատկերը մենք ենք, ուստի մենք և աշխարհը ինտեգրացիայի ենթակա կեսերն ենք»: Նրա կարծիքով այդպես են վարվել մոգությամբ զբաղվողները, հին երագողներն ու միստիկները, բանաստեղծները, խելագարները սրբերը, մարգարեները<sup>260</sup>: Ռոմանտիզմի՝ համադրականության ոգուն համահունչ նա մտածում էր հոգևոր ֆիզիկայի, քիմիական երաժշտության, բանաստեղծական կազմախոսության և ֆիզիկական պատմության մասին<sup>261</sup>: Իր միստիկական-հայեցողական փիլիսոփայությամբ ու պոեզիայով, «Հենրիխ ֆոն Օֆտերդինգեն» ծրագրային վեպով Նովալիսը զգալի ազդեցություն է թողնում եվրոպական գեղագիտական մտքի զարգացման վրա՝ ռոմանտիկներից մինչև Մ. Հայդեգեր:

Ռոմանտիզմի տեսության հետագա զարգացումը Գերմանիայում կապված է Հ. Քլայստի, Է. Հոֆմանի, Հ. Հայնեի Կ. Բրենտանոյի, Լ. Ուլանդի գեղագիտական-տեսական էսսեների և աշխատությունների հետ: Դրա հետ մեկտեղ XVIII-XIX դարերի սահմանագծին

<sup>259</sup> Գրականագետ Հելմուտ Կոխը Նովալիսի ոճը համարում է փիլիսոփայական (տե՛ս Koch H., Der philosophische Stil des Novalis, München, 1972):

<sup>260</sup> Տե՛ս Шульц Г., Новалис, Урал LTD, 1998, стр. 152:

<sup>261</sup> Նովալիսի այս գիտական-պոետական ունիվերսալիզմը, անկասկած, համադրելի է Հ. Հեսսեի «Հուլունբախստիլ» մշակութային ունիվերսալիզմի հետ, որը նույնպես փիլիսոփայության, երաժշտության, պոեզիայի ու բնական գիտությունների միավորման փորձ է:

գերմանական երաժշտության, փիլիսոփայության և պոեզիայի (Գյոթե, Շիլլեր) շնորհիվ գերմանական մշակույթի հանդեպ ստեղծված մեծ հետաքրքրության պայմաններում վաղ ռոմանտիկ փիլիսոփաների և գեղագետների տեսական դրույթներն ու գաղափարները շատ արագ տարածվում են Եվրոպայում, Ռուսաստանում, ԱՄՆ-ում: Այդ առումով Ժ. դե Սթալի, Ս. Քոլրիջի, Թ. Կարլայլի, Է. Պոյի, ամերիկյան տրանսցենդենտալիստների (Ռ. Էմերսոն, Հ. Թորո), գործունեությունը, որոնք գերմանական գեղագիտական-փիլիսոփայական միտքը հասցնում են միջազգային ճանաչման:

Ինչ վերաբերում է եվրոպական ռոմանտիզմի հետագա ճակատագրին, ապա այն XIX դարի երկրորդ կեսին պատմամշակութային նոր պայմաններում աստիճանաբար կորցնում է իր ուժն ու տարալուծվում ձևավորվող նոր գրական ուղղության՝ դասական ռեալիզմի մեջ: Այնուհետև՝ XIX դարավերջին և XX դարասկզբին դրսևորվում է նոր ռոմանտիզմի դեմքով (Ջ. Կոնրադ, Լ. Ստիվենսոն, Ռ. Քիպլինգ, Ռ. Ռոլլան, Հ. Հեսսե, Ջ. Լոնդոն):

### 3.3.2 Գասական ռեալիզմ

XIX դարի գրական ուղղությունների մեջ ռոմանտիզմից հետո ազդեցությամբ երկրորդը, անկասկած, դասական ռեալիզմն է: Ռոմանտիզմի նման այն նույնպես աչքի է ընկնում փիլիսոփայական-աշխարհայացքային կայուն հիմքերով և գեղագիտական ներկայնակի բազմազանությամբ ու հարստությամբ: Ինչպես հայտնի է, դասական ռեալիզմի գրականության առաջին օրինակները երևան են գալիս Ֆրանսիայում ու Անգլիայում XIX դարի 20-30-ական թվականներին, թեև եզրույթը գիտական շրջանառության մեջ է դրվում 50-ականների երկրորդ կեսին (Ժ. Սանդ, Շանֆլերի): «Ներկա պահին,– 1857 թ. գրում է Շանֆլերին,– «ռեալիզմ» բառը նվաճել է իր տեղը բանարանում և ոչ մի ուժ չի կարող նրան դուրս գցել այնտեղից»<sup>262</sup>:

<sup>262</sup> История эстетики, М., 1967, т. 3, стр. 669.

Գասական ռեալիզմի առաջացումը արդյունք է պատմական ուրուշակի պայմանների: Նրա **սոցիալական հիմքը** նախ ռեստավրացիան է, ապա՝ բուրժուական հարաբերությունների խորացումն ու ընդարձակումը: Իբրև պատմագիտական եզրույթ՝ «ռեստավրացիան» կապվում է 1789 թ. հեղափոխության արդյունքում իշխանությունից զրկված Բուրբոնների վերադարձի հետ: 1815 թ.՝ Վաթեռլոոյի ճակատամարտում Նապոլեոնի պարտությունից հետո, Եվրոպայում ստեղծվեց պատմական նոր իրադրություն, որը կարելի է բնորոշել իբրև հեղափոխության բերած սոցիալական ոգևորության և հույսերի վերջնական փլուզում: Մարդու և հանրության կյանքում տեղի է ունենում «դարձ ի շրջանս յուր», մարդը վերստին իրեն զգում է իբրև սոցիումի մաս՝ լիովի ենթարկվելով նրա թելադրած խաղի կանոններին և ապրելով դրամատիքական հարաբերություններին համահունչ ռեալ իրականության գիտակցությամբ: Դրան վաստակելը, աշխատանքային առաջընթացը և հասարակության մեջ պատշաճ տեղ գրավելը դառնում են ավելի կարևոր, քան ռոմանտիկական երագանքները: «Արտաքին աշխարհում մարդու կեցության հարցերը դառնում են ավելի հետաքրքիր,– գրում է Հենրիկ Էդոյանը,– նրա «ներքին աշխարհի» որոնումները»<sup>263</sup>: Գասական ռեալիզմի **փիլիսոփայական հիմքը** ամենից առաջ գիտությունների, հատկապես բնական գիտությունների, զարգացումն է: Կ. Լիմենյի, Ժ. Կյուվյեի, Ժ. դը Սենտ-Իլերի, ավելի ուշ Չ. Գարվինի հայտնագործությունները կենսաբանության ոլորտում հաստատում են կենդանի կյանքի միասնականության և դրա զարգացման որոշակի օրինաչափություններ, որոնք մերժում են աշխարհի ընկալման անիրական, միստիկական պատկերացումները: Գիտական աշխարհայացքի ամրապնդման ասպարեզում մեծ է նաև Հեգելի օբյեկտիվ իդեալիզմի, Ֆոյերբախի հումանիստական փիլիսոփայության ներդրումը: Այս ամենը գրականության և արվեստի հայացքն ուղղում է դեպի օբյեկտիվ, մեր կամքից անկախ գոյություն ունեցող և սեփական օրենքներով կառավարվող իրականությունը: Այսինքն՝ աշխարհայացքային առումով դասա-

<sup>263</sup> Էդոյան Հ., Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Երևան, 2009, էջ 150:

կան ռեալիզմը հենվում է իրականության գիտական մեկնաբանության հարուստ փորձի վրա:

Վերը նշված նպաստավոր պայմանների միջավայրում դասական ռեալիզմը ձևավորվում է Ֆրանսիայում, Անգլիայում, ապա՝ տարածվում եվրոպական մյուս երկրներում ու Ռուսաստանում: Ռոմանտիզմի պես այն ամենուրեք աչքի է ընկնում հարուստ պատմությամբ, բայց սովորաբար իբրև ամենազարգացած ազգային տարբերակ գրեթե միշտ մատնացույց է արվում ֆրանսիական, անգլիական և ռուսական ռեալիզմը: «Ռեալիզմը ձևավորվեց միանգամից մի քանի ազգային տարբերակով,– գրում է Իննա Տերտերյանը,– որոնցից XIX դարի առաջին կեսին հասունության հասնում են միայն ռուսականը, ֆրանսիականը և անգլիականը»<sup>264</sup>:

Համեմատաբանության դիտանկյունից հարուստ նյութեր է պարունակում առհասարակ ռեալիզմի ու դասական ռեալիզմի առնչությունների, դասական ռեալիզմի գեղագիտության, դրա ազգային տարբերակների տիպաբանության ուսումնասիրությունը:

Նախ, ինչպես հայտնի է, որպես իրականության արտացոլման մեթոդ, այլ ոչ թե ուղղություն, ռեալիզմը բավական հարուստ պատմություն ունի: Արևմտյան գրականագիտական միտքը այդ պատմությունն սկսում է կա՛ն Վերածննդի գրականությամբ (Բոկաչչո, Մերվանտես, Շեքսպիր), կա՛ն XVIII դարի անգլիական վեպով (Դեֆո, Սվիֆթ, Գոլդսմիթ, Սթերն, Ֆիլդինգ): Խորհրդային գրականագիտությունը, ռեալիզմի պատմության սկիզբը տանելով ավելի ետ՝ անտիկ դարաշրջան և փորձելով այն նույնացնել Արևմուտքի գրականության պատմության հետ, գիտական շրջանառության մեջ է դնում ռեալիզմի փուլային զարգացման հայեցակարգը: Վերջինիս համաձայն՝ դասական ռեալիզմին (այսինքն՝ XIX դարի ռեալիզմին) նախորդում են անտիկ կամ դիցաբանական, վերածննդյան և լուսավորական ռեալիզմի փուլերը: Այդ կարծիքն ունեին անգամ խորհրդային ամենահայտնի գրականագետներ Ա. Լոսեր, Օ. Ֆրեյդենբերգը, Մ. Բախտինը: Ստեղծվում է մի տեսակ պանռեալիզմի գաղափարախոսություն, որի

---

<sup>264</sup> ИВЛ, М., 1989, т. 6, стр. 14.

համաձայն՝ արվեստի ու գրականության բոլոր առաջնակարգ երկերում անպայմանորեն կան ռեալիստական տարրեր: Սակայն մեր ժամանակներում այդ պատկերացումները երբեմն նաև վիճարկվում են: «Վերածննդության ու հատկապես Լուսավորության դարաշրջանի շատ ստեղծագործություններ,– գրում է Ս. Կորմիլովը,– ունեն ռեալիստական որակներ՝ որևէ իմաստով չպատկանելով ռեալիզմին»<sup>265</sup>: Անկասկած, ռեալիզմի այն տարրերակները, որոնք նախորդում են դասականին, թելադրվում և պայմանավորվում են տվյալ դարաշրջանում գերիշխող ոչ միայն աշխարհայացքային-գեղագիտական, այլև քաղաքական պատկերացումներով, ուստի միմյանցից զգալիորեն տարբերվում են: Այդ տարբերությունները վկայում են այն մասին, որ մարդու, հասարակության և հումանիզմի պարզ պատկերացումներից արևմտյան գեղարվեստական գիտակցությունը աստիճանաբար կատարում է անցումներ դեպի ավելի բարդ պատկերացումներ: Չարգացման այդ գծին կարելի է հետևել՝ համադրելով, օրինակ, Օրեստեսի (Էսքիլես, «Օրեստական»), Համլետի (Շեքսպիր, «Համլետ»), Կանդիդի (Վոլտեր, «Կանդիդ») և Ռաֆայել Վալանտենի (Բալզակ, «Շագրենի կաշին») կերպարները: Նկատելի են նաև մինչդասական փուլերի ռեալիզմի գրականությունից դասական ռեալիզմին փոխանցված ազդեցություններ ու գծեր, մասնավորապես անտիկ և Վերածննդի գրականություններից՝ մարդկային կրքերի, Լուսավորության շրջանից՝ մարդու և հասարակական միջավայրի կապի պատկերման առանձին գաղափարներ:

Դասական ռեալիզմի գրականությունը ռոմանտիզմի նման աչքի է ընկնում աշխարհայացքային-գեղագիտական սկզբունքների որոշակիությամբ, ժանրային ձևերի և գեղարվեստական միջոցների բազմազանությամբ ու հարստությամբ: Նրան ևս բնորոշ են անհատական, ազգային մոդելներն ու տարբերակները, որոնք, բնականաբար, միմյանցից զգալիորեն տարբերվում են: Այդուհանդերձ, դասական ռեալիզմը նույնպես իր հիմքում ունի սկզբունքներ, որոնք ընդհանրական են ռեալիստական արվեստի համար առհասարակ: Դրանցից

---

<sup>265</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001, стр. 862.

մեկը սևեռուն ուշադրությունն է արդիական խնդիրների հանդեպ, այսինքն՝ ձեռքը, այսպես ասած, ժամանակի զարկերակին պահելու մշտական հակումը, ի տարբերություն ժամանակիզմի, որը սիրում է ընթերցողի ուշադրությունը արդիականությունից շեղել դեպի հեռավորը, անտեսանելին, անձանոթը:

Դասական ռեալիզմի գեղագիտական հիմքերից մեկը պատճառականությունն է, իրականությունն իբրև պատճառահետևանքային կապերի շղթա ներկայացնելը: «Բացարձակի որոնումներ» վեպում Բալզակը գրում է. «Որ կողմից էլ սկսում ես, ամեն ինչ փոխկապակցված է, ամեն ինչ ներխուսված է մեկը մյուսին: Պատճառը թույլ է տալիս գուշակել հետևանքը, և յուրաքանչյուր հետևանք թույլ է տալիս հասնել պատճառին»<sup>266</sup>: Սա կարող է հիշեցնել ժամանակակից Ունիվերսումի որոնումները, բայց բալզակյան Ունիվերսումը ինչ-որ տրանսցենդենտալ աշխարհի չէ, այլ ուղակիորեն կապված է «Բնություն» և «Հասարակություն» հասկացությունների հետ:

Դասական ռեալիզմի գրականությունը չի խուսափում հավերժական թեմաներից: Մարդ-Աստված կապը, մարդու մեռակությունը, օտարացումը, ներաշխարհի բարդ շարժումներն ու պարադոքսալ օրինաչափությունները մշտապես եղել և մնում են ռեալիստական գրականության ուշադրության կենտրոնում: Այն չի խուսափում նաև խորհրդանիշների ու այլաբանությունների գործածությունից, որոնք արդեն արտացոլում են ոչ թե անիրական, այլ կոնկրետ սոցիալական կամ պատմական խնդիրներ: Ռեալիստական գրականությանը անձանոթ նաև պայմանականությունների լեզուն: Բալզակը մի անգամ նկատում է. «Միշտ չէ, որ ռեալ իրականությունը համոզիչ է գրականության մեջ, և, հակառակը, ամեն բան չէ, որ գրականության մեջ ճշմարտաման լինելով՝ կարող է այդպիսին թվալ գրականության մեջ»<sup>267</sup>: Բալզակի միտքը կարծես փորձում է լրացնել Մոպասանը՝ ընդգծելով այն հանգամանքը, որ ճշգրիտ արտապատճենված իրականությունը գրողի ձեռքում դեռ պետք է հարստացվի որոշակի պայ-

---

<sup>266</sup> Бальзак О., Неведомый шедевр. Поиски обсолюта, Лит. памятники, 1966, стр. 37.

<sup>267</sup> Бальзак О., т. 15, стр. 494.

մանական կողմերով՝ գեղարվեստական ճշմարտության հասնելու համար: «Ռեալիստը,– «Վեպի մասին» էսսեում գրում է Մոպասանը,– արվեստագետ է, չի ձգտելու նրան, որ մեզ ցույց տա կյանքի բանալ լուսանկարչությունը, այլ նրան, որ մեզ տա նրա վերարտադրությունը՝ առավել ամբողջական, առավել գրավիչ, առավել համոզիչ, քան ինքը՝ իրականությունը»<sup>268</sup>

Արդիականությունը լայնքով ու խորքով պատկերելու անհրաժեշտությունն իր հերթին թելադրում է ժանրային նախասիրությունների սահմանափակում, որի հետևանքով դասական ռեալիզմը հիմնական ժանրերն են արձակն ու դրաման: Ուստի դասական ռեալիզմի (և ոչ միայն) ցանկացած երկ կոմպոզիցիոն առումով երկշերտ է, որում ռեալիզմի ընդհանրական գծերը համադրվում են անհատական, ազգային գծերին, որոնք պակաս կարևոր չեն, քան ընդհանրականները: Այս օրինաչափության հիման վրա տիպաբանությունը հնարավորություն է ստանում խոսելու դասական ռեալիզմի ինչպես անհատական, այնպես էլ ազգային, տարածաշրջանային և այլ տարբերակների, դրանց ընդհանրությունների ու զանազանությունների մասին: Օրինակ՝ հայտնի է, որ ֆրանսիական դասական ռեալիզմին (Ստենդալ, Բալզակ, Մերիմե) բնորոշ է պատրանքներից զերծ լինելը, մարդը հասարակության մեջ և հասարակությունը մարդու մեջ առնչությունները պատկերելիս գրեթե միշտ առավելությունը տրվում է հասարակությանը. նա է սահմանում խաղի կանոնները՝ իրեն ենթարկելով մեծամասնության մտքերն ու զգացմունքները (Ստենդալ, Ֆլորբեր, Մոպասան): Անգլիական ռեալիզմը մեծ մասամբ պահպանում է վիկտորիանական էթոսի միասնականությունը (Դիկենս, Թեքերեյ): Դրանց հակառակ՝ ռուսական ռեալիզմը, կրոնական ցնցումներից ելնելով, փորփրում է իրականությունը՝ հասնելով դրա էքզիստենցիալ հիմքերին (Գոգոլ, Դոստոևսկի, Տոլստոյ): Օ. Լուովի-գի կարծիքով<sup>269</sup> արևմտյան և ռուսական ռեալիստական դպրոցների միջակայքում է գտնվում գերմանականը՝ շվեյցարական (Գոթիեվ, ֆ.

<sup>268</sup> История эстетики, М., 1967, т. 3, стр. 662.

<sup>269</sup> Sü' u Pongs H., Lexikon der Weltliteratur, Wiesbaden, 1984, S. 758:

Քեյլեր), ավստրիական (Գրիլպարցեր) և գերմանական (Ռաաբե, Շրիֆտեր, Ֆոնտանե) տարբերակներով:

Իրենց ներսում ազգային տարբերակները ևս աչքի են ընկնում անհատական մոդելների, տարատեսակ հոսանքների և դպրոցների առկայությամբ: Օրինակ՝ ֆրանսիական գրականության մեջ միմյանցից խստորեն տարբերվում են Ստենդալի և Բալզակի գեղագիտական համակարգերը: Նույն երևույթը նկատելի է նաև անգլիական գրականության մեջ, որտեղ միմյանց հակադիր են Թեքերեյը և Դիկենսը, կամ ռուսական գրականության մեջ Դոստոևսկու ու Տոլստոյի օրինակը: Եթե Դոստոևսկու արձակում առավելապես երևում է հոգու դիալեկտիկան, ապա Տոլստոյն առավել հակված է մարմնի օրինաչափությունները: Ի դեպ, ապրելով միևնույն երկրում և միևնույն ժամանակաշրջանում՝ նրանք գրեթե չեն առնչվել, մտքեր չեն փոխանակել, թեև ծանոթ են եղել միմյանց գրականությանը:

Վաղ ռեալիզմի տեսական հիմքերի ուսումնասիրության առումով էական նշանակություն ունի Բալզակի «Էտյուդ Բեյլի մասին» հանրահայտ էսսեն (1840), որի սկզբում հեղինակը խոսում է գրական այն երեք ուղղությունների մասին, որոնք առկա են ֆրանսիական գրականության մեջ: Դրանք են «Գաղափարների գրականությունը», «Կերպարների գրականությունը» և «Գրական էկլեկտիզմը»: Գաղափարների գրականություն ասելով՝ Բալզակը նկատի ունի կլասիցիզմը, որը ներկայանում է գլխավորապես դրամատիկական ժանրերով, իսկ կերպարների գրականությունը, որը ներկայանում է հայեցողական, քնարական և վերամբարձ ժանրերով, ըստ էության, ռոմանտիզմն է: Ինչ մնում է էկլեկտիկ գրականությանը, որին պատկանում է ինքը, միավորում է քնարերգությունն ու գործունեությունը, դրաման ու ներբողը և փորձում է իրականությունը պատկերել այնպես, ինչպիսին այն կա<sup>270</sup>: Հետաքրքիր է, որ Դ. Չատոևսկին այդ կապակցությամբ ուշագրավ դիտողություն է կատարում. «Եվ հետաքրքիր է, որ

---

<sup>270</sup> Бальзак О., Собр. соч. в 24 томах, т.24, М., 1960, стр. 162-163.

Եվրոպայի մյուս ծայրում վեց տարի անց Պուշկինի ստեղծագործության նման միտումի մասին ակնարկում է Գոգոլը»<sup>271</sup>:

Վաղ դասական ռեալիզմի զարգացման մասին խոսելիս չպետք է ուշադրությունից դուրս թողնել նաև ռոմանտիզմի բերած կարևոր նպաստը: Ընդհանրապես, գրական պրոցեսի մաս կազմելով գրեթե միաժամանակ և գտնվելով գեղագիտական պատկերացումների հակառակ ճամբարներում (ռոմանտիզմը հոգու մասին է պատմում, ռեալիզմը՝ մարմնի)՝ ռոմանտիզմն ու դասական ռեալիզմը, այդուհանդերձ, բարերար ազդեցություն են թողնում միմյանց վրա՝ սովորելով մեկը մյուսից և հասունանալով միմյանց փորձով: Եվ քանի որ ժամանակի գեղարվեստական գիտակցության զարգացման տրամաբանությունը աշխատում է հոգուս դասական ռեալիզմի, ուստի բնական է, երբ բազմաթիվ առաջնակարգ ռոմանտիկներ իրենց ստեղծագործական ճանապարհի վերջում հակվում են դեպի դասական ռեալիզմը (Բայրոն, Հայնե, Պուշկին): Դրան հակառակ՝ դասական ռեալիզմի բազմաթիվ ներկայացուցիչներ ստեղծագործական փորձառության առաջին դասերն ստացել են ռոմանտիկներից (Ստենդալ, Բալզակ, Դիկենս, Մերիմե, Դոստոևսկի): Հետևաբար համեմատաբանության դիտանկյունից XIX դարի առաջին տասնամյակների եվրոպական գրականության ուսումնասիրությունը, բազմաթիվ այլ առումներից բացի, հետաքրքիր է նաև ռոմանտիզմ-ռեալիզմ առնչությունների փաստերով, որոնք թողնում են հոգու և մարմնի հակադրամիասնական կապերի տպավորություն: «Դարի զավակի խոստովանությունը» վեպում այսպես է նկարագրում իրադրությունը Ա. դը Մյուսեն. «Այդ ժամանակից սկսած՝ կարծես երկու ճամբար կազմվեց. մի կողմում տառապող խանդավառ մտքերը, բոլոր սրտաբաց հոգիները, որոնք կարիք ունեին անսահմանության, լաց լինելով խոնարհեցին գլուխները. նրանք տարվեցին հիվանդագին երազներով՝ դառնության օվկիանոսի վրա երևացին դյուրաբեկ եղեգներ: Մյուս կողմում կեն-

---

<sup>271</sup> ИВЛ, т. 6, М., 1989, стр. 32.

սասեր մարդիկ մնացին հաստատուն կանգնած իրական հաճույքների մեջ: Նրանք մի հոգս ունեին միայն՝ հաշվել իրենց փողը»<sup>272</sup>:

Ինչպես հայտնի է, ժամանտիզմ-ռեալիզմ առնչությունների հիմքում ընկած է այն հանգամանքը, որ ելնելով իր համար սկզբունքային՝ իդեալի ու իրականության հակադրության գաղափարից՝ ռոմանտիզմը մշտապես ուշադիր է իրականության որոշակի պատկերներ կայացնելու խնդրի հանդեպ, ուստի ռոմանտիկական երկերում ռեալիստական տարրերի առկայությունը պետք է ընկալել միանգամայն բնական: Միաժամանկ հատկանշական է, որ համանման մոտեցման դեպքում ընդհանրություններ կարելի է տեսնել նաև գրական այլ ուղղությունների, օրինակ՝ կլասիցիզմի<sup>273</sup>, բարոկկոյի, ռոկոկոյի, անգամ սիմվոլիզմի ու ռեալիզմի միջև:

XIX դարավերջին դասական ռեալիզմը, ընդարձակելով իր սահմանները, ապրելով որակական փոփոխություններ, եվրոպական մյուս երկրներում տալիս է ռեալիզմի ազգային ինքնատիպ տարբերակներ: Ստեղծված որոշակի ավանդույթի համաձայն՝ այն հաճախ համադրվում է ռոմանտիզմի, երբեմն նաև դարավերջի գրական այլ ուղղությունների հետ: Դա նկատելի է Ա. Ստրինդբերգի (Շվեդիա), Հ. Իբսենի (Նորվեգիա), Յ. Ներուդայի (Չեխիա), Շ. դը Կուստերի (Բելգիա), Ք. Անդերսենի (Դանիա), Խ. Վալերայի, Բ. Գալլոսի (Իսպանիա) ստեղծագործություններում: Դասական ռեալիզմը ազգային դիմագիծ է ձեռք բերում Իտալիայում (վերիզմ, Ջ. Վերգա): Իսպանիայում ու Պորտուգալիայում ռեալիզմի զարգացմանը նկատելի նպաստ է բերում կոստումբրիզմը: Ռեալիզմը տարածում է գտնում նաև ԱՄՆ-ում, որտեղ XIX դարի ողջ ընթացքում գրականությունը զարգանում է ռոմանտիզմի ու ռեալիզմի յուրօրինակ համադրությամբ (Կուպերից մինչև Ուիթմեն), իսկ Քաղաքացիական պատերազմի ավարտից հետո (1865) և բուրժուական հարաբերություններին ծավալման պայմաններում սկսում է գերիշխել ռեալիզմը

<sup>272</sup> Ա. դը Մյուսե, Դարի զավակի խոստովանությունը, Երևան, 1982, էջ 17:

<sup>273</sup> Օրինակ՝ կլասիցիզմի և ռեալիզմի կապի մասին է խոսում Գ. Լանսոնը՝ գրելով, թե «արիստոտելյան երեքի միասնությունը ամրապնդում է ռեալիզմը՝ ընդլեռն երևակայության» (Лансон Г., История французской литературы, т. 1, СПб., 1899, стр. 65):

(Մ. Տվեն): Գասական ռեալիզմը տարածվում է նաև Արևելքում: «Ռեալիզմի պրոբլեմը և Արևելքի գրականությունները» հոդվածում, դիտարկելով արևելյան երկրներում ռեալիզմի դրսևորման առանձնահատկությունների մասին, Ն. Կոնրադը ընդգծում է մասնավորապես ճապոնական գրականության մեջ այդ ուղղության առավել բարձր մակարդակը՝ պայմանավորված երկրի հասարակական զարգացման համեմատաբար ավելի բարձր աստիճանով<sup>274</sup>:

XX դարում ռեալիզմը, գեղարվեստական մտքի զարգացման համար առավել բարդ պայմաններում շարունակելով գրական բազմազան ու բազմադեմ, հատկապես մոդեռնիստական ուղղությունների հետ համադրվելու պրոտեսյան «բնավորությունը»<sup>275</sup>, մտնում է պատմական զարգացման նոր հուն: Ֆրանսիացի գրաքննադատ Ռ. Գարոդին 1956 թ. XX դարի ռեալիզմին տալիս է «ամեզրական» բնութագիրը՝ ռեալիստական գծեր տեսնելով Սե ժոն Պերսի, Ֆրանց Կաֆկայի, Պարլո Պիկասսոյի ստեղծագործություններում<sup>276</sup>: Իսկ գերմանացի Ֆ. Գաեդեն գրում է. «Եթե ճիշտ է Թ. Ադոռնոյի ենթադրությունը, թե մոդեռնիզմի մեջ «կոնկրետն ընդամենը վերացականի դիմակն է», ուրեմն ռեալիզմը իբրև գրական սկզբունք դառնում է բացարձակ»<sup>277</sup>:

---

<sup>274</sup> Stéu Konrad H. II., Проблема реализма и литературы Востока// Вop. Литератури, 1957, 1, стр. 52-72:

<sup>275</sup> XX դարում գրողի՝ ամենաբազմազան գրական ուղղությունների ու հոսանքների հետ ակամա առնչվելու և դրանք հաղթահարելու դժվարությունների մասին է խոսում ռուս Ի. Բունինը՝ գրելով. «Մենք դիմացանք և՛ դեկադանսին, և՛ սիմվոլիզմին, և՛ նեոնատուրալիզմին, և՛ պոռնոգրաֆիային, որն իրեն անվանում էր «սեռի խնդիր լուծում», և՛ աստվածամարտությանը, և՛ միֆաստեղծմանը, և ինչ-որ «միստիկական անարխիզմին», և՛ Գիոնիսին, և՛ Ապոլլոնին, և՛ սադիզմին... և բանը հասավ մինչև իսկ տափակ խոլիզանությանը՝ ֆուտուրիզմ անիմաստ անունով: Մի՞թե սա Վալպուրգյան գիշեր չէ» (Бунин И. А., Полное собр. соч., т. 6, стр. 317-318):

<sup>276</sup> Stéu Гароди P., О реализме без берегов, М., 1966:

<sup>277</sup> Moderne Literatur in Grundbegriffen, Niemeyer, 1994, S. 365.

### 3.3.3 Նատուրալիզմ

Իբրև գրական ուղղություն՝ նատուրալիզմը ձևավորվում է XIX դարի 60-ական թվականներին: Այն արդյունք է արևմտյան մտքի արմատական փոփոխությունների, որոնք հանգեցնում են մշակույթի, մասնավորապես գրականության նորացման:

Անկասկած, նատուրալիզմը ձևավորվում է դասական ռեալիզմի միջավայրում, և բոլորովին պատահական չէ, որ նրա հայրենիքը Ֆրանսիան է, որտեղ դասական ռեալիզմը հասնում է համեմատաբար ամենաբարձր զարգացման, այդուհանդերձ, առկա են նաև մի շարք այլ գործոններ, որոնք նպաստում են դասական ռեալիզմից նատուրալիզմի տարանջատմանը: Հանրության ինտելեկտուալ մակարդակի բարձրացման ու ռոմանտիկական գրականության հանդեպ անբավարարության պայմաններում նկատելիորեն մեծանում են ռեալիստական մեթոդների խորացման և փաստագրական գրականության ստեղծման պահանջները: Կարևոր գործոններ են նաև գիտության, հատկապես բնական գիտությունների աննախընթաց զարգացումը, որը նպաստում է փիլիսոփայական նոր գաղափարների ձևավորմանը: Խոսքը ամենից առաջ դրապաշտության (ֆր. positivisme) մասին է, որը սովորաբար համարվում է նատուրալիզմի **փիլիսոփայական հիմքը**, կամ նատուրալիզմը՝ դրապաշտական փիլիսոփայության գրական տարբերակ: Օ. Կոնտի «Դրապաշտական փիլիսոփայության դասընթացը» (1830-1842), Ջ. Միլլի «Տրամաբանության համակարգը» (1843), Հ. Սպենսերի «Համադրական փիլիսոփայության համակարգը» (1862-1869) փիլիսոփայական մտքի զարգացումը նկատելիորեն ուղղորդում են դեպի այս նոր ուղղության զարգացումը, ինչն իր ուղղակի ազդեցությունն է թողնում գեղարվեստական մտքի վրա: Նշանակալից է հատկապես Օ. Կոնտի գործունեությունը: Իբրև փիլիսոփա հասունանում է ուտոպիզմի միջավայրում. նա Սեն-Սիմոնի քարտուղարն էր շուրջ յոթ տարի: Պոզիտիվիզմի բնորոշումը տալով՝ Օ. Կոնտը ուշադրություն է հրավիրում այն փաստի վրա, որ այն լիովին համապատասխանում է «փիլիսոփայական նոր մտածողությանը... մշտապես զբաղվում է հետազոտու-

թյուններով, որոնք իսկապես հասանելի են մեր մտքին... , բացառում է անթափանց գաղտնիքները, որոնցով մեծ մասամբ նա զբաղվել է իր մանկության շրջանում»<sup>278</sup>: Համաձայն Կոնտի՝ մարդկային մտքի զարգացման օրինաչափությունն այն է, որ ցանկացած գաղափար կամ կոնցեպցիա մեր իմացությունների սահմաններում գտնվում է տեսական երեք տարբեր իրավիճակներում՝ աստվածաբանական կամ կեղծ, մետաֆիզիկական կամ վերացականության, գիտական կամ դրապաշտական: Այսինքն՝ մարդկությունը առ այսօր օգտվել է մտածողության երեք մեթոդներից՝ աստվածաբանական, մետաֆիզիկական և դրապաշտական<sup>279</sup>: Վերջին մեթոդը ամենավստահելին է, քանզի հիմնվում է բացառապես գիտության վրա: Սակայն ո՛չ գիտությունը, ո՛չ էլ փիլիսոփայությունը չեն կարող և չպետք է մեկնաբանեն երևույթների էությունը, այլ պետք է զբաղվեն ընդամենը նկարագրելով դրանց հաջորդական անցումը մեկից մյուսին: Այսինքն՝ եթե խոսենք Կոնտի տերմինաբանությամբ, փիլիսոփայությունը պետք է զբաղվի միայն ֆենոմեններով, այլ ոչ նոոմեններով: Փիլիսոփայի կարծիքով նոր ժամանակներում կարևորություն են ձեռք բերում հատկապես բնական գիտություններն ու հասարակագիտությունը՝ սոցիոլոգիան կամ սոցիալական ֆիզիկան: Հասարակական երևույթների մեջ «ֆիզիոլոգիականը» տեսնելու Կոնտի հակումը փոխանցվում է նաև հետագա դրապաշտներին: Նախ Հ. Տենը, ապա Է. Ջոլան Կոնտի գաղափարների հիման վրա ստեղծեցին նատուրալիզմի գեղափոխությունը:

Նատուրալիզմի ձևավորման մեջ կարևոր ներդրում ունի նաև դարվինիզմը: Տեսակների ծագման, էվոլյուցիայի և բնական ընտրության վերաբերյալ Չ. Դարվինի հայտնագործությունները իրենց էական ազդեցությունն են թողնում ոչ միայն բնական գիտությունների, այլև մշակույթի վրա առհասարակ: «Կենսաբանության հեղինակությունը,– գրում է Բ. Ռասսելը,– ստիպում էր այն մարդկանց, որոնց մտածողությունը գտնվում էր գիտության ազդեցության տակ, աշխարհի մեկնաբանության հարցում գործածել ոչ թե մեխանիկական,

<sup>278</sup> Хрестоматия по западной философии, М., 2006, стр. 12.

<sup>279</sup> Նույն տեղում, էջ 14:

այլ կենսաբանական օրենքներ»<sup>280</sup>: Նատուրալիզմը գաղափարական առումով կապված է նաև Վ. Գյոթեի մորֆոլոգիզմի (կայացման գիտություն), Ֆ. Շելլինգի բնափիլիսոփայության, Շոպենհաուերի «Աշխարհն իբրև կամք և պատկերացում», Է. Ռենանի «Հիսուսի կյանքը», Կ. Մարքսի «Կապիտալի» առանձին գաղափարների հետ: Գաղափարական այս հիմքերը նկատի ունենալով՝ կարելի է նատուրալիզմը բնութագրել իբրև բիոլոգիզմ, որը փորձում է ստեղծել աշխարհի ոչ դասական պատկեր, առանց տրանսցենդենտալ հիմքերի կեցություն, որ շարունակ վերադառնում է ինքն իրեն:

Ինչպես հայտնի է, նատուրալիզմը նախապատմություն ունի: Է. Լիտրեի «Ֆրանսերենի բառարանում» (1863-1873) այն գուցադրվում է անտիկ փիլիսոփայական դպրոցներից մեկի՝ էպիկուրիզմի հետ<sup>281</sup>: XVIII դարի գրական տեքստերում «նատուրալիզմ» հասկացությունը հանդիպում է Ֆ. Շիլլերի «Մեսսինայի հարսնացուն» ողբերգության առաջաբանում: Գերմանացի բանաստեղծը, գեղագիտական իր տեսության համաձայն, նատուրալիզմն ընկալում է իբրև պոետական, իդեալիստական միտումների հակադրություն, ուստի հանուն ստեղծագործական ազատության այն պետք է մերժվի, և դրան պետք է հայտարարվի «ազնիվ և բացահայտ պատերազմ»<sup>282</sup>:

Նատուրալիզմի նախապատրաստման մեջ զգալի է առաջին դասական ռեալիստների ներդրումը: Ավելին, առանձին դեպքերում դասական ռեալիզմն ու նատուրալիզմը նույնացվում են: Օրինակ՝ գերմանական «Wissen im Überblick» գրական հանրագիտարանի մեկնաբանությամբ այդ երկու գրական ուղղությունները ներկայացվում են գրեթե միևնույն գեղագիտական հարցադրումների շրջանակում, ինչը, անկասկած, վիճելի է<sup>283</sup>: Ժամանակակից գրականագիտությունը միմյանցից հստակորեն տարանջատում է դասական ռեալիզմն ու նատուրալիզմը (դրանց զանազանությունները ոչ միայն աշխարհայացքային են, այլև ընդգրկում են իրականության պատ-

<sup>280</sup> Рассел Б., История западной философии, СПб., 2001, стр. 847.

<sup>281</sup> St' u Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001, стр. 611:

<sup>282</sup> Шиллер Ф., Собр. сочинений в 7-и томах, т. 6, М., 1957, стр. 659.

<sup>283</sup> Wissen im Überblick. Die Literatur, Herder, 1973, S. 586-599.

կերման ու պոետիկայի առանձին սկզբունքներ)<sup>284</sup>: Այս առումով ուսանելի են Բալզակի ու Ֆլոբերի առնչությունները նատուրալիզմին: Երբ գեղարվեստական մտածողության ու իրականության առնչությունները նոր որակի բարձրացնելու նպատակով Բալզակը փորձում էր գրականությանը մոտեցնել փիլիսոփայությունը և բնագիտությունը, նրա մտքով երևի չէր էլ անցնում, որ այդ մոտեցումը հետագայում կարող է ուղղակի կամ անուղղակի նպաստել գրական նոր ուղղության ձևավորմանը: «Մարդկային կատակերգություն» վիպաշարի առաջաբանում (1842) մեծ գրողը հստակ ընդգծում է. «Մարդկությունը կենդանական աշխարհի հետ համեմատելուց ծնվեց այս երկասիրության գաղափարը»<sup>285</sup>: Անկասկած, Բալզակի մոտեցումը վկայում է այն մասին, որ նրա նպատակը ոչ թե հասարակության և մարդու գործունեության մեջ հատկապես բիոլոգիզմի տարրեր հայտնաբերելն է, ինչը բնորոշ է նատուրալիզմին, այլ կենդանական աշխարհի օրենքների միջոցով մարդուն և հասարակությանն առավել ճիշտ հասկանալու մղում:

Նատուրալիստ գեղագետների համար փորձի դպրոց էր նաև Ֆլոբերի արձակը, մասնավորապես «Տիկին Բովարի» վեպը: Բայց խնդիրն այս դեպքում փոքր-ինչ այլ է: Այն առնչվում է Ֆլոբերի ներմուծած «օբյեկտիվ վեպ» հասկացությանը: Նամակներից մեկում (1857) Ֆլոբերն այն միտքն է հայտնում, որ գրողը ստեղծագործության մեջ չպետք է դնի սեփական ես-ը: «Արվեստագետը,– գրում է Ֆլոբերը,– իր ստեղծագործության մեջ պետք է լինի անտեսանելի ու ամենագոր, ինչպես Աստված բնության մեջ»<sup>286</sup>: Այսինքն՝ Ֆլոբերը գրողից պահանջում է առանց էմոցիաների և սառը դատողությամբ շարադրանք, ինչը, մի կողմից, խարխալում է ռոմանտիկական գրելաոճի հիմքերը, մյուս կողմից՝ կապվում նատուրալիզմի ռացիոնալ ոճի

---

<sup>284</sup> Օրինակ՝ ռեալիստական գրականությանը բնորոշ այուժեն նատուրալիստները սիրում են փոխարինել նկարագրությամբ, ի տարբերություն ռեալիստական գրականության հերոսի՝ նատուրալիստականի հերոսը պատասխանատվություն չի կրում իր արարքների համար, էական զանազանություն է նաև նատուրալիստների կողմից դրական ու բացասական հերոսների ավանդույթը վերացնելը և այլն:

<sup>285</sup> Օ. դը Բալզակ, Երկերի ժողովածու 10 հատորով, հ. 1, Երևան, 1956, էջ 49:

<sup>286</sup> История эстетики, т. 3, М., 1967, стр. 657.

հետ: Ջուլայի կարծիքով նատուրալիստական վեպի բնորոշ օրինակ է «Տիկլին Բովարին», քանզի այն կյանքի «ճշգրիտ վերարտադրություն է», և հեղինակն իր վեպը ենթարկել է «ճշգրիտ դիտարկման մեթոդին»<sup>287</sup>: Գ. Լանսոնի կարծիքով իր ռացիոնալ, օբյեկտիվ, անտարբեր (impassibilite) գրության տեսություններով Ֆլորերը զգալիորեն մետենում է կլասիցիզմի սկզբունքներին<sup>288</sup>:

Ֆրանսիայում մշակույթի նատուրալիստական հիմքերի հանդեպ որոշակի ընկալում ձևավորելու առումով է. Կասիբերը կարևորում է նաև Շ. Մենտ-Բյովի գործունեությունը: «Անձամբ նա սիրում էր ինքնիրեն անվանել բնախույզ՝ ոգու թագավորության մեջ,– գրում է փիլիսոփան,– բայց այն, ինչ նրան հաջողվում էր թեթևությամբ գլուխ բերել արտակարգ շնորհների ուժով, հստակ և կարգաբերված մեթոդի է վերածում նրա մեծ աշակերտը՝ Հիպոլիտ Տենը»<sup>289</sup>:

Նատուրալիզմի գեղագիտության ձևավորման մեջ էական է հատկապես Հ. Տենի ներդրումը, ավելին՝ ընդունված է այդ փիլիսոփային համարել նատուրալիզմի տեսության հիմնադիրներից մեկը (Տենը և Մենտ-Բյովը առաջինն էին, որ գործածեցին այդ եզրույթը): Լինելով դրասպաշտական փիլիսոփայության հետևորդ և միմյանց նմանեցնելով հասարակական ու կենդանի օրգանական կյանքերը՝ նա փորձում է գտնել ունիվերսալ օրենքներ, որոնք կիրառելի լինեն ոչ միայն բնության, այլև հասարակության վերաբերմամբ: «Անգլիական գրականության պատմության» հնգհատորյակի Ներածության մեջ (1864) նա մատնանշում է «նախնական բարոյական կացությունը» կանխորոշող նմանատիպ երեք «նախասկզբնական ուժերը»՝ ռասան, միջավայրը և պատմական պահը, որոնք և պայմանավորում են մարդկային ոգու երեք ամենարևոտ ստեղծագործությունների՝ կրոնի, փիլիսոփայության ու պոեզիայի դեմքը: Արվեստներից կարևորելով հատկապես գրականության դերը և վերջինիս մեջ տեսնելով ոչ այնքան երևակայության, որքան «մտքի մակարդակի» արտահայտություն՝ Հ. Տենը գրականությունը նմանեցնում է բնությունը հետա-

<sup>287</sup> Золя Э., Собр сочинений в 26-ти томах, т. 25, М., 1966, стр. 170, 172.

<sup>288</sup> Лансон Г., История фр. литературы. XIX век, СПб., 1897, стр. 210.

<sup>289</sup> Si' u Кассирер Э., Избранное. Опыт о человеке, М., 1998, стр. 162:

գոտող գիտնականի գործիքների հետ, ուստի համանման մոտեցմամբ գրականության միջոցով կարելի է հետազոտել ժողովուրդների պատմությունը և ներկան: Ազգային նկարագիրը (ռասան), սոցիալական և բնական միջավայրը, ինչպես նաև պատմական պահը ներկայացնելու առումով դիտարկումների ճշգրտությամբ և մտքի անսովորությամբ նա առանձնացնում է Ֆ. Ստենդալին և կարծում, որ գրողի այդ հազվագյուտ որակները ժամանակակիցները ճիշտ չեն գնահատել<sup>290</sup>: Հ. Տենը մեծ ազդեցություն է թողել «Կուլտուր-պատմական» դպրոցի և բազմաթիվ գրականագետների, մասնավորապես Գ. Բրանդեայի, Ֆ. Բրյունետտերի, Գ. Լամտոնի, Վ. Շերերի ձևավորման վրա:

Հատկանշական է, որ 1864 թ. Հ. Տենի «Անգլիական գրականության պատմության» հետ լույս է տեսնում նաև Ժ. և Է. դե Գոնկուրների «Ժերմինի Լասերտե» վեպը: Առաջաբանում հեղինակները բավական հստակորեն ներկայացնում են նոր գրականության մասին իրենց պատկերացումները, որոնք ընդհանուր շատ կողմեր ունեն մատուրալիզմի գեղագիտության հետ, նկատելի է արդեն դրապաշտական փիլիսոփայությունից և Հ. Տենից գրականությանը փոխանցված նոր եզրույթների գործածություն: Ի տարբերություն կեղծ վեպերի՝ նրանք հանրությանն առաջարկում են «ճշմարիտ վեպ», «հաճույքի լուսանկարչության փոխարեն»՝ «սիրո կլինիկական վերլուծություն», ինչի պատճառով վեպն այնքան էլ լավ ընդունելություն չի գտնում: «Այն դարաշրջանում,– գրում են հեղինակները,– երբ վեպը ընդարձակվում և խորանում է, երբ այն աստիճանաբար դառնում է կյանքի իսկական արտահայտություն..., գրական կրթոտ հետազոտություն՝ հար և նման սոցիալական անկետային, երբ հետազոտության և հոգեբանական դիտարկումների հետևանքով վերածվում է ժամանակակից բարքերի պատմության, փաստորեն՝ լուծում է միևնույն խնդիրները և իր վրա վերցնում նույն պատասխանատվությունը, ինչ գիտությունը»<sup>291</sup>: Ի դեպ, երեք տարի անց՝ 1867 թ., լույս է տեսնում Է. Չոլայի «Թերեզ Ռաբեն» վեպը, որը նույնպես հասարակությունն

<sup>290</sup> Ст'ю Тэн И., История английской литературы. Введение// Зарубежная эстетика и теория литературы 19-20-ого века, М., 1987, стр. 72- 95:

<sup>291</sup> Э. и Ж. Де Гонкур, Жермини Ласерте. Братья Земганно, СПб., 1994, стр. 25-26.

ընդունում է սառնությամբ, քանի որ այստեղ ևս հեղինակը մարդկային արատների մասին խոսում է հետազոտող գիտնականի սառնությամբ: Ընդդիմանալով «Ժերմինի Լասերտեի» մասին բացասական կարծիքներին, գրական «մաքրամոլների» հնարավոր զգվանքին՝ Է. Ջոլան հիացմունքի խոսքեր է ասում վեպի մասի՝ նրա մեջ տեսնելով «գրական կանոններից շեղման համարձակություն»: Խոսելով Փարիզ եկած անտուն աղջնակի բարոյական անկման մասին՝ Ջոլան իրեն ներկայացնում է իբրև դիտարկող-գիտնական, իբրև նշտարով զինված բժիշկ, որը փորձում է հետազոտել հիվանդին: «Այստեղ,– գրում է Ջոլան,– ինձ գրավում է միմիայն պատումի ճշմատացիությունը, զգացմունքների պատկերման ճշգրտությունը, արվեստի կենդանի և հզոր ուժը»<sup>292</sup>:

Նատուրալիզմի տեսությանը գեղագիտական ամբողջականություն է հաղորդում Է. Ջոլան: Նա կարողանում է ոչ միայն հմտորեն օգտվել նախորդ փիլիսոփայական և գեղագիտական հարուստ ժառանգությունից, այլև առաջադրել նոր գաղափարներ: Դրանք լայն տարածում են գտնում Ֆրանսիայում և նրա սահմաններից դուրս: Ջոլայի՝ 60-70-ական թթ. գրված հոդվածներն ու էսեները ամբողջաբանում են 1880-ական թթ. սկզբին՝ կազմելով գրական-քննադատական և տեսական ժողովածուներ<sup>293</sup>, որոնք փայլուն վիպասանի կողքին երևան են բերում մաս փայլուն գրականագետին, նատուրալիզմի անվիճելի առաջատար-տեսաբանին<sup>294</sup>: Հ. Տենի, Շ. Սենտ-Բյովի, Օ. դը Բալզակի, Ֆ. Ստենդալի, Գ. Ֆլոբերի, Վ. Հյուգոյի, Է. Ռենանի, Ա. Դոդեի, Ա. Դյումա-Որդու գրական դիմանկարներն ու ստեղծագործությունների բնութագրությունները, որոնք այդ գրքերում ներկայացնում է Ջոլան, իրենց արդիականությունը պահպանում են մաս

<sup>292</sup> Золя Э., Собр. сочинений, в 26-ти томах, т. 24, М., 1966, стр. 15-16.

<sup>293</sup> Խոսքի վերաբերում է հատկապես «Ի՞նչն է ինձ ատելի» (1880), «Փորձարարական վեպ» (1880), «Նատուրալիզմը թատրոնում» (1881) և «Նատուրալիստ վիպասաններ» (1881) գրքերին:

<sup>294</sup> Այդուհանդերձ, Է. Ջոլայի առնչությունները նատուրալիզմին միանշանակ և վերջնականապես կարգավորված չեն: Ինչպես արևմտյան, այնպես էլ ռուսական գրականագիտության մեջ շատ հաճախ Ջոլայի ստեղծագործությունը մեկնաբանվում է իբրև դասական ռեալիզմի դրսևորում (տե՛ս, օրինակ, Кучборская Е., Реализм Эмиля Зола..., М., 1973; Lattre A, Le realisme salon Zola, P., 1975):

այսօր: Հատկանշական է, որ փիլիսոփաների ու գրողների կողքին Ջոլան մեծ հետաքրքրություն է դրսևորում նաև իմպրեսիոնիստ գեղանկարիչների՝ Մեզանի, Մանեի և մյուսների ստեղծագործությունների հանդեպ՝ փորձելով ընդհանրություններ տեսնել նատուրալիզմի և իմպրեսիոնիզմի միջև այն նկատառումով, որ երկու ուղղություններն էլ ազատորեն օգտվում են գիտական մեթոդներից:

Հետևելով Հ. Տենի նատուրալիստական կարգախոսներին՝ Ջոլան էլ ավելի ընդլայնում ու խորացնում է դրանք և ստեղծում գեղագիտական համակարգ, որի հիմքում ընկած են գիտական սկզբունքներ՝ պատճառականություն, տրամաբանություն, ժառանգականություն, փորձարարություն և այլն: Կարևոր է հատկապես «Փորձարարական վեպ» ժողովածուն, որտեղ, ինչպես հեղինակն է հավաստում, ամփոփված են իր «մարտական» հինգ էսսեները: Մեկնաբանելու համար, թե ինքը ինչ է հասկանում՝ «փորձարարական վեպ» ասելով, Ջոլան անմիջապես դիմում է ճանաչված բժիշկ-կենսաբան Կ. Բեռնարի<sup>295</sup> «Փորձարարական բժշկության ներածություն» գրքի օգնությամբ, խոսում գիտության մեջ լայնորեն կիրառվող փորձարարության մասին: «Անկասկած, ֆիզիոլոգիան երբևիցե կբացատրի մեզ մարդկային մտածողության և կրքերի մեխանիզմը,– գրում է Ջոլան,– մենք կիմանանանք, թե ինչպես է գործում մարդ-մեքենան, ինչպես է մտածում մարդը, ինչպես է սիրում, ինչպես է բանական արարածի վիճակից անցնում կրքերին, իսկ հետո՝ նաև խելագարության»<sup>296</sup>: Միմյանց հավասարեցնելով գիտնականին, հատկապես բժշկին և գրողին՝ նա կարծում է, որ հիվանդությունը գտնող ու բուժող բժշկի պես գրողն էլ (վեպը) կարող է տեսնել արատները և բուժել դրանք: «Փորձարարական վեպը,– եզրահանգում է Ջոլան,– հետևանք է մեր

---

<sup>295</sup> Կլոդ Բեռնարը ժամանակի եվրոպական ամենաճանաչված հեղինակություններից մեկն էր, որ հայտնի էր բժշկագիտության ոլորտում մի շարք կարևոր հայտնագործություններով: Նրա անունը հիշատակում է Ֆ. Դոստոևսկին «Կարամազով եղբայրների» մեջ (տե՛ս «Օրիներգություն և գաղտնիք» գլուխը): Մյանգամայն բնական է, որ իդեալիստական աշխարհայացք ունեցող և հոգու անմահությանը հավատացող Դոստոևսկու հերոսները դրապաշտական փիլիսոփայության հետևորդ Կ. Բեռնարի մասին խոսում են հեզմանքով:

<sup>296</sup> Золя Э., Собр. сочинений, в 26-ти томах, т. 24, М., 1966, стр. 92.

դարի գիտական զարգացման, նա վերացական, մետաֆիզիկական մարդու ուսումնասիրությունը փոխարինում է իսկական, բնության կողմից արարված մարդու ուսումնասիրությամբ... Այսինքն՝ փորձարարական վեպը գրականություն է, որը համապատասխանում է գիտության մեր դարին ճիշտ այնպես, ինչպես կլասիցիզմը և ռոմանտիզմը համապատասխանում էին սխոլաստիկայի ու աստվածաբանության դարաշրջանին»<sup>297</sup>: Է. Ջոլան մանրամասնորեն ներկայացնում է նատուրալիզմի խնդիրները ոչ միայն վեպի, այլև դրամայի ժանրերում, անգամ հույս հայտնում, որ գրական նոր ուղղությունն իր դրսևորումը կունենա նաև պոեզիայում: Նա ներկայացնում է նաև նատուրալիզմի առնչությունները գրական այլ ուղղությունների՝ կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի, ռեալիզմի, իմպրեսիոնիզմի հետ, ձևակերպում այն պահանջները, որոնք դրվում են նատուրալիզմի գրականության առաջ թեմաների, լեզվի, կոմպոզիցիայի, հերոսների ընտրության, ժառանգականության և հարակից այլ խնդիրների առումով: Տեսական գաղափարների մարմնավորման նպատակով Ջոլան ստեղծեց «Ռուգոն-Մակկարներ» վիպաշարը (1872-1892)՝ բաղկացած քսան հատորից: Այն, ինչպես արդեն ասվեց, յուրովի կրկնում է Բալզակի «Մարդկային կատակերգության» փորձը, սակայն բալզակյան ռեալիստական մեթոդը փոխարինված է նատուրալիստական եռակի տեսողության (ռասա, միջավայր, պատմական պահ) մեթոդով: Վիպաշարում Ջոլան ուսումնասիրում և պատկերում է մի տոհմի **բնական և սոցիալական պատմությունը՝ Երրորդ կայսրության ժամանակներում**: Բայց ինչպես իրավացիորեն նկատում է Վ. Տոլմաչովը, իր վիպաշարով Ջոլան ստեղծում է վեպի նոր մակարդակ, որը չի վերածվում նատուրալիստական գեղագիտության չոր սխեմայի, այլ դուրս է գալիս դրա սահմաններից<sup>298</sup>: Ժամանակին այդ հակասությունը նկատում է նաև Մոպասանը: «Նրա տեսությունը և նրա ստեղծագործությունը,– գրում է Մոպասանը,– մշտական հակասության

---

<sup>297</sup> Նույն տեղում, էջ 93:

<sup>298</sup> Зарубежная литература конца 19-ого и начала 20-ого века, М., 2003, стр. 73.

մեջ են»<sup>299</sup>: Հատկանշական է նաև, որ վիպաշարի մեջ մտնող վեպերը կոմպոզիցիոն առումով բազմաշերտ են, որոնցում ժառանգական, սոցիալական և քաղաքական արատների հետ միասին հեղինակը մշտապես ներմուծում ու զարգացնում է թեմաներ, որոնք, իրոք, դուրս են մատուրալիստական գեղագիտության «սխեմաներից» և առնչվում են սիմվոլիզմի կամ կամ իմպրեսիոնիզմի պոետիկային:

Է. Ջոլան ունեցավ մեծ թվով հետևորդներ: Նրա գլխավորած «Մեդանական խմբակը» կազմում էին Պ. Ալեքսիսը, Ժ. Գյուիսմանսը, Ա. Դոդեն, Գ. դը Մոպասանը, Ա. Սեարը, Լ. Էննիկը: 1880 թ. նրանք հրատարակում են պատմվածքների «Մեդանի երեկոներ» ժողովածուն, որտեղ «Ճարպագունդը» պատմվածքով առաջին անգամ հանդես է գալիս Մոպասանը:

Ինչպես հայտնի է, մատուրալիզմի գեղագիտության հիմնական ուշադրությունն ուղղված է դեպի մարդու և սոցիումի հետազոտությունն ու քննադատությունը: Նատուրալիստ հեղինակները փորձում են ցույց տալ, որ իրենց համար փակ թեմաներ գոյություն չունեն, սակայն համառորեն և հետևողականորեն հակվում են դեպի սոցիալական և անհատական արատները, ուստի երրորդ խավի, կյանքի հատակն իջած մարդկանց կյանքն ու ճակատագրերը ավելի հաճախ են զբաղեցնում նրանց: Բնության ու մարդու կապը մատուրալիզմի սիրած թեմաներից մեկն է, սակայն բնություն (*natura*) ասելով՝ գրական այս ուղղության հետևորդները հասկանում էին ոչ թե արիստոտելյան առումով բնություն, այլ «իրականություն՝ բեկված արվեստագետի տեմպերամենտի պրիզմայի միջով»<sup>300</sup>:

Նատուրալիզմը զգալի քայլ է կատարում գրականության նորացման, մարդու և իրականության ճանաչման ուղղությամբ՝ մերժելով հատկապես ռոմանտիզմին բնորոշ ոճի գունազեղությունն ու երևակայությունը, հաստատելով «ուղիղ», առանց պայմանականությունների խոսքի առավելությունը: Ուշադրության տակ առնելով բացառապես արդիական իրականությունը՝ մատուրալիստ գրողները

<sup>299</sup> Г. де Мопассан, Полное собр. сочинений в 12-ти томах, т. 11, М., 1958, стр. 162.

<sup>300</sup> Նույն տեղում, էջ 161:

ստեղծում են արդյունաբերական հասարակության մեջ մարդու մեծագործությունների, բայց և անխուսափելի անկման ճանապարհները, ցույց տալիս, որ մարդը ոչ միայն արարիչ է, այլև հանցագործ: Հանուն կապիտալի իրականացվող բռնությունը, որը նատուրալիզմը տեսնում է ամենուրեք (բռնություն հողի հանդեպ, մարդու, մարմնի, մայրության, աշխատանքի, արհեստների, ստեղծագործության), հանգեցնում է հասարակական աղետի: Մերնդեսերունդ կրկնվող արատները տեսնելով մարդու բնագոյային ոլորտում՝ նատուրալիստներն իբրև բնությամբ տրված ինվարիանտներ մարդու անկումը համարում են գրեթե ճակատագրական անխուսափելիություն, ինչը ընդամենը մի քայլ է բաժանում շոպենհաուերյան մռայլ փիլիսոփայությունից: Այսուամենայնիվ, ամենաողբերգականը սիրո և մայրության հանդեպ բռնությունն է, դրանց արժեգրկումը, և պատահական չէ, որ նատուրալիզմի գրականության մեջ գրեթե մշտապես մարդու անկման ընդհանրական խորհրդանիշը կլինն է: Ելնելով դրապաշտական փիլիսոփայությունից՝ նատուրալիստները զգալի փոփոխություններ են մտցնում հոգեբանության պատկերման մեջ: Ռոմանտիզմի բերած նոր հասկացությանը՝ ներաշխարհին, փոխարինում է տեսողության վրա հիմնված գիտակցությունը:

1880-ական թթ. երկրորդ կեսից նատուրալիզմի ազդեցությունը Ֆրանսիայում սկսում է աստիճանաբար նվազել: Դա, անկասկած, կապված է սիմվոլիզմի հրապարակ իջնելու և նատուրալիզմը հաղթահարելուն ուղղված որոշակի քայլերի, մասնավորապես Ժ. Գյոլիսմանսի «Ի հեճուկս» (1884) և Պ. Բուրժեի «Աշակերտը» (1889) վեպերի հրատարակության հետ: Դրան հակառակ՝ եվրոպական մյուս երկրներում, ԱՄՆ-ում, Ռուսաստանում նատուրալիզմը վերելք է ապրում, որի հետևանքով կտրուկ ընդարձակվում են գրական այս ուղղության ազգային տարբերակների և ժանրային սահմանները, ավելի հարուստ ու բազմազան են դառնում ստեղծագործությունների թեմաներն ու պոետիկան: Այդ առումով համեմատական գրականագիտության համար լայն հեռանկարներ են բացվում հետազոտելու նատուրալիզմի ազգային տարբերակների տիպաբանությունը, համեմատելու դրանք մեկը մյուսի հետ, տեսնելու ազդեցությունների ու զանա-

զանությունների օրինաչափությունները<sup>301</sup>: Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, նատուրալիզմի ազգային տարբերակները սկզբնական փուլում որոշակի ընդհանրություններ են պահպանում ֆրանսիականի՝ իբրև բնօրինակային տարբերակի հետ, սակայն հետագայում աստիճանաբար հեռանալով՝ ստեղծում են նատուրալիզմի սեփական տարբերակներ:

Բավական հետաքրքիր դրսևորումներ ունի նատուրալիզմը անգլիական գրականության մեջ: Ինչպես հայտնի է, XIX դարի երկրորդ կեսին այստեղ համեմատաբար ուժեղանում է, մի կողմից, ֆրանսիական, մյուս կողմից՝ ռուսական վեպի ազդեցությունը: Այս պայմաններում ձևավորվող նատուրալիզմն աչքի է ընկնում օտար և սեփական գաղափարների համադրման փորձերով՝ հիմք ունենալով հատկապես Չ. Դարվինի, Օ. Կոնտի ու նրա անգլիացի հետևորդներ Հ. Սպենսերի, Ջ. Լյուիսի և առավել քիչ՝ Է. Ջոլայի ավանդները: Առանձին գրականագետների կարծիքով անգլիական նատուրալիզմը չի ունեցել այն խորքն ու լայնքը, ինչը տեսնում ենք Ֆրանսիայում: Նույն կարծիքը չունի Գ. Բրանդեսը: Ելնելով Հ. Տենի գաղափարներից՝ նա անգլիական նատուրալիզմի մեջ փորձում է տեսնել ազգային նկարագիր: «Նատուրալիզմն Անգլիայում» (1902) աշխատության մեջ, որն ամփոփում է գրականագետի 1870-ական թթ. կեսերին կարդացած դասախոսությունները, նա խոսում է նատուրալիզմի մասին՝ իբրև այդ երկրի և ժողովրդի բնատուր առանձնահատկության: «Ազգային լինել Անգլիայում,– գրում է նա,– նույնն է, թե լինել նատուրալիստական ուղղության հետևորդ այնպես, ինչպես Գերմանիայում դա նշանակում է լինել ռոմանտիկ, իսկ Դանիայում՝ հին սկանդինավյան աշխարհի երկրպագու»: Գ. Բրանդեսը նատուրալիզմ է տեսնում Ջ. Բայրոնի «Դոն Ժուան» չափածո վեպում և Պ. Շելլիի «Չենչի» դրամայում<sup>302</sup>:

<sup>301</sup> Այդ մասին առավել մանրամասն տե՛ս Миловидов В., Натурализм: метод, поэтика, стиль, Екатеринбург, 1996:

<sup>302</sup> Брандес Г., Натурализм в Англии, Киев, 1902, стр. 9.

Ժամանակակից գրականագիտությունը անգլիական նատուրալիզմի զարգացումը տեսնում է գլխավորապես Ջ. Էլիոթի, Ջ. Մուրի, Ջ. Գիսինգի և Թ. Հարդիի ստեղծագործություններում:

Թվարկված գրողներից թերևս «ամենաանգլիական» բնավորությունն ունի Ջ. Էլիոթը (1819-1880), որի վրա մեծ է Օ. Կոնտի և նրա անգլիացի հետևորդների ազդեցությունը: Վ. Իվաշևայի կարծիքով Ջ. Էլիոթը առաջին նատուրալիստ գրողն է Անգլիայում: Նրա վաղ շրջանի վեպերը («Ամոս Բարտոն», «Ադամ Վիդ») լույս են տեսնում XIX դարի 50-ական թթ. վերջերին, այսինքն՝ դրանք զերծ են ֆրանսիական ազդեցություններից<sup>303</sup>: Հետագա վեպերում («Միդլմարչ», «Դանիել Դերոնդա») նատուրալիստական միտումները աստիճանաբար թուլանում են: Անգլիացի նատուրալիստ արձակագիրներից առաջինը Ջ. Մուրն է (1852-1933), որը բացահայտում է Է. Ջոլային և հետևելով նրան՝ անգլիական գրականության մեջ ճանապարհ բացում ֆրանսիացի գրողի առաջ («Կոմեդիանտի կինը»): Ջ. Գիսինգը (1857-1903) նույնպես քիչ է կապված Է. Ջոլայի գաղափարների հետ: «Պեսիմիզմի հույսը» անսովոր վերնագրով հոդվածում նա խստորեն քննադատում է իր նախկին տարվածությունը դրապաշտական փիլիսոփայության լավատեսությամբ և կապվում Ա. Շոպենհաուերի գաղափարներին: Նատուրալիզմն իր արտահայտությունն է գտնում նաև Թ. Հարդիի «Բնավորության և միջավայրի» վեպերում: Էական նշանակություն ունի նաև Բ. Շոուի գործունեությունը՝ անգլիական «նոր թատրոնի» ձևավորման, նատուրալիստական որոշակի սկզբունքների կիրառման առումով («Միսիս Ուորբենի մասնագիտությունը», 1894): Այդ ճանապարհին կարևոր քայլ էր նաև Բ. Շոուի «Իբսենիզմի բուն էությունը» (1891) հանրահայտ էսսեի հրատարակումը: Նա կարևորում է Է. Ջոլայի նշանակությունը Ֆրանսիական գրականության մեջ նոր գաղափարների ու մտածողության արմատավորման առումով: «Ընդհուպ մինչև XIX դարի կեսերը,– հոդվածներից մեկում գրում է նա,– ֆրանսիական գրականությունը դեռևս

---

<sup>303</sup> Ивашева В., Английский реалистический роман 19-ого века в его современном звучании, М., 1974, стр. 375-376.

մեկ ամբողջականություն էր կազմում Ռաբլեի, Մոնտենի և Մոլիերի հետ: Միայն Ջոլան է ջարդում այդ ավանդույթը»<sup>304</sup>:

ԱՄՆ գրականության մեջ նատուրալիզմը արագ ընթացք ունեցավ և ավելի շատ կապված է ռեալիստական գրականության կայացման հետ: Նրա սկզբնավորումը համընկնում է ազգային ինքնագիտակցության վերելքի և «Ամերիկյան երազանքի» շրջանառության ուժեղացման հետ: Թեև այն գրողները, որոնք ներկայացնում են ամերիկյան նատուրալիզմը (Հ. Գարլենդ, Ս. Կրեյն, Ֆ. Նորրիս և Թ. Դրայզեր), ավելի հակված են տեսնելու ամերիկյան կյանքի ողբերգական կողմերը, քան դրական: Պատահական չէ, որ ամերիկյան նատուրալիզմի տեսաբան Վ. Պարինգտոնը, հանգամանորեն ուսումնասիրելով այստեղ նատուրալիզմի առանձնահատկությունները, գալիս է այն եզրակացության, որ այն «վատատեսական ռեալիզմ է»: «Նրա փիլիսոփայությունը,– գրում է նա,– մարդուն տեսնում է մեքենական աշխարհում և ներկայացնում նրան իբրև այդ աշխարհի զոհ»<sup>305</sup>: Վ. Պարինգտոնը ամերիկյան նատուրալիզմի զարգացումը նույնպես կապում է Չ. Դարվինի, Ջ. Միլի, Հ. Սպենսերի, Կ. Բեռնարի, Կ. Մարքսի գաղափարների հետ: Այդուհանդերձ, Վ. Պարինգտոնի կարծիքով ամերիկյան նատուրալիզմին ամերիկյան բնավորության համատեքստում բնորոշ են նաև պորիտանիզմն ու օպտիմիզմը:

Իսպանիայում նատուրալիզմը զարգանում է ֆրանսիական օրինակներից հնարավորինս հեռանալու և նյութը սեփական գրական ավանդներով իմաստավորելու ճանապարհով: Է. Պ. Բասանը (1851-1921) համարվում է նատուրալիստական ուղղության հիմնադիրը («Տրիբուն կինը», «Ուլյոա դաստակերտը»): Նատուրալիզմը հետագայում զարգացնում են Վ. Իբանյետը, Բ. Գալդոսը և մի շարք այլ գրողներ:

Իտալիայում նատուրալիզմի զարգացումը կապված է գլխավորապես Լ. Կապուանայի (1839-1915) անվան հետ: Նա իր ժամանակի ամենակրթված մարդկանցից մեկն էր, ազգային մտածողությամբ օժտված մտավորական, որի աշխարհայացքն ու ճաշակը ձևավոր-

<sup>304</sup> Шоу Б., О драме и театре, М., 1963, стр. 493.

<sup>305</sup> Паррингтон В., Основные течения американской мысли, М., 1963, т. 3, 397.

վում են Հեգելի, Գե Սանկտիսի, Բալզակի, Ֆլյբերի գաղափարների միջավայրում: Լ. Կապուանան հիմնադիրն է իտալական վերիզմի, որը՝ իբրև վաղ նատուրալիզմի իտալական տարբերակ, իր գեղագիտությամբ գրեթե հիմնականում կապված է ֆրանսիական նատուրալիզմի սկզբունքների հետ: Ոչ միայն իր վեպերում և պատմվածքներում, այլև տեսական-քննադատական էսսեներում («Ժամանակակից գրականության սկնարկներ», «Հանուն արվեստի») նա պաշտպանում է նատուրալիստական գրականության իրավունքները: Լ. Կապուանայի ավանդները շարունակում են Ջ. Վերգան, Է. դե Ամիչիսը:

Ռուսաստանում նատուրալիզմը միանշանակ չի ընդունվում: Հայտնի է Ֆ. Դոստոևսկու, Վ. Սոլովյովի, Ն. Սալտիկով-Շչեդրինի բացասական վերաբերմունքը նատուրալիզմի և դրապաշտական փիլիսոփայության հանդեպ: Լ. Տոլստոյը «Ի՞նչ է արվեստը» (1898) հանրահայտ էսսեում նատուրալիզմը դիտարկում է անկումի (ֆր. *decadence*) գրականության համատեքստում իբրև անկման ախտանիշներից մեկը, թեև, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Վ. Տոլմաչովը, իր՝ Տոլստոյի երկերին բնորոշ է «ինքնօրինակ» նատուրալիզմը<sup>306</sup>: Այդուհանդերձ, Մ. Արցիբաշևի, Վ. Վերեսասևի և հատկապես Պ. Բոբորիկինի երկերում նկատելի է նատուրալիզմի հետքը: Պ. Բոբորիկինը, օրինակ, 1876 թ. հանդես է գալիս դասախոսությունների շարքով («Իրական վեպը Ֆրանսիայում») և պաշտպանում ֆրանսիական նատուրալիզմի գեղագիտական սկզբունքները:

Հետաքրքիր զարգացումներ ու կերպարանափոխություններ է ունենում նատուրալիզմը Սկանդինավյան երկրներում ու Գերմանիայում: Ի տարբերություն մյուս երկրների՝ նատուրալիզմն այստեղ փոխում է իր ժանրային դեմքը և վեպի հետ միասին հանդես գալիս նաև դրամայի ու պոեզիայի ժանրերով (Հ. Իբսեն, Ա. Ստրինդբերգ, Գ. Հաուպտման, Ա. Հոլց, Յ. Շլաֆ): Դա տեսանելի է հատկապես գերմանական գրականության մեջ: XIX դարի վերջին տասնամյակին զարգացման նպաստավոր պայմաններում (թերևս իբրև այլընտրանք հեգելյան իդեալիզմի) նատուրալիզմն այստեղ արմատական

<sup>306</sup> Зарубежная литература конца 19-ого-начала 20-ого века, М., 2003, стр. 34.

դիրքեր է զբաղեցնում՝ գրավելով գրական դաշտը գրեթե ամբողջությամբ: Նախ այն ներկայացվում է իբրև գրական մոդեռն: Հետագայում միայն Հ. Բահրի ջանքերով («Նատուրալիզմի հաղթահարումը» էսսեն) «մոդեռն» հասկացությունը տարածվում է իմպրեսիոնիզմի, սիմվոլիզմի և առհասարակ դեկադանսի գրականության վրա: Այդուհանդերձ, Գերմանիայում նատուրալիզմը դեռ երկար շարունակում է համարվել իբրև «առաջին մոդեռն» և գրական հեղափոխություն<sup>307</sup>: Նատուրալիզմի դրսևորման ձևերն ու եղանակներն այնքան են մի պահ շատանում, որ առանձին տեսաբաններ այն միտքն են հայտնում, թե նատուրալիստներից յուրաքանչյուրն ունի գրական այդ ուղղության իր սեփական պատկերացումը<sup>308</sup>:

Գերմանիայում նատուրալիզմի զարգացման ճանապարհին կարևոր հանգրվաններ են մախ 1885 թվականը, երբ սկսում է լույս տեսնել «Gesellschaft» («Հասարակություն») նատուրալիստական ամսագիրը, հրատարակվում են նատուրալիստ բանաստեղծների քնարական ստեղծագործությունների «Moderne Dichter-Charaktere անթոլոգիան, ինչպես նաև Ա. Հոլցի «Գիրք ժամանակի. Ժամանակակից երգեր» ժողովածուն, ապա՝ 1889 թ., երբ Բեռլինում, որը դառնում է նատուրալիստական մշակույթի իսկական կենտրոն, հիմնադրվում է «Ազատ բեմ» (Freie Bühne) թատրոնը: Խորհրդանշական է, որ այն բացվում է նատուրալիստական դրամայի առաջատար դեմքերի՝ Հ. Իբսենի «Ուրվականների» և Գ. Հաուպտմանի «Մայրամուտից առաջ» ներկայացումների բեմադրությամբ:

XX դարում նատուրալիզմի լայն ներթափանցմանը մշակույթի գանազան ոլորտներ մեծապես օգնում են Ջ. Ֆրոյդի, Գ. Յունգի հոգեվերլուծական ուսմունքները, ինչպես նաև Ու. Ջեյմսի՝ հոգեբանության հիմնարար երևույթներից մեկի՝ գիտակցության հոսքի հայտնագործությունը: Դասական ռեալիզմին բնորոշ «պրոտեսյան» բնավորությամբ նատուրալիզմը դառնում է բազմադեմ՝ ներկայանալով մոդեռնիզմի գրականությանը հարազատ եղանակներով, օրինակ՝ էքսպրեսիոնիզմի (Հ. Ման, Թ. Ման, Ա. Դյոբլին), գիտակցության

<sup>307</sup> St' u Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen, 1994, S. 309:

<sup>308</sup> Նույն տեղում, էջ 310:

հոսքի գրականությանը (Չ. Ջոյս), էքզիստենցիալիզմին (Ժ. Պ. Սարտր, Ա. Կամյու, Ու. Գոլլիցզ, Ա. Մերդոկ): Ըստ էության, նատուրալիզմի այդ բնավորությունը նկատելի նաև XIX դարում, երբ այն ներկայանում է մեկ դասական ռեալիզմի դեմքով (Բալզակ), մեկ՝ ռոմանտիզմի (Ֆլորեր)<sup>309</sup>, սիմվոլիզմի (Չոլա): Այսինքն՝ ինչ-որ իմաստով նատուրալիզմը ներկայանում է ոչ միայն իբրև գրական մեթոդ կամ ուղղություն, այլ նաև իբրև մշակույթի լեզու, ոճ, որը գործածելը ժամանակ առ ժամանակ գրողների համար դառնում անխուսափելի:

Կարևոր է նաև հավելել, որ այդ լեզուն բնորոշ չէ միայն գրականությանը. այն հանդիպում է նաև քատրոնում (Ստանիսլավսկի), երաժշտության մեջ (Ա. Բրյունո, Գ. Շարպանտյե, Ժ. Բիզե) և կինոարվեստում (Բ. Դյունոն, Ֆ. Գրանոշյո, Ու. Չայլդե):

### 3.3.4 Սիմվոլիզմ

XIX դարավերջին ամենաազդեցիկ գրական ուղղություններից մեկը, թերևս, սիմվոլիզմն է: Ժամանակագրական նրա սահմաններն ընդգրկում են շուրջ հինգ տասնամյակ՝ XIX դարի 60-70-ականներից մինչև XX դարի 10-20-ականները, տարածական առումով՝ գրեթե ողջ Եվրոպան, Ռուսաստանը և Ամերիկան: Ռոմանտիզմի ու նատուրալիզմի նման սիմվոլիզմը ևս՝ իբրև գիտական հիմնահարց, բազմադեմ և բազմաշերտ երևույթ է, առնչվում է ոչ միայն գրականագիտությանը, այլև փիլիսոփայությանը (սիմվոլի տեսությամբ), մշակութաբանությանը (այն մշակույթի առանձնատիպ է), լեզվաբանությանը (այն նաև առանձնահատուկ ոճ է և լեզվամտածողություն), հոգեբանությանը (սիմվոլիզմի արվեստը հասկանալու համար ենթադրվում է առանձնահատուկ հոգեվիճակ), դրսևորվում է նաև երաժշտության, կերպարվեստի, ճարտարապետության մեջ և այլ արվեստներում: Դրա հետ մեկտեղ իր ունիվերսալ գեղագիտությամբ, նախորդ գրա-

---

<sup>309</sup> Չոլայի արձակում ռոմանտիզմի գծեր է տեսնում Մոպասանը: Նրա կարծիքով Չոլան ռոմանտիզմի զավակն է և անդիմադրելիորեն ու անդադար ձգտում է դեպի արձակ պոեմները (տե՛ս Գ. Դե Մոպասան, Полное собр. сочинений в двенадцати томах, т. 11, М., 1958, стр. 161-162):

կան ուղղությունների հետ ունեցած բազմազան կապերով և առնչություններով սիմվոլիզմը մի տեսակ ամփոփում է XIX դարը և կամուրջ դառնում XX դարի գեղագիտական միտքը ընկալելու ճանապարհին:

Համեմատական գրականագիտության սահմաններում սիմվոլիզմի պատմությունն ու պոետիկան ուսումնասիրելիս առանձնանում են պրոբլեմներ, որոնց քննությունը դառնում է առաջնահերթ: Այդպիսիներից մեկը պատմանշակութային այն միջավայրի պատկերն է, որում ձևավորվում ու զարգանում է գրական այդ ուղղությունը:

Ինչպես հայտնի է, եվրոպական մտքի պատմության մեջ XIX դարի վերջին քառորդն աչքի է ընկնում դինամիկ զարգացմամբ և արմատական փոփոխություններով: Վերջիններիս օրինակ կարող է ծառայել ռոմանտիզմ-դասական ռեալիզմ-նատուրալիզմ զարգացման գիծը, որի տրամաբանական շարունակությունը դառնում է հենց սիմվոլիզմը: Հատկանշական է, որ այդ գծի յուրաքանչյուր միավոր կապված է մյուսի հետ կան շարունակականության, կան հակադրման առումով: Սիմվոլիզմը, օրինակ, **ռոմանտիզմի շարունակությունն է և նատուրալիզմի հակադրություն:** Այսինքն՝ սիմվոլիզմն իր ձևավորմամբ ամենից առաջ կապված է նատուրալիստական գեղագիտության և դրապաշտական փիլիսոփայության հետ իբրև դրանց մերժում: Իսկ ռոմանտիզմի ազդեցությունը կարելի է մեկնաբանել երկակի առումով՝ ուղղակի, քանի որ ռոմանտիզմի գեղագիտության հիմնարար շատ արժեքներ (անհատապաշտություն, իդեալի և իրականության հակադրություն, պոետական խոսքի և երաժշտականության հանդեպ առանձին վերաբերմունք) հիմնարար են դառնում նաև սիմվոլիզմի համար: Ինչ մնում է անուղղակի ազդեցությանը, ապա այն դրսևորվում է դեկադանսի և էսթետիզմի հետ սիմվոլիզմի առնչություններում:

**Ռեակտանսը կամ անկումայնությունը** գրական ուղղություն չէ, այլ հասարակական մտածողության առանձնատիպ, մի տեսակ գաղափարական կատեգորիա, որ ծագում է Արևմուտքում XIX դարի կեսերին և բավական երկար ժամանակ իր ազդեցությունը թողնում գրականության ու արվեստների վրա: Սկզբնավորվում է թեև Ֆրանսիայում և իր բարձրակետին հասնելով դարավերջին՝ ավարտին է

հասնում Առաջին համաշխարհային պատերազմի նախաշեմին<sup>310</sup>, սակայն դրա ավանդույթը շատ ավելի հին է, եթե չասենք՝ հնագույններից մեկն է արևմտյան մտքի պատմության մեջ՝ Հոմերոսից մինչև Ալբեր Կամյու: Դ. Բորխմեյերը դեկադանսի ծագումը կապում է XVIII դարի հետ: «Ինչպես կլասիցիստական գրական հոսանքներին ձգում էր անտիկականությունը,– գրում է նա,– ռոմանտիկներին՝ միջնադարը, այդպես էլ դեկադանսի օրինակները, որոնց վրա, անկասկած, հենվում է ժամանակի ֆրանսիական գրականությունը, ձգտում էին դեպի Հռոմի ուղ անտիկական մշակույթն ու գրականությունը<sup>311</sup>»: Ֆրանսիացիների համար օտար չէին Հռոմի պատմությունն ու մշակույթը, ավելին՝ միֆապատմական դրոշակի գուգահեռների հիման վրա ֆրանսիական կայսրությունը համարվում էր Հռոմի ժառանգորդ<sup>312</sup>: Դեկադանսի մտածողության սկզբնական ազդակներից մեկը Շ. Մոնտեսքյոյի «Խորհրդածություններ Հռոմի մեծության և անկման պատճառների մասին» (1734) աշխատությունն է: Արևմտյան բարքերի անկման մասին է ակնարկում նաև Ժ.-Ժ. Ռուսոյի վաղ աշխատություններից մեկը՝ «Դատողություններ գիտության և արվեստի մասին» (1750): Մոտ հարյուր տարի անց ֆրանսիացի գրականագետ Գ. Նիգարը անկման շրջանի լատին բանաստեղծներին նվիրված իր «Ակնարկներում» գուգահեռներ է անցկացնում նրանց և ժամանակակից ֆրանսիացի բանաստեղծներին՝ Վ. Հյուգոյի, Պ. Մերիմեի, Ա. դը Վիգնյի միջև՝ առանձնացնելով հատկապես Թ. Գոթիեին: Անկումի տրամադրությունները հետագայում էլ ավելի խորանում են Շ. Բողլերի, Ժ. Դը Ներվալի, Պ. Վեռլենի, Ա. Ռեմբոյի քնարերգության մեջ: Շ. Բողլերի «Չարի ծաղիկների» 1857 թ. հրատարակության առաջաբանում Թ. Գոթիեն Բողլերին ուղղակի համարում է դեկադանսի պոետ: Ժողովածուի գաղափար-մետաֆորները՝ մահը, քայքայումը, ճանճրույթը, դեմոնականությունը, զինին, ըստ է-

<sup>310</sup> Pongs H., Lexikon der Weltliteratur, Wiesbaden, 1984, S. 323-224.

<sup>311</sup> Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen, 1994, S. 69.

<sup>312</sup> Նման դատողությունների հաճախ կարելի է հանդիպել պատմագրական համապատասխան աշխատություններում: Միա դրանցից մեկը. «Նապոլեոնը հռոմեական ոգու նոր, ամենաօրգանական մարմնացումն է»: Տե՛ս Вебер М., Избранное: Кризис европейской культуры, М., 1999, стр. 183:

ության, այլ բան չեն, քան դեկադանսի մտածողության բաղադրիչներ, որոնք մագնիսացնում, զանգվածաբար դեպի իրենց էին ձգում ժամանակի պոետական մտքերը Եվրոպայով մեկ: Իսկ առանձին բանաստեղծություններ, օրինակ՝ «Ահագանգողը», «Ռոմանտիկ արևի մայրամուտը» և հատկապես «Վիհը», կարելի է բնորոշել իբրև դեկադանսի դասագրքեր:

Պասկալն իր Վիհը ուներ, որ միշտ քայլում էր իր հետ,  
Ավա՛ղ, վիհ է ամեն բան՝ գործ, խոսք, երազ, իդ՛ ու տենչ,  
Եվ ես, իրոք, փշաքաղ մագերիս ու մաշկիս մեջ  
Հաճախ զգում եմ վախի հոսանքները չարաղետ:

Վերև, ներքև, ամենուր խորություն է, լրություն,  
Տարածություն է գերող՝ ահասարսուռ, ահագին,  
Եվ նկարում է Ատված գիշերներիս հատակին  
Խառն ու անձայր մղձավանջ՝ իր մատներով իմաստուն:

Մարսավում եմ ես քնից, ինչպես փոսից այն բացված,  
Որ դեպ անհայտն է տանում և սոսկումով է լցված,  
Անեզրությանն են նայում պատուհանները իմ տան:

Եվ իմ հոգին, որին միշտ գլխապտույտն է տանջում,  
Զգացումներ չունեցող ունայնություն է տենչում .  
-Էակներին, թվերին, ա՛յս, կապված եմ հավիտյան<sup>313</sup>:

Դեկադանսի տրամադրությունների առումով բացառիկ պոետական փաստաթուղթ է նաև Պ. Վեռլենի «Թալկություն» բանաստեղծությունը:

Je suis l' Empire à la fin de la decadance,  
Ես կայսրությունն եմ՝ անկման ժամանակների  
Qui regarde passer les grands Barbartes blkanks

<sup>313</sup> Տե՛ս Բողլեր Շ., Չարի ծաղիկներ, Երևան, 1990, էջ 148:

Որ նայում է կողքով անցնող թիկնեղ, սպիտակ բարբարոսներին<sup>314</sup>:

Ֆրանս-պրուսական պատերազմում կրած պարտության ցավն սպրոդ բանաստեղծը իրեն համեմատում է կործանվող Հռոմեական կայսրության հետ, իսկ թիկնեղ, սպիտակ բարբարոսները, անշուշտ, պրուսացիներն են:

Դեկադանսի գրողների համար իսկական սեղանի գիրք է դառնում Կ. Գյուլիամանսի «Ի հեճուկս» վեպը, որը, ի դեպ, նաև Դորիան Գրեյի ամենասիրելի վեպերից մեկն էր (Օ. Ուայլը, «Դորիան Գրեյի դիմանկարը»): Խոսելով դեկադանսի մշակույթի մասին՝ չի կարելի շրջանցել Ռիխարդ Վագների գործունեությունը, որն իր ոգեշնչող երաժշտությամբ, նոր միֆամտածողությամբ և հատկապես համահավաք արվեստների ստեղծագործության (Gesamtkunstwerk)՝ դրամայի տեսությամբ, որում միավորվում են պարը, երաժշտությունը և պոեզիան («Իսկական դրաման կարող է ծնվել միայն բոլոր արվեստների՝ ողջ հասարակության առաջ ինքնաբացահայտվելու ընդհանուր մղումից»)<sup>315</sup>, մեծապես ազդել է եվրոպական գեղարվեստական գիտակցության վրա ինչպես դեկադանսի, էսթետիզմի, այնպես էլ հատկապես սիմվոլիզմի առումով, որի գեղագիտության մեջ առանձնահատուկ ուշադրություն է հատկացվում հենց ներշնչանքի, նոր միֆամտածողության և զանազան արվեստները խոսքի մեջ միավորելու կատեգորիաներին: «XIX դարավերջի և XX դարասկզբի ֆրանսիական գրողների համար Վագները, անկասկած, նույն նշանակալից դերն է խաղացել,– գրում է Գ. Բորխսմայերը,– ինչ Շեքսպիրը՝ Գյոթեի ժամանակների գերմանական գրականության համար»<sup>316</sup>: Անկասկած, վագներիզմի ազդեցության շրջանակները կարելի է հավասարապես տարածել նաև իտալական, գերմանական, անգլիական և եվրոպական այլ գրականությունների վրա: Հատկանշական է ևս մեկ

---

<sup>314</sup> Ի դեպ, Վեռլենի այս բանաստեղծության տասնյակ թարգմանությունների մեջ լավագույնը, թերևս, Բ. Պաստեռնակի ռուսերեն թարգմանությունն է, որտեղ այդ տողը հնչում է այսպես՝ «Я-римский мир периода упадка»:

<sup>315</sup> Вагнер Р., Избранные работы, М., 1978, стр. 237.

<sup>316</sup> Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen, 1994, S. 75.

փաստ. առանձնահատուկ մեկնաբանություն է ստանում անգամ Վազգենի մահը Վենետիկում 1883 թ.: Իտալական այս քաղաքը մի տեսակ վերածվում է դեկադանսի միֆական մայրաքաղաքի. ֆրանսիացի Մ. Բարրեսը 1902 թ. գրում է «Մահը Վենետիկում» վիպակը, 1912 թ. լույս է տեսնում Թ. Մանի նույնանուն վիպակը: Վենետիկի հանդեպ վերաբերմունքը հետագայում արվեստի մարդկանց միջավայրում վերածվում է կայուն ավանդույթի: Դեկադանսի հետ անխզելիորեն կապված է նաև Ֆ. Նիցշեն, որին ոգևորում էին ֆրանսիացի պոետների՝ Շ. Բոդլերի, Պ. Բուրժեի՝ նույն տրամադրություններով համակված ստեղծագործությունները: «Վազգեն-դեպքը» (1888) աշխատության մեջ Նիցշեն իրեն ուղղակի անվանում է «դեկադանսի գավակ» («Ես նույնպես, ինչպես Վազգենը, այս ժամանակի ծնունդն եմ, ուզում եմ ասել՝ de'cadent»)՝<sup>317</sup>: Բայց Նիցշեի վերաբերմունքը հակասական է: Մի կողմից ակնհայտ է դեկադանսի հանդիպ անսքող ուշադրություն, մյուս կողմից՝ հակադեկադենտական կեցվածք. «Իմ բարձրագույն ապրումն առողջացումն է եղել»<sup>318</sup>:

Դարավերջին դեկադանսը տարածվում է եվրոպական այլ երկրներում՝ Իտալիայում, Գերմանիայում և հատկապես Անգլիայում, հարստանում է նորանոր գաղափարներով, հաճախ ուղղակի նույնացվում է սինվոլիզմի հետ և արժանանում հակասական բնութագրումների: 1892-1893 թթ. Մ. Նորդաուն հրատարակում է «Այլասերում» գիրքը, որտեղ դեկադանսը ներկայացվում է իբրև բարքերի անկման արտահայտություն և հանրայնորեն վտանգավոր երևույթ: Գրեթե նույն շրջանում Ռուսաստանում լույս է տեսնում Լ. Տոլստոյի հանրահայտ «Ի՞նչ է արվեստը» էսսեն, որը շարունակում է նույն հայացքով դիտարկել դեկադանսը: Իսկ ահա Պ. Վալերիի համար այն միանգամայն այլ իրողություն է. «Ինձ համար,– գրում է նա 1890 թ.,– նշանակում է նրբագույն արվեստագետ, որը, ընդդեմ փուլգարների հարձակումների, պահպանում է արվեստի լիարժեք լեզու»<sup>319</sup>: XX դարում գեղարվեստական գրականության մեջ դեկադանսի լավա-

<sup>317</sup> Նիցշե Ֆ., Ողբերգության ծնունդը..., Երևան, 2013, էջ 267:

<sup>318</sup> Նույն տեղում, էջ 268:

<sup>319</sup> Մեջբերման աղբյուրը՝ Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen, 1994, S. 71:

գույն արտահայտություն է դառնում Թ. Մանի «Բուրդենբրոուկներ» վեպը, իսկ փիլիսոփայության մեջ՝ Օ. Շպենգլերի «Եվրոպայի մայրամուտը» հիմնարար աշխատությունը:

Եվրոպական գեղարվեստական գիտակցության երկրորդ ալիքը, որը վերստին սկիզբ է առնում Ֆրանսիայում և հաճախ նույնացվելով դեկադանսի հետ՝ զգալիորեն նպաստում սիմվոլիզմի հրապարակ իջնելուն, էսթետիզմն է կամ գեղապաշտությունը: Այն գեղեցիկը համարում է բացարձակ արժեք, իսկ կյանքի նպատակը՝ գեղեցիկի վայելքը, առաջարկում կյանքը կազմակերպել՝ համաձայն արվեստի կամ գեղեցիկի օրենքների՝ ծայրաստիճան էսթետացնելով իրականությունը, ինչը հաճախ հանգեցնում է գեղեցիկի ու կենսական այլ կատեգորիաների, մասնավորապես բարոյականության բախման: Գեղարվեստական գրականության և արվեստի մեջ էսթետիզմը փորձում է մարմնավորել «Մաքուր արվեստի» կամ «Արվեստը արվեստի համար» գաղափարները, որոնք առաջին անգամ դրսևորվում են Ժ. դե Սթալի, Թ. Գոթիեի, Գ. Ֆլորերի, պառնասական պոետների ստեղծագործություններում: Գեղեցկությունը, էսթետիզմի համաձայն, ձևի մեջ է<sup>320</sup>: Էսթետիզմը որոշակի զարգացում է ապրում և Գերմանիայում, ինչն ամենից առաջ կապված է Ֆ. Նիցշեի անվան հետ, որի փիլիսոփայության մեջ կարելի է էսթետիզմի բազմազան դրսևորումներ գտնել: Լավագույն օրինակը «Ողբերգության ծնունդը երաժշտության ոգուց» (1872) աշխատությունն է, որտեղ փիլիսոփայական աներկբա հայտարարում է. «...Գոյությունն ու աշխարհը արդարացված են ներկայանում լոկ իբրև գեղագիտական երևույթ»<sup>321</sup>: Էսթետիզմը կատարյալ ծաղկման է հասնում Անգլիայում, որտեղ շատ հաճախ «սիմվոլիզմ» եզրույթի փոխարեն գործածվում է հենց էսթետիզմը:

XIX դարի 60-70-ական թթ. գեղարվեստական մտքի կարևոր բաղադրիչներից է նաև իմպրեսիոնիզմը: Դրսևորվելով նախ գեղանկարչության մեջ (Կ. Մոնե, Է. Դեգա, Օ. Լեոնուար)՝ այն հետագայում տարածվեց նաև գրականության մեջ (Ջոլա, Մոպասան, Է. և Ժ. Գոն-

<sup>320</sup> Гильберт К., Кун Г., История эстетики, М., 2000, 512-515.

<sup>321</sup> Նիցշե Ֆ., Ողբերգության ծնունդը..., Երևան, 2013, էջ 261:

կորներ): Ունենալով ձևավորման նույն ակունքը, ինչն ունեն սիմվոլիզմն ու նատուրալիզմը, այսինքն՝ դեկադանսը՝ իմպրեսիոնիզմը ընդհանրություն է պահպանում ինչպես նատուրալիզմի, այնպես էլ սիմվոլիզմի հետ: Նատուրալիզմի հետ իմպրեսիոնիզմը ընդհանրություններ ունի այնքանով, որքանով երկուսն էլ հակված են իրականության լուսանկարչական վերարտադրության: Սիմվոլիզմի հետ ընդհանրության խնդիրը փոքր-ինչ ավելի բարդ է: Այս դեպքում ևս առաջին տպավորությունը մնում է ուժի մեջ, սակայն կարևորվում է պահի ոչ միայն զգայական, այլև ինտուիտիվ, բնագոյային ընկալման գործոնը, որը դառնում է իրերի էության ճանաչման հիմք: Այն պոեզիայում առաջ է բերում պեյզաժային քնարերգության ավանդույթ, որ սկիզբ է առնում Շ. Բողլերից, ապա անցնում Պ. Վեռլենին:

Որոշակի հիմքեր կան խոսելու նաև պառնասականության և սիմվոլիզմի առնչությունների մասին, քանի որ առանձին սիմվոլիստ բանաստեղծներ սկսում են իբրև պառնասականներ, թեև հետագայում նրանք խզում են կապերը վերջիններիս հետ (օրինակ՝ Պ. Վեռլենը): Բայց խոսելով սիմվոլիզմի ձևավորմանը նպաստող մշակութային-գեղագիտական միջավայրի մասին՝ կարծում ենք, որ չպետք է ուշադրությունից դուրս թողնել այն հարուստ փիլիսոփայական ավանդույթը, որի հիման վրա է սիմվոլիզմը մշակում իր գեղագիտական սկզբունքները: Երբեմն այն կարծիքն է հնչում, թե ի տարբերություն նատուրալիզմի, որը, ի դեմս պոզիտիվիզմի, ուներ իր փիլիսոփայական հիմքը, սիմվոլիզմին նախորդում է պոետական ավանդույթը՝ Շ. Բողլերի ու պառնասականների քնարերգությունը<sup>322</sup>: Անկասկած, սիմվոլիզմի գեղագիտության մեջ իրականությունն ու աշխարհը տեսնելու պոետական հայացքը գերակշիռ է, բայց այն ի վերջո հենվում է փիլիսոփայական հստակ համակարգի վրա<sup>323</sup>: Դա իդեալիզմն է՝ իր հարստագույն փիլիսոփայական ավանդույթով՝ Պլատոնից մինչև Կանտ, Շելլինգ, Հեգել և նրանց հաջորդները՝ մինչև Ա. Բերգ-

<sup>322</sup> St' u, օրինակ, Трепина Н, Широкова Е., Культурфилософские и эстетические концепции эпохи рубежа 19-20-ого веков, Ижевск, 2011, стр. 24:

<sup>323</sup> Այս հանգամանքը ընդգծում է նաև Գ. Կոսիկովը (տե՛ս Пoesия французского символизма. Лотреамон..., М., 1993, стр. 13):

տան և Ռ. Շթայներ: Հատկանշական է, որ այս փիլիսոփաների կողմից առաջադրված բազմաթիվ գաղափարներ ու հասկացություններ, ինչպիսիք են Իդեան, Ունիվերսումը, Բացարձակ ոգին, Աստված, Բնությունը, Արվեստը, Գեղեցիկը և այլն, սիմվոլիստական արվեստի հիմքն ու առանցքն են կազմում: Պատահական չէ, որ սիմվոլիզմի տեսաբաններից մեկը՝ Ռ. Դե Գուրմոնը, սիմվոլիզմն այլ կերպ չի բնորոշում, քան «իդեալիզմի փոխարինիչ»<sup>324</sup>:

Համեմատաբանության դիտանկյունից հաջորդ հիմնահարցը սիմվոլիզմի տիպաբանությունն է: Այն ենթադրում է խնդիրների լայն շրջանակ, որոնք կապված են ոչ միայն պոեզիայի գեղագիտության, այլև փիլիսոփայության, հոգեբանության, անգամ լեզվաբանության հետ: Ինչպես հայտնի է, իբրև ինքնաճանաչված գրական ուղղություն սիմվոլիզմը հանդես է գալիս 1886 թ., երբ փարիզյան «Ֆիգարո» թերթի սեպտեմբերի 18-ի համարում Ժան Մորեասը տպագրում է «Սիմվոլիզմի մանիֆեստը»: Անկասկած, այն նախանշում է այն ճանապարհները, որոնք բացվում են նոր պոեզիայի և առհասարակ արվեստի առաջ, բայց նաև ամփոփում է ինտելեկտուլ-փիլիսոփայական այն մեծ փորձը, որը նկատելի է նոր պոեզիայի գեղագիտական սկզբունքներում, և որը կուտակվել էր հետնատուրալիստական շրջանում: Առաջին անգամ «սիմվոլիզմ» եզրույթը բանաստեղծների նոր սերնդի վերաբերմամբ (Պ. Վեռլեն, Ս. Մալարմե, Ա. Ռեմբո, Է. Վերհարն, Ա. դե Ռենյե, Ռ. Գիլ, Լ. Տայադ, Շ. Մորիս և ուրիշներ) գործածում է հենց Ժ. Մորեասը՝ մերժելով նրանց դեկադենտներ անվանելու փորձը<sup>325</sup>: Ավելի ուշ՝ արդեն Մանիֆեստի մեջ, հաշվի առնելով սիմվոլիզմի և դեկադանսի գեղագիտական սկզբունքների ավելի քան մեր-

<sup>324</sup> Մեջբերման աղբյուրը՝ Бычков В., Маньковская, Эстетика символизма, М., СПб., 2011, стр, 55.

<sup>325</sup> Այդ մասին գրում է ռուս բանաստեղծ Ի. Աննենսկին: Կանգ առնելով «սիմվոլիստներ» ու «դեկադենտներ» հասկացությունների վրա՝ նա գրում է. «Գեղեցիկ բառեր են, բայց երկուսն էլ պոեզիայի նորարարների առնչությամբ շատ հին չեն, անգամ Ֆրանսիայում: Առաջին անգամ, ինչպես գրում է Ռոբեր դե Մուզան, բանաստեղծներին դեկադենտ է անվանել Պոլ Բուրլը «Le Temps» թերթում 1885 թ. օգոստոսի 6-ին: Իսկ մեկ օր անց Ժան Մորեասը հակադարձեց նրան «XIX Siecle» թերթում՝ ասելով, որ եթե այդքան կարևոր է էթիկետը, ապա ավելի արդարացի կլինի նոր բանաստեղծներին անվանել սիմվոլիստներ» (Аполлон, 1909, но. 1, стр. 20-21):

ծությունը, Ժամ Մորեասը վստահորեն հայտարարում է, որ դեկադանս անվանումն այլևս հնացած է և այն պետք է փոխարինել սիմվոլիզմով<sup>326</sup>: Սակայն արժի ուշադրություն դարձնել նախ ոչ թե սիմվոլիզմին, այլ «սիմվոլ» հասկացությանը, որը և՛ գրականության, և՛ արվեստի մեջ ամենամշուշոտներից ու հակասականներից մեկն է<sup>327</sup>:

Իբրև քաղաքակրթական կատեգորիա՝ սիմվոլը (խորհրդանիշ) այնքան հին է, որքան բանականությունը, ուստի պատահական չէ գիտության, հատկապես փիլիսոփայության սևեռուն ուշադրությունը դրա նկատմամբ՝ Պլատոնից, միջնադարյան աստվածաբաններից մինչև գերմանական իդեալիստների՝ Շելլինգ, Ֆ. Շլեգել, Հեգել, ապա՝ XX դարի փիլիսոփաներ՝ Ֆրոյդ, Յունգ, Կասսիրեր, Գադամեր, Լոսև, Ֆրոմմ, Լոտման, Սվասյան և այլք: Ժամանակակից փիլիսոփայական բառարաններից մեկը սիմվոլը բնորոշում է իբրև «լայն առումով հասկացություն, որն արձանագրում է նյութական առարկաների, իրադարձությունների, զգայական պատկերների՝ իրենց անմիջական զգայական-մարմնական կեցությունից տարբերվող իդեալական բովանդակություն արտահայտելու ընդունակությունը»<sup>328</sup>: Իսկ տեսական գեղագիտությունը, ի շարս բազմաթիվ հատկանիշների, սիմվոլը բնութագրում է իբրև ունիվերսալ գեղագիտական կատեգորիա, կառուցվածք, որի իմաստը բացահայտվում է նրա արտաքին, առարկայական պատկերի և ներքին, խորքային գաղափարի շաղկապման, մատնանշման, համադրման ճանապարհով, ինչն անփոփոխ է նրա անվան մեջ: Հունարենում «symbolon» նշանակում է ոչ միայն նշան, այլև շաղկապող, համադրող, մատնացույց անող: Այսինքն՝ օժտված լինելով նշանին բնորոշ բոլոր հատկանիշներով, բայց բազմիմաստությամբ տարբերվելով դրանից՝ սիմվոլը միջակա դիրք է զբաղեցնում առարկայի ու գաղափարի, տեսանելիի ու անտեսանելիի, վերջավորի ու անվերջի (Շելլինգ), կանտյան լեզվով՝ ֆենոմենների ու նոոմենների միջև: Մարդկային իմացությունը բնութթով սիմվոլային իմացություն համարելով, իսկ մարդուն *animal rationale* (բանական կենդանի)

<sup>326</sup> St' u Kassy Zh., Энциклопедия символизма, М., 1999, стр. 183:

<sup>327</sup> Лосев А., Проблема символа и реалистическое искусство, М., 1976, стр. 4.

<sup>328</sup> Новейший философский словарь, Минск, 2003, стр. 899.

անվանելու փոխարեն *symbolicum* (սիմվոլային կենդանի) բնորոշելով՝ Է. Կասսիրերը տալիս է դրա մեկնաբանությունը. «Այսուհետև, բացի ֆիզիկական ունիվերսումից, մարդն ապրում է նաև խորհրդանշական ունիվերսումում: Լեզուն, դիցաբանությունը, արվեստը, կրոնը այս ունիվերսումի բաղադրամասերն են...: Մարդն այլևս անմիջականորեն չի բախվում իրականությանը...: Նա այնքան է խորացել լեզվական ձևերի, գեղարվեստական պատկերների, դիցաբանական սիմվոլների կամ կրոնական ծեսերի մեջ, որ անկարող է որևէ բան տեսնել կամ գիտենալ առանց այս արհեստական միջնորդի միջամտության<sup>329</sup>»: Սիմվոլն ինքնուրույն գոյություն չունի իբրև ֆիզիկական աշխարհի մաս, այլ նշանակություն և իմաստ է ձեռք բերում երկանդամ պատկերի մեջ՝ «բաղկացած արտաքին և ներքին մակարդակներից»<sup>330</sup>, որտեղ խորհրդավոր ու առեղծվածային երկխոսություն է սկիզբ առնում արտաքին որոշակիության ու ներքին անորոշության միջև, Վեռլենի խոսքերով՝ «...որտեղ անորոշն է որոշին ձուլվում» («Քերթողական արվեստ»), ընդամին՝ սիմվոլի իմաստային ունակությունը միշտ ավելի լայն է, քան նրա տվյալ պահի մեկնաբանությունը<sup>331</sup>: Ա. դե Ռենյեն տալիս է սիմվոլի, թերևս, ամենաճշգրիտ ձևակերպումը. «Սիմվոլը,– գրում է նա,– պսակում է մտավոր գործողությունների մի ամբողջ շարք, որը սկիզբ է առնում սովորական բանից, անցնում պատկերի ու մետաֆորի աստիճանները՝ ներառնելով էմբլեման ու այլաբանությունը: Նա ամենակատարյալ, ամենաավարտուն մարմնացումն է Գաղափարի»<sup>332</sup>:

Այսպիսով՝ իր «ունիվերսալությամբ»<sup>333</sup>, «պարադոքսալնությամբ» և իբրև «անգիտակցական հնարանք»<sup>334</sup>, «արխայիկու-

<sup>329</sup> Կասսիրեր Է., Էսսե մարդու մասին, Երևան, 2008, էջ 45-46:

<sup>330</sup> Էդոյան Հ., Չարենցի պոետիկան, Երևան, 2008, էջ 22:

<sup>331</sup> St' u Лотман Ю., Семиосфера, С- Петербург, 2004, стр. 242:

<sup>332</sup> Поэзия французского символизма. Лотреамон..., М., 1993, стр. 455.

<sup>333</sup> Ս. Ավերինցևը սիմվոլը բնորոշում է իբրև «ունիվերսալ գեղագիտական կատեգորիա արվեստում» (տե՛ս Философский энциклопедический словарь, М., 1989, стр. 581):

<sup>334</sup> St' u Словарь аналитической психологии К. Юнга, СПб., 2009, стр. 217-218:

թյամբ» և «միջնորդական գործառույթով»<sup>335</sup>, այսինքն՝ դեպի գաղափարը, դեպի աշխարհի գերզգայական, ինտուիտիվ, բնագոյային կենտրոնները մատնացույց անելու և բազմաթիվ այլ հատկանիշներով սիմվոլը անփոխարինելի միջոց է մշակութային շարունակականության շրջայում ու նշանակալից հետք է թողնում ոչ միայն դիցաբանական, կրոնական, գիտական մտքի, այլև գեղարվեստական գիտակցության մեջ՝ Պլատոնից մինչև Պլոտինոս, Դանտեի «անտառից» («Աստվածային կատակերգություն») մինչև Բողլերի «անտառը» («Առնչություններ»): Ի դեպ, սիմվոլներով և այլաբանական պատկերներներով հարուստ է հատկապես «Ֆաուստի» երկրորդ մասը, որի սկզբում Գյոթեն ներկայացնում է մաքուր սիմվոլիստական մի դրվագ. արթնացած Ֆաուստը մենախոսում է՝ իր մեջ զգալով «կյանքի հզոր զարկերակի բաբախը»: Նրա մեջ վերստին միավորվում են մակրոկոսմոսը (տիեզերքը) և միկրոկոսմոսը (մարդը): Դրան նպաստում են զարմանալից դավարագեղ հարթավայրի տեսքը, ծաղկող բնությունը, թարմությամբ շնչող հողը, ծիածանը և արևը: Բայց նոր բացվող արևին ուղիղ նայող Ֆաուստը հասկանում է, որ այն կուրացնում է իրեն, և ինքը ոչինչ չի տեսնում: Եվ երբ նա մեջքով է շրջվում դեպի արևը և հայացքն ուղղում ջրվեժին, վերջինիս մեջ տեսնում է արևի բազմազան արտացոլանքները՝ ամփոփված ծիածանի մեջ: Ծիածանը խորհրդանշում է հեռավոր լույսի՝ արևի առկայությունը, որը մենք չենք տեսնում: Այսինքն՝ այն, լինելով տեսանելի, դառնում է մեկ այլ՝ անտեսանելի աշխարհի միջնորդ: Ընդհանրական իմաստ տեսնելով այս պատկերի մեջ՝ Ֆաուստը եզրակացնում է. «*Հայելին է սա մարդկային մեր ոգորման*» («Ֆաուստ», 2-րդ մաս, Արարված առաջին):

Այս գաղափարը Գյոթեն ամփոփում է դրամայի վերջում՝ գրելով.  
 Alles Vergängliche  
 Ist nur ein Gleichniss.

<sup>335</sup> Лотман Ю., նշվ. աշխ., էջ 241, 249:

Այսինքն՝ ամեն անցնող բան սոսկ նմանություն է, սիմվոլ մեկ այլ իրականության<sup>336</sup>: Գյոթեի դրամայի ուսումնասիրողները այն կարծիքն են հայտնում, որ դրամայի փիլիսոփայական շատ գաղափարներ և մտքեր կապված են պլատոնյան իդեաների տեսության հետ, որի համաձայն, ինչպես հայտնի է, տեսանելի աշխարհի իրերն ու երևույթները այլ բան չեն, քան անտեսանելի իդեաների արտացոլանք<sup>337</sup>: Ընդ որում՝ տեսանելի առարկաների ու անտեսանելի էականների առնչությունների միատիկական գաղափարը կապվում է ոչ միայն Պլատոնի փիլիսոփայության, այլև միջնադարյան բնափիլիսոփայության, ապա՝ Բյոհմեի և Սվեդենբորգի միատիկական ուսմունքների հետ:

Առաջ գալով Ֆրանսիայում՝ սիմվոլիզմը շատ արագ տարածվում է եվրոպական մյուս երկրներում՝ Անգլիայում, Գերմանիայում, Դանիայում, Իտալիայում, Ռուսաստանում, ավելի ուշ՝ ԱՄՆ-ում, Լատինական Ամերիկայում: Այն դրսևորվում է մաս մյուս արվեստներում՝ գեղանկարչության, երաժշտության, ճարտարապետության մեջ: Իբրև գեղարվեստական մտածողության լեզու՝ սիմվոլիզմը XIX դարի 80-90-ական թթ. Եվրոպայում հասնում է իր ամենաբարձր

---

<sup>336</sup> Ի դեպ, նույն գաղափարի մասին Գյոթեն գրում է նաև «Փորձ եղանակի տեսության» (1825) հոդվածում. «Ճշմարտությունը, որը աստվածայինի հետ նույնական է, երբեք թույլ չի տալիս իրեն ուղղակի ճանաչել, մենք այն դիտում ենք միայն արտացոլանքներում, օրինակներում, սիմվոլների, մասնակի ու մերձակից երևույթների մեջ, մենք այն ընդունում ենք իբրև անհասկանալի կյանք և, այդուհանդերձ, չենք կարող մերժել այն հասկանալու մեր ցանկությունը: Սա հասկանալի աշխարհի երևույթներից մեկն է» (Goethe, Poetische Werke in 3 Bänden, Berlin, 1970, Bd. 3, S. 859): Ըստ էության, այդ գաղափարին մոտ է Գյոթեի մեկ այլ երկ ևս՝ «Ընտրովի ազգակցություններ» վեպը, որտեղ մարդկային հարաբերությունները (սերը և ատելությունը) դիտարկվում են բնության տարրերի՝ միմյանց ձգելու ու վանելու հատկություններին գուգահեռ: Նմանատիպ օրինակի հանդիպում ենք նաև Նովալիսի «Աշակերտները Սախում» երկում. «Ամենուրեք նա գտնում էր ծանոթ բան, ճիշտ է՝ դյուրիչ միացություններով ու միակցություններով, ուստի և ոչ հազվադեպ զարմանալի իրերը իրենք էին նրա մեջ կարգաբերվում...: Եվ ահա նա այլևս ոչինչ չէր տեսնում առանձին: Զգացմունքների նրա ընկալումները կուտակվելով կարգավորվում էին խայտաբղետ մեծ նկարում...: Մեկ աստղեր էին նրա համար մարդիկ, մեկ մարդիկ՝ աստղեր, քարերը՝ կենդանիներ, ամպերը՝ բույսեր...» (Немецкая романтическая повесть, М.-Л., 1935, т. 1, стр. 111):

<sup>337</sup> St' u Адорно Т., К заключительной сцене «Фауста», СПб., 2004; Schadewaldt W., Fawust und Helena, Hamburg, 1967; Аствацатуров А., «Фауст» Гете, СПб., 2005:

ծաղկմանը: «Սիմվոլիզմի լեզվով խոսում է դարաշրջանը»<sup>338</sup>, – գրում է Ժ. Կասսուն: Սիմվոլիզմով ժամանակի հագեցվածության մասին են վկայում ոչ միայն առատորեն ստեղծվող գեղարվեստական երկերը, այլև տեսական աշխատությունները, որոնք հաջորդում են Մորեասի «Մանիֆեստին», և որոնց հեղինակները մեծ մասամբ հենց նույն սիմվոլիստ բանաստեղծներն ու գրողներն էին (Ս. Մալարմե, Ռ. դե Գուրմոն, Ս. Մերրիլ, Է. Ռեյնո, Ժ. Վանոր, Շ. Մորիս, Ա. Մոկել, Ռ. Գիլ, Է. Վերհարն, Ա. Ժիդ, Օ. Ուայլդ, Ա. Բելլի և ուրիշներ): Նրանք փորձում են մանրամասնորեն ներկայացնել նոր պոեզիայի, գեղարվեստական նոր մտածողության փիլիսոփայությունը, գեղագիտությունն ու պոետիկան: Նրանք առաջադրում են մի ճանապարհ, որը տանում է դեպի ներաշխարհ, նյութականից դեպի հոգին, պատճառականությունից դեպի հարաբերականություն, կարգուկանոնից դեպի ստեղծարար քառսը, պատահականությունը, պարզ նկարագրականությունից դեպի բարդ, համադրական և ներշնչող խոսքը: Ժ. Մորեասի «Մանիֆեստում», մասնավորապես, կարդում ենք. «Խրատների, հանդիսավորության, կեղծ զգացմունքայնության, օբյեկտիվ նկարագրության թշնամին՝ սիմվոլիստական պոեզիան, ձգտում է զգեստավորել Գաղափարը զգայական ձևի մեջ, որը, սակայն, չպետք է լինի ինքնանպատակ, բայց այն ամենին, ինչը ծառայում է Գաղափարի արտահայտմանը, կլինի հավատարիմ: Գաղափարն իր հերթին բնավ չպետք է արտաքին աշխարհի նմանություններից զերծ մնա, քանզի սիմվոլիստական արվեստի էական հատկանիշն այն է, որ երբեք չհասնի ինքն իր մեջ գոյավորող Գաղափարի կոնցեպցիային: Իսկ ինչ վերաբերում է երևույթներին, ապա դրանք այլ բան չեն, քան շոշովիտի խաբկանքներ՝ նախատեսված հայտնաբերելու իրենց ծածուկ ազգակցությունները (affinites) նախասկզբնական գաղափարների հետ...: Սիմվոլիստական համադրության (Synthes) ճշգրիտ փոխանցման համար անհրաժեշտ է վաղնջական (archetype) և բարդ ոճ...Վերջապես՝ լավ լեզու՝ հանրայնորեն կարգավորված ու մոդեռնացված, բարձրորակ ֆրանսերեն...: Ֆրանսուա Ռարլեի, Ֆի-

<sup>338</sup> Кассу Ж., Энциклопедия символизма..., М., 1999, стр. 5.

լիպ դը Կամիննի, Վիյոնի, Ռյուտբյոֆի և կենդանի, փայլուն լեզուն խիզախ այնքան շատ գրողների, որոնք նետում են ճշգրիտ բառերը, ինչպես թրակիական նետածիգները իրենց ճկուն նետերը...»<sup>339</sup>: «Ինչպես բոլոր արվեստները,– ընդգծում է Մորեասը,– այնպես էլ գրականությունը զարգանում է փուլերով: Նոր գրականության ծաղկակոկոնը վաղուց արդեն հասունացել էր, և ահա այն բացվեց»,– գրում է Մորեասը: –Եվ նրա ծագմանը հետևելու համար պետք է ետ նայենք դեպի Վինյիի, Շեքսպիրի բանաստեղծությունը, միստիկները: Բողերը նրա կարապետն է, ասում է Մորեասը՝ չնոռանալով ընդգծել «Թեոդոր դե Բանվիլի զարմանահրաշ տաղանդը»<sup>340</sup>:

Ինչպես վերը նշվեց, սիմվոլիզմի բանաստեղծներն ու տեսաբանները լայնորեն օգտվում էին իդեալիստական փիլիսոփայության մի շարք գաղափարներից: Դա երևում է արդեն Ժ. Մորեասի «Մանիֆեստում», որտեղ ակնհայտ անդրադարձներ կան արվեստի մասին պլատոնական-նորպլատոնական ըմբռնումներին, որոնց նա սիմվոլիստական երանգներ է հաղորդում: Արվեստը ճանապարհ է հասնելու ոչ միայն իրականության բարձրագույն ճանաչման, այլև իրերի և երևույթների նախագաղափարներին, ծածուկ առնչություններին ու գաղտնիքներին, ինչի միջոցը սիմվոլն է: Բնականաբար, սիմվոլիզմի գեղագիտական խոհանոցը շատ ավելի ընդարձակ է և չի սահմանափակվում միայն պլատոնյան իդեալիզմով: Գրական այդ ուղղության ներկայացուցիչների հոգեմտավոր կողմնորոշիչները կապված էին նաև անտիկ դիցաբանության ու քրիստոնեական լեգենդների, գերմանական ռոմանտիկների, Ա. Շոպենհաուերի, Թ. Կարլայլի, Ա. Բերգսոնի գաղափարների հետ: Սիմվոլիստները ծանոթ էին նաև Ջ. Ֆրոյդի ուսմունքին, սակայն վերջինս նրանց առանձնապես չէր ոգևորում: Հայտնի է, որ Շ. Բողերը մեծապես կապված է Կ. Սվեդենբորգի, Ս. Մալարմեն, Վ. դե Լիլ-Ադանը՝ Հեգելի, Գ. դը Անուցիոն, Ռ. դե Գուրմոնը՝ Շոպենհաուերի, Ա. Բելլին՝ Է. Կանտի, Վ. Սոլովյովի, Ռ. Շթայների ուսմունքների հետ: Մասնավորապես Ա. Շոպենհաուերի հանդեպ սիմվոլիստների հիացմունքն ու ոգևորությունը պայմա-

<sup>339</sup> Поэзия французского символизма. Лотреамон..., М., 2003, стр. 430.

<sup>340</sup> Նույն տեղում, էջ 429-430:

նավորված են երկու հանգամանքով: Առաջինը՝ կամքի և պատկերացման երկատված շոպենհաուերյան աշխարհը գրեթե ամբողջությամբ համընկնում է սիմվոլիստների պատկերացումներին, և երկրորդ՝ սիմվոլիստների համար ուսանելի օրինակ է դառնում գերմանացի փիլիսոփայի առանձնահատուկ վերաբերմունքը երաժշտության հանդեպ: Սիմվոլիզմի փիլիսոփայության և պոետիկայի մասին խոսելիս շատ հաճախ իբրև նմուշօրինակ իրավացիորեն մատնացույց է արվում Բողլերի «Առնչություններ» (Correspondances) հանրահայտ սոնետը, որը կարելի է համարել ոչ միայն ֆրանսիացի բանաստեղծի, այլև ողջ սիմվոլիստական գրականության մեկնաբանության բանալի: Շվեդ կրոնական փիլիսոփա Կ. Սվեդենբորգի ուսմունքի համաձայն՝ աշխարհի իրերն ու երևույթները՝ թե՛ հոգևոր և թե՛ նյութական, փոխկապված են առնչություններով և առանձնահատուկ լեզվով մատնացույց են անում մեկը մյուսին: Բողլերի կարծիքով բանաստեղծը այն մոգական ոգին է, որն օժտված է բնության «խառն ու աղոտ բարբառը» հասկանալու, «սիմվոլների անտառով» անցնելու ձիրքով: Փոքրածավալ, բայց զարմանալի մեծ ուժի այս բանաստեղծությունը իմացաբանական վիթխարի տեղեկատվություն է կրում իր մեջ՝ կապվելով ոչ միայն փիլիսոփայական, այլև գրական լայն ավանդույթի հետ, որի դրսևորումներն առկա են ինչպես արևելյան, այնպես էլ արևտյան գրականություններում, մասնավորապես ռոմանտիզմի, Բալզակի, Հյուգոյի, Հոֆմանի երկերում: Հավելենք ևս մեկ փաստ, որը հետաքրքիր է համեմատաբանության դիտանկյունից. ֆրանսիացի ճանաչված փիլիսոփա Թ. Ժուֆրուան 1822 թ. կարդացած դասախոսություններից մեկում պնդում է, որ «տիեզերքը սուկ սիմվոլների պատկերասրահ է», իսկ «պոեզիան այլ բան չէ, քան սիմվոլների հաջորդականություն՝ դրված մտքի առաջ, որպեսզի նա հասկանա անտեսանելին»<sup>341</sup>: Խոսելով համապատասխանությունների օրենքի մասին՝ իբրև իրերի բուն էությունը ճանաչելու միջոցի՝ Է. Ռեյնոն գրում է. «Բույրերը, գույները, ձայները համանման են միմյանց: Եթե ընդունենք սուբստանցիայի միասնականության մասին Սպինո-

<sup>341</sup> Մեջբերման աղբյուրը՝ Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура 20-ого века, М., 2003, стр. 401-402:

գայի ուսմունքը, հետևաբար պետք է ասել, որ այդ սուբստանցիայի մոդուսները զարգանում են մեկը մյուսին զուգահեռ: Գեոի ընթացքը համապատասխանում է ինչ-որ մեկի ճակատագրի ընթացքին, մայր մտնող արևը՝ ինչ-որ մեկի մարող փառքին»<sup>342</sup>:

«Մենք ճանաչում ենք միայն ֆենոմենները,– ակնարկելով Կանտի ուսմունքը ֆենոմենների ու նոոմենների մասին՝ գրում է Ռ. դե Գուրմոնը,– և դատողություններ ենք անում միայն պատրանքների մասին, ճշմարտությունն ինքնին փախչում է մեզնից, էությունը անմատչելի է...: Ես չեմ տեսնում նրան, ինչը կա, կա լոկ այն, ինչը տեսնում եմ»<sup>343</sup>:

Ս. Մալարմեի, Վ. Լիլ-Ադանի կարծիքով հեզելյան Համաշխարհային ոգին Ունիվերսումի նպատակն է և հիմքը: Միմվոլիստների վրա հատկապես մեծ է Ա. Շոպենհաուերի ազդեցությունը՝ չար կամքի և անհատական պատկերացման երկատված իրականության մասին փիլիսոփայական ուսմունքով, ինչը մեծապես կարևորում է արվեստի նշանակությունը մարդու կյանքում: Բերգսոնյան ինտուիտիվիզմը ևս, հատկապես վաղ շրջանի աշխատություններից մեկը («Փորձ գիտակցության անմիջական տվյալներ մասին», 1889) նշանակալից, ազդեցություն է թողնում սիմվոլիստական գեղագիտության վրա: Ինտուիցիայի ու ինտելեկտի հակադրության մեջ առավելությունը տալով ինտուիցիային՝ Ա. Բերգսոնը գրում է. «Մարդու գիտակցությունը հիմնականում ինտելեկտ է...: Ինտուիցիան և ինտելեկտը գիտակցական գործունեության երկու հակադիր ուղղվածություններ են. ինտուիցիան գնում է հենց կյանքի ուղղությամբ, ինտելեկտը՝ հակառակ ուղղությամբ...: Իրականում այն մարդկության մեջ, որի մասն ենք կազմում, ինտուիցիան համարյա ամբողջովին գոհաբերված է ինտելեկտին...: Այնուամենայնիվ, ինտուիցիան գոյություն ունի...: Այն մեր անհատականության, ազատության, ողջ բնության մեջ մեր գրաված տեղի, մեր ծագման և գուցե նաև ճակատագրի

<sup>342</sup> Пoesия французского символизма. Лотреамон..., М., 1993, стр. 432.

<sup>343</sup> Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура 20-ого века, М., 2003, стр. 403.

րի վրա դողացող ու թույլ լույս է գցում, ճեղքում գիշերային այն մթու-  
թյունը, որում մեզ թողնում է ինտելեկտը»<sup>344</sup>:

Այսպիսով՝ հիմքում ունենալով իդեալիզմի և իռացիոնալիզմի ա-  
ռանձին սկզբունքներ և վերաիմաստավորելով արվեստի և սիմվոլի  
միասնականության մասին գեղագիտական մախորդ փորձը՝ սիմվո-  
լիստներն ստեղծում են գեղարվեստական հստակ համակարգ, որում  
հանգուցային հասկացություններ են դառնում Գաղափարը, Բացար-  
ձակը, Աստված, Էությունը, Գեղեցիկը, Գաղտնին և Առեղծվածը, Ար-  
վեստը, Ճշմարտությունը և այլն: Սիմվոլիստների պատկերացմամբ  
արվեստը ժամանց կամ խաղ չէ, այլ հայտնություն: Իր բարձր նպա-  
տակներին հասնելու համար այն կոչված է միավորելու նա-  
խասկզբնական հիմնական արվեստները՝ պոեզիան, գեղանկարչու-  
թյունը, երաժշտությունը, ինչպես և կրոնի ու գիտության ոգին: Այդ  
նպատակը իրագործելու ճանապարհին արվեստագետի հոգին  
ունկնդիր պետք է լինի Աստծուն, ինչը հնարավոր է միայն ազատու-  
թյան, ներդաշնակության ու մենակության մեջ: Բանաստեղծության  
ձևի առումով սիմվոլիզմի ամենակարևոր նորությունը վերլիբրն է,  
որը, սկզբնավորվելով Ա. Ռեմբոյի, Գ. Կանի ստեղծագործություննե-  
րում, իր բարձրակետին հասնում է Է. Վերհարնի մոտ<sup>345</sup>:

Ա. Օրիեն «Պոլ Գոգեն. Սիմվոլիզմը գեղանկարչության մեջ»  
(1891) հողվածում փորձում է տալ սիմվոլիստական արվեստի բնու-  
թագրական պոստուլատները, որոնք գեղագետի կարծիքով հինգն են.  
«Ամենից առաջ ստեղծագործությունը պետք է լինի գաղափարական,  
քանզի նրա միակ իդեալը գաղափարի արտահայտումն է, երկրորդ՝  
պետք է լինի սիմվոլային, քանի որ այդ գաղափարը արտահայտու-  
թյուն է ստանում ձևերի մեջ, երրորդ՝ պետք է լինի համադրական,  
քանի որ ձևերի նրա նկարը, նշանների նրա ուրվագիրը համապա-  
տասխանում է ըմբռնման հանրայնացված միջոցներին, չորրորդ՝  
պետք է լինի սուբյեկտիվ, քանի որ նրա առարկան պետք է դիտարկ-

<sup>344</sup> Բերգսոն Ա., Մետաֆիզիկայի ներածություն... Երևան, 2003, էջ 322- 323:

<sup>345</sup> Հատկանշական է, որ ավելի վաղ՝ XIX դարի 60-ական թթ., վերլիբրը հաջողու-  
թյամբ, եվրոպական փորձից անկախ, գործածում է ամերիկյան մեծագույն բանաս-  
տեղծ Ու. Ուիթմենը:

վի ոչ թե որպես առարկա, այլ սուբյեկտի կողմից ընկալվող նշան, իբրև հետևանք ասվածի՝ այն պետք է լինի դեկորատիվ, քանզի դեկորատիվ գեղանկարչությունը... այլ բան չէ, քան միաժամանակ սուբյեկտիվ, համադրական, սիմվոլային և գաղափարական արվեստի տեսակ»<sup>346</sup>: Ա. Օրիեի պոստուլատները թեև մշակվել են ֆրանսիական սիմվոլիստական գեղանկարչության հիման վրա, սակայն կարող են տարածվել նաև Ֆրանսիայից դուրս և արվեստի այլ ոլորտներում ստեղծված սիմվոլիստական ստեղծագործությունների վրա: Կենտրոնանալով գրականության վրա՝ հավելենք ևս մի քանի կարևոր սկզբունք՝ **միֆակերտումը, համապատասխանությունների կոնցեպցիան, որի մասին խոսվում է վերը, երաժշտականությունը, զգայությունների համադրման, մոզական, ոգեշնչական խոսքի և վերջապես առանձնահատուկ լեզվի ըմբռնումները:**

Սիմվոլիզմը, գրական մյուս ուղղությունների հանգույն, բնականաբար, ստեղծում է սեփական միֆամտածողությունը: Սակայն միֆերի ու լեգենդների գործածության և մեկնաբանության նախորդ և սիմվոլիստական փորձերի միջև զգալի տարբերություններ կան: «Լեգենդները և Միֆերը,– գրում է Ա. դե Ռենյեն,– մշտապես ուշադրության են արժանացել պոետների միջավայրում, ինչպես անցյալում, այնպես էլ հիմա...: Հիշեցնենք սոսկ ռոմանտիկներին և պառնասականներին..., Հյուգոյին և Լըկոնո դե Լիլին: Բայց, ինչը շատ էական է, նրանց երկուսին էլ Միֆերի ու Լեգենդների մեջ հրապուրում է պլաստիկ գեղեցկությունը վսեմ կառույցը: Նրանք նկարչագրում, վերապատմում են այդ միֆական անցյալը...: Իսկ ժամանակակից (այսօր) սիմվոլիստ՝ Ա. Ա.) պոետները դրանց վերաբերվում են այլ կերպ: Նրանք փնտրում են դրանց անանց, իդեալական իմաստները, սիմվոլներ տեսնում այնտեղ, որտեղ նրանց նախորդները տեսնում էին լոկ հեքիաթներ կամ առակներ»<sup>347</sup>: Սիմվոլիստների համար, ըստ էության, մեծ տարբերություն չկա միֆի ու սիմվոլի միջև: Վերածվելով սիմվոլի՝ միֆը սահմանում է համապատասխանություններ և առնչություններ, ճանապարհի հարթում դեպի անտեսանելի, դեպի Գաղա-

<sup>346</sup> Кассу Ж., Энциклопедия символизма..., М., 1999, стр. 55.

<sup>347</sup> Поэзия французского символизма. Лотреамон..., М., 1993, стр. 456.

փարը, բայց երբեք թույլ չի տալիս հասնել դրան: Նույն հողվածում Ա. դե Ռենյեն գրում է. «Միֆը նման է խեցիի՝ ժամանակի գետի եզրին, որում լսելի է ծովի աղմուկը, և այդ ծովը մարդկությունն է»<sup>348</sup>:

Գործածվող միֆական ֆիգուրաները ունեն կամ ավանդական (անտիկ, քրիստոնեական, արևելյան, բանահյուսական), գրական, ինչպես նաև սեփական, անհատական միֆեր:

Ամենից հաճախ հանդիպում են անտիկ միֆեր: «Միմվոլիստ արվեստագետները,– ինչպես գրում է Պ. Բրունելը,– կարծում էին, որ միֆական էակները բնության ուժերի շարունակությունն են»: Անտիկ միֆի վերակերպավորման դասական օրինակ են Ս. Մալարմենի Ֆավնը, Ա. Ժոլի Նարցիսը, Ք. Համսունի Պանը, Ռիլկեի Օրփեոսը, Ու. Յեյտսի Հեդինեն, Վ. Իվանովի Դիոնիսոսը, որն ուղղակի կապված է Ֆ. Նիցշեի սպողոնյան և դիոնիսյան մշակութային ավանդույթի հետ, քրիստոնեական լեգենդների և միֆերի հանրահայտ օրինակներ են Բողլերի Ատված և սատանան, Աբելն ու Կայենը, Ս. Մալարմենի Հերովդիան, Օ. Ուայլդի Սալոմեն, մեծ տեղ են գրավում ազգային միֆերը, որոնց համար ուսանելի օրինակ է Ռ. Վազների՝ գերմանական միֆերին հարություն տալու փորձը, Ռ. Դարիոն կենտրոնանում է ամերիկյան հնդկացիների, իսկ Ու. Յեյտսը՝ կելտական բանահյուսական ավանդույթի նոր՝ սիմվոլիստական մեկնաբանության վրա: Քիչ չեն և գրական ծագման միֆերը, օրինակ՝ Ս. Գետրգեի Անծանոթուհին, Ա. Բլոկի Գեդեցիկ տիկինը, որի նախաստիպը Գյոթեի «Հավերժական կանացին» է, այն հետագայում որոշակի կերպարանափոխության է ենթարկվում Պ. Ֆլորենսկու, Վ. Իվանովի կողմից: Գրական միֆերի մեջ իմաստային նոր մեկնաբանություն են ստանում Դոն Կիխոտը (Վեռլեն, Ունամունո) և հատկապես Համլետը՝ «շավիղից դուրս եկած», այսինքն՝ գեղագիտական իմաստը կորցրած աշխարհը մերժող շեքսպիրյան հերոսը, որի կերպարին անդրադառնում են Ֆ. Նիցշեն, Ս. Մալարմեն, Ժ. Լաֆորգը, Օ. Ուայլդը, Ռ. Մ. Ռիլկեն, Ա. Բլոկը և ուրիշներ: Բազմազան և հետաքրքիր են նաև անհատական միֆերը՝ Բողլերի Չանձրույթը, Վեռլենի Թալկու-

---

<sup>348</sup> Пoesия французского символизма. Лотреамон..., М., 1993, стр. 456.

թյունը, Մալարմեի Լագուրը, Ռեմբոյի Հարբաժ նավը, Ս. Գեորգեի Անճանոթուհին, Յեյտսի Աշտարակը<sup>349</sup>, Է. Վերհարնի Հրեշ-քաղաքը, Ս. Մետեռլինկի Կապույտ թռչունը, Չարենցի Կրակը և այլն:

Սիմվոլիստական գեղագիտության կարևորագույն սկզբունք է երաժշտականությունը, որը թեև առավել հաճախակի գործածվում է Պ. Վեռլենի («Արվեստ քերթության») առնչությամբ, սակայն բնորոշ է բազմաթիվ սիմվոլիստ բանաստեղծների (Ս. Մալարմե, Ռ. Դարիո, Վ. Ինկլան, Ու. Յեյտս, Վ. Տերյան) և իբրև պոետական ավանդույթ կապվում է Է. Պոյի հետ: Երաժշտականությունն անմիջականորեն առնչվում է նաև մյուս երկու սկզբունքներին՝ ներշնչանքին (Suggestion) և զգայությունների համադրմանը (Synesthesia), այսինքն՝ երաժշտականության ու ներշնչանքի ճանապարհով առաջ եկած տեսողական, լսողական և այլ զգայական կերպարները միավորվում են միմյանց՝ ստեղծելով գերզգայական հարմոնիա, ինչը կատարվում է ենթագիտակցության սահմաններում: Շ. Բոդլերը «Մաքուր արվեստը» բնութագրում էր իբրև «ներշնչողական մոգության արդյունք, որը միավորում է օբյեկտն ու սուբյեկտը, արվեստագետի արտաքին աշխարհը և հենց արվեստագետին»<sup>350</sup>: Սիմվոլիզմի առանձին տեսաբանների կարծիքով (օրինակ՝ Շ. Մորիսի) ներշնչանքը սիմվոլիստական արվեստում ավելի կարևոր սկզբունք է, քան արտահայտչականությունը: «Ներշնչանքը,– գրում է Շ. Մորիսը,– ընդունակ է նրան, ինչին ընդունակ չէ երևակայությունը: Ներշնչանքը համապատասխանությունների, հոգու և բնության ազգակցության լեզուն է: Այն չի ձգտում փոխանցել առարկայի կերպարը, թափանցում է դրա էության ներսը, դառնում դրա ձայնը»<sup>351</sup>: Այն ենթադրում է իրադրություն, երբ բանաստեղծը, Վ. Տոլմաչովի բնութագրությամբ, ոչ թե օգտվում է խոսքից, ոչ թե պատմում է կամ մեկնաբանում, այլ նա

---

<sup>349</sup> Կարծում են, որ այս միֆական ֆիգուրան նույնպես իր նախօրինակն ունի՝ ի դեմս Գեորգեի «Աշտարակի հասարակության» սիմվոլի («Վիլիելմ Մայստեր»): Աշտարակի սիմվոլը հանդիպում է նաև Ա. Ռեմբոյի պոեզիայում («Սի եղանակ դժոխքում»):

<sup>350</sup> Մեջբերման աղբյուրը՝ Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура 20-ого века, М., 2003, стр. 425:

<sup>351</sup> Поэзия французского символизма. Лотреамон..., М., 1993, стр. 437.

«խոսքի մեջ է, խոսքը՝ նրա մեջ»<sup>352</sup>, այսինքն՝ վերածվում է դեմիուր-գի: Ներշնչանքը նպաստավոր պայմաններ է ստեղծում նաև զգայու-թյունների համադրման, երբ պոեզիայի լեզուն, համապատասխանու-թյունների օրենքի համաձայն, առնչություններ է ստեղծում բառերի ու գույների, բառերի ու բույրերի, բառերի և այլ զգայությունների միջև, որի պոետական իրականացման բարձրակետը Ա. Ռեմբոյի «Չայնավորներն» է, սակայն առաջին օրինակը «Առնչություններում» կրկին տալիս է Շ. Բողդերը.

Որպես երկար դողանջներ, որոնք ձուլվում են հեռվում  
Եվ կազմում են մշուշոտ և մի խորին միություն,  
Գիշերի և լուսի պես լայնածավալ, տարածուն  
Բույրի, գույնի, հնչյունի համանվազն է ծնվում:

Ի դեպ, պոեզիայի պատմության մեջ զգայությունների հա-մադրման (Synesthesia) երևույթին առավելապես մոտ է կանգնած Դանտեն: «Աստվածային կատակերգություն» պոեմում, փորձելով պոետական վարպետության բոլոր հնարավոր միջոցներն ու ձևերը մեկ երկում կենտրոնացնել, նա նույնպես հասնում է ոչ միայն տես-դական և ձայնային, այլև մյուս՝ համի, հոտի զգայական միջոցներով ընկալվող կերպարներ և պատկերներ<sup>353</sup>:

Գեղագիտական այս դժվարին ծրագրի իրականացման ողջ ծանրությունը, բնականաբար, ընկնում է լեզվի վրա: Սակայն XIX-XX դարերի սահմանագծին ծանր, ճգնաժամային շրջան էր ապրում նաև լեզուն: Այն կանգնած էր իրականությունն արտացոլելու գրեթե անհաղթահարելի դժվարությունների առաջ, ինչը գրականությունը մատնում է յուրատեսակ «համրության», որի լավագույն օրինակնե-րից մեկը Հ. Հոֆմանսթալի «Նամակ» (1902) պատմվածքն է: Նոր լեզվի ստեղծման պահանջը, ինչպես տեսանք, ընկած է Ժ. Մորեասի «Մանիֆեստում»: Գեղագիտական նոր պահանջներին համապա-տասխան նոր լեզու մշակելու մտահոգությունը բնորոշ է գրեթե բոլոր սիմվոլիստներին, որոնց կարծիքով լեզուն այն միակ իրական միջոցն

<sup>352</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001, стр. 977.

<sup>353</sup> St'а, մասնավորապես, Манделштам О., Шум времени, СПб., 2007, стр. 317-380:

է, որը ճիշտ գործածելիս հնարավոր է ստանալ բարդ իրականության գեղարվեստական համարժեքը, բայց առանձնապես Ս. Մալարմէին, Ա. Ռեմբոյին, Ա. Բելլին, Ու. Յեյտսին: Նամակներից մեկում Ս. Մալարմեն խոստովանում է, որ ցանկանում է հայտնագործել նոր լեզու, որը կոչված կլինի «պատկերելու ոչ թե բուն առարկան, այլ նրանից ստացված տպավորությունը»<sup>354</sup>: Նոր պոետական լեզու ստեղծելու մասին է խոսում Ա. Ռեմբոն: Միմվոլիստները ընդհանուր առմամբ կարողացան հասնել գեղարվեստական լեզվի նոր որակների՝ պարզության հետ միաժամանակ պահպանելով նաև բարդ, հաճախ մթին լեզվական կառույցները:

Միմվոլիզմը՝ որպես գեղագիտական համակարգ և աշխարհընկալում, լավագույնս մարմնավորվում է ֆրանսիական գրականության մեջ, ընդամին՝ ոչ միայն պոեզիայում, այլև արձակում (Ժ. Գյոլիսմանս, Ա. Ժիո) և դրամայում (Վ. դե Լիլ- Ադան, Է. Դյուժարդեն, Պ. Կլոդել): Անհատական մոդելների մեջ առանձնանում են հատկապես Պ. Վեռլենը, Ս. Մալարմեն և Ա. Ռեմբոն:

Ակունք առնելով ժամանտիզմի ավագանից, ապա անցնելով պառնասականության ու իմպրեսիոնիզմի շրջաններ՝ Պ. Վեռլենի պոեզիան (իսկ նրա լեզուն գրեթե բացառապես պոետական է) մտնում է նոր հուն, որին բնորոշ է արդեն սիմվոլիստական մտածողությունը: Բայց եթե պառնասականության հետ բանաստեղծը աստիճանաբար խզում է կապերը, ապա իմպրեսիոնիզմի հանդեպ շարունակում է պահպանել հետաքրքրություն<sup>355</sup>: Գլխավորը Վեռլենի համար պոետի քնարական, ներաշխարհային (ենթագիտակցական) առանձնահատուկ իրադրությունն է, սակայն դրա վերածումը պոետական խոսքի պետք է իրականացվի հնացած լեզվի ողնաշարը ջարդելու և դրան «երաժշտության ոգով» հարություն տալու, իրականության մեջ կիսաստվերները, նրբերանգները տեսնելու, բառերին ազատություն տալու ճանապարհով («Ռոմանսներ առանց խոսքերի»): Վեռլենի հայտարարած «Ամեն ինչից առաջ երաժշտություն» կար-

<sup>354</sup> Малларме С., Сочинения в стихах и прозе, М., 1995, стр. 382.

<sup>355</sup> Վ. Տոլմաչովի կարծիքով Վեռլենի սիմվոլիզմը իմպրեսիոնիստական է (Зрубевная литература конца 19-ого начала 20-ого века, М., 2003, стр. 127):

գախտար ընդունվեց սիմվոլիստական մի քանի սերունդների կողմից, սակայն Վեռլենը, «երաժշտություն» ասելով, հավանաբար հասկանում էր ոչ թե երաժշտության և խոսքի ավանդական համադրումը, այլ խոսքը երաժշտության վերածելու ճանապարհով տիեզերական ներդաշնակությանն առնչվելու հնարավորություն: Ինչպես հայտնի է, Վեռլենի այդ սկզբունքը պաշտպանում ու տարածում էին բազմաթիվ սիմվոլիստ բանաստեղծներ, այդ թվում՝ և Ս. Մալարմեն («Երաժշտությունը հանդիպում է բանաստեղծությանը, որպեսզի վերածվի պոեզիայի»)՝<sup>356</sup>, մինչդեռ Պ. Վալերին կարծում է, որ Վեռլենի «ազատ և շարժունակ պոեզիան հանդգնում է ամենամուրբ երաժշտականությունից իջնել մինչև արձակը»<sup>357</sup>:

Ս. Մալարմեն՝ «ձևի հանճարը» (Պ. Վալերի), խորացնում և ընդարձակում է սիմվոլիստական պոեզիայի սահմանները՝ գրեթե ամեն ինչ հանգեցնելով խոսքի հմայական հնարավորությունների հայտնաբերմանն ու ուժեղացմանը: Ս. Մալարմեն, ըստ էության, ստեղծում պոետական նոր մշակույթ, նոր ոճ, որը ժամանակակիցներից շատերը գնահատում են իբրև «մթին»: Անցնելով գրեթե ազդեցությունների նույն դպրոցը, ինչ անցնում է Վեռլենը (ռոմանտիզմ, պառնասակականություն, Բողեր), հետագայում, սակայն, նա գրեթե ամբողջովին, բացառությամբ բողերյան ավանդույթի, խզում է կապերը հների հետ՝ ձևավորելով պոետական նոր մտածողություն: Նա կարծում է, որ նոր բանաստեղծությունը պետք է տա բառերի նշանակությանը, հնչեղությանը և նույնիսկ դեմքի արտահայտությանը համարժեք որակներ<sup>358</sup>: Նա պոեզիա է բերում մտքի մի ամբողջ համակարգ՝ ստեղծելով XIX դարի թերևս ամենախնտելեկտուալ պոեզիան: Ընդունելով համապատասխանությունների մասին բողերյան սկզբունքը՝ Մալարմեն առավել կարևորում է ներշնչանքը, որի միջոցով կարելի է հասնել հայտնիի և անհայտի միջև երկատված իրականության ամբողջացմանը: Ի տարբերություն պառնասակականների, որոնք սիրում են միանգամից և

---

<sup>356</sup> Մեչբերման աղբյուրը՝ Кассу Ж., Энциклопедия символизма..., М., 1999, стр. 187:

<sup>357</sup> Վալերի Պ., Ոգու քաղաքականություն, Երևան, 2005, էջ 285:

<sup>358</sup> Նույն տեղում, էջ 290:

ամբողջովին ցուցադրել առարկաները, Մալարմենն պոեզիայի իմաստը տեսնում է երևույթները կիսատ, թերի ներկայացնելու, դրանց մասին սոսկ ակնարկելու, մի տեսակ «լռություն պահպանելու» մեջ, որի հետևանքով մեծանում է գաղտնիքի և այն ինտուիտիվ ճանապարհներով հայտնաբերելու պոետական հրաշքի գործոնը: «Առարկան անվանել նշանակում է երեք քառորդով ավերել բանաստեղծության հաճույքը,– գրում է Ս. Մալարմեն,– հաճույք, որն աստիճանական և անշտապ կռահման մեջ է»<sup>359</sup>: Նրան բնորոշ է նաև ինքնության տանջալից որոնումների, սեփական «ես»-ը ոչնչացնելու, «անանձնական ես»-ի և անդիմության հասնելու դժվարին ուղին: «Ինչ որ դաժան մի հպարտությամբ,– նրա մասին գրում է Ա. Ժիլդը,– Ստեֆան Մալարմեն իր ստեղծագործությունը մեկուսացրեց կյանքից»<sup>360</sup>: Այս հանգամանքը նրան մերձեցնում է Գ. Ֆլոբերին: Եվ կարելի է ասել, որ ինչպես Ֆլոբերը ստեղծողն է օբյեկտիվ վեպի, այնպես էլ Մալարմեն՝ օբյեկտիվ բանաստեղծության: Նա հավատում է, որ սովորական, առտնին իրերի և առարկաների մեջ իրապես ապրում են թաքուն, ծածուկ իմաստներ, որոնք կարող է պոեզիան բացահայտել<sup>361</sup>: Եվ ինքը այլ երազանք չունի, քան, միանալով մյուս պոետներին, որոնք երբևիցե գրիչ են վերցրել, մասնակցել միակ Գիրքը՝ «երկրի օրփեական մեկնաբանությունը» գրելուն<sup>362</sup>:

Միանգամայն այլ է Ա. Ռեմբոյի բանաստեղծական ճակատագիրը: Թեև ապրեց Վեռլենի պես՝ կրկնելով Ֆ. Վիյոնից եկող և Շ. Բողլերի շնորհիվ հարություն առած բոհեմական կյանքը, սակայն մտածողությամբ առավել մոտ էր Մալարմենին, քանի որ փորձում էր ստեղծել նոր պոետական լեզու:

<sup>359</sup> Поэзия французского символизма. Лотреамон..., М., 1993, стр. 425.

<sup>360</sup> Жид А., Достоевский. Эссе, Томск, 1994, стр. 162.

<sup>361</sup> Բառագյուրեն նույնն է ասում XIX դարի գերմանացի ռոմանտիկ բանաստեղծ Յ. ֆոն Ալխենդորֆը «Կախարդական գավազան» քառատողի մեջ.

Երգ կա քնած բոլոր իրերի մեջ,

Որ հավերժորեն երազում են ահա,

Եվ աշխարհը սկսում է երգել

Հենց որ դիպչում է նրանց խոսքը կախարդական:

<sup>362</sup> Поэзия французского символизма. Лотреамон..., М., 1993, стр. 427.

Ռեմբոյին բնորոշ է չափազանց կարճ ստեղծագործական ուղին, բայց դրա հետ մեկտեղ՝ նաև սրընթաց, գլխապտույտ զարգացումը: Գրական աշխատանքով զբաղվելու ընդամենը հինգ տարիների ընթացքում նա հասցնում է ապրել հասունացման երեք փուլ, ինչը անսովոր է համաշխարհային պոեզիայի պատմության մեջ: 1860-ական թթ. վերջերին և 1870-ական թթ. սկզբին գրած բանաստեղծություններում երևում է այս աշխարհի մերժվածների ճակատագրով ապրող պոետը («Որբերի նվերը», «Հովտում քնածը»): «Հարբած նավը» (1871) անցում է նշանակում դեպի բոհեմականություն: Խնդրի դիտանկյունից կարևոր է հատկապես վերջին՝ պայծառացումների փուլը, երբ վերլիբրի ու արձակ բանաստեղծությունների անցած Ռեմբոն արմատապես կտրում է կապերը ավանդական պոեզիայի հետ և հասնում մի սահմանագծի, որը նրանից պահանջում էր կա՛մ շարունակել պոետական փորձարարությունները, պոետական լեզուն արմատապես փոխելու քայլերը, որոնք Ռեմբոյին արդեն հասցնում էին խելագարության, կա՛մ ընդմիջտ թողնել գրելը<sup>363</sup>: Ռեմբոն ընտրում է վերջինը: Նրա պատկերացմամբ բանաստեղծությունը պետք է հայտնաբերի կեցության գաղտնիքները, օգտվի խոսքի ալքիմիայից, որը հասկանալի պետք է լինի մեր բոլոր զգայություններին և զգացմունքներին: Ռեմբոն նոր մարմնացում է տալիս ներշնչանքին և սիմետրիային՝ պոեզիան հանգեցնելով խոսքի ալքիմիայի. «Ես հորինեցի ձայնավորների գույները. Ա-ն սև է, Է-ն՝ սպիտակ, Ի-ն՝ կարմիր, Օ-ն՝ կապույտ, Ու-ն՝ կանաչ»<sup>364</sup>: Ավելի վաղ գրված նամակներից մեկում կարդում ենք. «Ի դեպ, քանի որ բոլոր բառերը գաղափարներ են, ապա կգա համընդհանուր լեզվի ժամանակը: Այդ լեզուն հոգի կլինի հոգու համար՝ ամփոփելով իր մեջ ամեն ինչ՝ թե՛ բույրերը, թե՛ հնչյունները, թե՛ գույները... »<sup>365</sup>:

<sup>363</sup> Համեմատաբանության դիտանկյունից Ռեմբոյի այս կրքոտ, հետևողական փորձարարությունը համադրելի է Ջեյմս Ջոյսի ստեղծագործական ճանապարհի վերջին փուլի («Ֆինեգանի հոգեհացը») հետ:

<sup>364</sup> Ռեմբո Ա., Բանաստեղծություններ, Երևան, 1991, էջ 98:

<sup>365</sup> Նույն տեղում, էջ 147:

Ֆրանսիական սիմվոլիզմի փորձը իր գեղագիտությամբ, փիլիսոփայական մտքի և գրականության համադրման, գեղարվեստական միտքը շարունակաբար նորացնելու հակվածությամբ հանգուցային նշանակություն ունեցավ առհասարակ Արևմուտքի գրականության մեջ սիմվոլիզմի տարածման ու զարգացման համար: Ավելին, շարունակելով ռոմանտիզմի առաջ բերած ազգային արթնացման միտումները՝ առանձին երկրներում (Նորվեգիա, Դանիա, Շվեդիա, Հունգարիա, Լեհաստան, Ռուսաստան, Հայաստան) դառնում է մշակութային զարթոնքի գործոն:

Խոսելով սիմվոլիզմի ազգային տարբերակների մասին՝ պետք է ասել, որ ֆրանսիականին սկզբունքորեն ամենամոտը բելգիական սիմվոլիզմն է, հաճախ դրանք միմյանցից չեն տարանջատվում, իսկ Է. Վերհարնի և Մ. Մետերլինգի ստեղծագործությունը դիտարկվում է ֆրանսիական սիմվոլիզմի գեղագիտության շրջանակում: Ազգային մյուս (անգլիական, գերմանական, ռուսական կամ իսպանական) տարբերակները դիտարկելիս նկատվում են ինչպես դեպքում ֆրանսիական սիմվոլիզմի ավանդույթին հավատարիմ մնալու, այնպես էլ դրանից հեռանալու, սիմվոլիզմի սեփական, ազգային տարբերակներ ստեղծելու միտումներ:

Անգլիայում սիմվոլիզմի ձևավորման պատմամշակութային միջավայրը գրեթե նույնն է, ինչ Ֆրանսիայում՝ նորոշմանտիզմ, դեկադանս, էսթետիզմ, սակայն անգլիական մշակութային դիմագծին բնորոշ առանձնահատկություններով հանդերձ: Ավարտվում է վիկտորիական դարաշրջանը: Ռեալիզմը աստիճանաբար կորցնում է իր ազդեցությունը: Դրան հակառակ՝ Անգլիա են թափանցում դեկադենտական տրամադրություններ, գերիշխող է դառնում «արվեստը արվեստի համար» պանէսթետիզմի կարգախոսը, որոնք արմատապես փոխում են գրականության և արվեստի դեմքը: Հանրության մեջ բացասականորեն են ընկալվում մերկ արդյունաբերացման, նատուրալիզմի գաղափարները: Այս պայմաններում կտրուկ մեծանում է արվեստի նշանակությունը: Հատկապես լայն տարածում է գտնում էսթետիզմը, որը, խոր արմատներ ունենալով, ավելի նշանակալից հետք է թողնում և ունենում բազմազան դրսևորումներ: Պատահա-

կան չէ, որ սիմվոլիզմը շատ հաճախ նույնանում է հենց էսթետիզմի հետ: Սկզբնավորումը կապվում է նախառաֆայելականների (Pre-Raphaelit՝ Դ. Ռոսետտի, Ու. Հանտ) գեղանկարչական եղբայրության գործունեության և գաղափարների հետ, որոնք զգալիորեն նախապատրաստում են բանաստեղծներ Ա. Մուինբեռնի, Ու. Յեյտսի, Օ. Ույլդի, տեսաբան-գեղագետներ Ու. Պեյտերի, Ջ. Ռյոսկինի ծրագրային ելույթները արվեստաբանության և գրականության ասպարեզում: Դեկադենտական շարժման սկիզբ կարելի է համարել Ու. Պեյտերի «Վերածնունդ» աշխատության հրատարակությունը (1873), ինչպես նաև նրա ուսուցիչ, շոտլանդացի Ջ. Ռյոսկինի արվեստագիտական դասախոսություններն ու բազմաթիվ մեմոարությունները: 1860-ական թվականներից հետո Անգլիայում կարուկ մեծանում է ֆրանսիական պոեզիայի, հատկապես Շ. Բողերի «Չարի ծաղիկների» ազդեցությունը: Այս հենքի վրա հատկապես նշանակալից է Օ. Ուայլդի և Ու. Յեյտսի ստեղծագործությունը: Իր պատմվածքներում, հեքիաթներում, դրամաներում և հատկապես «Դորիան Գրեյի դիմանկարը» վեպում, ինչպես և տեսական էսսեներում («Մտահոլացումներ») Օ. Ուայլդը հետևողականորեն հանդես է գալիս իրրև էսթետիզմի և «մաքուր արվեստի» կողմնակից՝ արմատական կարծիքներ արտահայտելով արվեստի ու կյանքի, արվեստի ու բնության, գեղեցիկի ու բարոյականության առնչությունների շուրջ: Նրա կարծիքով ժամանակակից արվեստի ճգնաժամը ռեալիզմի ճգնաժամ է: Գեղարվեստական երկերի ոճի, թեմաների կառուցվածքի և առհասարակ ձևի առումով նկատելի է Ուայլդի կապվածությունը ֆրանսիական սիմվոլիստների հետ, որոնց մշակած սկզբունքները թե՛ պոեզիայում, թե՛ արձակում և թե՛ դրամայում նա գործածում է, սակայն բարձր վարպետությամբ դրանց օժտում անգլիական էսթետիզմի գծերով: Նրա հեղինակությունը մեծ էր ֆրանսիական սիմվոլիստների շրջանում, երկար ժամանակ ապրելով Փարիզում՝ գերազանց տիրապետում էր ֆրանսերենին, ազատ ստեղծագործում էր ֆրանսերեն («Դորիան Գրեյի դիմանկարը» գրվել է ֆրանսերեն)<sup>366</sup>: Օ. Ուայլդը իրեն

<sup>366</sup> Ֆրանսերենի գործածությունը գեղարվեստական երկերում առանձնահատուկ

համարում էր Գ. Ֆլորենի ու Թ. Գոթիեի աշակերտը: Եվրոպական գրականագիտությունը նրան ավելի հաճախ դեկադանսի գրողների շարքն է դասում, քան սիմվոլիստների<sup>367</sup>:

Պոետական այլ անհատականություն է բանաստեղծ և դրամատուրգ Ու. Յեյտսը՝ իռլանդական վերածննդի առաջնորդներից մեկը: Նրա գեղագիտական պատկերացումները ձևավորվում են բազմազան ավանդույթների (իռլանդական բանահյուսություն և միֆոլոգիա, նախառաֆայելականների ստեղծագործություն, անգլիական վերածննդի և ռոմանտիզմի պոեզիա, արևելյան փիլիսոփայություն, գրականություն և գաղտնագիտություն): Նա իրեն համարում է «վերջին ռոմանտիկ», Ու. Բլեյկին՝ ժամանակակից առաջին բանաստեղծը, սակայն սկզբունքորեն մոտ է կանգնած նաև սիմվոլիզմի գեղագիտությանը: «Գեղանկարչության սիմվոլիզմը» (1898), «Պոեզիայի սիմվոլիզմը» (1900) անդրադառնում է սիմվոլի էությանը, առանձնացնում «ինտելեկտուալ» և «էմոցիոնալ» սիմվոլներ: «Միմվոլը,– գրում է Յեյտսը,– միակ ֆենոմենն է, հնարավոր բոլոր կապանքներից այնքան ազատ, որպեսզի կարողանա արտահայտել կատարելությունը: Իսկական արվեստը սիմվոլիստական է»<sup>368</sup>: Յեյտսի պոեզիայում կարևոր սիմվոլներ են «վարդը», «աշտարակը», որոնք, ինչպես հայտնի է, իբրև սիմվոլներ լայն կիրառություն ունեն գրականության պատմության մեջ, սակայն Յեյտսը դրանք օժտում է սեփական գեղագիտությանը բնորոշ իմաստներով: Յեյտսի սիմվոլիզմը միատիկական բնույթ ունի, ինչը, Յեյտսի կարծիքով, ամեն ստեղծագործությանը բնորոշ գիծ է: Նրա մտածողությունը զերծ չէ և ասկետականությունից: Յեյտսի կարծիքով բանաստեղծը ճանաչում է կյանքը և արտահայտում արվեստի մեջ՝ բեկելով այն սեփական գիտակցության մեջ: Աշխարհի պոետի համար դառնում է սիմվոլների համակարգ, իսկ սիմվոլն ինքը՝ նրա գրականության հիմնական կատեգորիան: Յեյտսը հաջողությամբ գործածում է նաև դիմակի հնարանքը:

---

ոների շեշտադրման առումով հատկապես տեսանելի է Թ. Մանի «Կախարդական լեռը» վեպում:

<sup>367</sup> Sté u Kassy Ж., Энциклопедия символизма. Живопись..., М., 1999, стр. 280:

<sup>368</sup> Մեջբերման աղբյուրը՝ Сток Э., Йейтс: его поэзия, и мысли, М., 2001, стр. 46:

Իբրև սիմվոլիստ բանաստեղծ՝ Յեյտսը նույնպես կապված է ֆրանսիական սիմվոլիստական ավանդույթի հետ, մտերիմ էր Մորեասին, Վեռլենին, տպավորվում է ֆրանսիական նոր դրամաներով, մասնավորապես Վ. դե Լիլ-Ադանի՝ վագներյան ոգով գրված «Ալեսլե» դրամայով, սակայն գեղագիտական սկզբունքներով նրան առավելապես մոտ է սիմվոլիստների ֆրանսիացի առաջնորդը՝ Մալարմեն, թեև վերջինիս նման Յեյտսը կտրված չէ կյանքից: Քանի որ նրա պոետական հասունացումը տեղի է ունենում ազգային զարթոնքի շրջանում, ուստի նրա համար, ի տարբերություն Օ. Ուայլդի, կարևոր է դառնում կելտական ազգային ինքնության ճանաչումը, ինչին նա փորձում է հասնել սեփական ազգային միֆերը, բանահյուսությունը և պատմությունը պոետական մեկնաբանության ենթարկելով:

Գերմանիայում նատուրալիզմի ծավալման շրջանում աստիճանաբար նկատվում է նաև սիմվոլիստական տրամադրությունների աշխուժացում: Դրա նախապատրաստողներից առաջինը Ս. Գեորգեն է: Նա կարծում էր, որ ֆրանսիական սիմվոլիզմին առնչվելով՝ գերմանական պոեզիայում կվերականգնվեն իրենց մեծ նախնիների՝ Ժան Պոլի, Նովալիսի, Հյոլդեշլինի գրական ավանդները, ինչի փորձը կատարում է «Հիմներ» (1890 ) ժողովածուում: Ս. Մալարմեն, Շ. Բողլերի ստեղծագործությունների թարգմանությունները (նա մեծանում է ֆրանսիական մշակույթի միջավայրում և գերազանց տիրապետում է ֆրանսերենին) նրա պոեզիայում ավելի խորացնում են էսթետիզմի գծերը: Հետագայում սիմվոլիզմի գեղագիտության շատ սկզբունքներ, որոնք լիարժեք չափով չեն իրականացվում, զարգացման բավարար հող են գտնում գերմանական էքսպրեսիոնիզմի մեջ: Ի տարբերություն Գերմանիայի՝ սիմվոլիզմը առավել հիմնավոր զարգացում է ունենում Ավստրիայում (Ռիլկե, Հոֆմանսբալ, Հ. Բահր):

Խոսելով ռուսական սիմվոլիզմի մասին՝ Վ. Բիչկովը գրում է. «Ռուսաստանում սիմվոլիզմը ժառանգում է արևմտաեվրոպական սիմվոլիզմի սկզբունքները, սակայն փոփոխության է ենթարկում առանձին շեշտադրումներ և սիմվոլիզմի գեղագիտության մեջ մտցնում

եական ճշգրտումներ»<sup>369</sup>: Չգվելով ավելի քան երկու տասնամյակ և թողնելով պոետական ու տեսական հարուստ ժառանգություն՝ XX դարի 10-ական թթ. այն սկսում է աստիճանաբար մարել: Ընդունված է ռուսական սիմվոլիզմի ավարտ համարել 1910 թվականը, երբ լույս են տեսնում Վ. Իվանովի «Սիմվոլիզմի պատգամները» և Ա. Բլոկի «Ռուսական սիմվոլիզմի արդի կացության մասին» հոդվածները:

Ռուսական գրականությանը սիմվոլիզմը բերեց իրոք նոր շունչ և նոր ոգի: Ավելին՝ ռուսական ժամանակակից պոեզիան սկիզբ է առնում հենց սիմվոլիզմից: Դարաշրջանը աչքի է ընկնում գրական ուղղությունների արտակարգ հարստությամբ և բազմազանությամբ, սակայն դրանց մեջ (ակմեիզմ, իմաժինիզմ, ֆուտուրիզմ, կուրիզմ և այլ ուղղություններ) ամենից ազդեցիկը, անկասկած, սիմվոլիզմն է: Հատկանշական է, որ ռուսական սիմվոլիզմը աչքի է ընկնում ոչ միայն գեղարվեստական, այլև տեսական մեծ ժառանգությամբ: Սիմվոլիզմի փիլիսոփայության և գեղագիտության մասին գրում են ինչպես ավագ (Դ. Մերեժկովսկի, Վ. Բրյուսով, Կ. Բալմոնտ), այնպես էլ կրտսեր սերնդի գրողները (Ա. Բլոկ, Ա. Բելի, Վ. Իվանով): Վերջիններիս վրա մեծ է Արծաթե դարի ռուսական փիլիսոփայական և աստվածաբանական մտքի՝ Վ. Սոլովյովի, Ն. Բերդյակի, Պ. Ֆլորենսկու, Ս. Բուլգակովի ազդեցությունը, որոնց շնորհիվ այս երկրում գրական սիմվոլիզմին զուգահեռ ձևավորվում է նաև կրոնափիլիսոփայական սիմվոլիզմ: Սիմվոլիստ գրողները իրենց երկերում ոգևորությամբ կիրառում են փիլիսոփա սիմվոլիստների մշակած շատ գաղափարներ: Այդպիսին է մասնավորապես ուսմունքը աստվածային իմաստության սիմվոլ Սոֆիայի մասին, որն ընկալվում է իբրև միջնորդ Աստծու և մարդու միջև: Այդ գաղափարը, որը մասամբ ակունք է առնում աստվածաշնչյան սոֆիայից<sup>370</sup>, մասամբ՝ Վ. Գյոթեի «հավերժական կանանցից» («Ֆաուստ»), մշակվում է Վ. Սոլովյովի և Պ. Ֆլորենսկու կողմից և հանդիպում է Ա. Բլոկի, Ա. Բելիի, Կ. Բալմոնտի բանաստեղծություններում: Իրականության ու Աստծո «սոֆիական» ճանաչումը, ո-

<sup>369</sup> Лексикон нонклассики. Художественно- эстетическая культура 20-ого века, М., 2003, стр. 403.

<sup>370</sup> Տե՛ս Աստվածաշունչ, Սիրաբի իմաստությունը, 24, էջ 5-10, 23, 27-29:

որը ենթադրում է էմպիրիկ, բանական և միաստիկական մակարդակներ, Վ. Սոլովյովի փիլիսոփայության անկյունաքարն է: Սիմվոլը Աստծուն ճանաչելու բանալի է նաև Պ. Ֆլորենսկու համար: Վերջինս շատ կապված էր սիմվոլիստական շարժմանը և հուշերում խոստովանում է, որ ամբողջ կյանքում մտածել է նոստենների ու ֆենոմենների երևույթի, ֆենոմեններում նոստենների հայտնաբերման մասին: «Դա սիմվոլի մասին հարց է,– գրում է նա,– և ամբողջ կյանքում ես մտածել եմ միայն մեկ՝ սիմվոլի պրոբլեմի մասին»<sup>371</sup>: Մեծ էր նաև Վ. Սոլովյովի՝ թեորգիայի մասին ուսմունքի ազդեցությունը, որը, ըստ էության, կապվում է Ռ. Վազների «Gesamtkunst»-ի և ֆրանսիական սիմվոլիստների մշակած «synesthesia»-ի գաղափարներին, Վ. Սոլովյովը բանաստեղծների գեղագիտական որոնումներն ուղղորդում է դեպի ազգային ճակատագրի բացառիկության, Աստծու, աստվածամարդու գաղափարները: Սիմվոլիզմը խոր և բազմակողմանի մեկնաբանություն է ստանում հատկապես Վ. Իվանովի և Ա. Բելիի երկերում ու աշխատություններում: Ելնելով գերմանական իդեալիստական փիլիսոփայության, մանավանդ Ֆ. Շելլինգի գեղագիտության սկզբունքներից՝ Վ. Իվանովը բազմաթիվ էսսեներում ու մենագրություններում («Սիմվոլիզմ», «Նիցշե և Դիոնիս», «Երկու գիծ ժամանակակից սիմվոլիզմի մեջ») ներկայացնում է սիմվոլի և սիմվոլիզմի մասին իր պատկերացումները, խոսում ֆրանսիական և ռուսական սիմվոլիզմների տարբերությունների մասին (ի տարբերություն ֆրանսիական սիմվոլիզմի, որը, փիլիսոփայի կարծիքով, հակված է դեպի դեկադանսն ու սոլիպսիզմը, ռուսական սիմվոլիզմը միանգամայն ինքնուրույն երևույթ է, այսպես կոչված՝ ռեալիստական սիմվոլիզմ): Նա սիմվոլն համարում է համակարգի մաս, որը միավորում է աստվածային և մարդկային ոլորտները: Սիմվոլի գաղափարն անցնում է Վ. Իվանովի բոլոր մտակառույցներով՝ անմիջականորեն կապվելով գեղեցիկի, լեզվի, միֆի, կրոնի և կարևոր այլ գաղափարների հետ: Վառ, լայն հետաքրքրություններով օժտված անհատականություն լինելով՝ Վ. Իվանովը կապված էր և հայ պոեզիայի հետ: Պատահա-

<sup>371</sup> Флоренский П., Детьям моим. Воспоминания..., М., 2004, стр. 206.

կան չէ Վ. Տերյանի՝ նրան նվիրված գեղեցիկ ակրուստիքոսը («Վարդավառի վարդերը վառ»):

Ռուսական սինվոլիզմի նյուս հանճարը Ա. Բելին է՝ բանաստեղծ, արձակագիր, տեսաբան փիլիսոփա: Սինվոլիզմի պատմության համար բացառիկ արժեք են ներկայացնում նրա թե գեղարվեստական երկերը («Ոսկին՝ լագուրի մեջ», «Սիմֆոնիաներ», «Մոխիր», «Պետերբուրգ»), թե՛ տեսական աշխատությունները և թե՛ հատկապես մեմուարները: Փիլիսոփայության ասպարեզում Ա. Բելիի գաղափարները ակունք են առնում նախ Է. Կանտի, Ֆ. Նիցշեի, Վ. Սոլովյովի, ինչպես նաև Ռ. Շտայների ուսմունքներից:

Սինվոլիզմը նկատելի հետք է թողնում նաև հայ գրականության մեջ: Սինվոլիզմի զարթոնքը մեզանում կապվում է XX դարասկզբի հետ, երբ Եվրոպայում այն անկում էր ապրում: Հայկական սինվոլիզմի ծագումը կապվում է ինչպես եվրոպական, այնպես էլ ռուսական ազդեցությունների հետ, սակայն չպետք է ուշադրությունից դուրս թողնել նաև ազգային ազդակները: Հայկական սինվոլիզմի ամենաբարձր դրսևորումները գտնում ենք Սիամանթոյի, Մեծարենցի, Ռ. Չարդարյանի, Տ. Չրաքյանի (Ինտրա), Վ. Տերյանի, Ե. Չարենցի, Լ. Շանթի ստեղծագործություններում: Այն լայն տարածում ունեցավ նաև գեղանկարչության մեջ (Վ. Սուրենյանց, Մ. Սարյան, Ե. Թադևոսյան, Հ. Գյուրջյան):

Համեմատաբանության դիտանկյունից գիտական լայն հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև այն հարուստ առնչություններն ու կապերը, որոնք եվրոպական սինվոլիզմը կապում են XX դարի գրական ուղղություններին՝ մոդեռնիզմին ու պոստմոդեռնիզմին:

### **3.4 Գրական ուղղությունները XX դարում**

XX դարում արևմտյան ինքնաճանաչումը XIX դարի դասական ժամանակներից հետո մտնում է առավել դիմամիկ և ողբերգական շրջափուլ: Մարդու ու հասարակության շորջ հակասությունները հասնում են աննախընթաց չափերի: «Լուսավորության դիպեկտիկայի» բնական և բանական պտուղները՝ նպատակահարմարությու-

նը, շահը և ռացիոնալիզմի այլևայլ դրսևորումներ, աստիճանաբար հանգեցնում են հոգևոր աղքատացման ու օտարացման: Հասարակական գիտակցության մեջ արմատական փոփոխությունները նշանավորվում են նաև իրականության միֆագերծմամբ, որի հետևանքով նախկին բարձրագույն արժեքները դուրս են մղվում հանրային կյանքից (Մ. Վեբեր)<sup>372</sup>: Մ. Ֆոկոյի կարծիքով «Աստծո մահը» դառնում է «արդի մշակույթի գլխավոր իրադարձությունը» և մարդու գոյության նոր պայման ու խնդիր է դառնում «առանց Աստծո ապահով կյանքի ստեղծումը»: «Մեր ժամանակներում,– գրում է նա,– ընդամին Նիցշեն արդեն վաղուց էր մատնանշում այդ շրջադարձային պահը, հաստատվում է ոչ այնքան Աստծու մահը կամ բացակայությունը, որքան մարդու վախճանը...: Այսպիսով՝ պարզ է դառնում, որ Աստծո մահվան և մարդու վախճանի միջև գոյություն ունի կապ»<sup>373</sup>: Անհատը, նրա երջանկության (անհնարիմության) խնդիրը դառնում են նաև գիտության հիմնահարց: Եթե նախկինում այդ մասին խոսում էին միայն առանձին փիլիսոփաներ (Շոպենհաուեր, Կիերկեգոր, Նիցշե), հիմա խոսում են գրեթե ամենքը: «Մարդկային կյանքի իմաստի մասին հարցը,– 1930 թ. գրում է Ջ. Ֆրոյդը,– դրվել է անթիվ անգամներ, բավարար պատասխան այդ հարցին դեռևս չի գտնվել, հնարավոր է, որ երբեք էլ չգտնվի...: Հաճույքի սկզբունքը հակասության մեջ է մտնում ողջ աշխարհի հետ...: Այն ընդհանրապես անիրականանալի է, դրան հակադրվում է տիեզերական ողջ կառույցը. կարելի է ասել, որ մարդուն «երջանկացնելը» չի մտնում արարման ծրագրերի մեջ»<sup>374</sup>: «Կրոնը դարձել է դատարկ հասկացություն,– գրում է Է. Ֆրոմմը,– իսկ մարդը, որն իրեն կամովին վերածել է ապրանքի, չնայած զարգացող արտադրությանն ու հարմարավետությանը, շարունակում է ավելի ու ավելի կորցնել սեփական ես-ի զգացումը, գիտակցում կյանքի անիմաստությունը»<sup>375</sup>:

<sup>372</sup> Самосознание европейской культуры XX- ого века, М., 1991, стр. 148.

<sup>373</sup> Фуко М., Слова и вещи, СПб., 1994, стр. 402.

<sup>374</sup> Фрейд З., Психоанализ творчества, М., 2016, стр. 21.

<sup>375</sup> Фромм Э., Вы будете как боги, М., 2013, стр. 100, 104-105.

Ահա «Եվրոպայի բարոյական մայրամուտի» մասին վկայող այս և բազմաթիվ այլ փաստեր (գիտության աննախընթաց զարգացում, բայց նաև համաշխարհային պատերազմներ, ցեղասպանություններ, օտարացում) իրենց անմիջական ազդեցությունն են թողնում արևմտյան գեղարվեստական գիտակցության, մասնավորապես բազմազան գրական ուղղությունների, հոսանքների ու դպրոցների վրա: Այդ առումով թեև XX դարի առաջին կեսը չափազանց բարդ ու խայտաբղետ պատկեր է ներկայացնում, սակայն ընդունված ավանդույթի համաձայն՝ դրանք խմբավորվում են ընդամենը երկու՝ միմյանց հակադիր «մոդեռնիզմ» և «ռեալիզմ» հասկացությունների շուրջ: Անշուշտ, դարի առաջին կեսին գրական պրոցեսի զարգացումը գլխավորապես կապված է մոդեռնիզմի հետ (երկրորդ կեսին գերիշխող է դառնում պոստմոդեռնիզմը, որի գեղագիտական և փիլիսոփայական արժևորումը դեռևս ընթացքի մեջ է), այդուհանդերձ, նշանակալից է նաև ռեալիզմի առկայությունը: Ավելին, վերջինս յուրօրինակ բարոնետրի դեր է կատարում ոչ միայն հումանիստական արժեքների պահպանության, այլև ընդհանուր առմամբ գրական պրոցեսի, ինչպես նաև դրա մասը կազմող գրական մյուս ուղղությունների զարգացման միտումներն ու տրամաբանությունն հասկանալու առումով:

### **3.4.1 Մոդեռնիզմ**

Մոդեռնիզմի արվեստը (գրականություն, երաժշտություն, գեղանկարչություն, ճարտարապետություն, ինչպես նաև նոր տեսակներ՝ կինո, լուսանկարչություն և այլն) ձևավորվում է XIX դարի վերջին քառորդին և ծաղկման հասնում XX դարի առաջին կեսին: Գրական այս ուղղությունն իրրև համեմատաբանության պրոբլեմ դիտարկելիս նախ, ինչպես որ վարվել ենք նախորդ գրական ուղղությունների դեպքում, պետք է ուշադրության տակ առնել այն գործոնների նշանակությունը, որոնք հնարավորություն են տալիս մոդեռնիզմը տեսնելու բազմազան կապերի և առնչությունների համակարգում: Այդ առումով կարևորում ենք երեք հիմնահարց.

- մողեռնիզմի ձևավորման գործոնները,
- մողեռնիզմի տիպաբանությունը,
- մողեռնիզմի համեմատաբանական բնութագիրը:

1. Մողեռնիզմի ձևավորմանը նպաստում են **սոցիալական, գիտական և գեղագիտական կարգի** մի շարք գործոններ:

Ինչպես հայտնի է, հին և նոր դարաշրջանների սահմանագծին, fin de siècle-ի մշակույթի շրջանակում, երբ միջակայական մասշտաբների են հասնում, մի կողմից, աշխարհի կործանման, մյուս կողմից՝ նորացման մասին պատկերացումները, արմատական փոփոխությունների է ենթարկվում արևմտյան մարդու սոցիալական նկարագիրը: Այդ փոփոխությունների առաջին նկատողներից մեկը Վ. Վուլֆն է: «1910 թ. դեկտեմբերին կամ մոտավորապես այդ ժամանակներում մարդու բնույթը փոխվեց,– գրում է նա «Միստր Բեննետը և միսիս Բրաունը» (1924) էսսեում,– փոխվեցին մարդկային բոլոր հարաբերությունները, տերերի ու ծառաների, տղամարդկանց ու կանանց, ծնողների ու զավակների միջև: Իսկ երբ փոխվում են հարաբերությունները, տեղի է ունենում կրոնների, վարքի, քաղաքականության և գրականության փոփոխություն»<sup>376</sup>:

Գեղագիտական գործոնների մասին խոսելիս նկատի է առնվում դեկադանսի և դեռևս XIX դարի վերջին ձևավորված մի շարք նոր գրական ուղղությունների՝ սիմվոլիզմի, իմպրեսիոնիզմի, նատուրալիզմի շարունակվող ազդեցությունը գրական պրոցեսի վրա:

Ինչ վերաբերում է **գիտական** գործոններին, ապա ամենից առաջ կարևորվում է փիլիսոփայության, մասնավորապես Ֆ. Նիցշեի, Ա. Բերգսոնի և Է. Հուսեռլի գաղափարների հետքը մողեռնիզմի մտածողության վրա:

---

<sup>376</sup> Энциклопедический словарь английской литературы XX века, М., 2005, стр. 63. Ի դեպ, այդ կարծիքը անգլիացի արձակագրուհին հայտնում է դեռևս 1910 թ., երբ այցելում է Լոնդոնում բացված պոստիմպրեսիոնիստների՝ Վ. վան Գոգի, Պ. Գոգենի, Պ. Սեզանի, Ա. Թուլուզ-Լոտրեկի ցուցահանդես: Հավելենք նաև, որ 1910 թվականի՝ իբրև արվեստում արմատական փոփոխությունների սկզբի մասին խոսում են նաև Թ. Ադոռնոն (տե՛ս Адорно Т., Эстетическая теория, М., 2001, стр. 5) և նորվեգ Դ. Սիլստադը (տե՛ս Называть вещи своими именами, М., 1986, стр. 462):

Անկասկած, չափազանց մեծ է Նիցշեի փիլիսոփայության նշանակությունը արդի մտածողության հիմնաքարերը դնելու առումով, քանի որ մոդեռնիզմի գեղագիտության հանգուցային գրեթե բոլոր գաղափարները՝ փիլիսոփայական և մշակութային նիհիլիզմը, իրականության միֆազերծումն ու նոր միֆամտածողության հիմքերի ստեղծումը, հին մարդու մերժումն ու նորի (գերմարդու) փառաբանությունը, հավերժական վերադարձը և այլն, հեռու կամ մոտ չափով կապված են Նիցշեի անվան հետ<sup>377</sup>: Նիցշեի առաջադրած նոր սկզբունքները գիտական նոր հեռանկարներ են բացում հատկապես մարդու մասին գիտությունների՝ սոցիոլոգիայի ու հատկապես հոգեբանության զարգացման համար, իսկ մարդու բնագոյների և ենթագիտակցության մասին նրա դատողություններից մինչև ֆրոյդիզմ մի քայլ է, որը, ինչպես հայտնի է, մոդեռնիստական մարդաբանության հիմքն է: Ընդգծելով այս ամենը՝ միաժամանակ հարկ ենք համարում ուշադրություն դարձնել նաև XX դարի մտածողության վրա մեծ փիլիսոփայի թողած ևս մեկ կողմի վրա: «Հոգեվերլուծությունը և կրակը» հանրահայտ աշխատության մեջ Գ. Բաշլյարը գրում է. «Պոեզիայի և գիտության ճանապարհները ի սկզբանե հակադիր են: Ամենը, ինչի վրա կարող է հույս դնել փիլիսոփայությունը, պոեզիայի ու գիտության միջև համադրականության հասնելն է, նրանց՝ իբրև երկու լծակիցների միավորելը: Անհրաժեշտ է պոեզիայի նվաճող ոգուն հակադրել գիտության՝ առողջ իմաստություն դրսևորող լռակյաց ոգին»<sup>378</sup>: Սա կարծես թե ասվել է՝ նկատի ունենալով հենց Նիցշեի փիլիսոփայելու կերպը, այսինքն՝ «արտիստիկ փիլիսոփայությունը» (բնորոշումը Թ. Ադոնոյինն է՝ Ա. Ա.), որը Նիցշեն ժառանգում է Ա. Շոպենհաուերից<sup>379</sup> և հետագայում իդեալ դառնում XX դարի բազ-

<sup>377</sup> Մ. Ֆուկոյի կարծիքով 20-րդ դարի արևմտյան մտքի վրա ամենամեծ ազդեցություն թողած մտածողների՝ Մարքսի ու Ֆրոյդի կողքին պետք է նշել նաև Նիցշեին (տե՛ս Фуко М., «Ницше, Фрейд, Маркс» էսսեն):

<sup>378</sup> Башляр Г., Психоанализ огня, М., 1993, стр. 12.

<sup>379</sup> Ա. Շոպենհաուերի լեզվի մասին ուշագրավ դատողություններ է անում Ֆ. Կաֆկան: Գ Յանուլիսի «Զրույցներ Կաֆկայի հետ» գրքում կարողում ենք. «Շոպենհաուերը լեզվի արվեստագետ է: Դրանից է ծագում նրա մտածողությունը: Հենց միայն

մաթիվ գրողների ու փիլիսոփաների համար: Եվ բնավ պատահական չէ, որ Նիցշեից հետո հատկապես ծաղկում է էսսեն, որը փիլիսոփայության ու գրականության միավորման լավագույն ժանրային տարբերակն է: Խոսքը վերաբերում է Թ. Մանի, Ա. Ժիդի, Մ. Բլանշոյի, Ա. Կամյուի, Հ. Հեսսեի, Ու. Էկոյի, Լ. Բորխեսի, Ա. Բելիի, Վ. Իվանովի, Մ. Ունամունոյի, Օ. Բ. Գասսետի, Ժ. Դելյոզի և բազմաթիվ այլ մտավորականների հանրահայտ էսսեներին, որոնց արժեքը ոչ միայն առաջնակարգ մտքերն ու գաղափարներն են, այլև անգուգական լեզուն:

Ըստ էության, Նիցշեի փիլիսոփայության հետ անմիջականորեն կապված է նաև մոդեռնիզմի մտածողության մեկ այլ հիմնադիր՝ Ա. Բերգսոնը: Կյանքի՝ իբրև ստեղծարար էվոլյուցիայի, ժամանակի, տարածության և մարդու անհատականության մասին նրա գաղափարները մեծապես կանխորոշում են արևմտյան մտքի հետագա զարգացումը: Հատկանշական է, որ 1927 թ. Ա. Բերգսոնը ստանում է Նոբելյան մրցանակ ոչ միայն կենսահաստատ գաղափարների, այլև լեզվական բացառիկ վարպետության համար: Մոդեռնիզմի մտածողության ձևավորման տեսանկյունից կարևոր են հատկապես Բերգսոնի գաղափարները ինտուիցիայի, տևականության, գիտակցության և ենթագիտակցության հարաբերակցության մասին: «Ստեղծարար էվոլյուցիա» աշխատության մեջ նա նկարագրում գիտակցությունը (բանականությունը) և ինտուիցիան (ենթագիտակցությունը)՝ դրանք հակադրելով միմյանց, ընդամին՝ Բերգսոնը ակնհայտ առավելություն է տալիս ինտուիցիային: Բ. Ռասելը Բերգսոնի փիլիսոփայության մեջ տեսնում է «բանականության դեմ ապստամբության գեղեցիկ օրինակ»<sup>380</sup>: Տևականության սկզբունքի հիման վրա հետագոտելով գիտակցության պրոբլեմները՝ Ա. Բերգսոնը հանգում է մոտավորապես այն նույն արդյունքներին, որոնց, ֆրանսիացի փիլիսոփայից անկախ, հանգում է նաև Վ. Ջեյմսը՝ հայտնաբերելով «գիտակցության հոսքի» երևույթը: «Գիտակցության հոսքի» փոխարեն

---

լեզվի համար պետք է անպայման կարդալ նրան» (տե՛ս Յաննոլիս Գ., Ջրույցներ Կաֆկայի հետ, Երևան, 2018, էջ 123):

<sup>380</sup> Рассел Б., История западной философии, СПб., 2001, стр. 915.

Ա. Բերգսոնը գործածում է «սպրումների հոսք» հասկացությունը: Սկզբնական շրջանի աշխատություններից մեկում («Փորձ գիտակցության անմիջական տվյալների մասին», 1889) նա գրում է. «Մարդու ներաշխարհում չկան ո՛չ քարացած, անշարժ սուբստրատ, ո՛չ գանազան իրավիճակներ, որոնք անցնեին նրանով, ինչպես դերասանները բեմով: Կա պարզապես ներքին կյանքի շարունակական մեղեդի, որն անբաժանելիորեն ձգվում է սկզբից մինչև վերջ, մինչև մեր գիտակցական գոյության վախճանը»<sup>381</sup>:

Ի տարբերություն Ա. Բերգսոնի, որը գիտակցությունը (ենթագիտակցությունը) դիտարկում է մարդու ներաշխարհի շրջանակում, ապա Է. Հուսեռը այն կապում է կեցության հետ, որով լայն հնարավորություններ են ստեղծվում խոսելու նրա փիլիսոփայական համակարգի ֆենոմենոլոգիայի և նոդեռնիզմի ամենաազդեցիկ գրական դպրոցի՝ էքզիստենցիալիզմի առնչությունների մասին:

Մոդեռնիզմի մտածողության ձևավորման և զարգացման վրա, ինչպես վերը նշվեց, շատ մեծ է հոգեբանական գիտության ազդեցությունը: 1890 թ. Հարվարդի համալսարանի պրոֆեսոր Վ. Ջեյմսը հրապարակում է «Հոգեբանության հիմունքներ» երկհատոր աշխատությունը, որի գլուխներից մեկը նվիրված է գիտակցության պրոբլեմների հետազոտությանը: Հեղինակը այդ պրոբլեմները շարադրում է՝ հենվելով «ինքնադիտարկման» ու «վերլուծական» մեթոդներով ձեռք բերված փաստերի վրա: Արձանագրելով, որ գիտակցությունը մշտապես միմիայն «անհատական գիտակցություն», որ «գիտակցության մեջ ընթանում են փոփոխություններ», և որ «յուրաքանչյուր անհատական գիտակցության մեջ մտածողության գործընթացը ակներևորեն շարունակական է», Վ. Ջեյմսը եզրակացնում է՝ «գիտակցությունը ինքն իր համար մշտապես ամբողջական է, բաժանված չէ մասերի և հոսում է առանց ընդհատման»: «Առավել բնական է,– շարունակում է Վ. Ջեյմսը,– դրա վերաբերմամբ կիրառել «գետ» կամ

---

<sup>381</sup> Бергсон А., Сочинения в 5-ти томах, т. 4, СПб., 1913-1914, стр. 24.

«հոսք» մետաֆորը...: Գիտակցությունը նման է թռչնի կյանքին, որը մեկ նստած է տեղում, մեկ թռչում է»<sup>382</sup>:

Գիտակցության (ենթագիտակցության) վերաբերյալ Վ. Ջեյմսի և Ա. Բերգսոնի հայտնագործությունների ու գաղափարների ազդեցությունը մոդեռնիզմի (և ոչ միայն մոդեռնիզմի) արվեստի վրա այնքան նշանակալից էր, որ արդեն XX դարի 10-ական թթ. ձևավորվում է գրական առանձին հոսանք՝ «գիտակցության հոսքի» գրականությունը:

Էլ ավելի մեծ է մոդեռնիզմի գրականության վրա Ջ. Ֆրոյդի նոր գիտաճյուղի՝ հոգեվերլուծության և նրա աշակերտ Կ. Յունգի վերլուծական հոգեբանության ազդեցությունը:

Ավստրիացի փորձարար հոգեբույժի՝ Ֆրոյդի տասնյակ հոդվածներն ու աշխատությունները («Երագների մասին», 1900, «Առօրյա կյանքի հեգեախտաբանություն», 1901, «Տոտեմ և տաբու», 1913, «Հեգեվերլուծության ներածություն», 1916/1917) արմատապես փոխում են ոչ միայն մարդու և հոգեբանության, այլև առհասարակ մշակույթի՝ դիցաբանության, պատմության, արվեստների, գիտությունների մասին ավանդական պատկերացումները: Հատկանշական է այն հանգամանքը, որ հոգու մասին ամբողջական տեսություն մեծ գիտնականը ստեղծում է՝ ելնելով մարմնի՝ իբրև էներգիայի տվյալներից: Այսինքն, ինչպես արդարացիորեն նկատում է Մ. Ֆուկոն, Ֆրոյդի հաջողության գաղտնիքը ճշգրիտ մաթեմատիկական մեթոդն է: Դրա շնորհիվ է, կարծում է ֆրանսիացի գիտնականը, որ այն ամբողջ գիտելիքը, որով արևմտյան ողջ մշակույթը ահա արդեն մեկ հարյուրամյակ կառուցում է մարդու կերպարը, պտտվում է Ֆրոյդի աշխատությունների շուրջը<sup>383</sup>: Այդ աշխատություններում հանգուցային տեղ է զբաղեցնում ենթագիտակցությունը՝ բնագոյները, հատկապես սիրո (էրոս) և մահվան (թանատոս): Ենթագիտակցությունը, որի մասին ակնարկում էին Ա. Շոպենհաուերը, Ֆ. Նիցշեն, Ֆ. Հարսմանը, Ֆրոյդի հետազոտությունների արդյունքում դառնում է մարդու վարքի կարևորագույն հիմք: «Ֆրոյդը իր պացիենտին, իսկ նրա միջոցով՝ XX

<sup>382</sup> Джемс В., Научные основы психологии, СПб., 1902, стр. 116-121.

<sup>383</sup> Фуко М., նշվ. աշխ., էջ 380:

դարի մարդուն, – գրում է Վ. Տոլմաշյովը, – դարձնում է երկվալեւնոտական: Ֆրոյդի homo novus-ն ունի մի քանի «ես», մի քանի «պատմություն», որոնք «վերևից» ու «ներքևից» պայքար են մղում նրա գիտակցության համար»<sup>384</sup>: Ֆրոյդի հոգեվերլուծությունը հիմք դարձավ Կ. Յունգի համար՝ ստեղծելու առավել ընդարձակ և համապարփակ գիտաճյուղ՝ վերլուծական հոգեբանություն՝ կոլեկտիվ անգիտակցականի և արքետիպերի մասին հիմնարար հասկացություններով, առանց որոնց առհասարակ դժվար է հասկանալ և մեկնաբանել արդի մեղեմնիստական ու պոստմոդեռնիստական մշակույթը:

Ինչ մնում է գիտական այլ գործոններին, ապա պետք է կարևորել նաև բնական գիտությունների, մասնավորապես ֆիզիկայի (Ա. Էյնշտայն, Ն. Բոր, Մ. Պլանկ, Է. Ռեզերֆորդ) ասպարեզում մի շարք հիմնարար հայտնագործությունների նշանակությունը, որոնք զգալի չափով նպաստում են աշխարհի, ժամանակի, տարածության ու մատերիայի մասին պատկերացումների էլ ավելի բարդացմանը և քառսի՝ մոդեռնիզմի գեղագիտության հանգուցային հասկացության հաստատմանը:

**2. Մոդեռնիզմի տիպաբանությունը** դիտարկելիս կարծում ենք, նպատակահարմար է այն իրականացնել երեք մակարդակում՝

- մոդեռնիզմը՝ իբրև հասկացություն,
- մոդեռնիզմն իբրև ազգային մշակույթի ձև,
- մոդեռնիզմն իբրև զանազան գրական ուղղությունների և դպրոցների ամբողջություն:

Նախ պարզություն մտցնելու նպատակով անհրաժեշտ է մոդեռնիզմից առանձնացնել մոդեռնը, որը Ռ. Կուրցիուսի վկայությամբ հանդիպում է միջնադարյան լատիներեն տեքստերում<sup>385</sup>: Այն սկսում է լայնորեն գործածվել XVII դարում ծայր առած «Հների և նորերի» հայտնի բանավեճի շրջանում: Մոդեռնի գեղագիտական քննության և արժևորման առաջին ծրագրային փաստաթուղթը Ֆ. Շիլլերի «Նա-

<sup>384</sup> Зарубежная литература XX-ого века, М., 2003, стр. 24.

<sup>385</sup> Մեջբերման աղբյուրը՝ Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen, 1994, S. 279:

մակներ մարդու գեղագիտական դաստիարակության մասին» (1793-1794) աշխատասիրությունն է: Առաջին փիլիսոփան, որը «մոդեռն» հասկացությանը անհրաժեշտ ուշադրություն է հատկացնում, Հեգելն է: «Ոգու ֆենոմենոլոգիա», «Իրավունքի փիլիսոփայություն» և այլ աշխատություններում նա գործածում է եզրույթը, բայց գլխավորապես պատմագիտական առումով: Հեգելի համար «Մոդեռն ժամանակը» նշանակում է «Նոր ժամանակներ», նոր դարաշրջան, որն ընդգրկում է 1800 թ. նախորդող երեք հարյուրամյակները: Փիլիսոփայի կարծիքով դրանք նշանավորվում են «ռեֆորմացիա», «հեղափոխություն», «առաջընթաց», «գարգացում», «լուսավորություն», «ազատագրում» և «սուբյեկտիվիզմ» հասկացություններով<sup>386</sup>: Սակայն մոդեռնի վերաբերմամբ հեգելյան դատողություններին բնորոշ են ոչ միայն պատմագիտական, այլև գեղագիտական ընկալումներ: Դա հստակ կարելի է տեսնել ռոմանտիզմի առաջին ծրագրային փաստաթղթում, որը սահմանում է նոր՝ մոդեռն արվեստի և արվեստագետի տեղը նոր աշխարհում: Փաստաթուղթը անանում է և վերագրվում է Հեգելին, Հյոլդեռիմին ու Շելլինգին<sup>387</sup>: Հասկացության գեղագիտական ընկալումներն հետագայում էականորեն թարմացվեցին և հարստացան նախ ռոմանտիկների՝ Նավալիսի, Ֆ. Շլեգելի և մյուս գեղագետների կողմից՝ հասնելով մինչև Շ. Բողլեր, Ֆ. Նիցշե, Յ. Հաբերմաս և Թ. Ադորնո: Վերջինիս կարծիքով «մոդեռնի պատմությունը փորձերի պատմություն է՝ հասնելու հատումության»<sup>388</sup>: Ադորնոն ակնարկում է Է. Կանտին, որի կարծիքով լուսավորությունը նշանավորում է մարդկության դուրս գալը անչափահասությունից<sup>389</sup>:

Եթե «մոդեռնը» ընդհանրական հասկացություն է և հատկապես նոր մտածողության, նոր արվեստի իմաստով կարող է գործածվել

<sup>386</sup> Մոդեռնի աշխարհի այս հավաքական ոգին, հավաքական էությունը, Յ. Հաբերմասի կարծիքով, Հեգելը տեսնում է Է. Կանտի փիլիսոփայության մեջ (տե՛ս Ю. Хабермас, Философский дискурс о модерне, М., 2003, стр. 19):

<sup>387</sup> Այդ մասին առավել մանրամասն տե՛ս Bubner R., Das älteste Systemprogramm, Bonn, 1972:

<sup>388</sup> Адорно Т., Эстетическая теория, М., 2001, стр. 64.

<sup>389</sup> Տե՛ս Կանտ Է., Что такое просвещение?//Кант Э., Собр. сочинений в 6-ти томах, т. 6, М., 1966, стр. 25:

գրականության պատմությանը հայտնի որևէ գրողի վերաբերմամբ, որի անունը կապված է նորության և նոր մտածողության հաստատման հետ Հոմերոսից մինչև մեր ժամանակիցները<sup>390</sup>, ապա «**մոդեռնիզմը**» հասկացություն է, ընդամենը՝ ժամանակակից գրականագիտության ամենաբարդ և սահմանումների դժվարությամբ տրվող հասկացություններից մեկը, որը խորհրդանշում է տարածաժամանակային որոշակի սահմաններում ստեղծված գրականություն և արվեստ:

Մոդեռնիզմի մասին խոսելիս անհրաժեշտ է նկատի ունենալ, որ այն հավաքական անվանում է և երբեք չի ընկալվել իբրև մեկ և միատարր գրական ուղղություն, այլ իբրև ամբողջություն զանազան ուղղությունների, դպրոցների, հոսանքների և շարժումների, որոնք, բնականաբար, ունեն պատկերացումների և գեղագիտության ինչպես նմանություններ, այնպես էլ տարբերություններ: Դա հասկանալի չափով դժվարացնում է մոդեռնիզմի համար միասնական չափորոշիչմատրիցա ստեղծելու հնարավորությունը, թեև նման փորձեր արվում են: Նման հարացույց, օրինակ, առաջարկում է գերմանական «*Moderne Literatur*» գրական հանրագիտարանը, որը թեև պարունակում է մոդեռնիզմին հատուկ որոշ գծեր՝ ինքնատիպություն (*Originalität*), նորույթ (*Innovation*), փորձարարություն (*Experiment*) և այլն, սակայն դա արտացոլում է լուսավորության ժամանակաշրջանի գրականության խնդիրները և մոդեռնիզմի ժամանակակից պատկերացումների տեսանկյունից թերի է<sup>391</sup>: Մոդեռնիզմի մշակութային զանգվածն իր չափերով, տարածական, ժամանակային և սեմանտիկ բազմազանությամբ այնքան մեծ ու խայտաբղետ է, որ միասնական ալգորիթմ գտնելը, իրոք, դժվար է: Գրականագետների կողմից մոդեռնիզմը հաճախ բնութագրվում է իբրև «փոքր-ինչ անորոշ» (Վ. Տյուպա)<sup>392</sup>, «հույժ անորոշ» (Լ. Անդրեն)<sup>393</sup>: «Ով այսօր փորձի

<sup>390</sup> Հենց այդ իմաստով է գործածում «մոդեռնիզմ» եզրույթը շվեդ Հ. Մարտինսոնը՝ մոդեռնիզմի արտահայտություն համարելով «Հոմերոսից մինչև Լի Մասսերս» ձգվող ողջ գրականությունը (Называть вещи своими именами, М., 1986, стр. 420):

<sup>391</sup> *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen, 1994, S. 282.

<sup>392</sup> *Теория литературы в 2-х томах*, М., 2004, т. 1, стр. 101.

<sup>393</sup> *Зарубежная литература XX века*, М., 2004, стр. 10.

գրական մոդեռնի մասին հողված գրել,– նկատում է Պ. Բյուրգերը,– ստիպված պիտի լինի խոստովանել ինքն իրեն և իր ընթերցողներին, որ ձեռնարկն անհնար է իրականացնել»<sup>394</sup>: Գրական մոդեռնիզմի արդի թերևս ամենամաքողջական բնութագիրը հինգ կետերում ներկայացնում է Վ. Տոլմաշովը, բայց դա ևս, կարծում ենք, գերծ չէ թերություններից<sup>395</sup>: Ակնհայտ է եզրույթի նկատմամբ չափանիշների կիրառման բազմազանությունը, որի հետևանքով այն հաճախ ներկայացվում է իբրև գրական ուղղություն, բայց նաև՝ իբրև մեթոդ, անգամ իբրև կատեգորիա և այսպես շարունակ՝ հասնելով մինչևիսկ «մոդեռնիստական քաղաքակրթություն» հասկացությանը: Հասկացությանին այս անորոշությունից և սեմանտիկ պոլիֆոնիայի արդյունքում բնական է հնչում նաև այսպիսի կարծիքը. «Ակնհայտ է,– գրում է Օ. Ուշակովան,– որ հազիվ թե որևէ մեկը պատասխանատվություն վերցնի հստակ, միանշանակ ձևակերպելու մոդեռնիզմի սահմանումը, դրա զարգացման ժամանակագրական շրջանակները, ներկայացնի անվիճելի անունների շարք, տեքստերի որոշակի խմբաբանակ, կազմի եզրաբանական ապարատ և այսպես շարունակ: Իսկ եթե նման բանաձև ծնվի, ապա անմիջապես ընկնելու է գրականության պատմաբանների և տեսաբանների հեզմական հրաձգության տակ: Ուստի ծագում է «մոդեռնիզմը» միֆերի, պատրանքների կարգը դասելու գայթակղությունը»<sup>396</sup>:

Հիմնախնդիրը փոքր-ինչ հստակություն է ձեռք բերում, երբ «մոդեռնիզմ» հասկացությունը դիտարկում ենք առավել որոշակի այլ տեսանկյունից, այն է՝ իբրև **ազգային դրսևորում**, այսինքն՝ անգլիական, ռուսական, վիեննական կամ լատինամերիկյան մոդեռնիզմ տեսքով: Գրականության պատմությանը այս խնդիրը ինչ-որ չափով ծանոթ է՝ կապված ժամանակիզմի հետ: Ինչպես հայտնի է, գոյություն ունի կարծիք, համաձայն որի՝ չկա ժամանակիզմ ընդհանուր առմամբ,

<sup>394</sup> Fischer Lexikon Literatur, Fr. am Main, 2002, S. 1287.

<sup>395</sup> Зарубежная литература XX века, М., 2003, стр. 37-39.

<sup>396</sup> Ушакова О., Модернизм: о границах понятия//Вестник Пермского университета, 2010, Вып. 6 (12), стр. 110.

այլ կան միայն բազմաթիվ ռոմանտիզմներ<sup>397</sup>: Հասկանալի է, որ դրանցից յուրաքանչյուրը, «մոդեռնիզմ» հասկացության ինչ-ինչ գծեր ունենալով, միաժամանակ առանձնանում է մյուսներից մտածողության, ժանրերի ընտրության, պոետիկայի և այլ կողմերով: Ասվածը վերաբերում է եվրոպական մոդեռնիզմի բոլոր դրսևորումներին, բայց հատկապես վիեննական, ռուսական, իսկ Եվրոպայից դուրս՝ լատինամերիկյան մոդեռնիզմին, որոնք ընդգծված ազգային նկարագիր ունեն:

Խնդրի վերջնական պարզաբանումը կապված է մոդեռնիզմի մեջ մտնող գրական ուղղություններն ու հոսանքները առանձին դիտարկելու հետ: Ընդունված է այս դեպքում մոդեռնիզմը բաժանել երկու՝ ավանգարդ ու բուն մոդեռնիզմ խմբերի: Ավանգարդ ասելով՝ սովորաբար հասկացվում է հավաքական անվանումը՝ XX դարի սկզբի առավել արմատական մոդեռնիստական ուղղությունները՝ ֆուտուրիզմը, դադան, սյուրռեալիզմը, վորտիցիզմը, ուլտրաիզմը: Ինչ վերաբերում է բուն մոդեռնիզմին, ապա այն ներկայացնում են Մ. Պրուստի, Թ. Էլիոթի, Ջ. Ջոյսի, Ֆ. Կաֆկայի, Լ. Պիրանդելլոյի, ինչպես նաև էքսպրեսիոնիստների և էքզիստենցիալիստների ստեղծագործությունները: Փորձելով ներկայացնել ավանգարդի և բուն մոդեռնիզմի բարդ փոխհարաբերությունները, մմանությունները և զանազանությունները՝ Վ. Տոլմաչյովը գրում է. «Այսպիսով, մոդեռնիզմը նախևառաջ գեղագիտական դրսևորում է, ոչ այնքան ընդվզում ընդդեմ ավանդույթի որպես այդպիսին, որքան դրա ներքին կերպարանափոխություն: Իսկ ավանգարդը, որը բունտ է հայտարարում ցանկացած ավանդույթի դեմ, ծրագրով նիհիլիստական է...: Եթե մոդեռնիզմը մնում է իբրև աշխարհընկալման տիպ, շատ դեպքերում՝ դեռևս դասական, ապաքաղաքական, իսկ երբեմն էլ՝ գեղագիտորեն պահպանողական, ապա ավանգարդը ձգտում է դառնալ դեպի ապագան միտված հեղափոխական կեցության փիլիսոփայություն՝ սկզբունքո-

---

<sup>397</sup> Այս կապակցությամբ առավել մանրամասն տե՛ս Жирмунский В., Сравнительное литературоведение, М., 1977, стр. 141, Lowejoy A.O. Essays of the History of Ideas, Baltimore, 1948:

րեն նոր, փորձարարական, խեղաթյուրված կեցութեան»<sup>398</sup>: Գրականագետի կարծիքով մոդեռնիզմի ներսում մոդեռնիզմ-ավանգարդ հակադրամիասնությունը պահպանվում է ողջ XX դարի ընթացքում<sup>399</sup>: Հատկանշական է նաև այն հանգամանքը, որ արմատական մոդեռնիզմի մեջ մտնող գրական ուղղությունները առավել հետևողական են ներկայանում հռչակագրերով: Հանրահայտ են սյուրռեալիզմի, դադայի, ֆուտուրիզմի, ուտրաիզմի հռչակագրերը:

Ժամանակագրական առումով ամենավաղ ձևավորված արմատական մոդեռնիստական ուղղությունը **ֆուտուրիզմն** է, որի հռչակագիրը 1909 թ. ներկայացնում է Ֆ. Մարինետտին<sup>400</sup>: «Էլեկտրական լույսի տակ»<sup>401</sup> գրված այդ հռչակագրով, ինչպես նաև գրական արտադրանքի տարածման, տպագրական, հանդիսանքային և պրոպագանդի այլ միջոցների ներգրավմամբ ֆուտուրիստները փորձում են լուծել կարևոր երկու խնդիր՝ առաջադասված փոխել գրականության և ողջ արվեստի բովանդակությունն ու ձևը, և երկրորդ՝ գրականությունը դարձնել կյանքի վրա ազդող ներգործուն ուժ: Ավարտված համարելով հին գրականության ժամանակը՝ հռչակագիրը սահմանում է գրականության հիմնական գաղափարներն ու մոտիվները, միֆոլոգիան ու միստիկական հայտարարվում են անցյալ, մեր աչքերի առաջ, ինչպես ասվում է հռչակագրում, ծնվում է նոր Կենտավրոս՝ մոտոցիկլով մարդը: Պետք է երգել ընդվզումը, պատերազմը (իբրև աշխարհը մաքրելու միակ ճիշտ ճանապարհ), շարժումը, առաջընթացը, շարային քայլքը, բանվորական աղմուկը, ղեկ բռնող մարդուն, ամբողջի ապստամբ ոռոնցը: Պետք է վերցնել բահերն ու քլունգները և կործանել հին քաղաքները: Կորչեն հին գրականության տարածված մետաֆորները՝ աստղերն ու լուսնալույսը, կորչեն կանայք ու բարո-

<sup>398</sup> Зарубежная литература XX века, М., 2003, стр. 46.

<sup>399</sup> Նույն տեղում, էջ 52:

<sup>400</sup> Հետագայում դրան ավելացան նաև նոր հռչակագրեր, որոնց ընդհանուր թիվը շուրջ յոթ է:

<sup>401</sup> «Ողջ գիշեր ընկերներով նստած էինք էլեկտրական լույսի տակ»,– կարդում ենք հռչակագրի սկզբում, ինչը գտնում ենք ոչ պատահական, քանզի այն ամբողջովին ողողված նոր, ինդուստրիալ Եվրոպան հիշեցնող տեխնիկական հասկացություններով ու առարկաներով (Называть вещи своими именами, М., 1986, стр. 158):

յականությունը, կորչեն գրադարաններն ու քանգարանները: Մարինետտին ընդգծում է՝ մենք այս հռչակագիրը հայտարարում ենք ոչ այլուր, այլ Իտալիայում, որը երկար ժամանակ է, ինչ վերածվել է հնոտիների աղբավայրի: Ժամանակն է Իտալիան ազատել պատմաբաններից, հնագետներից, արվեստագետներից, գրադարանների բավիղներից<sup>402</sup>: Ֆուտուրիզմի գեղագիտությանը բնորոշ է ևս մեկ առանձնահատկություն՝ մշակութային բռնությունը («Չէ՞ որ արվեստը՝ հենց նույն ինքը բռնությունն է, դաժանությունը և անարդարությունը») <sup>403</sup>: Պատահական չէ, որ Ֆ. Մարինետտին հետագայում պաշտպանում է ֆաշիզմը: Ֆուտուրիզմը տալիս է նաև լեզվի գործածության հետաքրքիր նորարական օրինակներ:

Գրական ավանդույթի հանդեպ շարժման և ընդվզումի արմատականությամբ աչքի է ընկնում նաև **դադան (դադաիզմը)**: Այն բարդ, բազմաշերտ գրական շարժում է, որը դրսևորվում է հատկապես պոեզիայի և դրամատուրգիայի ժանրերում, սակայն ի տարբերություն ֆուտուրիզմի՝ չունի որևէ գեղագիտական նպատակ՝ բացի ավանդական արժեքների մերժումից և դրանց հանդեպ բունտից: Այդ նպատակով նա գործածում է գուցե ամենաարմատական զենքերը՝ անտրամաբանական միտքը և լեզուն: Անտրամաբանական է նաև նրա անվանումը, որը պատահականորեն ընտրված անիմաստ արտահայտություն է, որը ֆրանսերենում, համաձայն Duden-ի, բնորոշ է մանկական խոսքին<sup>404</sup>: ««Դադա» բառը վերցված է բառարանից, – հռչակագրում ներկայացնում է Հ. Բալը, – ֆրանսերեն այն նշանակում է «ձիուկ», «սիրելի զբաղմունք», գերմաներենում՝ «աղյու», «մնաս բարով», «բարի եղիր», «իջի՛ր իմ պարանոցից», «ցտեսություն», «մինչ նոր հանդիպում», ռումիներեն՝ «այո, դուք ճիշտ եք», «դա այդպես է», «իհարկե», «իսկապես, այդպես էլ կորոշենք»<sup>405</sup>:

<sup>402</sup> St' u Называть вещи своими именами, М., 1986, стр. 159-162:

<sup>403</sup> Նույն տեղում, էջ 162: Ի դեպ, լատիներեն cultura բառի պատմականորեն ձևավորված բազմազան իմաստների թվում նշվում է նաև «բռնություն» իմաստը՝ հանուն կատարելության (տե՛ս, օրինակ, Գուրկիչ Պ., Մշակութաբանություն, Երևան, 2002, էջ 34):

<sup>404</sup> Duden. Deutsches Universal Wörterbuch, 7- Auflage, Berlin, 2014, S. 385.

<sup>405</sup> Называть вещи своими именами, М., 1986, стр. 316.

Բայց սա անտրամաբանականություն է միայն առաջին հայացքից, իրականում այն ուղղակի անդրադարձ էր արտաքին իրականության: Չնավորվելով 1916 թ. (կազմակերպիչներն են Հ. Բալը և Տ. Յարան) Առաջին համաշխարհային պատերազմի ամենածանր օրերին, մերժելով միտքն ու լեզուն, ներկայացնելով անկապ ձայներ ու խոսք՝ դադախստներն իրենց սիմուլտան, աղմկոտ կամ ֆոնետիկ պոեզիայով փորձում էին արտահայտել գոյության անհիմաստությունը, այսինքն՝ ինչ-որ չափով արդարացվում է Տ. Յարայի՝ «1918 թ. դադախի հռչակագրում» ներառված այն դատողությունը, թե «դադա չի նշանակում ոչինչ»<sup>406</sup>: Դադաիզմին բնորոշ են բաց, հրապարակային ելույթները: «Դադա շարժումն առհասարակ սկիզբ է առնում իբրև մի տեսակ գրական կարարե,— գրում է Կ. Ռիհան,— այդ պատճառով այն ամենից առաջ ավանդաբար ընկալվում է բեմական արվեստի շրջանակներում»<sup>407</sup>: Դրա հետ մեկտեղ կապը ժամանակի հեղափոխական կուսակցությունների (անարխիստներ, կոմունիստներ) դադաիզմին տալիս է նաև քաղաքական շարժման բնույթ: Սկիզբ առնելով Շվեյցարիայում հավաքված մտավորական էմիգրանտների միջավայրում՝ դադաիզմը շուտով տարածվում է նաև Գերմանիայում, Ֆրանսիայում, ԱՄՆ-ում:

Եթե ո՛չ ֆուտուրիզմը և ո՛չ էլ դադան չփայլեցին մեծ գրականություն, ինչը գուցեև պատճառ դարձավ նրանց կարճակյաց գոյության, ապա նույնը չի կարելի ասել սյուրռեալիզմի վերաբերմամբ: Այն ավանգարդ շարժում է նախևառաջ իբրև գեղագիտական նոր համակարգ և մտածողություն, թեև ըստ գրականագետ Վ. Բենյամինի՝ գրական այս ուղղությունն ավելի շատ ներկայանում է հռչակագրով, կարգախոսով, փաստաթղթով, քան գրականությամբ<sup>408</sup>: 1920-ական թթ. սկզբին սյուրռեալիզմը հիմնադրեցին Ա. Բրետոնը, Լ. Արագոնը, Ֆ. Մուպոն: Հետագայում նրանց միացան նաև Պ. Էլյո-

---

<sup>406</sup> Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ երբ դադախստները իրենց առաջին հրապարակային ելույթներն էին կազմակերպում, Յյուրիխում «Ուլիսի» վրա աշխատում էր Ջ. Ջոյսը:

<sup>407</sup> Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen, 1994, S. 63.

<sup>408</sup> Бенъямин В., Маски времени, СПб., 2004, стр. 265.

ւարը, Ռ. Դեանոսը, նկարիչներ Խ. Միրոն, Ս. Դալին, Պ. Պիկասսոն: Անվան ընտրությունը կապված է Գ. Ապոլիների հետ, թեև վերջինս, որ վիթխարի ազդեցություն ունի եվրոպական պոետական գիտակցության վրա, համեմատաբար քիչ է կապված սյուրռեալիզմի հետ: «Սյուրռեալիզմ» անվան ընտրությունը անմիջականորեն կապում են Ապոլիների հետ թե՛ Ա. Բրետոնը և թե՛ Ի. Գոլլը իրենց հռչակագրերում<sup>409</sup>: Վերջինների համաձայն՝ գրականությունը պետք է արմատապես փոխվի՝ նախ մերժելով գրական ավանդույթը և ապա՝ սնունդ ստանալով միմիայն գրողի ենթագիտակցական, բնագոյալից անհանձնելի: Ըստ էության, սրանք սյուրռեալիզմի պոետական իրադրության երկու կարևոր կողմերն են, որոնք թեև նոր չեն, սակայն սյուրռեալիստները դրանց պահպանության առումով եղան շատ հետևողական: Ա. Բրետոնը մերժում է «Թովմա Աքվինացուց մինչև Անատոլ Ֆրանս» ձգվող ռեալիստական աշխարհայացքը, ընդսմին՝ անգամ Ֆ. Դոստոևսկու «Ոճիր և պատիժ» վեպի առանձին հատվածներ, որոնք, Բրետոնի կարծիքով, վկայում են այն մասին, որ հեղինակը այդ «դպրոցական» էջերը գրելիս ոչինչ չի զգացել: «Ես ուզում եմ,– գրում է Բրետոնը,– որ մարդը լռի, երբ դադարում է զգալ»<sup>410</sup>: Ճշմարիտ արվեստի հասնելու համար Բրետոնը խորհուրդ է տալիս հետևել Չ. Ֆրոյդի հոգեվերլուծական հայտնագործություններին՝ ի վերջով սյուրռեալիզմը հանգեցնելով «մաքուր հոգեբանական ավտոմատիզմի»<sup>411</sup>: Ի. Գոլլի հռչակագրում սյուրռեալիզմը բնութագրվում է իբրև «դարաշրջանի արտահայտություն», որը նշանավորում է «առողջությունը»: Սյուրռեալիզմը հայտարարում է «երազի գերիշխանություն», իսկ Ֆրոյդին անվանում «նոր մուսա»<sup>412</sup>:

Սյուրռեալիզմը մի տեսակ ամփոփումն է դառնում ավանգարդ գրական հոսանքների ու շարժումների՝ ոչ միայն ֆուտուրիզմի, դադայի, այլև անգլիական իմաժիզմի, վորտիցիզմի (Է. Փաունդ, Ու. Լյուիս) և իսպանալեզու ավանգարդի ստեղծագործական փորձի:

<sup>409</sup> St' u Называть вещи своими именами, М., 1986, стр. 55, 322:

<sup>410</sup> Называть вещи своими именами, М., 1986, стр. 43:

<sup>411</sup> Նույն տեղում, էջ 56:

<sup>412</sup> Նույն տեղում, էջ 322:

Ուստի գրական այդ ուղղությունների գեղագիտությունն ու գրական արտադրանքը ճիշտ հասկանալու առումով կարևոր է սյուրռեալիզմի համակողմանի ուսումնասիրությունը:

Բուն կամ դասական<sup>413</sup> մոդեռնիզմ ասելով՝ պետք է հասկանալ նախևառաջ Թ. Էլիոթի, Ջ. Ջոյսի, Վ. Վուլֆի, Դ. Լոուրենսի, Ու. Ֆոլկների, Թ. Վուլֆի, Ֆ. Կաֆկայի, Հ. Հեսսեի, Լ. Պիրանդելլոյի, Մ. Ունամունոյի, Մ. Պռուստի, Ա. Ժիդի, իսկ գրական ուղղությունների առումով՝ էքսպրեսիոնիզմի, գիտակցության հոսքի գրականության և էքզիստենցիալիզմի ստեղծագործությունները, որոնցից յուրաքանչյուրն իր տեղը, նշանակությունը և պատկերացումներն ունի ծայրաստիճան բարդ, քառասյին և առանց Աստծո աշխարհի պատկերման մեջ:

Ինչպես որ սյուրռեալիզմն է մեծ տարածում գտնում ֆրանսալեզու գրականություններում և էականորեն պայմանավորում դրանց զարգացումն ու դիմագիծը, նույնը կարելի է ասել **էքսպրեսիոնիզմի՝** գերմանալեզու գրականություններում ունեցած նշանակության վերաբերմամբ: Գրական այս ուղղության կարապետներ են համարվում Ու. Ուլիքմենը, Ֆ. Դոստոևսկին, Ա. Ռեմբոն, Գ. Ապոլիները, «Գրոի և փոթորիկ» գրական շարժման ավանդները, Ֆ. Հյոլդեռլինը, Հ. ֆոն Զլայստը, Ֆ. Նիցշեն: Վ. Տոլմաչովի կարծիքով գերմանալեզու գրականությունների համար էքսպրեսիոնիզմի դարաշրջանը հավասարազոր է ռոմանտիզմի դարաշրջանին<sup>414</sup>: Այն տևում է շուրջ երեք տասնամյակ՝ 10-ական թթ. կեսերից մինչև 30-ական թթ. կեսերը: Հիմնական ներկայացուցիչներն են Ֆ. Վեդենկինդը, Գ. Թրակլը, Է. Լասկեր-Շյուլեն, Կ. Էդլմիդը, Ֆ. Վերֆելը Ա. Դյորլինը, բայց վստահաբար կարելի է ասել, որ XX դարի առաջին կեսի գերմանացի գրեթե բոլոր կարևոր դեմքերը ինչ-որ չափով կապված են էքսպրեսիոնիզմի հետ: «Էքսպրեսիոնիզմից են գալիս այն բոլոր հետաքրքիր երևույթները,– գրում է գերմանական էքսպրեսիոնիզմի ամենավառ ներկայացուցիչներից մեկը՝ Գ. Բենը,– որ վերջին ժամանակներս նկատվում

<sup>413</sup> Վ. Տոլմաչովը գործածում է «բարձր մոդեռնիզմ» եզրույթը (տե՛ս Зарубежная литература XX века, М., 2003, стр. 45):

<sup>414</sup> Зарубежная литература XX века, М. 2003, стр. 79.

են արվեստում<sup>415</sup>»։ Եզրույթը շրջանառության մեջ է դրվում 10-ական թթ. սկզբին, դա կապվում է Վ. Վորրինգերի, Պ. Կասիրերի, Ա. Մատիսի և այլ արվեստագետների անվան հետ<sup>416</sup>։ Ծագումնաբանական բազմաթիվ թեկերով կապված լինելով նատուրալիզմին, նիցչեականությանը և էսթետիզմին՝ ընդհանրության շատ եզրեր ունի նաև մոդեռնիստական գուգահեռ ուղղությունների՝ ֆուտուրիզմի, դադայի, սյուրռեալիզմի հետ։ Վերջիններիս նմանությամբ առաջ գալով իբրև անդրադարձ XX դարասկզբի ադետալի իրադարձությունների և իր հիմքում ունենալով իռացիոնալ աշխարհայացք՝ էքսպրեսիոնիզմը ևս ոչ միայն մերժում է իրականության ճշմարտացի պատկերումը, այլև ձգտում է այն որոշակիորեն կազմաբանդել, ճիշի, ադադակի լեզվով խոսել մարդուն շրջապատող սոցիալական, քադաքական, արդյունաբերական գարգացման ադետների մասին։ Բայց ի տարբերություն ֆուտուրիզմի կամ դադայի՝ էքսպրեսիոնիզմը շատ դեպքերում պահպանում է առնչությունները ավանդական գրականության հետ, իրականության կազմաբանդումը չի հասցնում կատաստրոֆիկ չափերի։ Հենվելով էքսպրեսիոնիստական գեդագիտության հինգ առաքյալների՝ Հիսուսի, Դարվինի, Նիցչեի, Մարքսի և Ֆրոյդի գադափարների վրա՝ նրանք փորձում են լուրջ առաքելություն իրականացնել ու բարեփոխել աշխարհը<sup>417</sup>։ Մերժելով տպավորությունների վրա կառուցված իմպրեսիոնիստական գեդագիտությունը («...բնությանը և առանձին ստեղծագործությունների նմանակումը չի կարող արվեստ կոչվել»<sup>418</sup>) էքսպրեսիոնիզմը կարևորում է արվեստագետի խորքային էքսպրեսիան, իրականության նախնական ձևերին ու ամբողջականությանը հասնելու ջանքը։ էքսպրեսիոնիզմի լավագույն երկերում (արձակում ու դրամայում) նախապատվությունը տրվում է իրադարձային ամբողջականությանը, սյուժեի ծայրահեղ լարվածությանը։ էքսպրեսիոնիստ գրողներին բնորոշ է ձգտումը. որքան հնա-

<sup>415</sup> Benn G., Expressionismus// Benn G., Werke, in 4 Bd., Bd. 1, 1979, S. 251.

<sup>416</sup> Сті́у Рншар Л., Энциклопедия экспрессионизма, М., 2003, стр. 5-7:

<sup>417</sup> Рншар Л., Энциклопедия экспрессионизма, М., 2003, стр. 184.

<sup>418</sup> Նույն տեղում, էջ 8:

րավոր է մեծացնել տեսողական, լսողական և զգայական ապրումների արտահայտչականությունը՝ այն հասցնելով սահմանային աստիճանի իբրև Մշակույթի վերջին ճիչ հանուն մարդու և ընդդեմ պատերազմների, ուրբանիզմի և տեխնածին քաղաքակրթության:

**Գիտակցության հոսքի** գրական մաներան, որի հիմքում, ինչպես վերն ասվեց, ընկած են Վ. Ջեյմսի և Ա. Բերգսոնի հոգեբանական հայտնագործությունները, աչքի է ընկնում ոգու կյանքը, մտքի ընթացքը վերարտադրելու, պատկերելու նոր և նրբագույն հնարավորություններով: Հատկանշական է, որ այն գրեթե մշտապես հանդես է գալիս հոգեվերլուծության ընկերակցությամբ, ինչը էլ ավելի է մեծացնում մարդու ներաշխարհի խորքային, ենթագիտակցական շերտերի վրա գեղարվեստական լույս սփռելու հնարավորությունը: Այն արմատապես փոխում է ոչ միայն կերպարի, այլև գրական երկի կոմպոզիցիայի բնութագրական բոլոր գծերը, սյուժեն, կոնֆլիկտը կորցնում են իրենց իմաստը, կարևոր են դառնում ապրումների հոսքը, հիշողություններն ու տպավորությունները, որոնք շարունակ փոփոխվում են, կտրտվում, մանրութները և անկարևոր մանրամասները, հատկապես բնագոյային հակումները դառնում են գերիշխող: Այս ամենը գիտակցության հոսքի գրականությանը՝ իբրև տեքստի, օժտում է առանձանահատուկ գծերով, որոնք սովորաբար բացակայում են ավանդական գրականության մեջ: Լ.-Ջ. Սյուրմեյանը գիտակցության հոսքի մեջ նոգություն ու առեղծված է տեսնում<sup>419</sup>: Նման տեքստերին, օրինակ, Ջոյսի, Պրուստի կամ Վուլֆի երկերին բնորոշ է անավարտությունը: Այսինքն՝ անհատական ես-ի կյանքը ձեռք է բերում մշտականության պատրանք՝ հասնելով անսահման ազատության: Գիտակցության հոսքի ու սյուրռեալիզմի գրական տեքստերը, այսպես կոչված, ենթագիտակցական ռեալիզմի այս մակարդակում ձայնակցելով միմյանց, ստեղծում են տիպաբանական ակնհայտ ընդհանրություններ: Բայց դրա հետ մեկտեղ գիտակցության հոսքի գրականությանը բնորոշ է նաև այդ ազատության և մշտականության պատրանքի անցողիկության գաղափարը: Ներկայում ապրող անցյալը ա-

<sup>419</sup> Սյուրմեյան Լ.-Ջ., Արձակի տեխնիկա. գիրք երկրորդ, Երևան, 2008, էջ 229:

մեն ինչ վերածում է նաև անվերագտնելի ժամանակի՝ կորստյան ու մահվան նշանով (Պրուստ, Ռիկե, Էլիոթ):

Գիտակցության հոսքի գրականության առաջին օրինակները երևան են գալիս անգլիական (Թ. Էլիոթ, Ջ. Ջոյս, Վ. Վուլֆ), ապա՝ ֆրանսիական (Մ. Պրուստ) գրականություններում:

Դասական մոդեռնիզմի վերջին գրական ուղղությունը էքզիստենցիալիզմն է, որի ձևավորման հիմքում ևս արևմտյան հասարակական գիտակցության ընդհանրական ճգնաժամն է: Անցած և սպասվող համաշխարհային պատերազմները հիմնավորապես ավերում են արևմտյան մարդու գոյության հիմքերն ու կեցության հանդեպ լավատեսությունը: Կարելի է վստահաբար ասել, որ հենց այս հանգամանքն է ընկած գրական այս նոր ուղղության հիմքում: Այն հաջորդում է էքսպրեսիոնիզմին, սակայն ի տարբերություն վերջինի՝ առավել կապված է փիլիսոփայության հետ: Ավելին, էքզիստենցիալիզմը ձևավորվում է նախ իբրև փիլիսոփայական, որից հետո միայն՝ իբրև գրական ուղղություն: Գրականությունից զատ՝ էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայությունը դրսևորվում է նաև հոգեբանական գիտության մեջ (Վ. Ֆրանկլին, էքզիստենցիալիստական հոգեբանություն, 1930), իսկ 1950-1960-ական թթ. էքզիստենցիալիզմի անմիջական ազդեցությամբ ձևավորվում է նաև փիլիսոփայական հերմենևտիկական (Գ. Գադամեր):

Գրական էքզիստենցիալիզմը ամենափիլիսոփայական գրական ուղղություն է, որտեղ գրականությունը բացահայտ ներկայանում է փիլիսոփայական, իսկ փիլիսոփայությունը՝ գրական դեմքով: Էքզիստենցիալիստներն իրենց նախորդներ համարում են Օգոստինոսին, Բ. Պասկալին, Ս. Կիերկեգորին, Ֆ. Դոստոևսկուն, Ֆ. Նիցշեին, Ֆ. Կաֆկային, Մ. Ունամունոյին, Լ. Շեստովին: Իր փիլիսոփայությունն առաջինը «էքզիստենցիալիստական» է անվանում Ս. Կիերկեգորը<sup>420</sup>, իսկ «էքզիստենցիալիզմ» եզրույթը առաջինը գործածում է

---

<sup>420</sup> Կիերկեգորը գիտական շրջանառության մեջ է մտցնում նաև «էքզիստենցիալ» կամ «սուբյեկտիվ մտածող» հասկացությունը՝ դրանք հակադրելով «համակարգային մտածող» հասկացությանը՝ դրա տակ հասկանալով Ֆ. Հեգելին, իսկ ինքն իրեն՝ իբրև «սուբյեկտիվ մտածող», համարում էր «գոյաբանորեն ապրող, բշվառ առանձին

Կ. Յասպերսը: Փիլիսոփայական էքզիստենցիալիզմի գիտական կարևորագույն փաստաթղթեր են Մ. Հայդեգերի, Կ. Յասպերսի և Գ. Մարսելի աշխատությունները: Էքզիստենցիալիզմի զարգացման արդյունքում ձևավորվում են երկու հակադիր՝ աթեիստական (Մ. Հայդեգեր, Մ. Մերլո-Պոնտի) և կրոնական կամ աստվածաբանական (Կ. Յասպերս, Գ. Մարսել, Ն. Բերդյաև, Լ. Շեստով, Մ. Բուբեր) թևեր:

«Ինչպես էքզիստենցիալիզմի փիլիսոփայության, այնպես էլ գրականության մեջ հիմնական գաղափարը,– ներկայացնում է գրական հանրագիտարաններից մեկը,– մարդու գոյությունն է առանց Աստծու աշխարհում, իռացիոնալ իրականության և արքայական միջավայրում, վախի ու տագնապի մեջ, վերացական բարոյական օրենքներից և նախասահմանված կենսական սկզբունքներից դուրս»<sup>421</sup>: Ուստի եզրույթը կապվում է լատիներեն «Exsistentia» բառի հետ, որ նշանակում է «գոյություն»: Իմաստով այդ բառին մոտ է «Essentia»-ն, բայց եթե վերջինս կյանքի առարկայական, էմպիրիկ տարբերակն է, ապա «Exsistentia»-ն՝ մետաֆիզիկ: Այն հնարավոր չէ բանականությանը ընկալել, այլ միայն ինտուիցիայով, երբ մարդը հայտնվում է սահմանային՝ կյանքի ու մահվան սահմանագծին և պարտադրվում գոյության առավել խորքային ընկալման, ինչը կարող է հիշեցնել համլետյան «լինե՞լ, թե՞ չլինել»-ը: Երբ մարդ կենտրոնանում է գոյության վրա, այն չքանում է, անէանում: «Էքզիստենցիան շարժման նման հետազոտության համար մնում է չափազանց դժվարին առարկա,– «Փիլիսոփայական փշրանքների» ոչ գիտական ամփոփիչ վերջաբանում» գրում է Ս. Կիրեկեգորը: –Հենց ես սկսում եմ այն իմ մտքով անցկացնել, անմիջապես ոչնչացնում եմ այդ էքզիստենցիան, իսկ դա նշանակում է, որ ես մահ դադարում եմ դրա մասին մտածել: Նույնիսկ ճիշտ է թվում հաստատել, որ մենք այստեղ գործ ունենք մի բանի հետ, ինչը չի կարող մտածվել, այսինքն՝ գործ ունենք էքզիս-

---

մարդ» (տե՛ս Керкегор С., Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам», СПб., 2005, стр. 202):

<sup>421</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001, стр. 1218.

տենցիայի հետ»<sup>422</sup>: Հատկանշական է, որ գոյաբանորեն ապրող, այսինքն՝ էքզիստենցիալ մարդու մասին հասկացությունը Կիերկեգորը համարում է հին և դեռևս Սոկրատի ժամանակներից եկող: «Սոկրատի մեծագույն ծառայությունը այն է,– գրում է նա,– որ նա շեշտում էր՝ ճանաչող սուբյեկտը գոյաբանորեն ապրող սուբյեկտ է»<sup>423</sup>: Էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայությունը անմիջականորեն կապվում է նաև փիլիսոփայական երկու ուղղությունների՝ Նիցշեի կյանքի փիլիսոփայության և հատկապես Հուսեռլի Ֆենոմենոլոգիայի հետ: Նա հիմնվում է Հուսեռլի ուսմունքի վրա, սակայն կարևորում է ոչ այնքան գիտակցությունը, որքան կեցությունը: Հուսեռլի աշակերտ Մ. Հայդեգերն իր գլխավոր երկում («Կեցություն և ժամանակ», 1927) կեցությունը դիտարկում է ժամանակի մեջ, իսկ Հայդեգերի աշակերտ Սարտրը կեցությունը հանգեցնում է ոչնչի («Կեցություն և ոչինչ», 1943): Էքզիստենցիալիզմի փիլիսոփայության մեջ այս մշտական հակումը դեպի կեցությունը, այդ համը և բազմալեզու Մֆինքսը, վերջինիս մեջ ամփոփված կյանքի արսուրդն ու ոչնչականությունը նորություն չեն արևմտյան գրականության մեջ: Լավագույն օրինակներից մեկը Հ. Իբսենի Պեր Գյունտի իրավիճակն է, երբ կյանքի վերջում, սոխի շերտերը մեկ ամ մեկ բացելով, փորձում է հասնել միջուկին և հասկանալ իր վատնած կյանքի իմաստը, բայց չգտնելով դա՝ հանգում է ոչնչին:

Շատ հետաքրքիր բան է այս կյանքը  
 Նրա ամեն մի սկանջի հետև  
 Աղվես է նստած- ինչպես խորամանկ  
 Մարդկանց են ասում: Նա քո առաջին  
 Հաճոյանում է, կանչում, գրգռում,  
 Բայց հենց ուզում ես բռնել-չքվում է:  
 Այդ աղվեսն այնպես կարող է անել,  
 Որ մեկ էլ տեսար ձեռքինդ այն չէ,  
 Ինչ դու ունեիր, մի ուրիշ բան է,

<sup>422</sup> Керкегор С., Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам», СПб., 2005, стр. 355.

<sup>423</sup> Նույն տեղում, էջ 225:

Կամ ոչինչ չկա...<sup>424</sup>:

Փիլիսոփայական էքզիստենցիալիզմի հայրենիքը Գերմանիան է, իսկ գրականինը՝ Ֆրանսիան՝ Սարտրի և Կամյուի գրականությամբ հանդերձ, ընդամին՝ երկուսն էլ պատկանում են էքզիստենցիալիզմի աքեիստական թևին: Եթե Սարտրի էքզիստենցիալիզմը առավելապես ազատության փիլիսոփայություն է, ապա Կամյուի անունը կապվում է արտուրդի գաղափարի հետ: Թեև այս հասկացության մասին ավելի վաղ խոսում են Կիերկեգորը, Հայդեգերը, Սարտրը, սակայն Կամյուին էր վիճակված արտուրդին տալ ոչ միայն փիլիսոփայական, այլև գեղագիտական ամբողջականություն («Միզիփոսի առասպելը. Էսսե արտուրդի մասին», 1942):

Գոյության կամ կեցության հիմնարար գաղափարների հետ լծորդվում են նաև մահվան, Աստծու, մենակության ու վախի, ազատության, այնկողմնայինի գաղափարները: Օրինակ՝ Սարտրի կամ Կամյուի համար այնկողմնայինն այլ բան չէ, քան «էքզիստենցիալի խորագույն գաղտնիք», իսկ կրոնականների համար՝ Աստված<sup>425</sup>: Եթե Յասպերսի կարծիքով ազատություն կարելի է ձեռք բերել միայն Աստծո մեջ, ապա Սարտրի համոզմամբ ազատությունը կեցության նկատմամբ բացասական հասկացություն է: Մարդը ազատ է այնքանով, որքանով ազատ է ընտրելու իր ինքնությունն ու իր ճանապարհը: Ազատությունը էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայության տեսանկյունից ծանր բեռ է մարդու ուսերին: «Դոստոևսկին գրում էր. «Եթե Աստված չկա, ապա ամեն ինչ թույլատված է»,– «էքզիստենցիալիզմը հումանիզմ է» հանրահայտ աշխատասիրության մեջ գրում է Սարտրը,– եթե աստված չկա, ուրեմն մարդը լքված է, քանզի նա ոչ իր մեջ, ոչ իրենից դուրս չի գտնում հենարան...Մենք մենակ ենք... մարդը դատապարտված է լինել ազատ»<sup>426</sup>:

Այսպիսով՝ մոդեռնիզմը ներկայացնում է բավական հակադիր երկու թևեր՝ ավանգարդ ու բարձր մոդեռնիզմ, որոնց գրական արտադրանքը, մի կողմից, հիմք է տալիս խոսելու «հակաարվեստ»

<sup>424</sup> Իբսեն Հ., Պեր Գյունտ, Երևան, 1969, էջ 338:

<sup>425</sup> St' u Новая философская энциклопедия, М., 2010, стр. 420:

<sup>426</sup> Хрестоматия по западной философии, М., 2006, стр. 452-453.

հասկացության մասին, մյուս կողմից, ինչպես վերը նշվեց, Թ. Ադոն-նոյին մոդեռնիզմը բնորոշելու իբրև հասունության փորձ:

Մոդեռնիզմի մեջ մտնող գրական ուղղությունների և դպրոցների տիպաբանական պատկերն ընդհանուր առմամբ ունենալով՝ կարելի է կազմել մոդեռնիզմի համեմատաբանական բնութագիրը:

**3. Մոդեռնիզմի համեմատաբանական բնութագիրը** կազմելու նպատակով անհրաժեշտ է դիտարկել երեք հիմնահարց.

- մոդեռնիզմի գրական ուղղություններն իբրև միջազգային երևույթներ,

- մոդեռնիզմի գրական ուղղությունների կապը արվեստի մյուս տեսակների հետ,

- մոդեռնիզմի գրական ուղղությունները հորիզոնական և ուղղահայաց կապերի դիտանկյունից:

Նախ, մեդեռնիզմի մեջ մտնող, ինչպես և առհասարակ գրական ուղղությունների մեծ մասը, **միջազգային երևույթներ են**, ինչը «կապված է ամենից առաջ միջազգային զարգացման և գրականությունների փոխազդեցության պրոբլեմի հետ»<sup>427</sup>:

Ֆուտուրիզմը, որը ծագում է Իտալիայում և կարևոր չափով նպաստում մոդեռնիստական մյուս ուղղությունների՝ դադաիզմի, սյուրռեալիզմի ու էքսպրեսիոնիզմի ձևավորմանը, հատկապես ծաղկում է ապրում Ռուսաստանում՝ կապված այս երկրի պատմամշակութային առանձնահատկությունների հետ և տալիս ֆուտուրիստական գեղագիտության բազմազան ճյուղավորումներ՝ էգոֆուտուրիզմ (Ի. Սեվերյանին), կուրոֆուտուրիզմ (Վ. Խլեբնիկով, Վ. Մայակովսկի, Ե. Գուրո), «Պոեզիայի միջնահարկ» («Мезонин поэзии», Վ. Շերշենևիչ, Բ. Լավրենև), «Ցենտրիֆուգա» (Ն. Ասեն, Բ. Պաստեռնակ), որոնցից յուրաքանչյուրը ֆուտուրիզմի իր պատկերացումների շրջանակում ստեղծում է պոետական իր արտադրանքը:

Ֆուտուրիզմը թափանցում է նաև հայ գրականություն<sup>428</sup>:

<sup>427</sup> Жирмунский В., Сравнительное литературоведение, М., 1977, стр. 137.

<sup>428</sup> Այդ մասին առավել մանրամասն տե՛ս Պլլոյան Գ., Հայկական ֆուտուրիզմ, Երևան, 2000:

Նույն ճանապարհին է անցնում նաև դադաիզմը: «Թեև «դադա» բառը պատահաբար ծնվեց Յյուրիխում 1916 թ.,– գրում է Կ. Շուհմանը,– և ավելի շուտ կատակով էր գործածվում արվեստում նոր ուղղության նշանակությամբ, բայց հենց դրա հայտնվելն արդեն ծառայեց իբրև «ապստամբության» ազդանշան և առաջ բերեց շրթայական ռեակցիա եվրոպական շատ երկրներում»<sup>429</sup>: Ի տարբերություն էքսպրեսիոնիզմի, որը գլխավորապես մնում է գերմանալեզու գրականությունների սահմաններում, դադայիզմին հաջողվում է հաղթահարել ազգային ու լեզվական խոչընդոտները և իսկապես վերածվել միջազգային գրական շարժման: Շվեյցարիայից և Գերմանիայից գատ՝ այն տարածվում է նաև Իտալիայում, Ֆրանսիայում, Հունգարիայում, Հարավսլավիայում, ԱՄՆ-ում:

Գրեթե նույն ճանապարհին է անցնում նաև սյուրռեալիզմը, որը, 20-ական թթ. սկզբին ծագելով Ֆրանսիայում, հետագայում իր կենտրոններն ունեյր եվրոպական բազմաթիվ երկրներում: Ժամանակի գրական ու քաղաքական շրջանակների մերձեցման բնորոշ օրինակ է Ա. Բրետոնի և Լ. Տրոցկու «Հանուն անկախ հեղափոխական արվեստի» համատեղ հռչակագիրը: Սյուրռեալիզմի գրականության մեջ պահպանվում են նաև փաստաթղթեր, որոնք վկայում են գրական այս ուղղության և արևելյան միստիկական-կրոնական ուսմունքների, մասնավորապես բուդդիզմի Չեն դպրոցի միջև որոշակի առնչությունների մասին<sup>430</sup>:

20-40-ական թթ. միջազգային ինտեգրացիայի առավել նպաստավոր պայմաններում էլ ավելի լայն հնարավորություններ են ստեղծվում բարձր մոդեռնիզմի՝ էքսպրեսիոնիզմի, գիտակցության հոսքի գրականության և էքզիստենցիալիզմի տարածման համար: Թեև նշանակալից հաջողությունների էքսպրեսիոնիզմը հասնում է գերմանալեզու երկրներում, սակայն դրանք նկատելի են նաև այլ երկրների, այդ թվում՝ Ռուսաստանի և ԱՄՆ էքսպրեսիոնիստ արվեստագետների՝ նկարիչների, երաժիշտների, բանաստեղծների դրամա-

<sup>429</sup> Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне, М., 2003, стр. 6.

<sup>430</sup> Su' u Антология сюрреализма, М., 1994:

տուրգների, կինոգործիչների ստեղծագործություններում<sup>431</sup>: Ինչ վերաբերում է գիտակցության հոսքի գրականությանը և էքզիստենցիալիզմին, ապա դրանք նույնպես հասնում են գրեթե համաշխարհային ճանաչման՝ Եվրոպական մայրցամաքից անցնելով Ասիա և Ամերիկա:

Այս առումով գիտական ոչ պակաս հետաքրքրություն է ներկայացնում ուսումնասիրությունն այն խնդիրների, որոնք կապված են **մոդեռնիստական գրական ուղղությունների և արվեստի մյուս տեսակների ներթափանցման և առնչությունների** հետ: Իհարկե, արվեստի պատմության հանրահայտ իրողություններ են մոդեռնիզմի գեղանկարչությունը (Ս. Դալի, Է. Մունկ, Վ. Կանդինսկի), երաժշտությունը (Ա. Շյոնբերգ, Կ. Դեբյուսի, Մ. Ռավել) կամ ճարտարապետությունը (Ֆ. Ռայտ, Վ. Գրոպիուս), սակայն տվյալ դեպքում նկատի է առնվում գրական տեքստի և արվեստի մյուս տեսակների համադրությունը, ինչն առավելապես բնութագրական է մոդեռնի «խռովարար» թևին՝ ֆուտուրիզմին, դադաիզմին և սյուրռեալիզմին: Ելնելով իրենց գեղագիտական ըմբռնումներից, որոնցում էականը ավանդական արվեստի մերժումն ու նոր՝ հակաարվեստի ձևավորումն է, և նպատակ ունենալով հիմնավորապես փոխել հասարակության վրա արվեստի ազդեցության բնույթը՝ մոդեռնիստները, փաստորեն, ստեղծում են գեղարվեստական լեզվի նոր տեսակ, որը միավորում է խոսքը, ձայնը, գույնը, դինամիկան և այլ միջոցներ<sup>432</sup>: Այս առումով ուշագրավ է դադաիստ Հ. Բալի հետևյալ դատողությունը. «Սեզ համար արվեստը չի համարվում նպատակ, որպես այդպիսին, այլ հնարավորություն՝ ճիշտ հասկանալու և քննադատելու ժամանակը, որի մեջ ապրում ենք»: Բնականաբար, մոդեռնիստների կազմակերպած գրական հանդեսները վերածվում են իսկական ներկայացումների, որոնց համար իբրև վայր նրանք ընտրում էին մարդաշատ հրապարակներն

<sup>431</sup> Stéu Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001, стр. 1222:

<sup>432</sup> Բոլորովին պատահական չէ, որ մոդեռնիզմի շատ ներկայացուցիչներ միաժամանակ տիրապետում էին մի քանի արվեստի: Օրինակ՝ Վ. Կանդինսկին ոչ միայն նկարում էր, այլև գրում բանաստեղծություններ: Նույնը կարելի է ասել Ս. Դալիի, Ա. Բրետոնի, Հ. Բալի և բազմաթիվ այլ արվեստագետների մասին:

ու կարարենները, իսկ իբրև միջոցներ՝ աղմուկը, պայթյունները, հրավառությունները, գունաձայնային և տեխնիկական նորահայտ միջոցներ: Նույն Հ. Բալը, խոսելով թատրոնի մասին, ընդգծում է. «Մենք այլևս թատրոնը չենք դիտարկում ինչ-որ առանձնահատուկ մի բան: Մենք ինքներս ենք թատրոն»<sup>433</sup>: Դադաիստների սկզբունքային ստեղծագործական հայտնագործությունների մեջ, որոնք հետագայում ժառանգեցին սյուրռեալիստները և պոստմոդերնիստների բազմաթիվ ուղղություններ, ամհրաժեշտ է առանձնացնել կոմպոզիցիաների պատահական ստեղծման և ավտոմատիզմի կիրառման սկզբունքը: Արվեստի կամ ամենօրյա գործածության արդեն պատրաստի առարկաների վրա սեփական խորհրդանիշներ հավելելով՝ նոր ավանդույթի, այսպես կոչված, ready-mades-ի հիմք էր փորձում դնել Մ. Դյուշանը, որը հիմնականում գործում էր Նյու Յորքում: Ի դեպ, դադաիստ Դյուշանին էր պատկանում դա Վինչիի «Մոնա Լիզային» բեղեր ավելացնելու «գյուտը»: Շատ դադաիստներ «արվեստի գործեր» էին ստեղծում աղբամաններից հավաքված թավոններից: «Տարածվեց կոլլաժի սկզբունքը,– գրում է Հ. Ռիդը, ընդհուպ՝ անհամապատասխան առարկաների համատեղումը, Կուրտ Շվիտտերսը օգտագործում էր իր աղբարկղի ու թղթազանքյուղի պարունակությունը՝ ստեղծելու համար իր քանդակներն ու նկարները, Մաքս Էռնստը ստեղծում էր «տեսանելի բանաստեղծություններ» հին թերթերից և ...գրքերի հատվածներից»<sup>434</sup>:

Չանագան արվեստներ միավորելու և արվեստի նոր լեզու ստանալու ճանապարհին մեծ նվաճումների են հասնում նաև սյուրռեալիստները: Նրանք լավագույնս օգտագործում են հատկապես կինոյի հնարավորությունները (անկասկած, նույնը կարելի է ասել նաև էքսպրեսիոնիզմի վերաբերմամբ): «Մինչև XX դարի սկիզբը,– գրում է Ի. Գոլը,– բանաստեղծության որակը որոշում էր լսողությունը. ամեն ինչ լսողության համար էր՝ ռիթմը, հնչեղությունը, հնչերանգը, չափը:

<sup>433</sup> Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне, М., 2002, стр. 54.

<sup>434</sup> Ռիդ Հ., Արդի գեղանկարչության համառոտ պատմություն, Երևան, 2002, էջ 102:

20-ական թթ. հաղթում է տեսողությունը: Մենք ապրում ենք կինոյի դարում»<sup>435</sup>:

Սյուրռեալիստական արվեստի համակարգում առհասարակ առանցքային նշանակություն ունի պոեզիան, սակայն հենց այդ պոետական միջավայրում է ձևավորվում Ս. Դավիի, Խ. Միրոյի, Գ. Արալի, Մ. Էռնստի գեղանկարչությունը: Այդ համակարգում, ինչպես ճիշտ նկատում է Հ. Ռիլը, «նկարչությունն ու քանդակագործությունը պետք է ըմբռնվեին որպես պոեզիայի գլխավորապես պլաստիկ փոխակերպություններ»<sup>436</sup>: Ներթափանցումների ու համադրության հետաքրքիր օրինակներ կան նաև պոեզիայի և կինոյի ասպարեզում:

Ի վերջո, համեմատաբանության համար մոդեռնիզմը և նրա մեջ մտնող առանձին ուղղություններն ու հոսանքները կարևորվում են նաև **իբրև հորիզոնական և ուղղահայաց կապերի համակարգի մաս**: Այսպես, հորիզոնական կամ համաժամանակյա կապերի առումով կարևորվում է հատկապես մոդեռնիզմի առաջին գրական ուղղության՝ ֆուտուրիզմի նշանակությունը նոր գեղագիտության և նոր մտածողության հաստատման առումով: Չստեղծելով գրական բարձրակարգ երկեր («Ֆուտուրիզմի ամենավառ երկերը հռչակագրերն են»)՝<sup>437</sup> ֆուտուրիզմը, այդուհանդերձ, որոշակի ազդեցություն է ունենում դադաիզմի, սյուրռեալիզմի և էքսպրեսիոնիզմի ձևավորման վրա, ինչը կարևոր փաստ է համեմատաբանության դիտանկյունից: Ֆուտուրիզմից դեպի դադաիզմ, սյուրռեալիզմ և էքսպրեսիոնիզմ ձգվող բազմաթիվ գծեր ու զուգահեռներ կան, որոնք ընդգրկում են լեզվի գործածության և նորաբանությունների ոլորտները: Նույնն է նաև դադայի համեմատաբանական արժեքը: Կան բազմաթիվ գծեր, որոնք դադան կապում են սյուրռեալիզմին ու էքսպրեսիոնիզմին: Սյուրռեալիստ շատ բանաստեղծներ, օրինակ՝ Ա. Բրետոնը, Ֆ. Մուպոն, նախապես դավանում են դադաիստական արժեքներ, իսկ Գ. Ապոլիները, Ժ. Սանդրարը, Լ. Արագոնը հաճախ տպագրվում էին դադաիստական մամուլում: Շատ ավելի բարդ են դադայի և էքսպրե-

<sup>435</sup> Называть вещи своими именами, М., 1986, стр. 322.

<sup>436</sup> Ռիլ Հ., Արլի նկարչության համառոտ պատմություն, Երևան, 2002, էջ 97:

<sup>437</sup> Зарубежная литература XX века, М., 2003, стр. 55.

սիոնիզմի առնչությունները: Դրանք աչքի են ընկնում ինչպես ընդհանրություններով («Այն, որ էքսպրեսիոնիզմը և դադաիզմը ծագեցին Գերմանիայում և միաժամանակ գոյություն ունեցան զուգահեռաբար,– գրում է Կ. Շուհմանը,– մտածել է տալիս ժառանգորդության մասին և առաջ բերում հարց. արդյո՞ք էքսպրեսիոնիզմը դադաի առաջնորդ չէ»)՝<sup>438</sup> այնպես էլ տարածայնություններ («Արդյո՞ք արդարացրեց էքսպրեսիոնիզմը մեր հույսերն առ արվեստ,– դադաի բեռլինյան հռչակագրում հայտարարում է Ռ. Հյուլզենբեկը,– ո՛չ, ո՛չ, ո՛չ»)՝<sup>439</sup>: Համեմատաբանության տեսանկյունից էքսպրեսիոնիզմն առհասարակ երկակի վիճակում է. արվեստի ակտիվացման և կյանքի վրա ազդելու ոգով այն կապված է «խռովարար» մոդեռնիստների հետ, իսկ գեղագիտական ըմբռնումներով ու մարդու փիլիսոփայությամբ՝ էքզիստենցիալիզմին: Ազդեցությունների ու կապերի բավական լայն արեալ է ընդգրկում նաև սյուրռեալիզմը: Վերջինիս հետ են կապված արստրակցիոնիստական գեղանկարչության, ֆրանսիական «Նոր վեպի», «արսուրդ թատրոնի», լատինամերիկյան «մոգական ռեալիզմի» ձևավորումն ու զարգացումը:

Ուղղահայաց կամ տարածամանակյա կապերի տեսանկյունից նույնպես մոդեռնիզմը աչքի ընկնում ազդեցությունների և առնչությունների բազմազան ու հետաքրքիր փաստերով, որոնք ընդգրկում են արևմտյան գրականության ողջ պատմությունը՝ անտիկ, անգամ նախնադարյան արվեստից մինչև պոստմոդեռնիզմ, թեև, ինչպես հայտնի է, մոդեռնիզմի գեղագիտության մեջ գերիշխում է անցյալի արվեստից տարանջատվելու, հաճախ այն մերժելու միտումը: Խճողի մեջ պարզություն մտցնելու համար ասենք, որ նման միտումները բնորոշ են բացառապես ֆուտուրիզմին կամ դադաիզմին, մինչդեռ բարձր մոդեռնիզմը երբեք չի կտրում իր կապերը նախորդ գրական ավանդույթի հետ:

Իրոք, գրականության և արվեստի պատմությունը արձանագրում է ոչ քիչ փաստեր, որոնք վկայում են մոդեռնիզմի և նախորդ դարաշրջանների գեղագիտական ընկալումների ու պատկերացումների

<sup>438</sup> Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне, М., 2002, стр. 6.

<sup>439</sup> Называть вещи своими именами, М., 1986, стр. 318.

ընդհանրությունների մասին: Դրանք վերաբերում են արվեստի և մարդու կեցության կարևոր արժեքներին, սակայն յուրաքանչյուր դարաշրջանից մոդեռնիզմը վերցնում է այն գաղափարը կամ մոտիվը, ինչը կարևոր է իր համար: Օրինակ՝ նախնադարյան արվեստից մոդեռնիզմին անցնում է նախվ պարզություն. արվեստի պատմությունը նախնադարյան պրիմիտիվ արվեստի հետքեր է տեսնում Պ. Գոգենի, Պ. Պիկասոյի, Ա. Մատիսի նկարներում, անտիկականությունից՝ մտքի, բնական կյանքի, գեղեցկության և սիրո պաշտամունք. հին հունական պոեզիայի մասին դեռևս Ֆ Շլեգելն էր ասում. «Ապշեցուցիչ է, թե հույն սիրային բանաստեղծությունները որքան ժամանակակից են»<sup>440</sup>: Սակայն անտիկականության ու մոդեռնիզմի միջև նոր կամուրջ է կառուցում Ֆ. Նիցշեն: Արվեստի տիպաբանության նրա ստեղծած երկու՝ դիոնիսյան և ապոլլոնյան տարբերակները («Ողբերգության ծնունդը երաժշտության ոգուց») հիմնարար են դառնում ոչ միայն սիմվոլիստների ու մոդեռնիստների համար: Էքզիստենցիալիստները հետագայում (Մարտր, Կամյու) անտիկ միֆական և գրական մոտիվների մեջ հայտնաբերում են ժամանակակից մարդու խնդիրների մասին խոսելու կատարյալ հնարավորություն: Ի. Մորավիսկու «Էդիպ արքա» օպերա-օրատորիայում աչքերը կուրացրած Էդիպի կերպարում ավանգարդ արվեստի գծեր է տեսնում Թ. Ադոռնոն («Նոր երաժշտության փիլիսոփայությունը»), Վերածննդից մոդեռնիզմին անցնում են մարդու աստվածային կոչման և նրա իրական կեցության միջև ստեղծված ողբերգական խզման գաղափարները: Մոդեռնիզմի ու Վերածննդի միջև զուգահեռներ է անցկացնում Ա. Սեդրակյանը՝ ներկայացնելով Դանտեի, Շեքսպիրի, Պետրարկայի, Ռաբլեի և Ֆ. Նիցշեի, Թ. Էլտրի, Ա. Կամյուի, Ջ. Ջոյսի ստեղծագործություններում գոյաբանական և գաղափարական միշտաբար ընդհանրություններ<sup>441</sup>: Վերջին ժամանակներում ավելի հաճախ են խոսում մոդեռնիզմի ու բարոկկոյի ընդհանրությունների մա-

<sup>440</sup> Шлегель Ф., Эстетика, Философия, Критика в 2-х томах, т. 1, М., 1983, стр. 194.

<sup>441</sup> Սեդրակյան Ա., Ակնարկներ արտասահմանյան գրականության պատմության, Երևան, 2016, էջ 41-50:

սին՝ նկատի առնելով իրականության՝ իբրև անճանաչելի քառսի հանդեպ դրանց պատկերացումների ընդհանրությունը<sup>442</sup>: 1930-1950-ական թթ.,– գրում է Ն. Պախասարյանը,– գրականագիտության մեջ գիտական մոդա է ձևավորվում առ բարոկո: Ակնհայտ է, որ դրա երևան գալը կապված է «աղետալի» XX դարի գեղարվեստական աշխարհընկալման և փոթորկոտ XVII դարի մարդկանց աշխարհայացքի միջև որոշակի նմանության հետ»<sup>443</sup>: Հարկ է, սակայն, ընդգծել, որ մոդեռնիզմի գրական ուղղություններից բարոկոն առավել մոտ է էքսպրեսիոնիզմին: Գ. Բեննի պոեզիան, Բ. Բրեխտի «Կուրաժ մայրիկը», Ա. Դյոբլինի «Վալլենշթայնը» դրա լավագույն վկայություններն են: Հետադարձ հայացքը ի հայտ է բերում նաև բազմազան առնչություններ, որոնք մոդեռնիզմը կապում են նատուրալիզմի և սիմվոլիզմի հետ:

Մոդեռնիզմից մեծ քանակությամբ գեղագիտական արժեքներ և սկզբունքներ XX դարի երկրորդ կեսին անցնում են պոստմոդեռնիզմին՝ իբրև ժառանգորդի:

### 3.4.2 Ռեալիզմ

Գրական ուղղություններից թեևս ամենաազդեցիկը, որ միավորում է դարաշրջաններ ու գրականության մեծերին՝ Հոմերոսից մինչև Դանտե, Շեքսպիրից մինչև Տոլստոյ<sup>444</sup>, և իր բարձրակետին հասնում XIX դարում, մոդեռնիզմի ժամանակներում ապրում է իր պատմության ամենադժվարին շրջաններից մեկը և, բնականաբար, կրում ան-

---

<sup>442</sup> St' u Михайлов А., Поэтика барокко//Избранное. Завершение риторической эпохи, СПб., 2007; Матич О., Fin de Siecle: Барокко и модернизм, Новое лит. обозрение, 2018, 1; Ортега И Гассет Х., Воля к барокко// Эстетика. Философия культуры, М., 1991, стр. 151-155; Делез Ж., Складка.Лейбниц и барокко, М., стр. 199:

<sup>443</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001, стр. 70.

<sup>444</sup> Ընդամին՝ թվարկած բոլոր գրողները համոզված են, որ իրենք ներկայացնում են միմիայն ճշմարիտ իրականություն: Դա վերաբերում է անգամ Դանտեին, որը նամակներից մեկում մանրամասն խոսում է «Աստվածային կատաերգության» իրադարձությունների ճշմարտացիության մասին (տե՛ս Данте А., Малые произведения, М., 1968, стр. 384-394):

խուսափելի փոփոխություններ: Ռեալիզմի պատմության և պոետիկայի պրոբլեմներով զբաղվող է. Աուերբախը արձանագրում է. «Ինձ համար պարզ դարձավ, որ ժամանակակից ռեալիզմը, ինչպիսին որ նա ձևավորվել է XIX դարի սկզբին Ֆրանսիայում, գեղագիտական ասպարեզում իրականացրել է ամբողջական խզում այդ ուսմունքի հետ»<sup>445</sup>: Գրեթե նույնը կրկնում է գերմանական «Moderne Literatur» գրական հանրագիտարանը. «Եթե ճիշտ է Ադոլֆ Բենթոնի ենթադրությունը, թե մեր ժամանակներում «կոնկրետը սոսկ վերացականի դիմակն է», ուրեմն ռեալիզմը՝ որպես գրական սկզբունք, հնացել է»<sup>446</sup>:

Իրոք, XX դարի արևմտյան ռեալիզմը տիպաբանորեն խիստ գանգազանվում է նախորդ, հատկապես XIX դարում ունեցած իր դրսևորումներից: Պատճառը Արևմուտքի պատմամշակութային և սոցիալ-հոգեբանական իրադրության արմատական փոփոխություններն են, որոնց ազդեցության տակ փոխվում են և գեղագիտական շատ համակարգեր ու պատկերացումներ: Այդ պայմաններում ռեալիզմը ստիպված հրաժարվում է ավանդական շատ սկզբունքներից, օրինակ՝ իրականության հայելային արտացոլումից, մարդ-հասարակություն հարաբերություններում ավելի շատ ուշադրություն է դարձնում անհատի պրոբլեմներին և այլն: Ռեալիզմի մասին գիտական բանավեճերը որքան էլ պարբերաբար թարմացնում են մարքսիստ գրականագետները Ռուսաստանում և Եվրոպայում (Գ. Լուկաչ, Բ. Բրեխտ, Վ. Բենյամին, Ա. Լոսև), այդուհանդերձ ժամանակն աշխատում էր հոգուտ մոդեռնիզմի: Ռեալիստ գրողներն ստեղծագործում էին մեծ մասամբ մերժման ու անվստահության պայմաններում: Նրանց մասին տպագրվում էին հողվածներ, որոնցում ռեալիզմն ու ռեալիստ գրողները համարվում էին ժամանակավրեպ երևույթներ: Դասական օրինակը Վ. Վուլֆի էսսեն է ընդդեմ Ս. Բեննետի («Միստեր Բենետը և միսիս Բրաունը», 1924): Այդուհանդերձ, XX դարում ռեալիզմը շարունակում է իր գոյությունը և ունենում երկու տարատեսակ: Առաջինը **ավանդական ռեալիզմն** է, որը ներկայացնում են Ա. Ֆրանսը, Ռ. Ռոլանը, Մ. Դյու Գարը, Թ. Հարդին, Ջ. Գոլ-

<sup>445</sup> Ауэрбах Э., Мимесис, СПб., 2000, стр. 463.

<sup>446</sup> Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen, 1994, S. 365.

ստորդին, Ս. Բենետը, Թ. Դրայգերը, Ս. Լյուիսը և ուրիշներ: Երկրորդը՝ **համադրական ռեալիզմն է**, որը ներկայացնում է գրողների ավելի երիտասարդ սերունդը (Հ. Ման, Թ. Ման, Բ. Բրեխթ, Ա. Դյորլին, Հ. Հեսսե, Ֆ. Վերֆել, Ջ. Ջոյս, Դ. Լոուրենս, Վ. Վուլֆ, Ջ. Կոնրադ, Ու. Գոլդինգ, Մ. Պրուստ, Ժ. Պ. Սարտր, Ա. Կամյու, Է. Հենիգուեյ, Ու. Ֆոլքներ և ուրիշներ: Այս գրողների ռեալիզմը համադրական է, քանի որ պատկանելով բարձր մոդեռնիզմի այս կամ այն ուղղությամբ՝ նրանք ընդհանուր առմամբ պահպանում են նաև ռեալիստական պատկերման ինչ-ինչ սկզբունքներ: Օրինակ՝ Հ. Մանը, Ֆ. Վերֆելը, Ա. Դյորլինը էքսպրեսիոնիստներ են, Մ. Պրուստը, Ջ. Ջոյսը, Ու. Ֆոլքները ներկայացնում են գիտակցության հոսքի գրականությունը, Ա. Կամյուն, Ժ.Պ. Սարտրը, Ու. Գոլդինգը՝ էքզիստենցիալիզմը, Հ. Հեսսեն, Դ. Լոուրենսը՝ հոգեվերլուծությունը, Լ. Բորխեսը, Խ. Կորտասարը, Գ. Մարկեսը՝ մոզական ռեալիզմը<sup>447</sup>: Կարելի է մատնանշել նաև առանձին դեպքեր, երբ «ռեալիզմի ճամբարում» հայտնվում են ավանգարդ մոդեռնիզմի ներկայացուցիչներ: Օրինակ՝ սյուրռեալիզմի առաջատար դեմքերից մեկը՝ Լ. Արագոնը, ուղղակի հայտարարում է, որ ինքը «ռեալիստ է»<sup>448</sup>: Թերևս մույն տրամաբանությամբ Թ. Ադոռնոն ռեալիստ է համարում Ս. Բեքետին («Սկզբունքորեն Բեքետը ռեալիստ է») <sup>449</sup>: XX դարի 50-ական թթ. ֆրանսիացի մարքսիստ գրականագետ Ռ. Գարոլին մոդեռնիստ բոլոր գրողներին, այդ թվում՝ և Ֆ. Կաֆկային, համարում է ռեալիստներ՝ ելնելով իր ա-

<sup>447</sup> Ի դեպ, մոզական ռեալիզմը, որն արևմտյան գեղարվեստական գիտակցության ամենաբարդ դրսևորումներից մեկն է և առավել ամբողջական արտահայտության է հասնում Լատինական Ամերիկայի երկրներում, ձևավորվում է Եվրոպայում (եզրույթը առաջինը սկսում է գործածել գերմանացի արվեստագետ Ֆ. Ռոոն՝ հետէքսպրեսիոնիստական գեղանկարչության վերաբերմամբ): Այն քիչ ընդհանրություններ ունի ավանդական ռեալիզմի հետ և ավելի շատ կապված է մոդեռնիզմի՝ սյուրռեալիզմի և հաստակալես էքսպրեսիոնիզմի գեղագիտությանը: Հաճախ կիրառվում է Ֆ. Կաֆկայի արձակի առնչությամբ:

<sup>448</sup> «Ես ռեալիստ գրող եմ,– ասում է Արագոնը,– և ռեալիզմի հետևորդ ինչպես պոեզիայում, այնպես էլ արձակում» («Называть вещи своими именами», М., 1986, стр. 121):

<sup>449</sup> Адорно Т., Эстетическая теория, М., 2001, стр. 49.

ռաջադրած «ռեալիզմ՝ առանց սահամանների» գաղափարից<sup>450</sup>: Այսինքն՝ տեղի է ունենում ռեալիզմի ու մոդեռնիզմի անխուսափելի ներթափանցում, ինչի հետևանքով մեծապես հարստանում է արևմտյան գեղարվեստական գիտակցությունը, ինչպես և լայն հնարավորություններ են ստեղծվում համեմատաբանության համար՝ ուսումնասիրելու ռեալիզմի ու մոդեռնիզմի հարուստ առնչությունները:

---

<sup>450</sup> Stéu Garaudy R. D' un réalisme sans rivages, Paris, 1963; Гароди Р., Реализм без берегов, М., 1966:

## ՄԱՍ ՉՈՐՐՈՐԳ

### ՀԱՄԵՄԱՏԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՅԼ «ՕԲՅԵԿՏՆԵՐ»

#### 4.1 Գրական սեռերն ու ժանրերը և համեմատական գրականագիտությունը

Համեմատական գրականագիտության հետազոտական հնավորությունները, ըստ էության, սահմանափակ չեն և տեսականորեն նման հետազոտության «օբյեկտ» կարող են դառնալ, ինչպես վերն է նշվում, գրականության պատմության և տեսության գրեթե բոլոր հիմնական հասկացությունները, գրականության «դուրսը և ներսը» ներկայացնող բոլոր միավորներն ու տարրերը: Նախորդ գլուխներում համեմատաբանական քննության ենթարկվեցին գրական գործընթացի այնպիսի կարևոր հասկացություններ, ինչպիսիք են գրական դարաշրջաններն ու ուղղությունները՝ հարակից բազմաթիվ խնդիրներով հանդերձ: Փորձելով ավելի ընդարձակել հետազոտվող գրականագիտական հասկացությունների սահմանները՝ դիտարկման առարկա դարձնենք սեռերի (ժանր, տեսակ), սյուժեի (մոտիվ, թեմա, գաղափար), ինչպես նաև ոճի հետ կապված խնդիրները, որոնք հիմնարար նշանակություն ունեն տեսական պոետիկայի համակարգում և անմիջականորեն առնչվում են գրականության մի շարք հանգուցային խնդիրների, այդ թվում՝ ծագումնաբանությանն ու տիպաբանությանը: Ինչպես հայտնի է, ժանրային պատկանելությունը գրական երկի համար պարտադիր է<sup>451</sup>: Բայց նման պարտադիր պահանջ ենթադրվում է նաև «սյուժե», «թեմա», «մոտիվ», «գաղափար» և «ոճ» հասկացությունների առումով, առանց որոնց նույնպես գրական երկի գոյությունն անհնար է պատկերացնել: Այս հանգա-

<sup>451</sup> Ուելլեք Ռ., Ուորրեն Օ., Գրականության տեսություն, Երևան, 2008, էջ 336:

մանքը ընդհանրական նշանակություն է հաղորդում նշված հասկացություններին և մեծապես բարձրացնում դրանց արժեքը համեմատաբանական քննության դիտանկյունից: «Թեմաների ու ձևերի, հնարանքների ու ժանրերի պատմությունը,– գրում են Ռ. Ուելլերը և Օ. Ուորրենը,– անշուշտ, միջազգային պատմություն է»<sup>452</sup>:

Տեսապատմական և համեմատաբանական խնդիրների բազմազանությամբ ու հարստությամբ առանձնանում են հատկապես գրական «սեռ» և «ժանր» հասկացությունները:

Գրականության տեսությունը և գեղագիտությունը թեև առանձնացնում են «սեռ» և «ժանր» հասկացությունները (սեռերն ավանդաբար երեքն են՝ էպոս, քնարերգություն, դրամա, առավել հին և արմատական հասկացություններ են, որոնցից ծագում են ժանրերը կամ տեսակները՝ էպիկական, քնարական և դրամատիկական)<sup>453</sup>, սակայն արդի գեղարվեստական գիտակցության ու գիտական խոսույթի մեջ դրանք շատ հաճախ գործածվում են միմյանց փոխարեն: Այսպես, «Литературная энциклопедия терминов и понятий» ռուսական հանրագիտարանն ընդգծում է ռուսերեն «род», ֆրանսերեն «genre», գերմաներեն «Gattung» բառերի իմաստային նույնությունն ու երկակիությունը<sup>454</sup>: Գրեթե նույն մոտեցումն ենք տեսնում նաև գրական այլ հանրագիտարաններում<sup>455</sup>: Գրականագիտության մեջ,– գրում է Ա. Ջրբաշյանը,– չկա *սեռ* և *ժանր* եզրույթների հստակ տարբերակում<sup>456</sup>:

Ավելի քան քսանհինգ հարյուրամյակ «սեռ» և «ժանր» հասկացությունները չեն դադարում մնալ փիլիսոփաների, գեղագետների, բանասերների ու լեզվաբանների ուշադրության կենտրոնում: Դարաբաշխմանից դարաշրջան բազմաթիվ տեսաբանների կողմից (Պլա-

<sup>452</sup> Ուելլեր Ռ., Ուորրեն Օ., Գրականության տեսություն, Երևան, 2008, էջ 69:

<sup>453</sup> Գրական սեռերի և ժանրերի գրաֆիկական համապատկերը կարելի է ներկայացնել ծառի տեսքով, որի արմատները խորհրդանշում են ժանրերի ծագումնաբանական հիմքը՝ դիցաբանությունն ու բանահյուսությունը, բունը՝ սեռերը, իսկ ճյուղերը՝ ժանրերն ու տեսակները:

<sup>454</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001, стр. 882.

<sup>455</sup> St' u մասնավորապես Западное литературоведение XX века, М., 2004, s. 145; Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen, 1994, S. 173:

<sup>456</sup> Ջրբաշյան Ա., Գրական սեռեր և ժանրեր, Երևան, 2015, էջ 10:

տոն, Արիստոտել, Հորացիոս, Դիոնեդես, Ֆ. Սիդնի, Ն. Բուալո, Մ. Օպից, Գ. Լեսինգ, Ֆ. Շելլինգ, Ֆ. Հեգել, Ֆ. Բրյունետիեր, Պ. Վան Տիգեն, Ֆ. Բալդանսպերժե, Ց. Թոդորով, Ժ.-Մ. Շեֆֆեր, Ժ. Դերիդա, Ա. Վեսերվսկի, Օ. Ֆրեյդենբերգ, Մ. Բախտին, Յու. Տինյանով, Ն. Լեյդերման, Է. Ջրբաշյան, Հ. Էդոյան, Ա. Բեքմեզյան) թեև ստեղծվում են ժանրաբանության կայուն ավանդույթներ, սակայն գրական սեռերի ու ժանրերի մասին տարակարծություններն այսօր գնալով խորանում են, իսկ բանավեճերը՝ շարունակվում։ Ժ.-Մ. Շեֆֆերը, օրինակ, նկատի ունենալով, որ «Ի՞նչ է ժանրը» հարցը հին է նույնքան, որքան «Ի՞նչ է գրականությունը», միաժամանակ նկատում է. «...Գրական ժանրերի տեսությունը դարեր ի վեր՝ Արիստոտելից մինչև Բրյունետիեր, այստեղ ներառյալ մաս Հեգելը, բնավ չի մոտեցել գրական դասակարգման պրոբլեմների ռացիոնալ քննությանը, այլ, ընդհակառակը, հեռացել է «Պոետիկայի» հեղինակի օգտակար ցուցումներից»<sup>457</sup>։

Արևմտյան ժանրաբանությունը, ըստ էության, ապրում է պատմական զարգացման երկու փուլ՝ անտիկականությունից մինչև կլասիցիզմ, երբ մշակվում են դասական պոետիկաներ (Արիստոտել<sup>458</sup>, Բուալո), և ժանրերի ու գրականագիտական մյուս կատեգորիաների հանդեպ հաստատվում են համակարգված կանոններ (ժանրերի կանոնացման փուլ), և ժամանակից հետո, երբ ժանրային գեղագիտության մեջ մերժվում են վերը նշված կանոնացման համակարգերը, և հաստատվում են ժանրային ազատականության ու համադրականության նոր սկզբունքներ (ապականոնացման փուլ)։ Վերջինիս դրսևորումներն առկա են արդեն Վերածննդի ու Լուսավորության շրջանում։ Դանտեի, Ռաբլեի, Լոպե դե Վեգայի, Շեքսպիրի ստեղծագործությունները ժանրային ազատականության և հատկապես համադրականության մուշներ են։ Այսպես, Դանտեի «Նոր կյանքը» ոչ միայն ինքնակենսագրություն է, որին համադրվում են մաս վեպին,

<sup>457</sup> Шеффер Ж.-М., Что такое литературный жанр? М., 2010, стр. 10-11.

<sup>458</sup> Թ. Ադոռնոյի կարծիքով, ժանրերի գեղագիտությանը հաստատվում է մեծ մասամբ Արիստոտելի հեղինակության շնորհիվ (տե՛ս Ադորնո Թ., Эстетическая теория, М., 2001, стр. 295)։

պոեմին, անգամ դրամային բնորոշ գծեր: «Ցանկացած ժանրի մեջ,– նկատում է Դ. Դիլորն,– տարօրինակությունը գերադասելի է սառնությունից»<sup>459</sup>: Իսկ ռոմանտիզմի գրողներն ու տեսաբանները (Ֆ. Շելլինգ, Ֆ. Շլեգել, Ս. Քոլրիջ, Վ. Հյուգո), ելնելով գեղագիտական նոր սկզբունքներից, մարդու և հասարակության մասին նոր պատկերացումներից, ազատականությունն ու համադրականությունը դարձնում են ժանրային նոր մտածողության հիմք: «Պոեզիայի դասական բոլոր սեռերը,– արձանագրում է Ֆ. Շլեգելը,– եթե դրանք վերցնենք իրենց խիստ մաքրությամբ, այժմ ծիծաղ են հարուցում»<sup>460</sup>: Ռոմանտիկները փորձում են համադրականությունը տարածել գրեթե բոլոր ժանրերի վրա, իսկ այդ առումով բարձրագույն օրինակը նրանց համար դառնում է վեպը: Ժանրային դասական կանոնը նոր աչքերով տեսնելու ռոմանտիկական միտման բազմաթիվ օրինակներից մեջբերենք միայն մեկը: «Եթե Սոֆոկլեսի ողբերգությունները բառի բուն իմաստով ողբերգություններ են, իսկ Արիստոֆանեսի կատակերգությունները՝ կատակերգություններ,– գրում է Ս. Քոլրիջը,– ապա մեզ անհրաժեշտ է բառերի անճիշտ գործածությունից ծագող թյուր պատկերացումներից ազատվել և Շեքսպիրի պիեսների համար գտնել նոր անվանում: Դրանք ո՛չ ողբերգություն են, ո՛չ էլ կատակերգություն անտիկ իմաստով...: Դրանք ռոմանտիկական դրամաներ են կամ դրամատիկ վեպեր»<sup>461</sup>: Նա Շեքսպիրի դրամաները համարում է դրամայի տեսք ունեցող ռոմանտիկական պոեզիայի օրինակներ:

Ռոմանտիզմի հաստատած ժանրային ազատականությունը և համադրականությունը նորանոր դրսևորումներով շարունակվում են նաև հետագայում:

Արդի գրականագիտական դպրոցները, յուրաքանչյուրն իր գեղագիտական սկզբունքների համաձայն, շարունակում են ուշադրության տակ պահել սեռերի ու ժանրերի հետ կապված պրոբլեմները: Թեև «Западное литературоведение XX века» գրական հանրագի-

<sup>459</sup> Դիլորն Դ., Սալոններ, Երևան, 1994, էջ 206:

<sup>460</sup> Шлегель Ф., Эстетика. Философия. Критика, т. 1, М., 1983, стр. 284.

<sup>461</sup> Кольридж С., Избранные труды, М., 1987, стр. 253.

տարանի կարծիքով դրանք գլխավորապես կենտրոնացնում են երկու, այն է՝ ժանրերի բնույթի ու դասակարգման խնդիրների վրա<sup>462</sup>, բայց քիչ չեն նաև ծայրահեղ հակադիր կարծիքները, որոնք առավել դժվարացնում են խնդրի լուծումը: Այսպես, Բ. Կրոչեն 20-ական թթ. սկզբին առաջարկում է ժանրերի մասին խոսակցությունները առհասարակ դուրս թողնել գիտական քննարկումների ասպարեզից, քանի որ գրականությունը սեռերի և ժանրերի բաժանելն ու դրանք դասակարգելը նպատակահարմար չէ<sup>463</sup>: Ժանրային նիհիլիզմի յուրատեսակ դրսևորում է նաև Ժ. Դերիդայի մոտեցումը: Թեև նա չի ժխտում գրական ժանրերի կատեգորիան, բայց համարում է, որ դա սուբյեկտի վրա ճնշման ձևերից ու սահմանափակումներից մեկն է, իսկ ժանրի հիմնական օրենք է հայտարարվում նրա մշտական փոփոխականությունը, անորսալիությունը: «Տեքստը, – «Ժանրի օրենքը» էստեում գրում է Դերիդան, – չի կարող պատկանել միայն մեկ ժանրի: Յուրաքանչյուր տեքստ մասնակցում է մեկ կամ մի քանի ժանրերի, գոյություն չունի ոչ ժանրային տեքստ, ժանրեր մշտապես կան, բայց ոչ մի մասնակցություն վերջնականապես չի հասնում հատկանիշի»<sup>464</sup>: Հայտնի է նաև գրականագետներ Յու. Տինյանովի և Մ. Բախտինի բանավեճը ժանրերի բնույթի մասին: Եթե Տինյանովը ժանրի համար կարևոր է համարում սուկ ծավալը և այն հասկանում իբրև «ժանրային համակարգի» մաս<sup>465</sup>, ապա Բախտինի համար ժանրը մի շարք միջոցների ամբողջությունն է, որը ստեղծագործությունը հասցնում է ավարտի: Գրականության պատմությունը նրա համար ժանրերի պատմություն է<sup>466</sup>: Ժանրերի գիտական ընկալման և մեկնաբանության մեջ զգալի ներդրում է կատարում Յ. Թոլորովը, որը, XX դարի 60-ականներին ելնելով հերդերյան սկզբունքից, առաջարկում է ժանրերը բաժանել երկու մեծ խմբի՝ տեսական ու պատմական: «Որևէ երկիմաստություն-

<sup>462</sup> St' u Zapadnoe literaturovedenie XX veka, M., 2004, str. 195:

<sup>463</sup> Кроче Б., Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, М., 2000, стр. 44-46.

<sup>464</sup> Derrida J. Acts of Literature, New York and London, 1992, P. 7.

<sup>465</sup> Тынянов Ю., Поэтика. История литературы. Кино, М., 1977, стр. 274-275.

<sup>466</sup> St' u Medvedev P.H. (Бахтин М.), Формальный метод в литературоведении, М., 1993:

նից խուսափելու համար,– գրում է նա,– պետք է փաստարկել, մի կողմից, պատմական, մյուս կողմից տեսական ժանրերի գոյությունը»<sup>467</sup>:

Քանի որ գրական ժանրերի և դրանց ենթատեսակների զարգացումն ու փոխակերպումներն ընթացել են ոչ սոսկ մեկ գրականության շրջանակներում, և մանավանդ ընդգրկում են ոչ թե մեկ, այլ մի քանի դարաշրջան, ուստի, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Ա. Դիման, «գրական ժանրերի պատմության մշակումը հնարավոր է միայն դրանց համեմատական հետազոտության պայմաններում»<sup>468</sup>:

Համեմատական գրականագիտության դիտանկյունից անդրադառնանք կարևոր երեք հիմնահարցի.

- ժանրերի ծագումնաբանությանը,
- ժանրերի՝ գրական դարաշրջանների հետ կապին,
- ժանրերի փոխակերպմանն ու էվոլյուցիային:

Անկասկած, ժանրերի **ծագումնաբանությունը** օգնում է ոչ միայն ճիշտ պատկերացում կազմել դրանց պատմության ու տիպաբանության մասին, այլև տեսնել այն աղերսները, որոնք գրականությունը կապում են մշակույթի նախահիմքերի, մասնավորապես դիցաբանության հետ: Հենց անտիկ դիցաբանության համակարգում մենք գտնում ենք գրական ժանրերի, ինչպես և ողջ գրականության ու արվեստների հանդեպ որոշակի պատկերացում ու մոտեցում. այն համարվում է աստվածային շնորհ և կառավարվում է աստվածների՝ մուսաների կողմից: Դրանց առաջնորդը Ապոլլոնն է, իսկ յուրաքանչյուր արվեստի տեսակ ունի իր հովանավոր մուսան: Գրական սեռերը ևս ունեն հովանավոր մուսաներ: Էպոսի մուսան էր Կալիոպեն, քնարերգությանը՝ Եվտերպեն, ողբերգությանը՝ Մելպոմենեն: Այն մշտապես գտնվել է նաև հին ու նոր փիլիսոփաների ուշադրության կենտրոնում: Սեռերի և դրանց տեսակների մասին առաջինը խոսում է Պլատոնը: «Պետություն» տրամախոսության երրորդ գրքում հիմք ունենալով նմանակման, ինչպես նաև առասպելների ու պոետների ժամանակային ընդգրկման երեք՝ ներկա, անցյալ, ապագա տարբե-

<sup>467</sup> Тодоров Ц., Введение в фантастическую литературу, М., 1999, стр. 16.

<sup>468</sup> Дима А., Принципы сравнительного литературоведения, М., 1977, стр. 111.

րակները, Սոկրատը խոսում է գրական ստեղծագործությունների մասին՝ դրանք միմյանցից տարբերակելով ըստ խոսող օբյեկտի (պոետը խոսում է անձամբ, ուրեմն գործ ունենք դիֆերանքի հետ, պարտադրում է խոսել այլ մարդկանց, ապա՝ դրամայի, իսկ եթե միավորում է դրանք, ապա՝ էպոսի)<sup>469</sup>: Գրական սեռերի հիմնավորման գրեթե նույն սկզբունքները, բայց ավելի համակարգված մոտեցմամբ առկա են Արիստոտելի «Պոետիկայում», որի անվան հետ է կապվում «Ժանրերի գեղագիտության» հաստատումը<sup>470</sup>: Գրական սեռերի ու դրանց տեսակների պլատոն-արիստոտելյան տրիադան (էպոս, լիրիկա, դրամա)՝ իբրև խոսքի կեցության երեք վիճակների մասին սկզբունք, արևմտյան գեղարվեստական գիտակցության մեջ վերածվում է ավանդույթի, դրա վրա են կառուցվում հետագա տեսական մոտեցումները՝ դրանք համարելով բնական և ի վերուստ տրված (Գիտմեղես Քերական, «Քերականության արվեստ», Ք.հ. IV դ., Ն. Բուալոն «Քերթողական արվեստ», 1674, Շ. Բատյոն «Նրբագեղ գրականության դասընթաց», 1753):

Սեռերի ու ժանրերի ծագումնաբանության առնչությամբ սկզբունքորեն նոր տեսակետներ են ներկայացնում ռոմանտիկ փիլիսոփաներն ու գրողները: Այսպես, Ֆ. Շելլինգը քնարերգությունը կապում է անասնամանության և ազատության ոգու, էպոսը՝ մաքուր անհրաժեշտության հետ, իսկ դրամայի մեջ տեսնում է դրանց համադրության, այսինքն՝ ազատության և անհրաժեշտության բախում («Արվեստի փիլիսոփայություն» 1802-1803), իսկ Գ. Ֆ. Հեգելը ժանրերի ծագումն ու զարգացումը կապում է բացարձակ ոգու ինքնագարգացման փուլերի հետ: Շարունակելով Ժան Պոլի գեղագիտական առանձին գաղափարներ՝ նա սեռերի ու ժանրերի ծագումնաբանությունն ու գոյությունը փաստարկում է «օբյեկտ» ու «սուբյեկտ» կատեգորիաների օգնությամբ. էպիկական պոեզիան օբյեկտիվ է, քնարականը՝ սուբյեկտիվ, իսկ դրամատիկականը միավորում է այդ երկու սկզբունքները («Էսթետիկա», 1838): Նատուրալիզմի ու դրապաշտական փիլիսոփայության, մասնավորապես Հ. Տենի, Չ. Դար-

<sup>469</sup> Տե՛ս Պլատոն, Երկեր, հատոր IV, Երևան, 2017, էջ 100-102:

<sup>470</sup> Տե՛ս Адорно Т., Эстетическая теория, М., 2001, стр. 295:

վինի և է. Հեկկելի գաղափարների անմիջական ազդեցությամբ ժանրերի նոր ծագումնաբանություն է առաջարկում Ֆ. Բրյունետտերը՝ դրանց ծագումն ու զարգացումը մեկնաբանելով բնական տեսակների ծագման տեսությամբ («Ժանրերի զարգացումը գրականության պատմության մեջ», 1890)<sup>471</sup>: Ա. Վեսելովսկու կարծիքով գրական երեք սեռերի ծագումը կապվում մշակույթի վաղնջական շրջաններից մեկի՝ սինկրետիզմի և դրան բնորոշ ծիսակարգերի հետ («Պատմական պոետիկա», 1940):

Գրական ժանրերի ծագումնաբանության նորանոր տարբերակներ են մշակվում XX դարում: Ն. Ֆրայը, օրինակ, ոչ միայն ժանրերի այլև ողջ գրականության ծագումը կապում է միֆի հետ՝ դրանում տեսնելով միֆամտածողության մի քանի տարբերակ՝ ողբերգականից (Սոֆոկլես) մինչև կոմիկականը (Կաֆկա) («Զննադատության կազմախտություն», 1957): Եթե Ա. Վեսելովսկու կարծիքով գրական սեռերը ծագում են ծեսից, ապա նրա աշակերտ Ե. Մելետինսկին սեռերի ծագումնաբանության մեջ տարբերակում է մտցնում՝ պնդելով, որ էպոսը այլ արմատներ ունի և ծագման պատմությամբ նման չէ քնարերգությանը ու դրամային, այն վերջիններիս պես չի ծագում ծեսից, այլ միֆից<sup>472</sup>: Մեկ այլ ռուս գրականագետ՝ Օ. Ֆրեյդենբերգը, մասնավորապես կատակերգության և ողբերգության ծագումը կապում է ոչ թե ծիսակարգի, այլ ինչպես ծիսակարգերը, արխայիկ աշխարհայացքից<sup>473</sup>: Գտնելով, որ ժանրերը ստեղծվել են որոշակի սոցիալական գործառույթներ իրականացնելու նպատակով՝ Ֆրեյդենբերգը նկատում է. «Անտիկականության ինչ գրական երկ էլ վերցնում ենք, պարզվում է՝ այն ստեղծվել է ոչ ազատ, անհատական մտա-հղացմամբ, այլ պատկերային-դիցաբանական ֆակտուրայի հիման վրա, որը պարտադիր էր տվյալ ժանրի համար»<sup>474</sup>: Ժանրերի ծա-

---

<sup>471</sup> Գրական սեռերի և ժանրերի մեջ «բնականություն» տեսնելու գաղափարը նոր չէ: Ժանրերի մասին նման պատկերացումներ ունեին Արիստոտելը, Գյոթեն: XX դարում ժանրերի նատուրալիստական մեկնաբանության տարրեր առկա են նաև Օ. Ֆրեյդենբերգի, Վ. Պրոպի և այլ գրականագետների աշխատություններում:

<sup>472</sup> Мелетинский Е., Введение в историческую поэтику эпоса и романа, М., 1986.

<sup>473</sup> Фрейденберг О., Поэтика сюжета и жанра, М., 1997, стр. 152.

<sup>474</sup> Фрейденберг О., Миф и литература древности, М., 1978, стр. 451.

գումնաբանության ինքնատիպ կոնցեպցիա է առաջարկում Յ. Թողորովը՝ հիմք ընդունելով դրանց փոխակերպման սկզբունքը: «Որտեղի՞ց են ծագում ժանրերը»,– հարցնում է գրականագետը և պատասխանում. «Շատ պարզ՝ այլ ժանրերից»: Նրա կարծիքով նոր ժանրերը այլ բան չեն, քան հների փոխակերպման արդյունք: Ցած իջնելով ժանրային սանդղակով՝ Յ. Թողորովը տեսնում է երեք արմատական նախաժանրեր, որոնցից ծագում են մյուսները: Դրանք են ողբը, գովասանքը և ողջույնը<sup>475</sup>: Ա. Յոլլեսը այդ «պարզ ձևերի» քանակը հասցնում է իննի՝ կենսագրություն, ավանդություն, միֆ, հանելուկ, առած, արտասովոր դիպված, հիշողություն, կախարդական հեքիաթ, կատակ<sup>476</sup>:

Հայտնի է, որ **ժանրերի գոյությունը և տիպաբանությունը անխզելիորեն կապված են գրական դարաշրջանների, մանավորապես գրական ուղղությունների հետ**: Այդ կապը գրականության պատմությունը ձևավորող ամենակայուն բաղադրիչներից մեկն է, ընդամին՝ Մ. Բախտինի կարծիքով հատկապես Նոր ժամանակներում «առաջնորդող հերոսներ են դառնում ամենից առաջ ժանրերը, իսկ ուղղություններն ու դպրոցները՝ միայն երկրորդական, երրորդական կարգի հերոսներ»<sup>477</sup>, ինչը իր հետ բերում է նաև հարակից մեկ այլ՝ ժանրերի համակարգի խնդիրը: Գաղտնիք չէ, որ գրական յուրաքանչյուր դարաշրջան ու ուղղություն, ելնելով պատմական կոնկրետ պայմաններից, գրականության հանդեպ ձևավորում է որոշակի պահանջներ և գաղափարներ, որոնք մարմնավորվում են ոչ թե մեկ ժանրի, այլ տիպաբանորեն միմյանց մոտ ժանրերի խմբի, այսինքն՝ ժանրերի համակարգի միջոցով: «Ժանրերը,– ինչպես իրավամբ նկատում է գրականության տեսաբանը,– հանդես են գալիս իբրև մշակույթի ներքին պահանջմունք»<sup>478</sup>: Ժանրերի համակարգը ստեղծվում է ըստ այն գեղագիտական մոդուսի, որն արտացոլում է դարաշրջանի կամ ուղղության ոգին: Այսպես, դասական հունական գրականության մեջ, երբ

<sup>475</sup> Մեջբերման աղբյուրը՝ Западное литературоведение XX века, М., 2004, стр. 147:

<sup>476</sup> Նույն տեղում:

<sup>477</sup> Бахтин М., Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, стр. 451.

<sup>478</sup> Теория литературы в 4-х томах, т. 3, М., 2003, стр. 182.

գեղագիտական գերիշխող մոդուսը դիցաբանության ու անհատական ճակատագրի անհամատեղելիության մեկնաբանությունն էր, ժանրերի համակարգի միջուկ կազմում է նախ Էպոսը, ապա՝ հատկապես դրաման: Վերածննդի հումանիստական ոգին լավագույնս իրականացվում է երկու ժանրի՝ սոնետի ու նովելի միջոցով: Խոսելով XVII-XIX դարերի եվրոպական գրականության ժանրերի մասին՝ Հ. Էդոյանը կարծում է, որ յուրաքանչյուր դարաշրջանում, կապված գերիշխող գրական ուղղության գեղագիտական պատկերացումների հետ, ժանրերի համակարգի ձևավորման գործոնները փոխվում են: Եթե կլասիցիզմի համար այդ գործոնը ոգին է, որը պայմանավորում է ողբերգության ու ներբողի ծաղկում, լուսավորական ռեալիզմի համար՝ մարմինը, որը պայմանավորում է Էպիկական երկերի՝ արձակի ու դրամայի զարգացում, ապա ժամանակագրի ժանրային համակարգը պայմանավորող գործոնը հոգին է կամ քնարականությունը, որ բնորոշ է դառնում բոլոր ժանրերի համար (բանաստեղծություն, պոեմ, դրամա, վեպ)<sup>479</sup>:

Գրական ժանրերի ու գրական դարաշրջանների կապի առումով կարևոր խնդիր է նաև այդ կապը, այսպես կոչված, անցումային դարաշրջանների օրինակներով դիտարկելը: Եվ եթե գրական կայուն դարաշրջաններին սովորաբար բնորոշ են կանոնիկ ժանրեր, ապա անցումայիններին՝ անկանոն: Հետագոտելով այդ պրոբլեմը՝ Ն. Լեյդերմանը ընդգծում է այն հանգամանքը, որ Կոսմոսը և Քաոսը՝ իբրև աշխարհի մեզամոդելներ և իբրև հանդիպակաց ուժեր, հաջորդում են միմյանց՝ դառնալով մշակույթի հիմնական տիպերի իմացաբանական կող: Եվ եթե կոսմիկական դարաշրջաններին բնորոշ են ներդաշնակության գրականությունն ու ժանրերը, ապա Քաոսին, ընդհակառակը, ժանրեր, որոնք քաոսմոսի (սա Ժ. Դելյոզի եզրույթն է) կամ աններդաշնակության խորհրդանիշներ են: «Յուրաքանչյուր մշակութային դարաշրջանի ավարտ,– գրում է Ն. Լեյդերմանը,– նշանավորվում է գեղարվեստական գիտակցության դաժան ճգնաժամերով և դրսևորվում է արվեստի անկմամբ, որը ձեռք է բերում ավելի ու ավելի

<sup>479</sup> Տե՛ս Էդոյան Հ., Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Երևան, 2009, էջ 135-155:

ակնհայտ ու աղետալի կերպարանք»։ Ներդաշնակությունն ավարտվում է և սկիզբ է առնում աններդաշնակությունը։ Գրականագետը նման դարաշրջանների շարքին է դասում ուշ հելլենիզմը (I-V դդ.), ուշ գոթիկան (XIII-XV դդ.), բարոկկոն (XVII դ.), մոդեռնիզմը (XIX դարավերջ և XX դարի առաջին կես)<sup>480</sup>։ Եվ հատկանշական է, որ նշված դարաշրջաններում անկման և ավանդականությունից շեղման հետևանքով արմատապես փոխվում են ժանրերն ու ժանրային համակարգերը, ինչը հանգեցնում է դրանց, օրինակ՝ բարոկկոյի և մոդեռնիզմի միջև տիպարանական կապերի ու ընդհանրությունների նկատելի աճի։

Համեմատաբանության տեսանկյունից կարևոր է նաև **գրական ժանրերի զարգացման ու փոխակերպման խնդիրը**։ Պետք է նկատել, որ ժանրերի ծագումնաբանության շուրջ դատողություններն արդեն որոշակի տեղեկատվություն են պարունակում դրանց զարգացման ու փոխակերպումների մասին։ Պատմական կատեգորիա լինելով՝ ժանրերը ևս, ինչպես մեր իրականության ցանկացած կենդանի երևույթ, որն ապրում է, ենթակա են զարգացման ու փոփոխությունների, ժանրերը երբեմն դուրս են գալիս գրական շրջանառությունից, այսինքն՝ մեռնում են, երբեմն հարություն են առնում՝ նոր, փոխակերպված տեսքով վերադառնալով գրական կյանք։ Այսինքն՝ ժանրերի զարգացման ու փոխակերպման դրույթն ընդգրկում է գրականության կոնկրետ պատմությունը, և հերակլիտյան «Ամեն ինչ հոսում է» կարգախոսն անվրեպ գործում է նաև ժանրերի հանդեպ։ «Ժանրային հիշողությանը» (Մ. Բախտին)՝ իբրև հակադրություն, մշտապես գործում է նաև «ժանրային նիհիլիզմի» կանոնը, որը հանգեցնում է փոփոխությունների ու նորացման։ Ավելին, Յու. Տինյանովի կարծիքով ժանրի զարգացումն այժի է ընկնում ոչ այնքան ուղիղ գծի, որքան փոփոխականության հատկությամբ<sup>481</sup>։ «Մեզ թվում է բնական,– գրում է Օ. Ֆրեյդենբերգը,– որ գոյություն ունեն քնարերգությունը, դրաման, էպոսը, սակայն դրանք մեկընդմիջտ տրված երևույթներ չեն, այլ բազմադարյա զարգացման արդյունք»։ Գրականության պատմու-

<sup>480</sup> St' u Лейдерманн Н., Теория жанра, Екатеринбург, 2010, стр. 502-594:

<sup>481</sup> Тынянов Ю., Литературная эволюция: Избранные труды, М., 2002, стр. 169.

թյան ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ ամենաառաջին հույն գրողներն անգամ գործ ունեն հինավուրց գաղափարական նյութի հետ, և այն, ինչը համարվում է ստեղծագործության դասական ձև և առողջ նորմա, շուտով դրսևորում է իր պատմական-պայմանական և փոփոխական բնույթը<sup>482</sup>:

Ժանրերը (սեռերը), ինչպես վերը նշվեց, զարգացման և փոխակերպումների ակտիվ փուլ են ապրում հատկապես պատմամշակութային անցման շրջաններում՝ ժանրերի համակարգի և մոդալականության ձևավորման տրամաբանության շրջանակներում, օրինակ՝ ժանրերի ապականոնացման էտապում (XVIII դ. երկրորդ կես): Խոսելով հենց այդ շրջանի եվրոպական գրականության մեջ ժանրային մտածողության գերիշխող, նորարական ոգու մասին՝ Մ. Բրոյտմանը գրում է. «Նորարարությունները այս ոլորտում այնքան նշանակալից էին, որ ծագեց անգամ «ժանրերի մահացման» մասին խոսելու գայթակղություն...: Ժանրերը չէին մահացել, բայց հավանորեն փոխակերպվել էին՝ կանոնականներից վերածվելով ապականոնականների»<sup>483</sup>: Այս միտումները համեմատաբար նվազ էին Ֆրանսիայում, որտեղ դեռևս ուժեղ էր կլասիցիզմի ազդեցությունը, նկատելի էին Անգլիայում և հատկապես ուժեղ էին Գերմանիայում:

Գրականության տեսությունը կամ պատմությունը, բնականաբար, չունի ժանրերի փոխակերպումների պատրաստի, օրինաչափ ձևեր: Փոխակերպումների պատմությանը հայտնի են առանձին ձևեր ու մեթոդներ, օրինակ՝ համակցումը, համադրությունը, նմանակումը և այլն: Ժանրային նորանոր ձևեր ու տարբերակներ ստեղծելու կենսունակությամբ աչքի են ընկնում հատկապես դասական ժանրերը՝ վեպը, բանաստեղծությունը և դրաման՝ իրենց ենթատեսակներով հանդերձ:

Չարգացման և փոխակերպումների առումով ամենահարուստ հետքը, անկասկած, թողնում է **վեպը**, որը ժանրի լավագույն գիտակներից մեկի՝ Մ. Բախտինի բնութագրմամբ դեռևս «կայացող» ժանր է, և նրա ժանրային ինքնությունը որոշելու գործում «գրականության

<sup>482</sup> St' u Фрейденберг О., Поэтика жанра и сюжета, М., 1997, стр. 38-39:

<sup>483</sup> Теория литературы в 2-х томах, т. 2, стр. 313.

տեսությունը հայտնաբերում է իր կատարյալ անօգնականությունը»<sup>484</sup>: Այսինքն՝ վեպը դժվարին ժանր է թե՛ իբրև տեսական և թե՛ իբրև պատմական հասկացություն: Ի տարբերություն մի շարք այլ ժանրերի՝ վեպը, Բախտինի կարծիքով, չի ունեցել պատրաստի ժանրային կանոն, որին կարող էր հետևել<sup>485</sup>: Այդուհանդերձ, հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ անտիկ էպոսի քայքայումը<sup>486</sup> և էպիկական նոր ժանրերի, այդ թվում՝ և վեպի ձևավորումն ընթանում են հատկապես հելլենիզմի շրջանում, այսինքն՝ նոր ժանրերը ձևավորվում են էպոսի, դրամայի ու քնարերգության նախորդ հարուստ փորձի յուրացման պայմաններում, ուստի կարելի է ասել, որ վեպը նույնպես ունի ժանրային իր նախորդները: Վերջիններիս թվում առաջին տեղը պատկանում է հենց էպոսին: Էպոսից վեպ անցումն առհասարակ գրականագիտության ամենահին և շարունակվող պրոբլեմներից մեկն է, որի լուսաբանմանը նվիրվել են բազմաթիվ հետազոտություններ<sup>487</sup>: Ե. Մելետինսկին, օրինակ, վեպի ձևավորման մեջ ժանրային մի քանի «նախնիներ» է տեսնում: «Ահա թե ինչու,– գրում է նա,– ոչ միայն ինքը՝ հերոսական էպոսը, այլև հատկապես հեքիաթը, մասամբ լեգենդը, անհատական օրագիրը, խոստովանությունը դառնում են վիպական ժանրի կառուցիկներ: Միևնույն ժամանակ քնարադրամատիկական և հռետորական ժանրերը, ավելի ուշ՝ սատիրան, օժանդակ դեր են կատարում վեպի ձևավորման գործընթացում»<sup>488, 489</sup>:

<sup>484</sup> Бахтин М., Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, стр. 451.

<sup>485</sup> Նույն տեղում, էջ 448: Գրականագետի այս միտքը հաստելու համար Ս. Բրոյսմանը բերում է էլեգիայի ու բալլադի օրինակներ, որոնք ձևավորվում և զարգանում են պատրաստի կանոնների հիման վրա (Теория литературы в 2-х томах, М., 2004, т. 2, стр. 202):

<sup>486</sup> Մ. Բախտինը նկատում է. «Էպոսը քայքայվում է այն ժամանակ, երբ սկիզբ են առնում անհատական տեսանկյան վրա կենտրոնանալու որոնումները» (նշվ. աշխ., էջ 477):

<sup>487</sup> Sté u մասնավորապես Бахтин М., Эпос и роман; Мелетинский Е., Введение в поэтику эпоса и романа:

<sup>488</sup> Мелетинский Е., От мифа к литературе, М., 2001, стр. 77.

<sup>489</sup> Ավելորդ չէն համարում խնդրի առնչությանը մեջբերել Թ. Մանի հետաքրքիր կարծիքը: Լինելով էպիկական գրականության մեծ գիտակներից և ավանդույթը շարունակողներից մեկը, խոստովանելով, որ իր սերը պատկանում է «Էպոսի հանճարին», որտեղ իշխում են անվերջանալի ժամանակը, համբերության ոգին, սպողոնյան հեռավորությունը (քանզի Ապոլլոնը հեռվի, դիստանցիայի աստվածն է) և հեզմանքը՝

Ըստ էության, իր հետագա զարգացումների և փոխակերպումների երկարուձիգ ճանապարհին վեպը կարողանում է պահպանել իր ժանրային ինքնությունը հենց այդ ժանրային ունիվերսալիզմի, յուրաքանչյուր գրական-մշակութային դարաշրջանին բնորոշ գեղագիտական պահանջներին արագորեն հարմարվելու «սրտուսայան» բնավորության շնորհիվ:

Անտիկ և միջնադարյան վիպատեսակներից (հովվերգական, արկածային, ասպետական, այլաբանական-փիլիսոփայական, կենդանական) ժամանակակից վեպի հիմքերը դրվում են Վերածննդի շրջանում (Ռաբլե, Մերվանտե): Ժանրը իսկական ծաղկում է ապրում XIX դարում: Ֆ. Շելլինգն այն անվանում է «Աշխարհի հայելի, մասնավոր միֆոլոգիա»<sup>490</sup>, Ֆ. Հեգելը՝ «Ժամանակակից բուրժուական էպոպեա», որը «ենթադրում է արդեն *արչակայնորեն* (ընդգծումը հեղինակինն է՝ Ա. Ա.) կարգավորված իրականություն», որտեղ կոլիզիան կառուցվում է «սրտի պոեզիայի և դրան հակադիր կենցաղային հարաբերությունների արձակի միջև»<sup>491</sup>: Հոգեբանական, սոցիալական, փիլիսոփայական վիպատեսակներից գատ՝ XIX դարը տալիս է նաև վեպ-բանաստեղծության (Նովալիս «Հենրիխ ֆոն Օֆտերդինգեն»), վեպ-ողբերգության (Ֆ. Դոստոևսկու վեպերը այդպես է բնութագրում Վ. Իվանովը<sup>492</sup>) և այլ տարբերակներ: XX դարում այլ ժանրերի կամ գիտաճյուղերի հետ միավորման վեպի ավանդույթը շարունակվում է, որի արդյունքում ի հայտ են գալիս վիպական նոր մոդելներ՝ վեպ-առասպել (Ջ. Ջույս «Ուլիսես», Թ. Ման «Հովսեփը և նրա եղբայրները»), վեպ-այլաբանություն (Ֆ. Կաֆկա «Դատավարություն», «Դոլակը»), հոգեվերլուծական վեպ (Դ. Լոուրենս «Լեդի

---

նա, այդուհանդերձ, հավասար մակարդակներում է տեսնում Հոմերոսին, մի կողմից, Մերվանտեսին, Բալզակին, Տոլստոյին՝ մյուս կողմից: Ավելին, հաշվի առնելով վերջիններիս վեպերի մեծ կշիռը՝ գրում է. «Սա այն դեպքերից է, որոնք մեզ դրդում են գայթակորթյան՝ շուտ տալ էպոսի և վեպի միջև դպրոցական գեղագիտության կողմից հաստատված հարաբերությունը և ոչ թե վեպը համարել էպոսի քայքայման արդյունք, այլ էպոսը՝ վեպի արիմիտիվ օրինակ» (Манн Т., Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 10, М., 1961, стр. 278-279):

<sup>490</sup> Шеллинг Ф., Философия искусства, М., 1999, стр. 461.

<sup>491</sup> Гегель, Эстетика, т. 3, М., 1971, стр. 474-475.

<sup>492</sup> Иванов В., Родное и вселенское, М., 1994, стр. 298.

Չաթըրլեյի սիրականը»), մշակույթի վեպ (Հ. Հեսսե «Հուլունքախաղ»), վեպ-հեքիաթ (Լ. Քերոլ «Ալիսան հրաշքների աշխարհում») և այլն:

Իբրև առաջնային (բանահյուսական) ժանր կերպարանավոր-խոթյունների ու զարգացման երկար ճանապարհ է անցնում **հեքիաթը**: Վեպի նման հեքիաթը ևս ունիվերսալ ժանր է, քանի որ միավորում է բանահյուսական այլ ժանրեր (ավանդություն, ասք, լեգենդ, սագա): Ժանրի հանդեպ գիտական հետաքրքրությունը մեծանում է հատկապես մեր ժամանակներում, քանի որ այն, մի կողմից, ամենամոտն է դիցաբանությանը<sup>493</sup>, մյուս կողմից՝ առատորեն թեմաներ ու նյութեր է մատակարարում գրականության և արվեստի զանազան տեսակներին: Հեքիաթը ևս ունի ժանրային տարատեսակներ՝ միֆական, բանահյուսական, գրական և այլն: Բոլոր ժողովուրդներն ունեն իրենց հեքիաթները: Դրանց թեմաները ամենուրեք գրեթե նույնն են, տիպաբանական կապերն ու ընդհանրություններն այդ ոլորտում, ինչպես հայտնի է, առավել շատ են: Այդ դեպքում ի՞նչ իմաստ ունի ուսումնասիրել առանձին ժողովուրդների հեքիաթները. ճարտասանական հարց է տալիս Վ. Պրոպը և պատասխանում. «Դա անհրաժեշտ է, քանի որ նախ յուրաքանչյուր ժողովուրդ, իսկ երբեմն՝ ժողովուրդների խումբ, ունի ազգային իր սյուժեները: Երկրորդ՝ անգամ սյուժեների ընդհանրության դեպքում ամեն ժողովուրդ ստեղծում է իր ազգային ձևը»<sup>494</sup>: Անկասկած, հեքիաթի ավանդույթով հարուստ է հատկապես Արևելքը: Հնդկական «Պանչատատրա», արաբական «Հազար ու մեկ գիշեր» և այլ ժողովածուների թարգմանություններն ու մշակումները մեծապես նպաստում են Եվրոպայում հեքիաթի ավանդույթի արթնացմանը: Այդ առումով Շ Պերրոյի հեքիաթների հրատարակությունը (1697) բացառիկ մշանակություն է ունենում

<sup>493</sup> Կ. Յունգի մեկնաբանությամբ, ինչպես դիցաբանությունն առիասարակ, այնպես էլ չափածո հեքիաթը մասնավորապես վկայում է մարդու ու արխետիպերի առնչությունների մասին: Վերլուծական հոգեբանության մոտեցումների համաձայն՝ «միֆական հեքիաթները ապացույց են նրա, թե ինչ է կատարվում, երբ արխետիպը յուրացնում է կառավարման դեկը, իսկ մարդը կորցնում է գիտակցական վերահսկողությունը» (Словарь аналитической психологии К. Юнга, СПб., 2009, стр. 134):

<sup>494</sup> Пропп В., Русская сказка, М., 2000, стр. 9.

ժանրի հետագա զարգացման համար: Սակայն հեքիաթին գոյության իսկական հնարավորություններ տվեցին ռոմանտիկները և նրանց հաջորդները (Գրիմ եղբայրներ, Լ. Տիկ, Է. Հոֆման, Վ. Հաուֆ, Նովալիս, Չ. Դիկկենս, Ա. Պուշկին, Լ. Տոլստոյ, Հ. Անդերսեն, Հ. Թունանյան, Ղ. Աղայան, Ս. Չոբյան, Դ. Դեմիրճյան): XIX դարի ընթացքում բանասիրական հեքիաթին զուգահեռ ձևավորվում է նաև գրական հեքիաթի ավանդույթ (Ու. Թեքերեյ, Շ. Նողիե, Ժ. Սանդ, Օ. Ուայլդ), որը շարունակվում է նաև XX դարում (Պ. Հաբս, Ս. Լագերյոֆ, Ա. Լինդգրեն, Ա. դը Սենտ Էքզյուպերի, Վ. Սարոյան): XX դարի երկրորդ կեսին ի հայտ է գալիս նոր ժանր՝ ֆենտեզին, որը գրեթե ամբողջությամբ օգտվում է հեքիաթի ժանրային զինանոցից (Ջ. Տոլկին, Ջ. Ռոուլինգ):

Համեմատաբանական հետազոտությունների լայն ասպարեզ է բացվում նաև հեքիաթի ու արվեստի այլ տեսակների՝ թատրոնի, երաժշտության, կինոյի առնչությունների խնդիրը: Այն հարյուրամյակների պատմություն ունի: Իտալացի ականավոր գրող Կ. Գոցցին XVIII դարի 60-ական թթ. գրում է իր 23 հանրահայտ հեքիաթալիեսները կամ թատերական հեքիաթները՝ ֆյոբները («Սեր առ երեք նարինջները», «Ագռավը», «Աղջերու արքան», «Տուրանդոտ» և այլն), որոնք առաջինն են նոր ժանրի պատմության մեջ: «Տուրանդոտի» հիման վրա, որը չինական հեքիաթ է, Ջ. Պուշկինին գրում է համանուն օպերան (առաջին ներկայացումը՝ 1926 թ.): Հեքիաթը պիեսի վերածելու ավանդույթը շարունակվում է նաև հետագայում: Շ. Պերրոյի «Կոշկավոր կատուն», «Կապույտ մորուքը» հեքիաթների հիման վրա Լ. Տիկը XVIII դարի վերջին ստեղծում է համանուն կատակերգություններ: Առհասարակ, Շ. Պերրոյի հեքիաթների մոտիվներով արվեստի բազմազան ստեղծագործություններ են ծնվել: Նախ նրա գրեթե բոլոր հեքիաթները էկրանավորվել են, ընդ որում՝ «Մոխրոտը» և «Կարմիր գլխարկը»՝ տասնյակ անգամներ: «Մոխրոտի թեմայով» օպերա են գրել Ջ. Ռոսինին, Ժ. Մասնեն, Ա. Դոյչերը: Հեքիաթները հիմք են հանդիսացել նաև հեռուստաթատրոնների, մյուզիքլների, գեղանկարչական տարատեսակ երկերի ստեղծման համար: «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթը, որը հավանաբար արևմտաեվրոպական ծագում

ունի, առիթ է ծառայում հոգեբան է. Բեռնի ու հոգեվերլուծաբան փիլիսոփա է. Ֆրոմմի համար գիտական եզրահանգումներ կատարելու մարդու պաթոլոգիական շեղումների առնչությամբ<sup>495</sup>:

Կայունության և փոխակերպման առումով արտակարգ հարուստ «կենսագրություն» ունի նաև գրականության ամենահին, բայց և ամենանոր ժանրերից մեկը՝ առակը: Ժանրը, որը տարատեսակներ ունի ինչպես Արևելքում, այնպես էլ Արևմուտքում, հեքիաթի պես հավաքական անվանում է ու իր մեջ ամփոփում է ժանրային մի քանի տեսակների՝ իմաստախոսության, սենտենցի, առածի և այլ ժանրային գծեր: Այն համապատասխանում է ռուսական басня-ին, գերմանական der Fabel-ին, անգլիական fable-ին, բայց իմաստով չափազանց մոտ է նաև անգլիական parable-ին, ֆրանսիական parabole-ին և ռուսական притча-ին: Գերմաներենում die Parabel-ին զուգահեռ գործածվում է նաև «das Gleichniss» բնիկ գերմաներեն եզրույթը: Հասկացության յուր ամբողջության մեջ մտնող բաղադրիչները՝ առակից մինչև das Gleichniss, որոշակի զանազանություններով հանդերձ, ունեն նաև ակնհայտ ընդհանրություններ. դրանք բազմիմաստ են (Հայկազյան բառարանը, օրինակ, առակի համար ընդգծում է 5-6 իմաստ), պարունակում են այլաբանություն, երգիծանք և կոմպոզիցիոն առումով, ըստ էության, երկանդամ են: Բայց եթե եվրոպական լեզուներում և ռուսերենում ժանրային այս տարատեսակների իմաստային որոշ տարբերություններն ու նրբերանգներն արտահայտելու համար սովորաբար գործածվում են զուգադիր եզրույթներ (անգլ. fable – parable, գերմ. der Fabel– das Gleichniss, ռուս. басня– притча), ապա հայերենում դրանց փոխարեն գործածվում է հիմնականում «առակ» բավական ճկուն եզրույթը, իսկ երբեմն էլ, ըստ անհրաժեշտության, կա՛ն ռուսական «պրիտչան», կա՛ն եվրոպական «պարաբոլը»: Անկասկած, առակը գաղտնասացության, ասելիքը այլաբանորեն մատուցելու, պատկերված իրականության տակ բոլորովին այլ իրականության մասին ակնարկելու բնույթ ունի: Երբ Հիսուսին աշակերտները հարցնում են, թե ինչու է առակներով խոսում, նա պա-

<sup>495</sup> St' u Bern Э., Игры, в которые играют люди, М., 2016; Фромм Э., Забытый язык, М., 2017:

տասխանում է. «Քանի որ ձեզ է տրված իմանալ երկնքի արքայության խորհուրդները»<sup>496</sup>: Ի դեպ, հայերեն եզրույթը ժանրի գրեթե բոլոր տարատեսակներին բնորոշ երգիծանքի, հեզնանքի առումով կարող է հետաքրքիր մեկնաբանությունների տեղիք տալ: Այսպես, «առակ» հայերենում բառացի նշանակում է «աչքերի առաջ, աչքերի մոտ», իսկ «առակ պատմել», ժանրի բարոյախոսական պլանի համաձայն, նշանակում է «ծաղրելով, ծանակելով ճշմարտության օրինակ տալ»: Կարծում ենք՝ եզրույթն իր կառուցվածքով ու սեմանտիկ բովանդակությամբ մոտ է երգիծանքի բախտինյան բնորոշմանը: Խոսելով գրականության մեջ էպիկական ու երգիծական ոճերի մասին՝ Մ. Բախտինը ընդգծում է այն հանգամանքը, որ էպիկական գրականությունը (նա գործածում է «բարձր ժանրեր» եզրույթը) պատկերվող իրականությունը հեռացնում է՝ այն դարձնելով «բացարձակ անցյալ», մինչդեռ երգիծանքը, ժողովրդական ծիծաղը («ցածր ժանրերը») իրականությունը մոտեցնում են: «Տարածության ոչնչացման այս գործընթացում,– գրում է Բախտինը,– առանձնահատուկ դերը պատկանում է այդ ժանրերի՝ բանահյուսությունից քաղված ծիծաղային բնույթին...: Հենց ծիծաղն է ոչնչացնում էպիկական...տարածությունը: Հեռու պատկերում առարկան չի կարող ծիծաղելի լինել...: Ծիծաղը տիրապետում է առարկան մոտեցնելու հրաշալի ուժի»<sup>497</sup>:

Հայտնի է, որ ինչպես առակը, այնպես էլ պոիտչան կամ պարաբոլը անցնում են զարգացման երկար ճանապարհ՝ ձևավորելով միմյանցից փոքր-ինչ տարբեր ժանրային ավանդույթներ: «Հելլադան նախընտրեց առակը, որի ելման գաղափարը ճշմարտությունն է, մարդը,– գրում է Գ. Շնայդերը: (Իսկ Իսրայելը հորինեց պարաբոլան»<sup>498</sup>: Բայց եթե առակի զարգացումը XVIII դարից հետո համեմատաբար թուլանում է (ժանրի հիմնավոր գնահատականը և տեսական ամփոփումը տալիս է Գ. Լեսինգը «Արձակ և չափածո առակներով»,

---

<sup>496</sup> Մատթեոս, 13, 10:

<sup>497</sup> Бахтин М., Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, стр. 451.

<sup>498</sup> Schneider G., Die Wiederkehr der Parabel. Sein und Sagen, Frankfurt am Main, 1975, S. 57.

«Առակի մասին» տեսական ակնարկով, կարելի է նշել նաև Յո. Հերդերի «Հրեական առակներ», ինչպես նաև Վ. Գյոթեի «Առակների գիրքը» «Արևելաարևմտյան դիվանում»<sup>499</sup>, ապա պարաբոլը կամ պրիտչան իսկական ծաղկում է ապրում XX դարի արևմտյան գրականության մեջ՝ դառնալով անփոխարինելի ժանր դարաշրջանի բարդություններն ու հակասականությունը պատկերելու համար: Պատահական չէ Ս. Ավերինցևի գնահատականը. «Պրիտչան իր մոդիֆիկացիաներով համաշխարհային բանահյուսության և գրականության ունիվերսալ երևույթներից է»<sup>500</sup>: Պրիտչայի հանդեպ գիտական հետաքրքրությունը գլխավորապես կապվում է մոդեռնիզմի, հատկապես էքզիստենցիալիզմի գրականության հետ (Մարտր, Կամյու, Գոլդինգ, Մերդոկ), սակայն գրական այս ժանրի իսկական նորարարը Ֆ. Կաֆկան է: Նրա ցանկացած ստեղծագործության մեջ պրիտչային-առակային տարրեր կան: Վ. Բենյամինը, որը պրիտչային գծեր է տեսնում «Դատավարության» մեջ, Կաֆկայի պրիտչաները համարում է և՛ պրիտչա, և՛ ոչ<sup>501</sup>: Դա ճիշտ կարծիք է, քանի որ Կաֆկայի պրիտչաներում սովորաբար բացակայում է դիդակտիկան: Դրա փոխարեն Կաֆկան գործածում է բարդ մետաֆորներ և սիմվոլիկա, ինչի հետևանքով դրանք հաճախ վերածվում են գրեթե անվերծանելի կառույցների, օրինակ՝ «Դատարանի առաջ» պրիտչա-առակը «Դատավարություն» վեպում: Առհասարակ Կաֆկայի պրիտչաները ամենամերձ առնչություններ ունեն հուդայական կրոնի, Թալմուդի, մասամբ նաև Կաբբալայի ուսմունքների հետ, առանց որոնց օգնության դրանց լիարժեք մեկնաբանությունն անհնար է: Այդ պրիտչաները, պրիտչա-վեպերն ու նովելները ակնհայտ ընդհանրություններ են ստեղծում, մի կողմից, աստվածաշնչյան գրքերի (օրինակ՝ «Դատավարությունը» վերարծարծում է Հոբի գրքի, «Չինական պարսպի կառուցման օրերից» նովելը՝ Բաբելոնի աշտարակաշինության մոտիվներ), մյուս կողմից՝ Ֆ. Դոստոևսկու առանձին վեպերի

<sup>499</sup> Անիրաժեշտ է նշել, որ եթե Լեսինգը առակի համար գործածում է Fabel ձևը, ապա Հերդերն ու Գյոթեն գործածում են Parabel-ը:

<sup>500</sup> Краткая литературная энциклопедия, 1971, т. 6, стр. 20-21.

<sup>501</sup> Benjamin über Kafka, Suhrkamp, 1981, S. 21.

հետ: Խոսքը վերաբերում է հատկապես «Դատավարություն» և «Ոճիր և պատիժ» վեպերում առկա պրիտչային բովանդակությանը, որը, նկատելի տարբերությամբ հանդերձ, պտտվում է միևնույն՝ Մեդ-քի ու Պատժի, Օրենքի ու Ազատության առանցքների շուրջ:

Պարաբոլ-պրիտչայի օրինակներ կան նաև Հ. Հեսսեի, Բ. Բրեխտի, Է. Հեմինգուեյի ստեղծագործություններում:

Համեմատական գրականագիտության մշտական ուշադրության տակ են նաև **դրաման և դրամատիկական ժանրերը**: Հեգելի բնութագրմամբ դրաման բարձրագույն աստիճանն է պոեզիայի և առհասարակ արվեստի, քանզի թե՛ բովանդակությամբ, թե՛ ձևով իր զարգացման մեջ հասնում է առավել կատարյալ ամբողջականության: Բացի այդ՝ մեծ փիլիսոփայի կարծիքով քարի, փայտի, գույնի, ձայնի համեմատությամբ խոսքը միակ տարրն է, որն արժանի է ոգին փոխանցելու<sup>502</sup>: Անտիկ դրամայից մինչև արսուրդի թատրոն և պոստմոդեռնիստական դրսևորումները ձգվող ճանապարհը երկար ճանապարհը, բնականաբար, հարուստ է ավանդական ձևերի պահպանության և նոր ձևերի ստեղծման, հորիզոնական ու ուղղահայաց կապերի, այլ ժանրերի հետ փոխառնչությունների բազմաթիվ օրինակներով: Գիտական առանձնահատուկ հետաքրքրության թեմաներ են, օրինակ, անտիկ ողբերգության ու կատակերգության ազդեցությունը ինչպես հռոմեական, այնպես էլ հետագա եվրոպական դրամայի զարգացման վրա, անտիկ ու արևելյան դրամայի փոխառնչությունների<sup>503</sup>, Վերածննդի իտալական թատրոնի (ղել արտեի) և մոդեռնի թատրոնի առնչությունների, Վերածննդի իսպանական և անգլիական թատրոնների, մասնավորապես Լոպե դե Վեգայի ու Շեքսպիրի փոխառնչությունների, Շեքսպիրի պիեսներում էպիկական տարրերի (Բրոնիկներում հոմերոսյան արվեստի) առկայության, գերմանական նոր դրամայի ձևավորման վրա շեքսպիրյան դրամատուրգիական ա-

---

<sup>502</sup> Гегель, Эстетика, М., 1971, т. 3, стр. 537-538.

<sup>503</sup> Նման գիտական խնդիր առաջարկում է Օ. Ֆրեյդենբերգը: Հետազոտելու համար անտիկ ողբերգության բնույթը՝ նա գտնում է, որ այն պետք է համեմատել հինարևելյան կամ բանասիրական դրամայի հետ (տե՛ս Фрейденберг О., Миф и литература древности, М., 1978, стр. 441):

վանդության ազդեցության, եվրոպական կատակերգության զարգացման վրա Մոլիերի պիեսների նշանակության և նմանատիպ բազմաթիվ այլ խնդիրներ<sup>504</sup>:

Հաշվի առնելով նաև **քնարերգության**՝ «ամենասուբեկտիվ ժանրի»<sup>505</sup> բազմաթիվ տեսակների, դրանց փոխազդեցությունների և փոխակերպումների նույնպես հարուստ ընթացքն ու ժանրային ինքնատիպ բնավորությունները՝ նշենք միայն մի քանիսը: Դրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր ծագումնաբանությունը, զարգացման ու փոխակերպումների պատմությունը: Օրինակ՝ հին հունական քնարերգության մեջ առատորեն ներկայացված էլեգիան, ներբողը, հովվերգությունը բանահյուսական ծագում ունեն: Ուղերձն ի հայտ է գալիս հռոմեական գրական միջավայրում. այն նամակի բանաստեղծական ձևն է, Հորացիուսը և Օվիդիուսը տալիս են ժանրի դասական օրինակներ, իսկ հետագայում լայն տարածում է ստանում եվրոպական գրականության մեջ՝ Պետրարկայից մինչև Վոլտեր, Պոուպ և Պուշկին: Բալլադի արմատները ռոմանական ժողովուրդների բանահյուսության մեջ են և անմիջականորեն կապված են ծիսական երաժշտության ու պարի հետ: Ժանրն իր կառուցվածքով միմյանց է միավորում պատումն ու քնարականությունը<sup>506</sup>: Դա հիմք է տալիս ընդհանրություններ տեսնելու բալլադի ու չափածո հեքիաթի միջև: Ժանրը հատկապես մեծ տարածում գտավ նախառոմանտիզմի և ռոմանտիզմի շրջանում և հետագա գրականության մեջ (Յ. Հերդեր, Թ. Պերսի,

Ու. Բլեյք, Ռ. Բյորնս, Գ. Բյուրգեր, Վ. Գյոթե, Ս. Քոլրիջ, Հ. Հայնե, Ա. Պուշկին, Բ. Բրեխթ, Հ. Թումանյան): Փոքր-ինչ այլ բնույթ ունեն Ֆ. Վիյոնի բալլադները: Դրանք, ըստ էության, պահպանելով բանահյուսական ծագման առանձին տարրեր, միաժամանակ կրում են հե-

---

<sup>504</sup> Նոր ժամանակների դրամայի, դրա փոքր ու մեծ ժանրային ենթատեսակների փոխառնչությունների, կոմպոզիցիոն ներթափանցումների ու փոխազդեցությունների մասին առավել մանրամասն տե՛ս Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении, т. 2, М., 1964, стр. 253-304:

<sup>505</sup> Шеллинг Ф., Философия искусства, М., 1999, стр. 415.

<sup>506</sup> Si' u Гегель, Эстетика, 1971, т. 3, стр. 497:

ղինակի հզոր անհատականության կնիքը՝ միավորելով խոստովանական արձակի (Օգոստինոս) և դրամայի (տրագիկոմեդիայի) ժանրային գծեր: Միջնադարի եվրոպական գրական միջավայրում ծնվեցին քնարական պոեզիայի մի շարք կայուն տեսակներ՝ ռոնդո, կանցոն, այբա, սոնետ և այլն, բայց հատկապես վերջինիս վերապահված էր բացառիկ ժանրային «ճակատագիր»: Ժանրի ծագումը կապվում է կան ասպետական (Պրովանս), կան սիցիլիական (հարավիտալական) նոր պոեզիայի հետ (XII-XIII դդ.): Ունենալով շատ բարդ հանգավորման համակարգ, ապա կառուցվելով թեզ-հակաթեզ և սինթեզ սկզբունքով՝ այն ներկայացնում է նաև մի գաղտնագիր-հանելուկ, որը բացահայտվում է տասնչորս տողերի սահմաններում: Սոնետի իսկական ծաղկում է նկատվում Վերածննդի ժամանակներում: Կարելի է վստահաբար ասել, որ Վերածննդի հումանիստական գաղափարները հոգի և մարմին են ձեռք բերում երկու ժանրերի՝ սոնետի ու նովելի մեջ: Տարածվելով Եվրոպայով մեջ և պահպանելով կոմպոզիցիոն առանձին գծեր, որոնք պարտադիր են ժանրի համար՝ սոնետը միաժամանակ իտալական հիմքի վրա ստեղծում է ազգային մի շարք տարբերակներ (ֆրանսիական, իսպանական, անգլիական): Ավանդույթից որոշակիորեն շեղվելու առումով առանձնանում է անգլիական սոնետը (Թ. Ուայետ, Սեբրեյ, Ֆ. Սիդնի, Ու. Շեքսպիր): Հետագայում նույնպես սոնետը՝ իբրև էլիտար ժանր, իբրև մեծ աշխարհի փոքրիկ մոդել, ընդունելով տարատեսակ ձևեր, շարունակում է իր «հաղթարշավը»: Շ. Բողլերից, Ժ. Հերեդիայից, Պ. Վելլենից, Ս. Մալարմեից հետո XX դարում ժանրի ավանդույթը վերածնունդ է ապրում Ռ. Մ. Ռիլկեի, Կ. Բալմոնտի, Վ. Բրյուսովի, Է. Քամինգսի, Ռ. Ֆրոստի ստեղծագործության մեջ: Այն տարածում է գտնում նաև Ասիայում, մասնավորապես Հնդկաստանում: XX դարի հայ գրականության մեջ ևս սոնետը թողնում է իր հետքը (Վ. Տերյան, Ե. Չարենց, Մ. Մեծարենց, Հ. Էդրյան):

Վերջապես, համեմատական գրականագիտության համակարգում ժանրերը դիտարկելիս անհրաժեշտ է նկատի ունենալ մի կարևոր հանգամանք ևս. արևմտյան գրականության ժանրային տեսակների գրեթե մեծ մասը ունի արևելյան՝ իրենց մոտ կամ հեռու

տարբերակները: Ավելին, շատ ժանրեր, օրինակ՝ հեքիաթը, նովելը, քառյակը, վեպը և այլն, ծագումնաբանորեն կապված են Արևելքի գրական ավանդույթին: «Արևելքի ավանդական բանասիրության մեջ, ըստ էության, բացակայում է «ժանր» եզրույթը,– գրում է Ե. Դյակոնովան,– թեև հայտնի են առանձին ժանրերի բազմաթիվ անվանումներ՝ խամրիյաթ, գազել, թանկա, շի, ցյույ՝ պոեզիայում, ադաբ, գուվեն, մոնոգատարի՝ արձակում, նատյա, սիցյուի, յոկյոկու դրամայում, սենփխաա և նիտխաան, գունկի՝ էպոսում»<sup>507</sup>: Դրանք երբեմն համընկնում են եվրոպական անվանումներին, երբեմն՝ ոչ, այսինքն՝ Արևելքում կան ժանրեր, որոնք բնորոշ են միայն այդ տարածաշրջանին, օրինակ՝ հոքուն կամ թանկան համարվում են ճապոնական, ռուբային՝ պարսկական պոեզիայի դասական ձևեր: Դրա հետ մեկտեղ հանդիպում են և միևնույն ժանրի գուգահեռ գործածության օրինակներ (կենսագրության ժանրի ծաղկումը չինական և անտիկ գրականություններում, միջնադարում պալատական (կուրտուազ) պոեզիայի վերելքը նախ ճապոնական, այնուհետև արաբապարսկական, ապա՝ եվրոպական գրականություններում և այլն):

#### **4.2 Գաղափար, թեման, սյուժեն և մոտիվ**<sup>508</sup>

Իբրև գեղարվեստական իրականության բաղադրիչ տարրեր՝ գաղափարը, թեման, սյուժեն և մոտիվը մի ներքին տրամաբանությամբ կապված են միմյանց, բայց նաև սկզբունքորեն տարբերվում են՝ ներկայացնելով երկի բովանդակային և կառուցվածքային զանազան ասպեկտներ: Ընդամին՝ եթե գաղափարը և թեման առավելապես կապվում են երկի բովանդակային, էութենական կողմի հետ, ապա սյուժեն ու մոտիվը՝ կառուցվածքային: Բացի այդ՝ դրանք միմյանց նկատմամբ գտնվում են ընդհանուրի և մասնավորի հարաբերակցության մեջ, այսինքն՝ ինչպես թեման է գաղափարի մասնավոր դրսևո-

<sup>507</sup> Жанр в восточной словесности, М., 2020, стр. 6.

<sup>508</sup> Գերմանական գրականագետների կողմից գործածվում է նաև «Stoff» (նյութ, առարկա) հասկացությունը, որը ընդհանրության եզրեր ունի ինչպես թեմայի, այնպես էլ մոտիվի հետ:

րունը, այնպես էլ մոտիվը՝ սյուժեի: XX դարում համեմատական գրականագիտությունը համարվեց գիտական նոր ուղղությամբ, որն զբաղվում է «թեմա», «սյուժե» և «մոտիվ» հասկացությունների փոխառնչությունների, փոխակերպումների և համեմատական պատմության խնդիրներով: Դա թեմատոլոգիան է<sup>509</sup>:

Անկասկած, ամենադժվար բնութագրվողն ու ընկալվողը դրանցից **գաղափար** հասկացությունն է: Իբրև գաղափար կարող են ծառայել ընդհանրական հասկացություններ, օրինակ՝ սերը, մահը, բնությունը, համամարդկային որևէ իդեալ: Դժվար չէ որևէ երկ կամ կերպար համարել այս կամ այն գաղափարի արտահայտություն, սակայն միշտ դժվար է այդ գաղափարը որոշակիացնելը: «Դո՞ն Կիխոտը ամենից առաջ գաղափարի մարդ է»,– գրում է Ս. Բրոյտմանը և շարունակելով միտքը՝ մեջբերում է է. Մուերբախի՝ այդ առնչությամբ արտահայտած դատողությունը. «Եվ այդ գաղափարը, որ կրում է Գաղափարի ողջ հարստությունը՝ ներծծված հերոսականությամբ և իդեալիզմով, Սերվանտեսի մոտ խելագարի գաղափար է»<sup>510</sup>: Նույն տրամաբանությամբ գաղափարի հերոսներ են նաև Շեքսպիրի Համլետը, Կռոմեյի Սիդը, Վոլտերի Կանդիդը, Սվիֆթի Գուլիվերը, Գյոթեի Ֆաուստը և այլն, թեև, ինչպես խոստովանում է Գյոթեն, ինքը դժվարանում է մատնանշել «Ֆաուստի» գաղափարը: «Հաճախ ինձ հարցնում են,– ասում է նա,– թե ես ի՞նչ գաղափար եմ արտահայտել իմ «Ֆաուստում»: Կարծեք, թե ես դա գիտեմ և կարող եմ արտահայտել: «Երկնքից երկրի միջով դժոխք»։ կարելի է այդպես պատասխանել, սակայն դա գաղափար չէ, այլ գործողության ընթացք...: Իսկապես հրաշալի կլիներ, եթե ես մտածեի, իմ «Ֆաուստում» ...բարակ թելի մեջն մի գաղափար անցկացնել»<sup>511</sup>:

Գաղափարների առումով գրական երկերը դիտարկելիս անխուսափելի է դառնում ամենից առաջ գրականության ու փիլիսոփայության փոխառնչությունների խնդրի կարևորումը: Խոսելով գաղափարների մասին՝ Ա. Դիման դրանք համարում է գրականության և

<sup>509</sup> Handbuch Komparatistik, Verlag Metzler Stuttgart, Weimar, 2013, S. 214.

<sup>510</sup> Теория литературы, в 2-х томах, т.2, М., 2004, стр. 212.

<sup>511</sup> Էքերման, Ջրույցներ Գյոթեի հետ, Երևան, 1975, էջ 266:

փիլիսոփայության խաչման գոտի<sup>512</sup>: Գրականագետը, փիլիսոփայական գաղափարներից, գատ տեսնում է նաև այլ գաղափարներ՝ բարոյական, կրոնական, գեղագիտական, քաղաքական, հոգեբանական, որոնց մշտապես իր գեղագիտական և աշխարհայացքային ծրագրերի շրջանակներում անդրադառնում է գրականությունը, ինչը հետազոտական հեռանկարներ է բացում գրականություն-փիլիսոփայություն, գրականություն-հոգեբանություն, գրականություն-քաղաքականություն դիսկուրսի ուսումնասիրման համար: Ժամանակակից գիտության համար հանրահայտ փաստեր են, օրինակ, պլատոնական փիլիսոփայության ազդեցությունը միջնադարի, Վերածննդի, ռոմանտիզմի և սիմվոլիզմի գրականության, Մոնտենի գաղափարների ազդեցությունը Շեքսպիրի, Լոկի ազդեցությունը՝ Դեֆոյի, Ռուսոյի ազդեցությունը Դոստոևսկու և Տոլստոյի, Կանտի ազդեցությունը՝ Շիլլերի ու ողջ ռոմանտիզմի, Բերգսոնի ազդեցությունը՝ Պրուստի, Ֆրոյդի ազդեցությունը՝ Լոուրենսի վրա: Գիտության պատմությունը արձանագրում է նաև հակառակ փաստեր, երբ փիլիսոփայան, հոգեբանը կամ պատմաբանը իր գաղափարները քաղում է գրական երկերից: Սակայն փիլիսոփայական գաղափարների ազդեցությամբ գրականությունը արդյո՞ք դառնում է ավելի խելամիտ կամ համոզիչ: Գրականության և փիլիսոփայության «մտերմությունը», ինչպես նկատում են Ռ. Ուելլեքը և Օ. Ուրբենը, հաճախ սխալ է հասկացվում: Գրականությունը, ըստ նրանց, հաճախ պատկերացվում է իբրև փիլիսոփայության մի ձև, իսկ ավագ սերնդի շատ գրականագետներ դա հասցնում են անհեթեթության: «Արդյո՞ք ավելի լավն է այն պոեզիան, որը փիլիսոփայական է»,- հարցնում են գրականագետները և եզրահանգում, որ այդ բոլոր շփանհիշները հիմնվում են գրականության և փիլիսոփայության կապերի թյուրըմբռնման վրա<sup>513</sup>: Այսինքն՝ բոլոր այն դեպքերում, երբ գրողը գրական-գեղարվեստական ծրագրերն ու նպատակները զոհաբերում է ինչ-ինչ փիլիսոփայական ծրագրերի, երկը անխուսափելիորեն կորցնում է իր գեղարվեստականությունը:

<sup>512</sup> Дима А., Принципы сравнительного литературоведения, М., 1977, стр. 106.

<sup>513</sup> Տե՛ս Ուելլեք Ռ., Ուրբեն Օ., Գրականության տեսություն, Երևան, 2008, էջ 155, 162:

Գեռնս իր ժամանակին Գյոթեն զգուշացնում էր գերմանացի գրողներին շատ չտարվել փիլիսոփայական գաղափարներով: «Գերմանացիներին, – ասում է նա, – ընդհանրապես խանգարում է փիլիսոփայական մտահայեցողությունը, որը նրանց ոճին հաճախ անկիրք, վերացական, տարտամ, փքուն բնույթ է հաղորդում»<sup>514</sup>:

Երկի բովանդակային կառույցի առումով գաղափարին շատ մոտ է **թեման** (հուն․` Thema – այն, ինչ ընկած է հիմքում), բայց ոչ այն, ինչը երկում պատկերվում է անմիջականորեն, այլ այն, ինչ պատկերվածը նշանակում է<sup>515</sup>: Այսինքն` իր վերացականությամբ, քանի որ «չի թաքցնում գործողության հատիկ»<sup>516</sup>, թեման առավել մոտ է գաղափարին, քան սյուժեին կամ մոտիվին: Կապ տեսնելով արիստոտելյան *dianoia*-ի (միտք, գաղափար) և թեմայի միջև` Ն. Ֆրայը գրում է. «Եթե ընթերցողը հարցնում է. «Ինչո՞վ է ավարտվում վեպը», նշանակում է նրան հետաքրքրում է ֆաբուլան: Բայց նա կարող է հարցնել. «Ո՞րն է այս պատմության իմաստը»: Նման հարցը վերաբերում է արդեն *dianoia*-ին»<sup>517</sup>: Ստեղծագործության թեմա կարող են լինել հումանիզմը, պատիվը, մեղքը, ազատությունը, կարեկցանքը և այլն: Գաղափարի նման երկի թեման շատ հաճախ դժվար է տարբերակվում: Այն կապված է խորքային ընկալումների հետ: Գյոթեն, օրինակ, նշում է, որ իր «Չկնորսը» բալլադի թեման շատերը չեն հասկանում, իսկ նկարիչներն ուզում են այն պատկերել ձկնորսի պատկերով, մինչդեռ ինքը բալլադում փորձել է ընդամենը վերարտադրել «ջրի զգացողությունը»<sup>518</sup>: Սա ուղղակի կարող է հիշեցնել Կաֆկայի «Կերպարանափոխությունը», երբ հրատարակիչը փորձում է նույնը հրատարակել ուտիճի պատկերով, բայց հեղինակը կտրականապես մերժում է առաջարկը<sup>519</sup>:

<sup>514</sup> Էբերման, Ջրույցներ Գյոթեի հետ, Երևան, 1975, էջ 78:

<sup>515</sup> Энциклопедия литературных терминов и понятий, М., 2003, стр. 1068.

<sup>516</sup> Wilpert G. von, Sachwörterbuch der Literatur, Kröner, 1989, s. 943.

<sup>517</sup> Зарубежная эстетика и теория литературы, М., 1987, стр. 250 (*Dianoia* – միտք հասկացության մասին Արիստոտելի խոսում է «Պոետիկայի» վեցերորդ գլխում):

<sup>518</sup> Էբերման, նշվ. աշխատությունը, էջ 32:

<sup>519</sup> Si' u Контихош Ф. М., Франц Кафка, М., 2006, стр. 81-82:

Համեմատական գրականագիտության մեջ հանդիպում են թեմաների դասակարգման օրինակներ: Այսպես, Ն. Ֆրայը խոսում է թեմատիկ մոդուսների մասին՝ առանձնացնելով երկու հիմնական տիպ. ըստ գրականագետի՝ կան երկեր, որոնցում գերակշռում են ֆարուլային, իրադարձային գծերը, օրինակ՝ Հենրի Ֆիլդինգի «Թոմ Ջոնս ընկեցիկի պատմությունը», իսկ շատ երկերում էլ գերակշռում են միտքը, խորհրդածությունը, օրինակ՝ Ջեյն Օստինի «Ողջամտություն և զգացմունքը»<sup>520</sup>: Ա. Դիման առանձնացնում է թեմաների մի քանի խումբ՝ տիպական իրադրություններ (զոհ հանուն պարտքի, անհավատարմություն, վրեժ, խանդ և այլն), աշխարհագրական վայրեր (Հռոմ, Վենետիկ, Փարիզ, Պետերբուրգ...), առարկաներ, կենդանիներ, բույսեր և այլն, ազգային տիպեր (հրեա, գերմանացի, անգլիացի...), առանձնահատուկ խումբ են կազմում բանահյուսական, դիցաբանական ու աստվածաշնչյան թեմաները և կերպարները (Կայեն, Սատանա, Հուդա, Հոբ, Պրոմեթևս, Էդիպ, Ֆաուստ, Դոն ժուան...)՝<sup>521</sup>:

**Սյուժեն**, որը երկի կառուցվածքի տեսանելի միավոր է, անմիջականորեն կապված է արիստոտելյան միմեսիսի (մնանակման, վերարտադրության) հետ: Հռոմեացիներն այն անվանում են ֆարուլա, իսկ բառի գործածության առաջին օրինակներին հանդիպում ենք ֆրանսիական կլասիցիստների (Պ. Կոռնել) ու լուսավորիչների (Դ. Դիդրո) երկերում: Եթե Ա. Վեսելովսկու մեկնաբանությամբ սյուժեն մոտիվների ամբողջությունն է (կառուցվածքային մեկնաբանություն)<sup>522</sup>, ապա Օ. Ֆրեյդենբերգի կարծիքով սյուժեն գաղափարների իրացումն է, որոնք կան հեղինակի մտքում (իմաստարանական մեկնաբանություն): Օ. Ֆրեյդենբերգը սյուժենները բխեցնում է (նախա)մետաֆորներից, որոնք էլ իրենց հերթին ծագում են որոշակի ծի-

<sup>520</sup> St' u Зарубежная эстетика и теория литературы, նույն տեղում:

<sup>521</sup> St' u Дима А., նշվ. աշխ., էջ 101-105:

<sup>522</sup> Սյուժեն ու թեման նույնացնելով իրար՝ Ա. Վեսելովսկին գրում է. «Սյուժեի տակ ես հասկանում եմ թեմա, որի մեջ կապակցվում են զանազան իրադրություն-մոտիվներ» (Веселовский А., Историческая поэтика, Л., 1940, стр. 500):

ասկարգերից<sup>523</sup>: Նա գտնում է, որ դրանցից երեքը՝ **Կերակրի, ծննդի և մահվան** ծիսակարգերը, համարվում են գլխավոր ու առաջնային<sup>524</sup>:

Սյուժեները բնույթով բազմազան են: Ոչ հազվադեպ դրանք վերցվում են դիցաբանությունից, բանահյուսական կամ նախորդ գրական երկերից, պատմական քրոնիկներից, բայց սովորաբար սյուժեների մեծ մասը հեղինակային երևակայության արդյունք են: Համեմատական գրականությանը ծանոթ են, այսպես կոչված, սյուժատային սխեմաներ: Օրինակ՝ Կ. Գոցցին համոզված էր, որ ողբերգության ժանրում սյուժեները երեսունվեցից չեն անցնում<sup>525</sup>: Հայտնի է, որ ֆրանսիացի քատերագետ Ժ. Պոլտին, մանրամասնորեն ուսումնասիրելով Կ. Գոցցիի ողբերգական երեսունվեց իրադրությունները, ներկայացնում է դրանք կոնկրետ հազար երկու հարյուր պիեսների օրինակով՝ ընդամին ընդգրկելով ամտիկ, հին հնդկական և չինական, միջնադարյան, Վերածննդի, նոր և նորագույն ժամանակների դրամատուրգների երկերը: Սյուժետային սխեմաների օրինակներ ստեղծվել են նաև բանահյուսական, մասնավորապես հեքիաթի ժանրի առնչությամբ (Աարնե-Թոմփսոն-Ուտեի կողմից, Վ. Պրոպալի սխեմաները):

Ինչ մնում է «**մոտիվ**» հասկացությանը՝ սյուժեի «գործողության կառուցման և գաղափարակիր փոքրագույն բաղադրիչին»<sup>526</sup>, ապա այն փոխառվել է երաժշտական մշակույթից, ապա՝ գործածվել նաև գեղարվեստական գրականության առնչությամբ: Մի կողմից կապված լինելով երկի սյուժեի, մյուս կողմից՝ գաղափարների և թեմայի հետ՝ մոտիվները ձևավորում են ստեղծագործության ընդհանուր տրամադրությունը, միջավայրը, հերոսների վարքը և այլն:

Գրականագիտությունն առաջարկում է մոտիվների մի քանի՝ դիցաբանական, սյուժետային, նկարագրական, քնարական և այլ տարբերակներ<sup>527</sup>: Վ. Գյոթեն և Ֆ. Շիլլերը, որ գրականության մեջ

<sup>523</sup> Фрейденберг О., Поэтика сюжета и жанра, М., 1997, стр. 223.

<sup>524</sup> Տե՛ս Ֆրեյդենբերգ Օ., նշվ. աշխատության երկրորդ գլուխը:

<sup>525</sup> Տե՛ս Էբերման, նշվ. աշխ., էջ 451:

<sup>526</sup> Handbuch Komparatistik, Stuttgart.Weimar, 2013, S. 125.

<sup>527</sup> Տե՛ս Введение в литературоведение, М., 2011, стр. 256-257:

«մոտիվ» հասկացության առաջին գործածողներից են, «Էպիկական և դրամատիկական պոեզիայի մասին» հոդվածում առանձնացնում են մոտիվի հինգ տարբերակներ, որոնք կարող են արագացնել, դանդաղեցնել, շեղել գործողության ընթացքը, միտված լինել դեպի անցյալը կամ ապագան<sup>528</sup>: «Համաշխարհային գրականության մոտիվները» հանրագիտարանի հեղինակ Է. Ֆրենցելը, ընդգծելով այն հանգամանքը, որ «սյուժեների և մոտիվների պատմությունը ինքն իրեն ճանաչում է իբրև համեմատական գրականագիտության մաս»<sup>529</sup>, բայց եթե «սյուժեն ներկայացնում է ամբողջական մեղեդի, ապա մոտիվը հնչեցնում է սուկ մեկ ակորդ»<sup>530</sup>:

Ծանոթանանք Է. Ֆրենցելի կողմից ներկայացվող մի քանի մոտիվների, որոնք տարածված են արևմտյան գրականության մեջ: Դրանցից մեկը **ամագոնուհիների** մոտիվն է: Յ. Բախտֆենի պնդմամբ («Մայրական իրավունք» 1861) ամագոնուհիների մասին առասպելները նախապես հայտնի էին հին հույներին, որոնցից այն անցել է այլ ժողովուրդների ու մշակույթների: Տղամարդու արտաքինով և ուժով օժտված՝ միաժամանակ նաև գեղեցիկ կանանց մասին պատմություններով հարուստ են ոչ միայն դիցաբանությունն ու գրականությունը, այլև պատմագրությունը (Հերոդոտ, Պրոպերցիոս և ուրիշներ): Առաջին օրինակները գտնում ենք էպոսներում («Իլիական», «Շահնամ», «Նիբելենգների երգը», «Էդդա», իռլանդական առանձին սագաներ և այլն)<sup>531</sup>, այնուհետև՝ գրական զանազան երկերում (Մ. Բայարդո «Սիրահարված Ռոլանդը», Լ. Արիոստո «Մոլեզին Ռոլանդը», Շիլլեր «Օռլեանի կույսը», Քլայստ «Պենտեգլիեա», Գ. Հաուպտման «Մեծ Մայրիկի կղզին», Հ. Հեսսե «Դեմիանը», «Հուլունքախաղ»):

Համաշխարհային գրականության մեջ ամենատարածվածներից է **քնամացած եղբայրների** մոտիվը: Առաջին օրինակները վերա-

---

<sup>528</sup> Stéu Fere, Сопр. соч., т. 10, стр. 274-277:

<sup>529</sup> Frenzel E., Motive der Weltliteratur, Kröner, 1992, S. XIII.

<sup>530</sup> Նույն տեղում, էջ VI:

<sup>531</sup> Էպոսների շարքում անպայման պետք է հիշատակվի նաև «Սասնա ծռերը», որտեղ մույնպես կան ռազմիկ-կնոջ կերպարներ (Դեղձուն, Խամուր):

տին տալիս են դիցաբանությունը և կրոնական տեքստերը երկվորյակ եղբայրների հսկամարտության տեսքով (Մեթ և Օսիրիս, Ատրևս և Թեեստես, Ռոմուլոս և Ռոմուս, Կայեն և Աբել, Հակոբ և Եսավ): Մոտիվը հետագայում լայնորեն գործածվում է գրականության մեջ՝ Էսքիլեսի «Յոթն ընդդեմ Թեբեի» ողբերգությունից մինչև Լոպե դե Վեգայի, Շեքսպիրի, Ռասինի, Իբսենի և մի շարք այլ գրողների ստեղծագործություններում՝ դարաշրջանից դարաշրջան ձեռք բերելով նորանոր կոնֆլիկտային գծեր ու տարբերակներ:

Մարդկությանն ուղեկցող ամենահին բարոյական օրենքներից մեկը՝ **արյան վրեժը**, նույնպես զանազան փոխակերպումներով ներկայանում դիցաբանության և գրականության մեջ իբրև մշտական մոտիվ: Դրա հետ անմիջականորեն կապված է նաև մենամարտի մոտիվը: Հին հույների ու հռոմեացիների մեջ դա համարվում էր սրբազան պարտք: Հին կտակարանը այդ իրավունքը վերապահում է միմիայն Աստծուն: Մոտիվի առաջին օրինակներից է Էսքիլեսի «Օրեստական» եռերգությունը, որի սյուժեն վերցված է թեբեական շարքի առասպելներից: Նույն առասպելներից օգտվում են նաև Մոֆոկլեսը («Թիեստես») և Եվրիպիդեսը («Թիեստես»): Վրեժի մոտիվի մեկնաբանությամբ առանձնանում է հատկապես Եվրիպիդեսի «Մեդեան»: Էսքիլեսի եռերգության մոտիվը հետագայում ինքնատիպ մեկնաբանություն է ստանում Շեքսպիրի «Համլետում» և Մարտրի «Ճանճերում»: Միջնադարյան գրականության մեջ վրեժի մոտիվն առկա է գերմանական «Նիբելունգների երգում», «Կուլդունայում», սկանդինավյան «Էդդայում»: Վերածննդի ու Նոր ժամանակների գրական երկերից կարելի է առանձնացնել Թ. Քլոյի, Ք. Մառլոյի, Թ. Նեշի, Վ. Շեքսպիրի, Պ. Կալդերոնի, Պ. Կռռնելի առանձին ստեղծագործություններ: Վրեժով են համակվում Ջ. Բայրոնի Կոնրադը «Շովախենը», Վ. Հյուգոյի Էռնանին («Էռնանի»), Ն. Գոգոլի Տարաս Բուլբան («Տարաս Բուլբա»): Վրիժառուի կերպարը սովորաբար մարմնավորում են տղամարդիկ, սակայն քիչ չեն նաև կանայք, օրինակ՝ «Նիբելունգների երգի» Քրիմհիլդը:

**Մենակյացի** մոտիվը կապված է Արևելքում տարածված ճգնալեցության կրոնական սովորույթի հետ: Մենակյացներին բնորոշ են

ինքնատիպ կենսակերպը, տառապանքը և ցանկությունների դեմ պատերազմը: Մի փիլիսոփայի հարցին, թե ինչպես է մենակյացն ապրում առանց գրքի, վերջինս պատասխանում է. «Իմ գիրքը աշխարհն է»<sup>532</sup>: Աստվածաշունչը հիշատակում է Եղիա մարգարեին, Հովհաննես Մկրտչին՝ իբրև ճգնավորների: Նմանատիպ հիշատակություններ կան նաև Ջրադաշտի և Բուդդայի մասին: Հնդկական «Ռամայանա» էպոսում պատկերված են ճգնավորներ: Առաքելությունից առաջ Հիսուսն առանձնանում է անապատում: Ճգնակեցությունը գրեթե զանգվածային բնույթ է կրում հատկապես վաղ քրիստոնեության շրջանում, ինչը իր արտացոլումն է գտնում միջնադարյան հայրաբանական գրականության մեջ: Երեք տարի անապատական կյանքով է ապրում սբ. Հիերոնիմոսը՝ Աստվածաշնչի լատիներեն թարգմանիչը: Հայկական գրերն ստեղծող Մեսրոպ Մաշտոցը նույնպես հայտնի է անապատական կյանքով: Անապատականների կերպարներով հարուստ է առհասարակ եվրոպական գրականությունը՝ սկսած միջնադարյան ասպետական վեպերից (Կրետիեն դե Տրուս՝ «Պերսեվալ կամ Պատմություն Գրաալի մասին», Վոլֆրամ ֆոն Էշենբախ՝ «Պարսիվալ») մինչև Վերածննդի ու Նոր ժամանակների գրականություն (Բոկաչչո՝ «Դեկամերոնի» 10-րդ օրվա 3-րդ նովելը, Թ. Մելորի՝ «Արթուրի մահը», Գրիմմեյսհաուզեն՝ «Սիմպլիցիոս սիմպլիցիսիմոս», Լեսսո՝ «Ժիլ Բլաս», Վոլտեր՝ «Չաղիգ»): Մենակյացների կերպարներով հարուստ է հատկապես ռոմանտիզմը: Բազմաթիվ օրինակներից նշենք մի քանիսը. (Նովալիս՝ «Հենրիխ ֆոն Օֆտերդինգեն», Հյոդեռլին՝ «Հիպերիոն», Ռ. Շատոբրիան՝ «Ռենե», «Աթալա», Հոֆման՝ «Մերապիոնյան եղբայրներ», Հ. Թորո՝ «Ուոլդեն»): Մոտիվի մեկնաբանության բացառիկ օրինակներ կան Գ. Ֆլոբերի «Սուրբ Հովիանոս Ասպնջականի առասպելը» վիպակում, Ֆ. Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրներ», Ա. Ֆրանսի «Թախ», Թ. Մանի «Ընտրյալը» և Հ. Հեսսեի «Հուլյունքախաղ» վեպերում:

<sup>532</sup> Մեջբերման աղբյուրը՝ Motive der Weltliteratur, Kröner, 1992, S. 130:

**Հայրենիք վերադարձը** նույնպես շատ տարածված մոտիվ է: Հայրենիք վերադարձող ամենահայտնի հերոսը Ռոլիսևն է: «Ռոլիսևկանը» պատմում է հերոսի դժվարին վերադարձը տուն, որն ուղեկցվում է բազում փորձություններով և ի վերջո պասկվում հաջողությամբ<sup>533</sup>: Հայրենիք վերադարձող մյուս հերոսը Արգոսի արքա Ագամեմնոնն է, որը, տուն հասնելով, սպանվում է կնոջ՝ Կլիտեմնեստրայի ձեռքով: Հայրենիք վերադարձի մոտիվներ կան նաև Արգոնավորդների առասպելում: Բանահյուսական տեքստերից հայրենիք վերադարձողի մոտիվ է արժարժում հին գերմանական «Հիլդեբրանդի երգը» էպիկական պոեմը: Դուկասի Ավետարանը պատմում է կորուսյալ ուղու վերադարձի մասին, որը, լքելով հայրական տունը և աշխարհից աշխարհ անցնելով, հասնում է ծայր աղքատության և վերադառնում տուն: Հայրենիք վերադարձի մոտիվը լայնորեն գործածվում է նաև եվրոպական ժողովրդական բալլադներում, որոնցից փոխանցվում է առանձին երկերի (Բոկաչչո՝ «Դեկամերոնի» 10-րդ օրվա 9-րդ նովելը, Լոպե դե Վեգա՝ «Տառապանքներ հանում պատվի»): Կորուսյալ ուղու մոտիվին XVIII դարում անդրադառնում է Վոլտերը համանուն կատակերգության մեջ: Մոտիվի հետագա նմուշներ տեսնում ենք Կ. Բրենտանոյի («Գողվի»), Ա. Թենիսոնի («Ենթ Արդենը»), Մոպսսանի («Վերադարձ»), Բ. Բրեխթի («Գիշերային թմբուկներ»), Է. Ռեմարկի («Վերադարձ») ստեղծագործություններում:

Ամենատարածվածներից է նաև **պիկարոյի, խաբեբայի, ստահակի** մոտիվը: Այս շարքը կարելի է ավելացնել, և, ըստ էության, իբրև կերպարներ դրանք միմյանցից որոշակիորեն տարբերվում են: Պիկարոն, օրինակ, բնույթով չար մարդ չէ և միջին դիրք է գրավում խաբեբայի ու խորամանկի միջև: Նա իդեալներ չունի և գործում է ըստ դեպքերի թելադրանքի: Գրականության մեջ պիկարոն կատարում է էվրիստիկական (հուշող) գործառույթ: Իբրև սատիրայի առարկա՝ նրա կերպարը երկակի բնույթ ունի. ոչ միայն ծիծաղեցնում է, այլև ծիծաղում: Գրականության մեջ առաջնակարգ տեղ է զբաղեցնում

<sup>533</sup> Ի տարբերություն ընդունված կարծիքի՝ Դամոտեն այն տեսակետն ունի, որ Ռոլիսևը երբեք էլ չի վերադառնում տուն (տե՛ս Դամոտե, «Գժոխք», Քսանվեցերոյի երգ):

այն ժամանակ, երբ հասարակությունը և կարգուկանոնը դառնում են անկայուն: Պիկարոն իր հետ բերում է, այսպես կոչված, ռեալիզմ՝ ներքևից: Առաջին օրինակները հանդիպում են հին հնդկական և հունական առասպելներում: Հունական դիցաբանության Հերմեսը խաբեության և գողության հովանավոր աստված է և դեռ նոր աշխարհ եկած՝ գողանում է եղբոր՝ Ապոլլոնի եզները: Պիկարոյի ակնհայտ գծեր ունի նաև Ողիսևսը: Պոլիֆեմի հարցին, թե ով է նա, Ողիսևսը պատասխանում է ՝ «ոչ ոք»: Սա բնորոշ անուն է բոլոր պիկարոների համար: Պիկարոյի գծեր ունի Եզովպոսը՝ հույն նշանավոր առակախոսը: Միջնադարում պիկարոյի կերպարը հաճախ է հանդիպում բանահյուսական երկերում՝ ֆաբլիոներում ու շվանկներում, բայց հատկապես գերմանական ժողովրդական վեպերում («Թիլ Օյլենշպիգել», «Գիրք շիրագիների մասին»): Վերածննդի գրականության մեջ պիկարոն իր ամբողջ հասակով երևում է Ռալեի վեպում (Պանուրգ): Պատմական պայմանների հետևանքով պիկարոյական վեպը նախ հայտնվում է Իսպանիայում («Լասարիլիո Տորմեսցու կյանքը», Ֆ. Քելտեր՝ «Բուսկոնի կյանքը» և այլն), ապա՝ Ֆրանսիայում (Պ. Սկարոն՝ «Կոմիկական վեպ»), Գերմանիայում (Հ. Գրիմմելսհաուզեն՝ «Միմպլիցիուս սիմպլիցիսիմուս»), Անգլիայում (Գ. Դեֆո՝ «Մոլ Ֆլենդերս», Թ. Սմոլլետ՝ «Ռոդերիկ Ռանդոմի արկածները»): Ամերիկյան գրականության մեջ պիկարոյի լավագույն օրինակը Հեյքերի Ֆինն է (Մարկ Տվեն՝ «Հեյքերի Ֆիննի արկածները»): XX դարի գրականության մեջ պիկարոյական մոտիվներ ունեն Յ. Հաշեկի «Շվեյկի արկածները», Բրեյթի «Կուրաժ մայրիկը և նրա զավակները», Թ. Մանի «Արկածախնդիր Ֆելիքս Կրուլի արկածները», Գ. Գրասի «Թիթելյա թմբուկը» երկերում: Հայ գրականության մեջ պիկարոյի կամ խաբեբայի լավագույն կերպարը Բաֆֆու պարոն Պետրոսն է («Խաչագողի հիշատակարանը»):

**Ճանապարհորդություն հանդերձյալ աշխարհ** մոտիվը կապված է հնագույն առասպելների և աշխարհի դուալիստական պատկերացումների հետ: Նման ճանապարհորդություն կարող են կատարել կիսաստվածները և առանձնահատուկ շնորհներով օժտված մարդիկ: Եգիպտական «Մեռյալների գրքի» 108-րդ գլխում խոսվում է այն մա-

սին, թե ինչպես է արևի աստված Ռ-ան, մայրամուտի ճանապարհին հաղթելով Ապոպիս օձին, իջնում մեռյալների աշխարհ, որտեղ մեռյալները ողջունում են լույսը և աղերսում փրկություն: Նման մոտիվներ կան նաև բաբելական առասպելներում («Ինաննայի վայրէջքը հանդերձյալ աշխարհ»): Հանդերձյալ աշխարհ է պատրաստվում իջնել Գիլգամեշը («Գիլգամեշ»): Անտիկ առասպելների համաձայն՝ հանդերձյալ աշխարհում են լինում Օրփեոսը, Հերակլեսը, Ողիսևսը, Էնեասը: Հանդերձյալ աշխարհի կոմիկական պատկեր է ներկայացնում Արիստոֆանեսը «Գորտեր» կատակերգության մեջ: Համաձայն Մատթեոսի Ավետարանի՝ հանդերձյալ աշխարհ է իջնում Հիսուսը՝ գտնվելով կյանքի ու մահվան միջակայքում (Մատթեոսի, 19): Միջնադարյան շատ տեքստերում, հատկապես քրիստոնեական տեսիլքի («Թունգրալի տեսիլքը»), ժող. վեպի («Դոկտոր Ֆաուստի պատմությունը») ժանրերում մոտիվի գործածության հարուստ օրինակներ կան: Անկասկած, մոտիվի մեկնաբանության դասական նմուշ է Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունը»: Մոտիվի հետաքրքիր օրինակ է միջնադարյան պարսկական գրական հուշարձանը՝ «Արտա վիրապ Նամակը»<sup>534</sup>: XX դարում մոտիվին անդրադարձել են Պ. Կլոդելը, Ժ. Կոկտոն, Ժ. Անույը, Թ. Մանը:

**Ազնիվ վայրենին** «կրտսեր եղբայրն է արկադյան հովվի,– գրում է Է. Ֆրենցելը,– քանի որ ինչպես Արկադիայի հովիվները, այնպես էլ նա մեջ հստակ պատկերոցում ունի Ոսկեդարի մասին»<sup>535</sup>: Միջնադարում ազնիվ վայրենու կերպարը կապվում է Խաչակրաց արշավանքների արդյունքում ձևավորված հեթանոսների մասին «նոր պատկերացումների» հետ, որոնք որոշակիորեն դրսևորվում են ասպետական առանձին վեպերում: Արևելյան բարի միապետ սուլթան Սալադինին գովաբանում են Դանտեն, Բոկասչոն, Դոն Խուան Մանուելը («Կոմս Լուկանոր»): Ամերիկայի հայտնագործումը ազնիվ վայրենու մոտիվի նորանոր տարբերակների հնարավորություն է ստեղծում: Կոլումբոսի առաջին տեղեկություններն արդեն բարձր պատկերացումներ են ձևավորում բնիկների արժանիքների մասին:

<sup>534</sup> Տե՛ս «Արտա վիրապ Նամակ», Երևան, 1958:

<sup>535</sup> Frenzel E., Motive der Weltliteratur, Kröner, 1992, S.830.

Դրանք առավել խորանում են Էրազմ Ռոտերդամցու, Թոմաս Մորի և հատկապես Սիշել Մոնտենի երկերում: Հենց վերջինիս, Ջ. Լոկի և Դանիել Դեֆոյի՝ բնական իրավունքի, բնական մտածողության և բնական կրոնի մասին գաղափարների ազդեցությամբ Ժ.-Ժ. Ռուսոն 1754 թ. գրում է իր հանրահայտ «Դատողություններ մարդկանց միջև անհավասարության ծագման և հիմքերի մասին» տրակտատը, որտեղ բացահայտ կոչեր կան դեպի ետ՝ բնությանը և բնական կենսակերպին վերադարձի անհրաժեշտության մասին: Վ. Շեքսպիրի Օթելլոն («Օթելլո»), Ջ. Դրայդենի Մանթեսուման («Հնդկացի տիրակալը») ազնիվ վայրենու դասական օրինակներ են: Մոտիվն հետագա զարգացում է ապրում Վոլտերի («Ալզիրա»), Ջ. Սվիֆթի («Գուլիվերի ճանապարհորդությունները»), Գ. դե լա Վեգայի («Ինկերը»), Ռ. Շատոբրիանի («Ռենե», «Աթալա», «Նատչեզգները»), Հ. Լոնգֆելլոյի («Հայավաթի երգը»), Ֆ. Կուպերի (հնդկացի որսորդ Նաբանայել Բենպոյի մասին պատմող հինգ վեպերը), Չ. Մեթյուրիների («Թափառական Մելմորը») և բազմաթիվ այլ գրողների երկերում: XVIII-XIX դարերի ամերիկյան գրականության մեջ այս մոտիվը ճյուղավորվելով վերածվում է նաև սևամորթների ազատագրության մոտիվի: 1797 թ. լույս են տեսնում Յ. Հերդերի հանրահայտ հինգ անմակները՝ ի պաշտպանություն նեգրերի («Նամակներ ի պաշտպանություն հումանիզմի»): Այս մոտիվը լայնորեն արձարծվում է Հ. Լոնգֆելլոյի («Բանաստեղծություններ ստրկության մասին»), Հ. Բիչեր-Սթոուի («Քեռի Թոմի տնակը»), Ռ. Ուիթմենի («Խոտի տերևներ»), Մ. Տվենի («Հեքլերի Ֆիննի արկածները») կողմից:

Ամփոփելով «գաղափար», «թեմա», «սյուժե» և «մոտիվ» հասկացությունների դիտարկումը՝ կարող ենք դրանք գործնականորեն ցույց տալ կոնկրետ ստեղծագործությունների օրինակով: Այսպես, Էսքիլեսի «Պրոմեթևսը շղթայված» ողբերգության, ինչպես և առհասարակ նրա բոլոր ողբերգությունների **գաղափարը** բարբարոսությունից դեպի քաղաքակրթություն քայլող մարդն է, որն անմիջականորեն առնչվում է ազատասեր Պրոմեթևսի **թեմային: Սյուժեն** հանրահայտ առասպելն է Պրոմեթևսի մասին (ընդամին՝ մեզ հասել է եռերգության միայն միջին մասը), իսկ **մոտիվները** պիեսում շատ են, օրինակ՝ Չևսի

և Պրոմեթևսի հակադրության, Պրոմեթևսի բարեգործությունների, Պրոմեթևս- Հեփեստոս մտերմության, Իոյի ճակատագրի, մեղքի ճանապարհով ազատության հասնելու մոտիվները:

Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունը», ինչպես հայտնի է, բազմիմաստ (մի քանի գաղափար ունեցող) երկ է, ինչը մատնացույց է անում ինքը՝ հեղինակը: Կան Գրանդե դելլա Սկալային գրած նամակում նա խոսում է իր ստեղծագործության չորս՝ տառացի, այլաբանական, բարոյական և անագոգիկ իմաստների, ինչպես նաև սյուժեի մասին, որը դիտարկվում է այդ չորս իմաստների տեսանկյունից<sup>536</sup>: Հաշվի առնելով պոեմի կոմպոզիցիայի մասին հեղինակի ցուցմունքները՝ տեսնում ենք, որ այստեղ **գաղափարը** Աստծո, մարդու, սատանայի, ինչպես և ընդհանրական առումով բնության և քրիստոնեական աստվածաբանության ճանաչումն է, **թեման** մարդու անկման և երջանկության ճանապարհների ընտրության ազատությունն է, **սյուժեն**՝ հեղինակի մատնանշած տառացի իմաստը, իսկ **մոտիվները** բազմաթիվ են՝ մեղքերի և պատիժների փոխկապվածության, մեղքերի և պատիժների աստիճանավորման, Վերգիլիոս-Դանտե առնչությունների, Պաուլոյի և Ֆրանչեսկայի դժբախտ սիրո, Ողիսևսի կերպարի մեկնաբանության, Կրետեի Հակա ծերունու, անտիկ և ժամանակից մտածողների ու բանաստեղծների գնահատության, քրիստոնեական եկեղեցու պատկերման, Բեատրեչեի աստվածացման և այլ մոտիվներ:

Բալզակի «Շագրենի կաշին» վեպի **գաղափարը** մարդու անկումն է էգոիզմից, **թեման**՝ ցանկության կրքի և նպատակին հասնել չկարողանալու անգործությունը, **սյուժեն**՝ սատանայով (շագրենի կաշվով) մարդու փորձության պատմությունը, իսկ **մոտիվներն** առնվում են հարստության և աղքատության, բարձրաշխարհիկ հասարակության հանդեպ մտավորականի վերաբերմունքի, կյանքի քառսի մեջ իրական երջանկությունը տեսնել չկարողանալու և այլ խնդիրների:

Ջեյմս Ջոյսի «Ուլիսեսի» **գաղափարը** քառսն է, **թեման**՝ անցյալը ներկայի ու ներկան անցյալի մեջ տեսնելու գիտակցության որոնում-

<sup>536</sup> Si' u Данте А., Малые произведения, М., 1968, стр. 386-387:

ների հնարավորությունը, **սյուժեն**՝ Լեոպոլդ Բլյումի, նրա կնոջ՝ Մոլլի ու Ստիվեն Դեդալուսի հետ (և գիտակցության մեջ) Դուբլինում կատարվող մեկօրյա իրադարձությունների պատմությունը, մոտիվները՝ Բլյում-Ողիսսա (առասպելի կամ պատմության հնարավոր կրկնության), Ստիվեն-Թելեմաք (հայրության և որդիության), Մոլլի-Պենելոպե, Բելլա Կոեն-Ցիրցես առնչությունների, Բլյումի թափառումների և Դուբլինի քաղաքային կյանքի կառնավալացման, վերադարձի, կնոջ անհավատարմության, հունական դիցաբանության բազմաթիվ կերպար-մոտիվներ (Կալիպսո, Հադես, Սցիլլա և Քարիբդաս, Նավզիկե, Նեստոր և այլն) XX դարի դուբլինյան իրականության մեջ մոնտաժելու, Շեքսպիրի և շեքսպիրյան Համլետի մեկնաբանության և բազմաթիվ այլ մոտիվներ:

### 4.3 ՈՐ և միջտեքստայնություն

«ՈՐը» նույնպես ժամանակակից մշակույթի ամենաբարդ հասկացություններից է: Հունարեն «*stylus*» բառը, որ փոխանցվում է լատիներենին (*stilus*) և նշանակում էր ոչ միայն գրելու փայտիկ կամ գրիչ, այլև գրելու եղանակ, այսօր աչքի է ընկնում իր անսովոր բազմիմաստությամբ և առնչվում ամենատարբեր ոլորտների: Ա. Կոմպանիոնի կարծիքով «որ» բառը չի պատկանում առանձնահատուկ եզրաբանության: Այն գործածվում է ոչ միայն գրականության ու լեզվի, այլև արվեստի, սոցիոլոգիայի, մարդաբանության, սպորտի, մոդայի առնչությամբ: Գրականագետի կարծիքով հասկացությունն անգամ ազատության և անիրաժեշտության ակնարկ է պարունակում<sup>537</sup>: Արդարև, «դրա մասին խոսում են գրեթե ամենուրեք, որտեղ դիտարկվում են մշակույթի դրսևորումներ»<sup>538</sup>: ՈՐի բազմազան բնորոշումներ կան: Համաձայն դրանցից մեկի՝ այն «գեղարվեստական ձևի բոլոր կողմերի և տարրերի գեղագիտական միասնություն է, որն օժտված է որոշակի ինքնատիպությամբ և արտահայտում է ինչ-որ իմաստ»<sup>539</sup>:

<sup>537</sup> St' u Компанион А., Демон теории, М., 2001, стр. 195-196:

<sup>538</sup> Теория литературы в 2-х томах, т.1, М., 2004, стр. 443.

<sup>539</sup> Введение в литературоведение, М., 2011, стр. 520.

Ոճը բնութագրելիս կարևորվում է ևս մեկ առանձնահատկություն. «Քանի որ ոճը գեղարվեստական ձևի ոչ թե տարր է, այլ էություն, այն տեղայնացված չէ (ինչպես, օրինակ, սյուժեի տարրերը...), այլ լցված է ձևի ողջ կառուցվածքի մեջ, ուստի ոճի կազմակերպական սկզբունքն ի հայտ է գալիս տեքստի ցանկացած դրվագում»<sup>540</sup>: Ա. Լոսևի բնորոշմամբ «արվեստի ոճը միջոց է ոչ պարզապես արտացոլման, այլ նաև աշխարհի մոդելավորման»<sup>541</sup>: Գերմանացի տեսաբաններից մեկի դիտարկմամբ հաղորդակցական գործընթացների միջոցով ոճը երևան է բերում հեղինակի անհատական արվեստը (անհատական ոճ), նրա դասային և ազգային պատկանելությունը (ազգային ոճ), նրա հայրենիքի կամ տոհմի ծագման պատմությունը (տարածաշրջանային ոճ), ժամանակի ճաշակը (դարաշրջանի ոճ) և այլն<sup>542</sup>: Հ. Պոնգսի կարծիքով «ոճը արվեստի ստեղծագործության ներքին ձևի համար հանգուցային հասկացություն է, որի թիկունքում կանգնած է ոչ միայն հեղինակը՝ իբրև անձնավորություն, այլ հավասարապես նաև դեր, որը՝ իբրև պատմական ճակատագիր, շարժում է նրա գրիչը և բուն նյութը, որը համակում է նրան»<sup>543</sup>: Ոճը ունի նաև բազմաթիվ պարարտքսներ. ոճը ձև<sup>օ</sup> է, թե<sup>օ</sup> բովանդակություն, նորմա<sup>օ</sup> է, թե<sup>օ</sup> զարդարանք, անհրաժեշտությո<sup>օ</sup>ն է, թե<sup>օ</sup> ազատություն և այլն, ինչը նրան գիտության համար մշտապես դարձնում է գրավիչ:

Համեմատաբանության դիտանկյունից ոճը կարևորվում է նախ իբրև ստեղծագործական անհատականության<sup>544</sup>, ապա՝ նաև գրական ուղղության կամ ժանրի հայտանիշ: Գրական ավանդույթի ձևավորման առումով ոչ պակաս կարևոր են նաև բանահյուսական, ինչպես նաև ազգային ոճերը:

<sup>540</sup> Энциклопедия лит. терминов и понятий, М., 2001, стр. 1032.

<sup>541</sup> Лосев А., Проблема худ. Стиля, Киев, 1994, стр. 206.

<sup>542</sup> Wilpert von G., Sachwörterbuch der Literatur, Kröner, 1989, S. 888-889.

<sup>543</sup> Pongs H., Lexikon der Weltliteratur, Wiesbaden, 1984, S. 874.

<sup>544</sup> Ֆրանսիական ակադեմիայի անդամ ընտրվելու կապակցությամբ Ժ. Բյուֆֆոնի արտահայտած միտքը (1753) մշտապես ուղեկցել և ուղեկցում է մարդկությանը: Ֆ. Շելլինգը արվեստի հայտնությունը կապում է հենց անհատականության հետ (տե՛ս Шеллинг Ф., Философия искусства, М., 1999, стр. 203):

Անդրադառնալով անհատական ոճի խնդրին՝ դիտարկենք դրա հետ կապված մի կարևոր հանգամանք: Եթե բարձր գրականության մեջ ոճերը բացառապես անհատական են և անկրկնելի (օրինակ՝ Հոմերոսի էպիկական ոճը, որին մոմումենտալության հետ մեկտեղ բնորոշ է նաև մանրամասների արտակարգ ճշգրտություն, Գանտեի գուսպ, լակոնիկ ոճը<sup>545</sup>, Շեքսպիրի գունագեղ, հաճախ մթին առակներով համեմված լեզուն, Է. Պոյի երաժշտականությունը, Ա. Ռեմբրոյի միստիկական լեզվակառույցները, Ֆ. Նիցշեի խստորեն անհատական, աֆորիստիկ լեզուն, Հ. Հեսսեի ոճական հումանիզմը, Ֆ. Կաֆկայի «հակագրական», չոր լեզուն, Վ. Մայակովսկու հրամայական հնչերանգները և այսպես շարունակ), ապա արդյո՞ք տրամաբանական է դրանց համեմատական քննությունը: Նման հարցադրումները բնութագրելով իբրև «միակողմանի»՝ Ա. Դիման նկատում է, որ ոճի մեջ չպետք է տեսնել միայն անհատական հիմքեր: Այդ մասին վերևում ակնարկում է նաև Գ. ֆոն Վիլպերտը: Արտաքին ազդեցություններից մեկն էլ, օրինակ, լեզվական, մասնավորապես օտար լեզվական կառուցվածքների և ոճական միավորների փոխառություններն են: Հայտնի է, թե Վերածննդի ժամանակներում եվրոպական գրականությունների վրա որքան մեծ է նախ լատիներեն, ապա՝ իտալերեն և հունարեն, կլասիցիզմի շրջանում՝ ֆրանսերեն, բարոկկոյի շրջանում՝ իսպաներեն ոճաձևերի ազդեցությունը: XVIII-XIX դարերում գերմանական իդեալիստական փիլիսոփայության, ապա Գյոթեի, Շիլլերի, գերմանական ռոմանտիկների և Նիցշեի շնորհիվ մեծապես ընդարձակվում են գերմաներենի գեղարվեստական և գիտական ոճերի ազդեցության շրջանակները: Նույնը կարելի է նկատել XIX դարի վերջերին և XX դարի առաջին տասնամյակներին, երբ սիմվոլիստ բանաստեղծների և գեղագետների շնորհիվ էլ ավելի

---

<sup>545</sup> Թ. Էլիոթի կարծիքով Գանտեի լեզուն ածականներով ամենաաղքատիկն է: «Գանտեն ուզում է, որ մենք տեսնենք այն, ինչ ինքն է տեսել. այդ պատճառով նրա լեզուն շատ պարզ է, նրա մոտ մետաֆորները շատ քիչ են»: «Դժոխքի» ընթերցանությունը համոզում է պոետին, որ «մեծագույն պոեզիան կարելի է ստեղծել բառերի մեծագույն տնտեսամբ ու մետաֆորների, համեմատությունների, բառային գեղեցկությունների և դարձվածքների մեծագույն ժխտությամբ» (Элиот Т., Избранное, М., 2004, стр. 301, 309):

խորացան և ընդարձակվեցին ֆրանսերենի ոճական ազդեցության ձևերն ու սահմանները: Ֆրանսերենի գործածությունը գրական տեքստերում որոշակի գեղագիտական ծրագրերի սահմաններում դառնում է մոդայիկ Լ. Տոլստոյից մինչև Օ. Ուայլդ և Թ. Ման<sup>546</sup>:

Չափազանց կարևոր խնդիր է ոճերի համեմատական պատմության և տիպաբանության ուսումնասիրությունը՝ անտիկ տեսություններից մինչև Գ. Մարկիսիչ ու Է. Կասսիրեր<sup>547</sup>:

Անկասկած է, որ յուրաքանչյուր դարաշրջան ստեղծում է ոճի իր պատկերացումները: Բայց արևմտյան գեղագիտական մտքի վրա բավական երկար մի շրջան գերիշխում են մախս պլատոնյան, ապա՝ արիստոտելյան ոճաբանական գաղափարները: Դրանք միմյանցից շատ տարբեր չեն: Պլատոնը «ոճ» հասկացության հիմքում դնում է լոգոսը, իսկ Արիստոտելը՝ երկի սեռը՝ իր բազմազան դրսևորումներով<sup>548</sup>: Նոր ժամանակներում ավելի կարևորվում է ոճի մեջ մտքի, բանականության կշիռը, ինչը դրսևորվում է ոճի և ստեղծագործական անհատականության, ոճի ու ժանրի, ոճի ու գրական ուղղության մերձեցմամբ: Պատահական չէ, որ Ժ. Բյուֆֆոնի «Ոճը մարդն է» հանրահայտ արտահայտությունը, որ նա անում է 1753 թ. Ֆրանսիական ակադեմիայի անդամ ընտրվելու կապակցությամբ, հնչում են բանականության և լուսավորության միջավայրում: «Ոճը ենթադրում է բանականության բոլոր ընդունակությունների միավորում և դրսևորում, — ընդգծում է ֆրանսիացի փիլիսոփան և բնագետը: — Միմիայն գաղափարներն են ձևավորում ոճի հիմքերը, բառերի հնչեղությունը ընդամենը կողմնակի հանգամանքներ են»<sup>549</sup>: Ոճի տեսության մեջ ամեն ի-

---

<sup>546</sup> XIX դարի սկզբի ֆրանս-ռուսական առնչությունների պատմական ֆոն ստեղծելու նպատակով Լ. Տոլստոյը «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում առատորեն գործածում է ֆրանսերեն բառեր, արտահայտություններ, ամբողջական խոսակցություններ: Նման մեթոդի դիմում է նաև Թ. Մանը «Կախարդական լեռը» վեպում, բայց միանգամայն այլ՝ սեռի և սիրո լեզվական միջավայր ստեղծելու նպատակներով: Ինչ վերաբերում է Օ. Ուայլդին, ապա վերջինս իր «Դորիան Գրեյի դիմանկարը» վեպն ամբողջապես՝ իրեն հավատարմություն ֆրանսիական սիմվոլիզմի գեղագիտությանը, գրում է հենց ֆրանսերեն:

<sup>547</sup> Խնդիրն առավել մանրամասն տե՛ս Լосев А., Проблема худ. стиля, Киев, 1994:

<sup>548</sup> Сті'у Античные риторики, М., 1978, стр. 15- 166:

<sup>549</sup> Մեջբերման աղբյուրը՝ Լосев А., Проблема худ. Стиля, Киев, 1994, стр. 35:

նչ արմատապես փոխվում է Կանտի և ռոմանտիկների կողմից: Իրականությունը նոստալգիայի ու ֆեմինիզմի հակադրության մեջ տեսնող Կանտի գաղափարները որդեգրած ռոմանտիկները ստեղծեցին ոճի նոր պատկերացումներ, որոնց մեջ աշխարհայացքային կարևորություն ստացավ բարոյի չարի, գեղեցիկի ու այլանդակի, հերոսականի ու սովորականի հակադրությունը: Ա. Շոպենհաուերի կարծիքով «ոճը ոգու արտաքին տեսքն է: Այն մարմնավոր տեսքից առավել ճշմարիտ է: Ուրիշի ոճը կրկնել՝ նույնն է, թե դիմակ կրել»<sup>550</sup>: Ռեալիզմի և նատուրալիզմի ժամանակներում գեղարվեստական ոճերը պարզեցվեցին՝ զրկվելով ռոմանտիկական պաթոսից: XX դարակերպին Հ. Վյուֆլինը ստեղծեց ոճագիտական ինքնատիպ աշխատություն, որում միմյանց հակադրվեցին Վերածննդի ու բարոկկոյի ոճերը<sup>551</sup>:

1946 թ. Է. Աուերբախը երկու հակադիր՝ հոմերոսյան և աստվածաշնչյան ոճերի մեջ է տեսնում եվրոպական գրականության զարգացումը<sup>552</sup>: XX դարի երկրորդ կեսին եվրոպական գեղագիտական միտքը, մասնավորապես և ոճաբանությունը, մտնում է առավել բարդ հուն, այն որոշակիորեն կորցնում է իր գեղագիտական արժեքը և դառնում զուտ գիտական դիտարկումների առարկա: Չանագան փիլիսոփայական դպրոցներ փորձում են ոճը բնութագրել և սահմանել՝ համաձայն իրենց գաղափարների, նշանակալից է հատկապես կառուցվածքաբանների ու ետկառուցվածքաբանների փորձը, որոնք հասնում են ոճի գեղագիտական արժեքի մերժման և ամեն ինչ հանգեցնում են լեզվական միավորի՝ տեքստի:

Եթե ոճի պատկերացումները հայտնի են հնագույն ժամանակներից, ապա «միջտեքստայնությունը» միանգամայն նոր հասկացություն է, ստեղծվել է ֆրանսիացի գրականագետ Յու. Կրիստևայի<sup>553</sup> կողմից 1967 թ. և գեղարվեստական երկերի վերլուծության պոստմոդեռնիստական հիմնական գործիքներից մեկն է: Գրականագետի ա-

<sup>550</sup> Шопенгауер А., Полное собр. сочинений, М., 1910, т. 3, стр. 824.

<sup>551</sup> Вельфлин Г., Основные понятия истории искусства, СПб., 1994.

<sup>552</sup> Ауербах Э., Мимесис, Москва-СПб., 2000, стр. 25.

<sup>553</sup> Су'у Кристева Ю., «Бахтин, речь, диалог и роман» հոդվածը:

ուաջարկած նոր հասկացության հիմքում ընկած է Մ. Բախտինի այն գաղափարը, որ յուրաքանչյուր գրող անխուսափելիորեն երկխոսության մեջ է մտնում նախորդ և ժամանակակից գրական իրողությունների հետ<sup>554</sup>: Ելնելով մտածողության պանլեզվական ըմբռնումից, որի համաձայն՝ ողջ մշակույթը՝ գրականությունը, հասարակությունը, պատմությունը, ինքը՝ մարդը, դիտարկվում են իբրև տեքստ, կառուցվածքաբանության տեսաբանները (Ա.-Ժ. Գրեյմաս, Ռ. Բարտ, Ժ. Լական, Մ. Ֆուկո) մարդու գիտակցությունը, ինչպես նշվում է վերը, նույնացնում են գրավոր տեքստի՝ իբրև դրա արձանագրման միակ քիչ թե շատ արժանահավատ միջոցի հետ: «Միջտեքստայնության պրիզմայի միջով,– գրում է Ի. Իլլինը,– աշխարհը ներկայանում է իբրև վիթխարի տեքստ, որում ինչ-որ ժամանակ արդեն ամեն ինչ ասվել է, իսկ նորը հնարավոր է միայն կոլեկտիվակայի սկզբունքի համաձայն՝ որոշակի տարրերի միախառնումը տալիս է նոր կոմբինացիաներ»<sup>555</sup>: Միջտեքստայնության կանոնիկ բնորոշումը տալիս է Ռ. Բարտը. «Յուրաքանչյուր տեքստ ինտերտեքստ է, մյուս տեքստերը ներկա են նրա մեջ զանազան մակարդակներում առավել կամ պակաս ճանաչելի ձևերով՝ նախորդ մշակույթի տեքստերը և շրջակա մշակույթի տեքստերը: Յուրաքանչյուր տեքստ իրենով ներկայացնում է նոր հյուսվածք՝ հյուսված հին մեջբերումներից»<sup>556</sup>:

Յու. Կրիստյովայի առաջադրած գաղափարը, Ռ. Բարտից բացի, հետագայում կրկնում, զարգացնում, ընդլայնում ու խորացնում են նաև Ժ. Ժենետը, Մ. Ռիֆատերը և ուրիշներ: Մակայն գրականագիտության մեջ միջտեքստայնության սկզբունքի զարգացումը երկակի տպավորություն է թողնում: Մի կողմից այն իր բազմազան և նոր մեթոդների կիրառման շնորհիվ լայն հնարավորություններ է ընձեռում գրականագիտության զարգացման, գրական երկերում փոխառությունների, թեմաների և սյուժեների վերամշակումների, ակնհայտ ու թաքուն հղումների, թարգմանությունների, գրագողու-

<sup>554</sup> Ст'ю Бахтин М., Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве/Бахтин М., Вопросы лит. и эстетики, М., 1975, стр. 6-71:

<sup>555</sup> Западное лит. ведение XX века, М., 2004, стр. 165.

<sup>556</sup> Барт Р., Исбранные работы, М., 1989, стр. 417.

թյունների, այլուզիաների, պարաֆրագների, պարողիաների, Էկրանավորումների, սցենարների և այլ իրողությունների ճշգրիտ ուսումնասիրման ու գնահատման համար: Դա հատկապես նկատելի է համեմատական գրականագիտության համակարգում, որի հաջողությունները, ինչպես նկատում է Մ. Շմիտց-Էմանսը, իրենց ազդեցությունն են բողնում նաև ընդհանուր գրականության զարգացման վրա<sup>557</sup>: Դրա հետ մեկտեղ միջտեքստայնությունը, գրականության մեջ միմիայն տեքստեր տեսնելով, չափանիշ է համարում, այսպես կոչված, «մեջբերումային մտածողությունը»<sup>558</sup>, ինչը, անկասկած, պոստմոդեռնիզմի հիմնական կարգախոսներից մեկի՝ տեքստի, հեղինակի և ընթերցողի մահացման վարկածի դրսևորումներից է: Մինչդեռ այդ սկզբունքի ելման, այսինքն՝ Մ. Բախտինի մշակութային երկխոսության գաղափարը, կարծում ենք, միանգամայն այլ, առավել առողջ հիմքեր է ստեղծում՝ մեկնաբանելու գրականության պատմությունը: Մ. Բախտինի մշակութային երկխոսության գաղափարի և միջտեքստայնության տեսաբանների պատկերացումների միջև տարբերություն է տեսնում Ա. Կոմպանիոնը և այդ կապակցությամբ նկատում. «Բախտինի մոտ երկխոսության հասկացությունը բովանդակում է բարձրագույն անկեղծություն արտաքին աշխարհի, «սոցիալական» տեքստի հանդեպ»<sup>559</sup>: Եվ եթե ռուս գրականագետը երկխոսության համար լավագույն ժանր է տեսնում վեպը և մանրամասնորեն ներկայացնում ժանրի պատմությունը, բայց դա տեսանելի է նաև գրական բոլոր ժանրերի, այսինքն՝ առհասարակ գրականության պատմության ողջ ընթացքում՝ անտիկ դարաշրջանից սկսած, երբ Էսքիլեսը, Սոֆոկլեսը կամ Պինդարոսը կարող էին ասել, թե իրենց ստեղծագործությունները փշրանքներ են՝ վերցված Հոմերոսի ճոխ սեղանից, մինչև XX դար, երբ Թ. Էլիոթը, Ջ. Ջոյսը կամ Ա. Կամյուն վերստին նայում են դեպի ետ՝ դեպի հին գրական տեքստերը՝ յուրաքանչյուրն իր գեղագիտական ծրագրերը լավագույնս մարմնա-

<sup>557</sup> Handbuch Komparatistik, Stuttgart.Weimar, 2013, S. 21.

<sup>558</sup> Օրինակ՝ Բ. Մորիստը Ա. Ռոբ-Գրիլյեի ստեղծագործությունն անվանում է «մեջբերումային գրականություն» (տե՛ս Западное лит.ведение, М., 2004, стр. 165):

<sup>559</sup> Компаньон А., Демон теории, М., 2001, стр. 130.

վորելու և դրանք նորովի «կարդալու» համար: Այսինքն՝ մշակութային նախորդ դարաշրջանները հաջորդների համար ներկայանում են իբրև «բաց տեքստ», բայց դրանք ոչ թե մեքենաբար մեջբերելու, այլ որոշակի գաղափար կամ սկզբունք հաստատելու համար: Այդ մասին մասամբ խոսք եղել է գրական երկերի գաղափարների կապակցությամբ: Օրինակները կարելի է շարունակել ինչպես գրական դարաշրջանների, այնպես էլ առանձին գրողների առնչությամբ: Այսպես, միջնադարի լատիներեն գրականության մեջ հմտորեն ներկայացված են հելլենիզմի փիլիսոփայական ու գեղագիտական տեքստերը՝ Պլատոնի կամ Արիստոտելի գաղափարներին նոր մեկնաբանություն տալու նպատակով, Վերածննդի գրականության մեջ հստակորեն «կարդացվում են» անտիկ հումանիզմի գաղափարները, XX դարի մոդեռնիզմը չափազանց ուշադիր է XVII դարի բարոկկոյի տեքստերի հանդեպ և այսպես շարունակ: Ինչպես հայտնի է, Դանտեի պոեզիայի գլխավոր իմաստը, գեղեցիկի հանդեպ ճաշակ ձևավորելուց զատ, նաև մարդու իմացության և ճանաչման սահմանների հնարավորինս ընդարձակումն է, որի համար նա վիթխարի քանակությամբ նյութեր է օգտագործում՝ մեջբերված ինչպես անտիկ, այնպես էլ քրիստոնեական աստվածաբանական տեքստերից: Հումանիզմի ճգնաժամի և մարդու անկման մասին խոսող Շեքսպիրը լայնորեն օգտվում է հունահռոմեական, իտալական, դանիական և անգլիական գրական տեքստերից և պատմական ժամանակագրություններից: Ֆ. Պետրարկայի, Ֆ. Բաբլեի, Մ. Մոնտենի ստեղծագործություններում առատորեն մեջբերումներ են արվում հունահռոմեական հեղինակներից՝ անտիկ հումանիզմին հարություն տալու կամ այլ նպատակներով: «Երբ ես երբեմն խոսում եմ ուրիշի բառերով,– խոստովանում է Մ. Մոնտենը,– ապա սոսկ այն բանի համար, որ առավել լավ արտահայտեն ինքս ինձ»<sup>560</sup>: Վ. Գյոթեի պոեզիայում հստակորեն նկատելի է նախ հունահռոմեական («Պրոմեթևս», «Հռոմեական էլեգիաներ» և այլն), ապա՝ արևելյան («Արևելաարևմտյան դիվան») պոետական տեքստերի առկայությունը: XX դարի գրականության

---

<sup>560</sup> Монтень, Опыты, М., 1991, стр. 118.

մեջ նույնպես առատորեն առկա են հին գրական տեքստեր: Հ. Գրիմելսհաուզենի (XVII դ.) «Խաբեբա Կուրաժը» վիպակը՝ իբրև տեքստ, նյութ է ծառայում Բ. Բրեխթի հանրահայտ պիեսի համար, որտեղ հերոսուհին անբաժան է իր սայլից<sup>561</sup>: Ֆ. Կաֆկայի, Է. Հեմինգուեյի, Ա. Կամյուի ստեղծագործություններում կարելի է հետևել անտիկ և աստվածաշնչյան որոշ կերպարների նոր մեկնաբանությունների (Միգիվոս, Հոբ): Ռոմանտիզմի գրական տեքստը շատ լավ նկատելի է Թ. Մանի և Հ. Հեսսեի ստեղծագործություններում: Միջտեքստայնության հետաքրքիր օրինակ է ստեղծել ժամանակակից ավստրիացի արձակագրուհի Մ. Գրուբերը: Նրա «Դեպի դոյակ» վեպն ամբողջովին կառուցված է Ֆ. Կաֆկայի հանրահայտ վեպի հիման վրա, սակայն հեղինակը չի հետևում իր վերջին վեպի ավարտի մասին հեղինակի թողած մտքերին, որ մեզ է փոխանցում Մ. Բրոդը<sup>562</sup>, այլ փորձում է վերակերտել Կաֆկայի մարդկային ու ստեղծագործական կերպարը:

---

<sup>561</sup> Հունահռոմեական դիցաբանության մեջ սայլը մահվան խորհրդանիշ է (տե՛ս Օ. Ֆրեյդենբերգ, *Поэтика сюжета и жанра*, М., 1997, стр. 190-193):

<sup>562</sup> Տե՛ս Կաֆկա Ֆ., *Դոյակը*, Երևան, 1992, Մ. Բրոդի Վերջաբանը, էջ 368:

## ՀԱՎԵԼՎԱԾ<sup>563</sup>

### ՄԱՔՍ ՄՅՈՒԼԼԵՐ

#### ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ԳԻՅԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ<sup>564</sup>

Ի՞նչն է կյանք տալիս հին աշխարհի ուսումնասիրությանը: Ի՞նչն է մեր գործնական ու գործարար դարում ստիպում մարդկանց գոհաբերել իրենց ազատ զբաղմունքների ժամանակը: Արդյո՞ք դա համոզմունքը չէ, որ եթե դելֆյան պատգամախոսի խորհրդով կամենում ենք հասկանալ, թե ինչ է մարդը, նախապես պարտավոր ենք իմանալ, թե ինչ է եղել նա... Ահա թե ինչու ավանդական պատմությունների գունաթափ և հնացած էջերը այդքան թանկ են մեզ համար, գուցե ավելի թանկ, քան Նոր ժամանակների իրադարձություններով հարուստ պատմության էջերը...:

Լեզուն մարդկային ստեղծագործ ոգու ամենաառաջին ստեղծագործությունն է... Մենք խոսում ենք լեզվով, որով խոսում էին մեր ցեղի առաջին առաջնորդները... Եվ պատմության առաջին փուլը, որին կարող է հասնել հնագետների ու փիլիսոփաների ամենասուր տեսողությունը, մենք անվանում ենք բառերի առաջացման փուլ (rhematis period)... Այդ փուլին հաջորդում է երկրորդը, որը կարելի է անվանել խոսվածքների, բարբառների ձևավորման փուլ (dialectical period)...

Այդ երկու փուլերից հետո և մինչև ժողովրդական գրականության հանդես գալը կա ևս մեկը, որը անվանում ենք միֆերի առաջացման փուլ... Ո՞վ է հայտնաբերել այդ ասքերը, որոնք, նկատենք մեկընդմիջտ, աչքի են ընկնում ընդհանուր գծերով թե՛ ձևով և թե՛ բո-

<sup>563</sup> Հավելվածում ներառված հոդվածները տպագրվում են կրճատումներով:

<sup>564</sup> Мюллер М., Сравнительная мифология (1856) // Хрестоматия по теории литературы сост. Л. Н. Осьмакова, М.: «Просвещение», 1982, стр. 341-345.

վանդակությամբ ամենուրեք, որտեղ հանդիպենք դրանց՝ հնդկական, պարսկական, հունական, հռոմեական, սլավոնական կամ գերմանական հողի վրա... Այդ միջերը ստեղծել է մարդը՝ իր պատմության հայտնի շրջանում...:

Ինչ-որ մեկն ասել է, որ լեզուն բրածո պոեզիա է: Բայց ամեն նկարիչ գիտի, որ գիպսը, որից նա քանդակում է իր արձանը, պարունակում է օրգանական կյանքի մնացորդներ, այդպես էլ ժամանակակից անգլիացին, գերմանացին կամ ֆրանսիացին գիտի, որ *father, pater, pere* բառերն արտասանելիս նա հովանավորության է կոչում է իր հորը... Սանսկրիտերեն *devar-*ն ի սկզբանե նշանակում էր «ընկեր կամ խաղերի մասնակից (*play-mate*)»... այդպես նրա պատմությունն արտացոլվել է հենց բառի մեջ. բառը առասպել էր (*առասպել* իրականում նշանակում է *պատմվածք, պատմություն*), հունարենում այն կերպարանավորվել է պարզ անվան, պայմանական տերմինի... Հետևաբար միակ սահմանումը, որը կարելի է տալ լեզվին այդ վաղ ժամանակներում, կլինի հետևյալը. լեզուն մարդու տարբեր զգայարաններով ընկալվող տպավորությունների, ձայների գիտակցված արտահայտությունն է...

Խոսքին առասպելաբանական իմաստ տալու համար անհրաժեշտ է, որ լեզվի մեջ կորչի կամ մթագնի բառի սկզբնական, բուն իմաստի գիտակցությունը..., բառը, որը մի լեզվում ունի առասպելական, մյուսում՝ շատ հաճախ բոլորովին պարզ ու ընդհանուր առմամբ հասկանալի նշանակություն... Վեդաներում ամփոփված է պարզունակ, բնական և հասկանալի դիցաբանության մի ամբողջ աշխարհ: Ոչ մի տեղ այնքան կտրուկ չի զգացվում այն հսկայական տարածությունը, որը բաժանում է Հնդկաստանի հին պոեմները հունական գրականության վաղ օրինակներից, որքան դեռևս կայացման չհասած ու զարգացման փուլում գտնվող վեդայական առասպելների հետ լիակատար, վերջնական զարգացման հասած և արդեն քայքայվել սկսող հունական առասպելների հետ համեմատելիս, որոնց վրա է հիմնված Հոմերոսի պոեզիան...

Անկասկած, նշաններ կան, որ հունական, լատինական և գերմանական առասպելները կարելի է բացատրել հունարենի, լատինե-

րենի կամ գերմաներենի տարրերով, ինչպես որ հունարենում կան բազմաթիվ բառեր, որոնց ստուգաբանական նշանակությունը կարելի է բացատրել առանց սանսկրիտի կամ գոթերենի օգնության...:

Էպիկական ու ողբերգական պոեզիայի հետագա զարգացումը կարող էր տեղի ունենալ հունական, հնդկական կամ գերմանական հողի վրա. այն կարող էր ներառնել տարբեր երկրների երանգները, կլիմայի տարբեր ջերմաստիճանները, կարող էր վերջապես ընդունել իր մեջ պատահական ու պատմական շատ իրողություններ: Բայց արժի վերլուծության սուր դանակով դիպչել այդ լեզունդներին, և մենք կհամոզվենք, որ բոլոր ժողովուրդների ամենահին պոեզիայի երակներում նույն արյունն է հոսում. դա նույն դիցաբանական էպոսն է...

Համեմատական բանասիրությունն ապացուցել է, որ լեզվում պատահական կամ սխալ բան չկա... Ճիշտ նույն արդյունքներին, վստահ եմ, կարելի է հասնել առասպելաբանության ոլորտում և առասպելաբանություն հորինելու փոխարեն, ինչպես արվել է մինչ այժմ, *ab ingenii humani imbecillitate et a dictionis egestate* (այսինքն՝ մարդկային մտքի թուլությունից և մարդկային խոսքի սակավությունից), ընդհակառակը, թվում է, որ դրա ավելի ճիշտ բացատրությունը կարելի է փնտրել *ingenenii humaniet sapientia a dictionis abundantia* (այսինքն՝ մարդկային բանականության ուժի ու մարդկային հարստության մեջ):

## Ա. ՎԵՍԵԼՈՎՍԿԻ

### ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՊՈՆՏԻԿԱՅԻ ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՑ<sup>565</sup>

Գրականության պատմությունը հիշեցնում է աշխարհագրական մի շերտ, որը միջազգային իրավունքը օժել է որպես *res nullius*<sup>566</sup>, և որտեղ որսի են դուրս գալիս մշակույթի պատմաբանն ու գեղագետը, գիտնականն ու սոցիալական գաղափարներ հետազոտողը: Ամեն մեկն իր կարողություններին ու հայացքներին համապատասխան գտնում է այն, ինչ կարողանում է, ապրանքի կամ որսի վրա պիտակը նույնն է, բովանդակությունը հեռու է նույնը լինելուց: Նորմայի շուրջ համաձայնության չեկանք, այլապես այդքան հրատապ չէինք վերադառնա հարցին՝ ի՞նչ է գրականության պատմությունը: Դրա վերաբերյալ ամենաճիշտ տեսակետներից մեկը կարելի է ամփոփել այս մոտավոր սահմանման մեջ՝ սոցիալական մտքի պատմություն՝ վերապրված փոխաբերական-պոետիկ փորձառության և այն արտահայտող ձևերի մեջ: Մտքի պատմությունն ավելի լայն հասկացություն է, գրականությունը՝ դրա մասնակի դրսևորումը, դրա տարանջատումը ենթադրում է հստակ ըմբռնում, թե ինչ է պոեզիան, որն է բանաստեղծական գիտակցության և դրա ձևերի զարգացումը, այլապես չէինք խոսի պատմության մասին: Բայց նման սահմանումը պահանջում է նաև վերլուծություն, որը կհամապատասխանի դրված նպատակներին...

**Ինչո՞ւ**<sup>567</sup> սլավոնական Արևելքը միջնադարում չստեղծեց իր գեղեցիկ գրականությունը, իր անհատական պոեզիան, ինչո՞ւ չստեղծեց գրական ավանդույթ: Շատ բան կարելի է բացատրել սլավոնության՝ մշակութային պատմությամբ ավելի ուշ հանդես գալով, աշխարհագրական դիրքով, որը պարտավորեցնում էր կռվել օտարացեղ Արևելքի դեմ և այլն: Անդրադառնանք միայն դպրոցին, կրթական տարրերի երկակիությանը, որն այստեղ, ինչպես և Արևմուտքում, որոշեց նոր զարգացման բնույթը՝ ի տարբերություն (տեսանելի, համե-

<sup>565</sup> Веселовский А. Н., Избранное: Историческая поэтика, М., 2006, стр. 57-80.

<sup>566</sup> Գույք, որը սեփականատեր չունի (լատ.):

<sup>567</sup> Այս և հոդվածներում հանդիպող հետագա ընդգծումները հեղինակներինն են:

նայն դեպս) անտիկ ամբողջականության: Եվ սհա, մի կողմից, ժողովրդական, հեթանոսական, ծիսական կամ բիլինային պոեզիան, որի հարստությամբ մենք դեռ հիանում ենք նրա սերբական և ռուսական նմուշներով, ինքնատիպ գույներով ու չափերով, ինչը չի կարելի մոռանալ Եվրոպական երգերի ընդհանուր ակորդի մեջ, մյուս կողմից՝ եկեղեցին, որի հետևում կանգնած էր հունական բանաստեղծական ու փիլիսոփայական կրթական ավանդույթը: Նա դրանց ձեռնամուխ եղավ սլավոնական հողի վրա: Քարոզչության նպատակներին և հաջողությանը համապատասխանում էր ժողովրդական եկեղեցիների սկզբունքը՝ թե՛ ուսմունքի լեզվով, թե՛ Սուրբ գրքի եկեղեցասլավոնական թարգմանությամբ, որն ավելի հասկանալի է հավատացյալների համար, քան լատիներեն Աստվածաշունչը: Սա առաջընթաց քայլ էր քրիստոնեական ուսմունքի յուրացման և հաջողության առումով, թեև ժողովրդասլավոնական պոեզիայի երկակի հավատքը ոչնչով չէր տարբերվում Արևմուտքի նմանատիպ երևույթներից և գուցե նույնիսկ ավելի անկեղծ է: Սլավոնական Աստվածաշունչը որոշ չափով որոշեց նաև դպրոցական աշխատանքի բնույթը... Չկային նմուշներ, օտար օրինակներ, որոնք կարող էին գայթակղել ընդօրինակման՝ փորձելու բարձրացնել նաև սեփական ժողովրդի բանաստեղծական հարստությունը: Եթե արևմտյան գրականությունը կարելի է պատկերացնել որպես դասական լատիներենի հետ բանահյուսության խաչաձևման արդյունք, ապա սլավոնական արևելքում նման խաչաձևումը տեղի է ունեցել ավելի նեղ իմաստով, որը պայմանավորված էր գրագիտության ու եկեղեցական լուսավորության նպատակներով: Այդ պատճառով էլ պոեզիա չկար:

Ինչպե՞ս կընթանար Եվրոպայի գրական զարգացումը՝ թողնված իր իսկ ժողովրդական հիմքերի զարգացմանը, ակնհայտորեն անպատու հարց է, բայց այն տեղիք է տալիս որոշ տեսական նկատառումների, որոնց համապատասխանում են իրական փաստերը: Ակնհայտ է, որ օրգանական զարգացումը կընթանար ավելի դանդաղ՝ առանց շրջանցելու հաջորդական փուլերը, ինչպես հաճախ է պատահում օտար մշակույթի ազդեցության տակ՝ երբեմն ստիպելով, երբեմն ոչ ճիշտ պահին հասունանալով մի բանի, որը դեռ խակ է և չի

նպաստում ներքին առաջընթացին: Հունական դրաման, ինչպես մեր գարնանային շուրջպարերը, հիմնված է ծիսական խմբերգային երգերի վրա. դրանց ամենապարզ կրոնական բովանդակությունը ընդհանրացվել ու բացահայտվել է ավելի լայն մարդկային գաղափարների առումով Դիոնիսոսի պաշտամունքում. գեղարվեստական դրաման միացավ ժողովրդական ագրարային խաղերի այս կերպարանափոխությանը: Անդրադառնանք Արևմուտքին: Այստեղ ևս կային շուրջպարեր, դրամատիկական գործողությունների ամենապարզ հիմքեր, բայց այդ հիմքերի վրա մենք հետագա զարգացում չենք տեսնում. եթե կային համապատասխան, ընդհանրացնող պաշտամունքի սաղմեր, ապա դրանք մահանում էին առանց պտուղ տալու: Հայտնվեց եկեղեցին և առօրյա պատարագից ստեղծեց մի տեսակ հոգևոր տեսարաններ՝ միստերիա, բայց այն գրկված էր ժողովրդական հիմքից, որը պետք է սնուցեր նրան ու վերափոխեր՝ դոգմայի հետ զարգանալով ու դուրս գալով դրանից. անխախտ, զարգացման ոչ ենթակա եկեղեցական հիմքը հանդես էր գալիս դրսից: Հրապարակային բեմը, ուր հետագայում տեղափոխվեց այս կրոնական թատրոնը, կարող էր ներմուծել մի քանի կենցաղային տեսարաններ և գավելշտական տիպեր, ո՛չ «հոգեբանական վերլուծություն» և ո՛չ էլ «ներքին կոնֆլիկտ» հասկացությունը, և այստեղ դպրոցը առաջադիմության ավելցուկ է տվել՝ վարժեցնելով այլաբանության, Վիրգիլիոսի այլաբանության, ընդհանրացումների, որոնց հետ մա վարվում էր այնպես, ասես կենդանի մարդիկ լինեին: Վարժեցրեց արատների ու առաքիներությունների կերպարներին...: Այս ընդհանրացումների միաձուլումը միստերիաների էպիկական անշարժ դեմքերի հետ մատնանշում էր հետագա զարգացման հնարավորությունը, դրամատիկ կյանքի նախահիմքերի ստեղծումը: Մինչդեռ արդեն միջնադարում նույնիսկ մենաստաններում կարդացվում էին Տերենտիոսի կատակերգությունները, հիշվում էր Սենեկան, նրա հետ կրկին ի հայտ է գալիս անտիկ դրամայի ավանդույթը: XIV դարում հանդես է գալիս դրա առաջին ձայնավոր ընդօրինակումը: Սկսած XVI դարից՝ դրաման հաստատվում է որպես ճանաչված գրական ժանր՝ նվաճելով

համընդհանուր համակրանք. Շեքսպիրի հետևում կանգնած է Սենեկային հիշեցնող անգլիական դրաման:

**Որպեղի՞ց** են գալիս դրամայի այս վերելքը, ժողովրդականությունը: Եթե գրականությունն արտացոլում է կյանքի պահանջները, ապա կարելի է ենթադրել, որ որոշակի համապատասխանություն գոյություն ունի կյանքի և առանձին բանաստեղծական ձևերի միջև, նույնիսկ եթե երկուսն էլ միասին չեն զարգանում. մարդը յուրացնում է միայն այն, ինչի համար նախադրյալ կա գիտակցության, ոգու ներքին պահանջներում:

**ՀԱՅՆՐԻՆ ՎՅՈՒՑԼԷՆ**  
**ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ**  
**ՀԱՍԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**<sup>568</sup>

Ես բավականին լավատես եմ և կարծում եմ, որ մարդու արտահայտած գործնական մտքերը ժամանակի ընթացքում ճանաչվում են, ուստի ավերորդ եմ համարում լսել մեկին, ով ունի այլ կարծիք և հետամուտ լինել նրա հավանությանը: Գլխավորն այն է, որ գիրքը կարդացվի: Այն, ինչ ճիշտ է դրա մեջ, արմատ են ձգելու, իսկ կեղծը, որից, ըստ երևույթին, հնարավոր չէ խուսափել, կմեռնի: Սակայն իրավիճակն այլ է, երբ ամեն ինչ լիովին սխալ է հասկացվում, և մակերեսային մեկնաբանությունը խեղաթյուրում է գրքի իմաստը: Այդ ժամանակ պետք է հրապարակավ խոսել, քանի որ հակառակ դեպքում մի կեղծ գաղափարը կուտակվում է մյուսի վրա, և դու պատասխանատու ես այն հայտարարությունների համար, որոնց հետ ոչ մի ընդհանուր բան չունես: Դա հենց իմ դիրքորոշումն է: Արվեստի պատմությանն առնչվող վերջին մի շարք աշխատություններում, քիչ թե շատ բացահայտորեն, իմ «հիմնական հասկացությունները» գնահատվում են որպես արվեստի «միակ ճշմարիտ» պատմությանը պատռնացող վտանգ: Նման ոգևորություն առաջացնող կարմիր լաթը նախևառաջ «արվեստի պատմություն առանց անունների» հասկացությունն է: Չգիտեմ՝ որտեղից եմ ես փոխառել այս բառը. այն պտտվում էր օդում: Ամեն դեպքում այն հստակ արտահայտում է մի բան պատկերելու մտադրություն, որը վերաբերում է ոչ անհատականի ոլորտին: Այստեղ նրանք սկսում են բարձրաձայն առարկել. «Արվեստի պատմության մեջ ամենաարժեքավորը, ի վերջո, անհատականությունն է. սուբյեկտի բացառումը նշանակում է մռայլ աղքատացում. պատմությունը փոխարինվում է անարյուն սխեմայով և այլն»: Իմ մտքերի ավելի անշնորհք ըմբռնում, թվում է, չի կարելի պատկերացնել: Ի՞նչ ի-

---

<sup>568</sup> Вельфлин Г., Предисловие к 4, 5, 6 изданиям книги «Основные понятия истории искусств» // Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994, стр. 13-19.

մաստ ունեն այս ճոխ բացականշությունները, եթե ոչ որ չի պատրաստվում կասկածի տակ դնել անհատի արժեքը: Այն, ինչ ես ներկայացնում եմ, ամենևին էլ արվեստի նոր պատմություն չէ, որը նախատեսված է հին տեղը զբաղեցնելու. դա ոչ այլ ինչ է, քան իրերին որոշակիորեն նոր կողմից մոտենալու փորձ, որպեսզի դրանով իսկ գտնվեն կառույցի պատմական դասակարգման այն հիմնական ուղեցույցները, որոնք կարող էին ապահովել դատողությունների որոշակի վստահելիությունություն: Փորձը հաջողվեց, թե ոչ. այս հարցը ես չեմ որոշելու: Ես միայն մի նպատակ եմ հետապնդում, որը պետք է կարևոր լինի յուրաքանչյուրի համար, ով հավատում է, որ արվեստի պատմության խնդիրը չի սահմանափակվում միայն արտաքին փաստերի հաստատմամբ:

Երբեք մտքովս չի անցել արվեստի պատմությունը հանգեցնել տեսողության ձևերի պատմության, այդուհանդերձ, կարծում եմ, որ անհրաժեշտ է փորձել հասկանալ որոշակի դարաշրջանի մտապատկերացման ընդհանուր ձևը, քանի որ առանց այդպիսի ըմբռնման արվեստի գործը երբեք չի կարող ճիշտ գնահատվել: Առանց դրա ամեն ինչ նմանվում է մշուշի մեջ թափառելու: Օրինակներ՝ որքան ցանկանաք:

Միսալ կլինի կարծել, թե գեղարվեստական միջոցները բոլոր ժամանակներում հավասարապես արտահայտիչ են եղել, և որ հին արվեստը կարող էր ընտրություն կատարել նույն ազատությամբ, ինչ ժամանակակից մարդը՝ աչքի առաջ ունենալով մինչ այժմ իրականացված բոլոր հնարավորությունները: Ես դա անվանում եմ արվեստի միամիտ պատմություն՝ ի տարբերություն քննականի: Բայց այստեղ առարկություն է հնչում. ինչպե՞ս կարելի է խոսել մտապատկերացումների ընդհանուր ձևերի գոյության մասին այնտեղ, որտեղ կողք կողքի գոյակցում են այնպիսի հակադրություններ, ինչպիսիք են Գրունեվալդն ու Դյուրերը<sup>569</sup>: Սրան ես պատասխանում եմ. ինչո՞ւ պետք է ամեն ինչ արվեստում տարբերվի պատմական կյանքի մյուս

---

<sup>569</sup> Գրյունեվալդ (1470-1528) – գերմանացի նկարիչ, իսկական անունը՝ Նիտհարդտ Մատիս: Ալբրեխտ Դյուրեր (1471-1528) – գերմանացի նկարիչ, Վերածննդի գերմանական կերպարվեստի հիմնադիր:

ուղորտներից: Բնականաբար, հազվադեպ են դեպքերը, երբ ամենուրեք և առանց որևէ բացառության հաստատվում է մեկ տեսակ, այլ ոչ թե միավորվում են տարբեր ուղղություններ: Ճգնաժամների դարաշրջանները, ինչպիսին, օրինակ, Ռեֆորմացիայի դարաշրջանն է, անխուսափելիորեն լի են լինում տարաձայնություններով: Եվ այնուամենայնիվ, Գոյունեվալդի յուրաքանչյուր գծագրում մենք անմիջապես կռահում ենք XVI դարը: Ինչո՞ւ: Այն պատճառով, քանի որ իր էական հատկանիշներով Գրունեվալդը համընկնում է Դյուրերի հետ:

Իմ գրքում ես փորձ արեցի նկարագրելու Նոր դարաշրջանի մտապատկերացման ձևերը դրանց ամենաընդհանուր հնարավորությունների տեսանկյունից: Նման բնութագրությունը, կրկնում եմ, չի կարող փոխարինել բուն պատմությանը, դա միայն օժանդակ կառույց է, չափանիշ, որը հեշտացնում է հիմնական գծերը տամելը: Եթե ինչ-որ մեկն իր պարտքն է համարում ուշադրությունս հրավիրել այն փաստի վրա, որ, օրինակ, գերմանական արվեստի պատմության մեջ ամենևին էլ հնարավոր չէ զարգացումների նման հստակ գծեր պարզել, պատմության ընթացքն անընդհատ շարժվում է մեկ մի, մեկ՝ մյուս ուղղությամբ, երբեմն՝ առաջ, երբեմն՝ ետ, ապա շնորհակալություն եմ հայտնում ինձ ուսուցանելու բարեկամական մտադրության համար, բայց պետք է հայտարարեմ, որ այդ փաստն ինձ հայտնի է եղել, և դա գործի հետ ոչ մի կապ չունի:

Հիմա անդրադառնամք մեկ այլ խնդրի՝ մտապատկերացման ձևերի փոխվելուն: Այս աշխարհում յուրաքանչյուր կայացում կապված է որոշակի պայմանների հետ և ընթանում է որոշակի սահմաններում: Յուրաքանչյուր որոշակի ժամանակաշրջանում ամեն ինչ հնարավոր չէ: Այսպես, մտածողությունը զարգանում է որոշակի ձևով, և մենք առանձնացնում ենք մտածողության առանձին փուլերը՝ ինչո՞ւ պետք է արվեստը աշխարհի նկատմամբ իր մտապատկերային վերաբերմունքով բացառություն լինի: Ինչո՞ւ է անհնար մոտավոր բանաձև գտնել նման զարգացումների համար, որոնք արդեն բազմիցս կրկնվել են բոլորովին նոր համակցություններով: Իհարկե, մենք ճշգրիտ համընկնում չենք գտնի, և հիմնական հասկացությունները, որոնք կարող են հարմար լինել Նոր դարաշրջանին, կիրառելի

չեն որևէ այլ ժամանակաշրջանի համար, բայց դա դեռ չի խանգարում մեզ նորից և ամեն հնարավորության դեպքում բարձրացնել բնական պայմաններում մտապատկերի զարգացման հարցը: Ես երբեք չեմ ունեցել այն կարծիքը, որ այդ զարգացումը կարելի է համեմատել ժամացույցի մեխանիզմի ինքնուրույն շարժման հետ: Չպետք է շարունակ կրկնել այն փաստը, որ տեսողությունը զուտ մեխանիկական գործողություն չէ, այլ պայմանավորված է հոգևոր որակներով: «Մտապատկերացման յուրաքանչյուր նոր ձևի մեջ աշխարհի նոր բովանդակություն է բյուրեղանում»: Այսպիսով՝ ինձ բառացիորեն ոչ մի նոր բան չեն հայտնում, երբ իմ ուշադրությունը հրավիրում են այն փաստին, որ մտապատկերացումն ընդգրկում է ողջ մարդուն:

Մտապատկերացման զարգացումը պատմության ընթացքում «և՛ պայմանավորվող, և՛ պայմանավորված» սկիզբ է: Կարևոր չէ, թե որքան բարձր ենք գնահատում առաջին գործոնի արժեքը. չի կարելի չընդունել, որ այն կա: Բայց, իհարկե, շատ հասկանալի է, որ պատմաբան-պատմիչը հակակրանք ունի իր կառույցը շփոթող հասկացությունների նկատմամբ, մինչդեռ դա ամենևին էլ այնքան վտանգավոր չէ: Իսկապես, ո՞վ կպահանջի, որ «վերջնական» պատճառների մասին հարցեր բարձրացվեն ցանկացած առիթով:

Բավական է՝ եթե միշտ զգացվում է խնդրի կենսունակությունը: Ժամանակի ընթացքում, իհարկե, վիզուալ արվեստի պատմությունը պետք է հիմնվի այնպիսի կարգապահության վրա, ինչպիսին գրականության պատմությունը վաղուց ունեցել է լեզվի պատմության տեսքով: Այստեղ չկա ամբողջական նույնություն, բայց դեռ գոյություն ունի հայտնի նմանությունը. բանասիրության մեջ դեռ ոչ ոք նկատի չի ունեցել, որ բանաստեղծի անձի գնահատականը վնաս է կրում գիտակեզվաբանական կամ ընդհանուր ֆորմալ-պատմական հետազոտությունների պատճառով...

Ընդհանուր կողմնորոշման համար կասեմ միայն հետևյալը. «Հիմնական հասկացությունները» ծնվել են այն սահմանումների ավելի ամուր հիմք տալու անհրաժեշտությունից, որոնց պետք է առնչվի արվեստի պատմաբանը, ոչ թե արժևորման դատողությունների. դրանց մասին առհասարակ խոսք չկա, այլ նրանց, որոնք վե-

րաբերում են ոճերին: Իսկ ոճը բնութագրելու համար նախևառաջ կարևոր է իմանալ պատկերացման ձևավորման տիպը, որով նա պետք է գործ ունենա այս կամ այն կոնկրետ դեպքի ուսումնասիրության ժամանակ (ավելի լավ է ասել՝ «պատկերացման ձևեր», այլ ոչ թե «հայեցման ձևեր»): Անշուշտ, պետք է ասել, որ ակներև պատկերացման ձևն արտաքին ինչ-որ բան չէ, այն նաև որոշիչ է՝ պատկերացման բովանդակությունը որոշելու համար, որքանով որ ակներև հասկացությունների պատմությունը նույնպես մշակույթի պատմության տարր է:

Մտապատկերի կամ, ասենք, տեսողական պատկերացման ձևը ի սկզբանե և ամենուր նույնական չէ, այլ, ինչպես բոլոր կենդանի էակները, ենթակա է զարգացման: Մտապատկերի զարգացման մեջ կան փուլեր, որոնց հետ պետք է հաշվի նստի արվեստի պատմաբանը:

Մեզ հայտնի են մտապատկերի նախասկզբնական՝ «ոչ հասուն» ձևեր, մյուս կողմից մենք խոսում ենք արվեստի «ծաղկման» և «անկման» շրջանների մասին: Հունական արխայիկ արվեստը կամ Շարտրի տաճարի շքամուտքի միջնադարյան քանդակների ոճը մենք իրավունք չունենք մեկնաբանելու այնպես, կարծես դրանք ստեղծվել են ներկա ժամանակներում: «Ի՞նչ տպավորություն են թողնում այս գեղարվեստական կոթողները ինձ (*այսինքն ժամանակակից մարդու*) վրա հարցնելու և համապատասխանաբար որոշելու փոխարեն, թե ինչ են նրանք արտահայտում, պատմաբանը պետք է ինքն իր համար պարզի, թե դարաշրջանն իր ձեռքի տակ եղած հնարավոր ձևերից ինչպիսի ընտրություն է ունեցել: Այս պարզաբանումը կհանգեցնի էականորեն այլ մեկնաբանության:

Տեսողական պատկերացման զարգացման գիծը, ըստ Լայբնիցի, տրված է «ուղղահայաց», բայց իրականում վերապրվող պատմության մեջ այն ենթակա է տարբեր բեկվածքների, սահմանափակումների ու փոխակերպումների: Այս գիրքը բնավ նպատակ չունի պատմությունից քաղվածքներ տալու. այն միայն փորձում է ուրվագծել այն չափանիշները, որոնցով կարելի է ավելի ճշգրիտ սահմանել պատմական (և ազգային տիպերի) փոփոխությունները:

Միևնույն ժամանակ հայեցակարգերի մեր ձևակերպումը վերաբերում է միայն Նոր ժամանակների զարգացմանը: Այլ ժամանակաշրջանների հետ կապված՝ այս հասկացությունները պետք է համապատասխան փոփոխության ենթարկվեն: Այնուամենայնիվ, իմ սխեման հարմար գտնվեց նույնիսկ այնպիսի ոլորտների ուսումնասիրության համար, ինչպիսիք են ճապոնական և հին հյուսիսային արվեստները:

Առարկությունը, թե գեղարվեստական անհատականության նշանակությունը ոչնչացվում է պատկերացման «կանոնավոր» զարգացման ենթադրությամբ, անհեթեթ է: Քանի որ մարմինն իր կառուցվածքով լիովին ենթարկվում է օրենքներին, և այդ ենթակայությունը չի վնասում առանձին ձևերի կազմավորմանը, ուստի մարդու հոգևոր կառուցվածքի օրինաչափությունը նվազագույնը չի հակասում մարդու ազատությանը: Եվ այն պնդումը, որ մենք բոլորս տեսնում ենք իրերն այնպես, ինչպես ուզում ենք տեսնել, ինքնին հասկանալի ճշմարտություն է: Խոսքը միայն այն մասին է, թե որքանով է մարդկային այդ ցանկությունը ստորադասված որոշակի անհրաժեշտության, հարց, որն ամեն դեպքում դուրս է գալիս գեղարվեստական ընկալման ու գեղարվեստական ստեղծագործության վերլուծությունից և ենթակա է պատմական գիտակարգերի մի համալիրի, ի վերջո մետաֆիզիկայի:

Հաջորդը, որ միայն ուրվագծված, բայց չնշակված է այս աշխատանքում, պարբերականության ու շարունակականության խնդիրն է: Կասկածից վեր է, որ պատմության մեջ խորանալով՝ մենք երբեք չենք գտնի դրանում երկու լիովին նման պահեր, բայց նույնքան էլ անկասկած է, որ եթե դիտարկենք զարգացումը որպես ամբողջություն, ապա կարող ենք առանձնացնել մի շարք էվոլյուցիոն գործընթացներ, որոնք փակված են իրենց մեջ, և որ այս ժամանակաշրջանների զարգացման գծերը որոշակիորեն զուգահեռ են: Հարցի մեր ձևակերպման մեջ, ըստ որի՝ մենք վերլուծում ենք միայն ոճային փոփոխությունները Նոր ժամանակներում, պարբերականության խնդիրը որևէ դեր չի խաղում, բայց այս խնդիրը կարևոր է, թեև այն չի կա-

րող վերաբերել բացառապես գեղարվեստական և պատմական կարգի հետազոտություններին:

Նույնը վերաբերում է նաև հետևյալ փոխհարաբերություններին. որքանով են հին մտապատկերի արդյունքները ներթափանցում ոճի զարգացման նոր շրջան, ինչպե՞ս է զարգացումը որպես ամբողջություն զուգակցվում էվոլյուցիոն որոշակի գործընթացների հետ, պետք է դիտարկել հատուկ ուսումնասիրություններում: Ընդ որում՝ մենք հանդիպում ենք ամենատարբեր կարգի միասնությունների: Գոթական ճարտարապետությունը կարող է դիտվել որպես միասնություն, բայց միջնադարյան հյուսիսի ոճի ամբողջ զարգացումը նույնպես կարող է ներկայացվել որպես միասնություն. եթե մենք կոտրում ենք այս զարգացման կորը, ապա ստացված արդյունքները, իրենց հերթին, կարող են պահանջել նույն նշանակությունը:

Վերջապես, տարբեր արվեստներում միշտ չէ, որ զարգացումը տեղի է ունենում միաժամանակ. գեղանկարչության կամ քանդակի նոր պարզունակ մտապատկերացումները, օրինակ, կարող են գոյատևել շատ երկար՝ ուշ ճարտարապետական ոճի շարունակական գոյության հետ, հիշեք, օրինակ, վեներտիկյան Quattrocento-ն<sup>570</sup>, մինչև որ ի վերջո ամեն ինչ հանգում է ընդհանուր օպտիկական հայտարարի: Եվ նման այն բանին, որ ընդարձակ ժամանակային հատվածները լիովին միատեսակ պատկեր չեն տալիս, քանի որ հենց տեսողական ընկալման հիմնական երանգը իր բնույթով տարբեր է տարբեր ազգությունների մեջ, ճիշտ այնդպես էլ պետք է հաշվի առնել այն փաստը, որ միևնույն ժողովրդի՝ ազգագրական առումով միատարր կամ խայտաբղետ պատկերացման տարբեր տեսակները գոյակցում են երկար ժամանակ: Այս պառակտումն արդեն նկատվում է Իտալիայում, բայց այն ամենից հստակորեն դրսևորվում է Գերմանիայում: Գրյունեվալդը դավանում է այլ տեսակի մտապատկերացում, քան Դյուրերը, թեև երկուսն էլ ժամանակակից են: Այնուամենայնիվ, մենք իրավունք չունենք ասելու, որ այսպիսով վերանում է զարգացման նշանակությունը (ժամանակի մեջ). ավելի մեծ հեռավորությու-

---

<sup>570</sup> Quattrocento – XV դարի իտալերեն անվանումը:

նից դիտելիս այս երկու տիպերը դեռ ընկնում են մեկ ընդհանուր ոճի հայեցակարգի տակ, այսինքն՝ մենք ուղղակիորեն գիտենք, թե ինչն է դրանց կապում որպես նույն սերնդի ներկայացուցիչներ: Հենց այդ ընդհանուրը, որն առկա է ցանկացած անհատական տարբերություններով հանդերձ, այս աշխատության մեջ կենթարկվի տրամաբանական ձևակերպման:

Ամենաօրիգինալ տաղանդը չի կարող անցնել որոշակի սահմաններ, որոնք նրա համար գծում է նրա ծննդյան տարեթիվը: Յուրաքանչյուր դարաշրջանում իրագործելի են միայն որոշակի հնարավորություններ, և որոշակի մտքեր կարող են ծնվել միայն զարգացման որոշակի փուլերում:

*Մյունխեն, աշուն, 1922 թ.*

**ՄԻԽԱՅԻԼ ԲԱԽՏԻՆ**  
**ՊԱՏԱՍԽԱՆ «ՆՈՎԻ ՄԵՐԻ» ԽՄԲԱԳԻՐՆԵՐԻ ՀԱՐՑԻՆ**<sup>571</sup>

«Նովի միրի» խմբագիրներն ինձ հարցրին, թե ինչպես եմ գնահատում գրական քննադատության վիճակը այսօր: Նման հարցին, իհարկե, դժվար է կատեգորիկ ու վստահ պատասխան տալ: Իրենց օրը, արդիականությունը գնահատելիս մարդիկ միշտ հակված են սխալվելու (այս կամ այն ուղղությամբ): Եվ սա պետք է հաշվի առնել: Ամեն դեպքում կփորձեմ պատասխանել:

Մեր գրաքննադատությունը օժտված է մեծ հնարավորություններով. ունենք շատ լուրջ և տաղանդավոր գրականագետներ, այդ թվում՝ երիտասարդներ, ունենք բարձր գիտական ավանդույթներ, որոնք զարգացել են ինչպես անցյալում, այնպես էլ մեր օրերում, կան, իհարկե, դրա զարգացման համար անհրաժեշտ արտաքին պայմանները (հետազոտական ինստիտուտներ, բաժիններ, ֆինանսավորում, հրատարակչական հնարավորություններ և այլն): Չնայած այս ամենին՝ մեր վերջին տարիների (իրականում գրեթե ողջ վերջին տասնամյակի) գրական քննադատությունը, ինչպես ինձ թվում է, ընդհանուր առմամբ, չի գիտակցում այդ հնարավորությունները և չի համապատասխանում այն պահանջներին, որոնք մենք իրավունք ունենք ներկայացնելու նրան: Չկան ընդհանուր խնդիրների համարձակ հարցադրումներ, գրականության անսահման աշխարհում նոր ոլորտների կամ առանձին նշանակալի երևույթների բացահայտումներ, գիտական ուղղությունների միջև իրական և առողջ պայքար չկա, գերիշխում է ինչ-որ վախ հետազոտական վտանգներից, վախ վարկածներից: Գրաքննադատությունը, ըստ էության, դեռ երիտասարդ գիտություն է, չունի այնպիսի մշակված ու փորձարարական փորձարկված մեթոդներ, ինչպիսին բնական գիտություններն ունեն, հետևաբար ուղղությունների պայքարի բացակայությունը և համարձակ վարկածների վախը անխուսափելիորեն հանգեցնում են ծեծ-

---

<sup>571</sup> Бахтин М. М., Эстетика словесного творчества, М., 1986, стр. 347-354.

ված ճշմարտությունների և կլիշեների գերակայությանը, որոնց պակաս, ցավոք, չունենք:

Այդպիսին է, իմ կարծիքով, այսօր գրական քննադատության **ընդհանուր** բնույթը: Բայց ոչ մի ընդհանուր բնութագրում լիովին արդարացի չէ: Իսկ մեր օրերում, իհարկե, տպագրվում են ոչ վատ ու օգտակար գրքեր (հատկապես գրականության պատմության մասին), հետաքրքիր ու խորիմաստ հոդվածներ են հայտնվում, և, վերջապես, կան **մեծ** երևույթներ, որոնց իմ ընդհանուր բնութագրումը ոչ մի կերպ չի վերաբերում: Խոսքը Ն. Կոնրադի «Արևելքն Արևմուտքն», Դ. Լիխաչյովի «Հին ռուսական գրականության պոետիկան» և Յու. Լոտմանի գլխավորությամբ գործող հետազոտական խմբի հրատարակած «Ուսումնասիրություններ նշանային համակարգերի շուրջ» գրքերի մասին է: Մրանք վերջին տարիների ամենահուսադրող զարգացումներն են: Մեր հետագա գրույցի ընթացքում գուցե դեռ անդրադառնամ այս գործերին:

Եթե խոսենք առաջին հերթին գրական քննադատության առջև դրված խնդիրների վերաբերմամբ իմ կարծիքի մասին, ապա այստեղ կանդորադառնամ միայն **անցյալ** դարաշրջանների գրականության պատմությանը վերաբերող միայն երկու խնդիրների վրա, ընդ որում՝ ամենարճիակնոր տեսքով: Չեն անդրադառնա **ժամանակակից** գրականության ու գրականագիտության ուսումնասիրության հարցերին, թեպետ հենց այստեղ են ամենագլխավոր, առաջնահերթ խնդիրները: Այդ երկու խնդիրները, որոնց մասին ես մտադիր եմ խոսել, ընտրել եմ իմ կողմից, քանի որ, իմ կարծիքով, դրանք հասունացել են, և դրանց արդյունավետ զարգացումն արդեն սկսվել է, ինչը պետք է շարունակվի:

Գրաքննադատությունն առաջին հերթին պետք է ավելի սերտ կապ հաստատի մշակույթի պատմության հետ. գրականությունը մշակույթի անբաժանելի մասն է, այն չի կարող ընկալվել տվյալ դարաշրջանի ողջ մշակույթի ամբողջական համատեքստից դուրս: Այն չպետք է տարանջատվի մնացած մշակույթից և, ինչպես հաճախ արվում է ուղակիորեն, այսպես ասած, առանց նրա համաձայնության փոխկապակցվի սոցիալ-տնտեսական գործոններին: Այս գործոն-

ներն ազդում են մշակույթի վրա որպես ամբողջություն և միայն դրա միջոցով ու դրա հետ մեկտեղ գրականության վրա: Բավական երկար ժամանակ մենք հատուկ ուշադրություն ենք դարձրել գրականության առանձնահատկություններին: Իր ժամանակին դա, հնարավոր, անհրաժեշտ և օգտակար էր: Պետք է ասել, որ նեղ մասնագիտացումը խորք է մեր գիտության լավագույն ավանդույթներին: Հիշենք Պոտեբնյայի և հատկապես Վեսելովսկու հետազոտության ամենալայն մշակութային հորիզոնները: Նեղ մասնագիտական հրապուրանքներով անտեսվում էին մշակույթի տարբեր ոլորտների փոխկապակցման ու փոխկապակցվածության խնդիրները, հաճախ մոռանում էին, որ այդ տարածքների սահմանները բացարձակ չեն, որ դրանք տարբեր ժամանակաշրջաններում տարբեր կերպ են իրականացվում, հաշվի չէին առնում, որ մշակույթի ինտենսիվ ու արդյունավետ կյանքը տեղի է ունենում հենց նրա առանձին տարածքների սահմանային հատվածներում և ոչ այնտեղ ու ոչ այն ժամանակ, երբ այդ տարածքները փակ են իրենց առանձնահատկություններով: Մեր գրական-պատմական երկերում սովորաբար տրվում են այն դարաշրջանների բնութագրերը, որոնց պատկանում են ուսումնասիրված գրական երևույթները, բայց դրանք շատ դեպքերում որևէ կերպ չեն տարբերվում ընդհանուր պատմության մեջ տրվածներից՝ առանց մշակույթի ոլորտների գրականության հետ փոխազդեցության առանձնահատուկ վերլուծության: Իսկ նման վերլուծությունների մեթոդաբանությունը դեռ մշակված չէ: Եվ դարաշրջանի, այսպես կոչված, գրական գործընթացը, որն ուսումնասիրվում է առանց մշակույթի խորը վերլուծության, վերածվում է գրական ուղղությունների մակերեսային պայքարի, իսկ նորագույն ժամանակների համար (հատկապես XIX դարի), ըստ էության, թերթային ու ամսագրային աղմուկի, որը էական ազդեցություն չի ունենում մեծ, դարաշրջանի բուն գրականության վրա: Մշակույթի (հատկապես ժողովրդական մշակույթի) հզոր, խորքային հոսանքները, որոնք իսկապես որոշում են գրողների գործը, մնում են չբացահայտված, իսկ երբեմն ընդհանրապես հայտնի չեն դառնում հետազոտողներին: Այս մոտեցմամբ անհնար է թափանցել

մեծ գործերի խորքը, իսկ գրականությունն ինքնին սկսում է թվալ ինչ-որ մանր ու անլուրջ գործ:

Առաջադրանքը, որի մասին ես խոսում եմ, և դրա հետ կապված խնդիրները (դարաշրջանի սահմանների՝ որպես մշակութային միասնության, մշակույթների տիպաբանության խնդիրները և այլն) շատ սուր կերպով դրվեցին սլավոնական երկրներում բարոկկո գրականության և հատկապես Վերածննդի ու Արևելքի երկրներում հումանիզմի շուրջ ընթացող հարցերը քննարկելիս: Այստեղ հատկապես հստակ բացահայտվեց գրականության և դարաշրջանի մշակույթի անբակտելի կապի ավելի խորը ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը:

Վերջին տարիների գրական քննադատության նշանավոր գործերը, որոնց մասին ես խոսել եմ (Կոնրադ, Լիխաչով, Լոտման), չնայած իրենց մեթոդաբանության տարբերությանը՝ չեն տարանջատում գրականությունը մշակույթից. նրանք ձգտում են բազմազան միասնության մեջ հասկանալ գրական երևույթները՝ դարաշրջանի ողջ մշակույթի հետ միասին: Այստեղ պետք է շեշտել, որ գրականությունը չափազանց բարդ ու բազմակողմ երևույթ է, իսկ գրական քննադատությունը դեռ շատ երիտասարդ է, որպեսզի կարողանա խոսել գրական քննադատության որևէ «փրկիչ» մեթոդի մասին: **Suppler** մոտեցումներն արդարացված են և նույնիսկ միանգամայն անհրաժեշտ, քանի դեռ դրանք լուրջ են և նոր բան են բացահայտում գրականության ուսումնասիրված ֆենոմենի մեջ, օգնում են այն ավելի խորը հասկանալու:

Եթե անհնար է գրականություն ուսումնասիրել դարաշրջանի ողջ մշակույթից մեկուսացված, ապա ավելի կործանարար է գրական երևույթը սահմանափակել նրա ստեղծման մեկ դարաշրջանում՝ իր, այսպես ասած, արդիականության մեջ: Մենք սովորաբար փորձում ենք գրողին և նրա ստեղծագործությունները բացատրել հենց նրա ներկա օրերի ու անմիջական անցյալի քննությամբ (սովորաբար դարաշրջանի սահմաններում, ինչպես մենք ենք դա հասկանում): Մենք վախենում ենք ժամանակի մեջ շատ հեռանալ ուսումնասիրվող երևույթից: Մինչդեռ ստեղծագործությունն իր արմատներն ունի հե-

ռավոր անցյալում: Գրական մեծ գործերը նախապատրաստվում են դարերով, բայց դրանց ստեղծման դարաշրջանում քաղվում են միայն հասունացման երկար ու բարդ գործընթացի հասած պտուղները: Փորձելով հասկանալ և բացատրել ստեղծագործությունը միայն իր դարաշրջանի պայմաններով, միայն մոտ ապագայի պայմաններով՝ մենք երբեք չենք թափանցի նրա իմաստային խորքերը: Դարաշրջանի սահմաններում փակվելը թույլ չի տալիս հասկանալ ստեղծագործության ապագա կյանքը հետագա դարերում... Ստեղծագործությունները կոտրում են իրենց ժամանակի սահմանները, ապրում են դարերով, այսինքն՝ **մեծ ժամանակի մեջ**, ավելին՝ հաճախ (և մեծ գործերը միշտ) ավելի ինտենսիվ և հազեցած կյանք են ունենում, քան իրենց ստեղծման ժամանակ: Ինչ-որ չափով պարզ ու կոպիտ խոսքով, եթե ստեղծագործության իմաստը հանգեցվում է, օրինակ, ճորտատիրության դեմ պայքարում դրա ունեցած դերին (դա անում են միջնակարգ դպրոցում), ապա այդպիսի ստեղծագործությունը պետք է որ ամբողջությամբ կորցնի իր իմաստը, երբ ճորտատիրությունն ու նրա մնացորդները հեռանում են կյանքից, իսկ դա հաճախ մեծացնում է դրա նշանակությունը, այսինքն՝ մտնում է **մեծ ժամանակի մեջ**: Բայց ստեղծագործությունը չի կարող ապրել ապագա դարերում, եթե ինչ-որ կերպ չի կլանել նաև անցյալ դարերը: Եթե նրա ծնունդն **սամբողջությամբ** կապվում է այսօրվա հետ (այսինքն՝ իր ժամանակակից իրականության), չի շարունակում անցյալը և եթե էապես կապված չէ նրա հետ, ապա չի կարող ապրել նաև ապագայում: Նրա հետ մեռնում է այն ամենը, ինչ պատկանում է միայն ներկային:

Ապագայի, հեռավոր դարաշրջանների մեծ գործերի կյանքը... կարծես պարադոքս լինի: Իրենց հետմահու կյանքի ընթացքում նրանք հարստանում են նոր իմաստներով, նոր նշանակությամբ: Այդ երկերը, ասես գերազանցում են այն, ինչ եղել են իրենց ստեղծման դարաշրջանում: Կարելի է ասել, որ ո՛չ ինքը Շեքսպիրը, ո՛չ էլ նրա ժամանակակիցները չգիտեին այն «մեծ Շեքսպիրին», որին մենք հիմա գիտենք: Անհնար է մեր Շեքսպիրին սեղմել Էլիզաբեթյան դարաշրջանի մեջ: Այն, որ յուրաքանչյուր դարաշրջան միշտ ինչ-որ նոր

բան է բացահայտում անցյալի մեծ գործերում, մի անգամ ասել է Բելինսկին: Այսպիսով՝ մենք Շեքսպիրի ստեղծագործություններին ավելացնո՞ւմ ենք մի բան, որը չկար դրանցում, արդիականացնո՞ւմ ու խեղաթյուրո՞ւմ ենք այն: Արդիականացումներ ու աղավաղումներ, իհարկե, եղել են ու կլինեն: Բայց նրանց հաշվին չէր, որ Շեքսպիրը աճեց: Նա մեծացել է այն բանի շնորհիվ, ինչ իրականում կար և կա նրա ստեղծագործություններում, բայց որը ո՛չ նա, ո՛չ էլ նրա ժամանակակիցները չէին կարող գիտակցաբար ընկալել ու գնահատել իրենց դարաշրջանի մշակույթի համատեքստում:

Իմաստային երևույթները կարող են գոյություն ունենալ գաղտնորեն իբրև ներուժ և բացահայտվել միայն դրա համար նպաստավոր հետագա դարաշրջանների մշակութային համատեքստերում: Շեքսպիրի ներդրած իմաստային զանձերը ստեղծվել ու հավաքվել են դարերով և նույնիսկ հազարամյակներ շարունակ. դրանք թաքնվել են լեզվում և ոչ միայն գրական, այլև ժողովրդական լեզվի այնպիսի շերտերում, որոնք Շեքսպիրից առաջ դեռևս գրականություն չէին մտել, բանավոր հաղորդակցություն զանազան ժանրերում ու ձևերում, ժողովրդական հզոր մշակույթի տեսակներում (հիմնականում՝ կառնավալային), որոնք ձևավորվել են հազարավոր տարիների ընթացքում, թատերական ու զվարճանքի ժանրերում (միստերիա, ֆարս և այլն), սյուժեներում, որոնց արմատները նախապատմական հնադարում են, վերջապես՝ մտածողության ձևերում: Շեքսպիրը, ինչպես ցանկացած արվեստագետ, իր գործերը կառուցել է ոչ թե մեռած տարրերից, աղյուսներից, այլ արդեն իմաստով ծանրաբեռ, դրանով լցված ձևերից: Սակայն նույնիսկ աղյուսներն ունեն որոշակի տարածական ձև, հետևաբար ինչ-որ բան արտահայտում են շինարարի ձեռքում...

Հատկապես կարևոր նշանակություն ունեն ժանրերը: Ժանրերում (գրական և խոսքային) նրանց դարավոր կյանքի ընթացքում կուտակվում են աշխարհի որոշ կողմերի մասին տեսլական ու ըմբռնման ձևեր: Արհեստավոր գրողի համար ժանրը ծառայում է որպես արտաքին կաղապար, մինչդեռ մեծ արվեստագետն արթնացնում է դրանց բնորոշ իմաստային հնարավորություններ: Շեքսպիրն

օգտագործել և իր ստեղծագործություններում ներառել է ենթադրելի իմաստների հսկայական գանձեր, որոնք իր դարաշրջանում չեն կարողացել բացահայտվել ու իրականանալ ամբողջությամբ: Հեղինակն ինքը և իր ժամանակակիցները տեսնում, գիտակցում ու գնահատում են առաջին հերթին այն, ինչ ավելի մոտ է իրենց ներկա օրվան: Հեղինակն իր դարաշրջանի, իր արդիականության գերին է: Հետագա ժամանակներն ազատում են նրան այդ գերությունից, և գրական քննադատությունը կոչված է օգնելու այս ազատագրմանը:

Ասվածից ամենևին չի բխում, որ ժամանակակից գրողի դարաշրջանը ինչ-որ կերպ կարելի է անտեսել, որ նրա ստեղծագործությունը կարելի է վանել դեպի անցյալ կամ ուղղորդել դեպի ապագա: Արդիականությունը պահպանում է իր ողջ հսկայական և շատ ատումներով որոշիչ նշանակությունը: Գիտական վերլուծությունը կարող է միայն դրանից բխել, և դրա հետագա զարգացման մեջ այն պետք է անընդհատ չափվի դրանով: Գրական ստեղծագործությունը, ինչպես ավելի վաղ ասացինք, բացահայտվում է հիմնականում իր ստեղծման դարաշրջանի մշակույթի տարբերակված միասնության մեջ, բայց այն չի կարող փակվել այդ դարաշրջանի սահմաններում. նրա ամբողջությունը բացահայտվում է միայն **մեծ ժամանակի մեջ**: Բայց դարաշրջանի մշակույթը նույնպես, որքան էլ այդ դարաշրջանը ժամանակի ընթացքում մեզնից հեռու լինի, չի կարող ինքնին փակվել որպես պատրաստի, ամբողջովին ավարտված և անդառնալիորեն անցած ու մեռած մի բան: Փակ և ամբողջական մշակութային աշխարհների մասին Շպենգլերի պատկերացումները դեռևս մեծ ազդեցություն ունեն պատմաբանների ու գրականագետների վրա: Բայց այս գաղափարները զգալի ճշգրտումների կարիք ունեն: Շպենգլերը դարաշրջանի մշակույթը պատկերացնում էր որպես փակ շրջան: Բայց որևէ մշակույթի միասնությունը **բաց** միասնությունն է:

Յուրաքանչյուր այդպիսի միասնություն (օրինակ՝ անտիկականությունը), իր ողջ ինքնատիպությամբ հանդերձ, ներառվում է մարդկային մշակույթի ձևավորման մեկ (թեև ոչ միազիժ) գործընթացում: Անցյալի մշակութային յուրաքանչյուր դրսևորման մեջ կան հսկայական իմաստային հնարավորություններ, որոնք մնացել են չբացա-

հայտված, չիրացված ու չօգտագործված այդ մշակույթի ողջ պատմական կյանքի ընթացքում: Անտիկ մշակույթը ինքը չգիտեր հնադարի այն առանձնահատկությունը, որը մենք հիմա գիտենք: Դպրոցական կատակ կար. հին հույները չգիտեին իրենց մասին ամենակարևորը, չգիտեին, որ իրենք **հին** հույներ են և երբեք իրենց այդպես չէին անվանել: Բայց, իրոք, ժամանակի այդ հեռավորությունը, որը հույներին վերածեց **հին** հույների, փոխակերպիչ մեծ նշանակություն ուներ: Այն լիքն է անտիկականության նորանոր **իմաստների** բացահայտմամբ, որոնց մասին հույները, իրոք, ոչինչ չգիտեին, թեև իրենք էին դրանք ստեղծել: Պետք է ասել, որ ինքը՝ Շպենգլերը, նույնպես հնագույն մշակույթի իր հոյակապ վերլուծության մեջ կարողացել է բացահայտել նոր իմաստային խորություններ: Ճիշտ է, նա դրան մեծ ամբողջականություն և ավարտվածություն հաղորդելու նպատակով ինչ-որ նոր իմաստներ ավելացրեց, այդուամենայնիվ, նա նույնպես մասնակցեց հնությունը ժամանակի գերությունից ազատելու մեծ գործին:

Պետք է ընդգծել, որ այստեղ մենք խոսում ենք անցյալ դարաշրջանների մշակույթներում դրված նոր իմաստային խորությունների շուրջ, այլ ոչ թե դրանց վերաբերյալ մեր փաստացի, նյութական գիտելիքների ընդլայնման մասին, որոնք մշտապես հարստացվում են հնագիտական պեղումների, նոր տեքստերի հայտնաբերման, դրանց վերծանման կատարելագործման, վերակառուցման և այլ միջոցների շնորհիվ: Այստեղ ձեռք են բերվում իմաստի նոր նյութական կրիչներ, այսպես ասած, իմաստային մարմիններ: Բայց մշակույթի ոլորտում մարմնի ու իմաստի միջև չի կարելի բացարձակ սահման գծել. մշակույթը չի ստեղծվում մեռած տարրերից, քանի որ նույնիսկ պարզ աղյուսը, ինչպես արդեն ասացինք, շինարարի ձեռքում ինչ-որ բան է արտահայտում իր ձևով... Հետևաբար իմաստի նյութական նոր կրիչների հայտնագործությունները ճշգրտումներ են մտցնում մեր իմաստաբանական հասկացությունների մեջ և կարող են նույնիսկ պահանջել դրանց զգալի վերակառուցում:

Կա մի շատ համառ, բայց միակողմանի և հետևաբար ոչ ճիշտ պատկերացում այն մասին, որ օտար մշակույթը ավելի լավ հասկա-

նալու համար պետք է, այսպես ասած, մտնել դրա մեջ և մոռանալով սեփականը՝ աշխարհին նայել այդ օտար մշակույթի աչքերով: Նման տեսակետը, ինչպես ասացի, միակողմանի է: Իհարկե, օտար մշակույթին հայտնի չափով ընտելանալու, աշխարհին նրա աչքերով նայելու հնարավորությունը անհրաժեշտ պահ է այն հասկանալու համար, բայց եթե ըմբռնումը սպառվեր միայն այդ պահով, ապա դա ուղղակի կրկնօրինակում կլիներ և ինքն իրենով ոչ մի նոր ու հարստացնող բան չէր կրի: **Ստեղծագործական ըմբռնումը** չի հրաժարվում ինքն իրենից, ժամանակի մեջ իր տեղից, մշակույթից և ոչինչ չի մոռանում: Հասկանալու մեծ գործի համար կարևորը ժամանակով, տարածությամբ և մշակույթով **դուրս գրնվելն (внезаходимость)** է այն բանից, ինչ ցանկալի է ստեղծագործաբար հասկանալ: Ի վերջո, մարդն ինքը նույնիսկ չի կարող իսկապես տեսնել ու ընկալել իր արտաքին տեսքն ամբողջությամբ, նրան ոչ մի հայելի ու ցկար չի օգնի. նրա իրական տեսքը կարող են տեսնել ու հասկանալ միայն այլ մարդիկ տարածականորեն նրանից դուրս գտնվելու և այն բանի շնորհիվ, որ նրանք **ուրիշ** են:

Մշակույթի ոլորտում դրսում գտնվելը հասկանալու ամենահզոր լծակն է: Օտար մշակույթն իրեն ավելի լիարժեք և խոր բացահայտում է միայն մեկ այլ մշակույթի աչքում (բայց ոչ ամբողջությամբ, որովհետև այլ մշակույթներ կգան, կտեսնեն ու ավելին կհասկանան): Մի իմաստը բացահայտում է իր խորքերը՝ հանդիպելով ու աղերսվելով մեկ այլ, օտար իմաստին. նրանց միջև, ասես, **կրկխոսություն** է սկսվում, որը հաղթահարում է այս իմաստների, այս մշակույթների մեկուսացումն ու միակողմանիությունը: Մենք նոր հարցեր ենք առաջադրում օտար մշակույթին, որոնք նա ինքն իրեն չի առաջադրում, մենք նրա մեջ ենք փնտրում մեր հարցերի պատասխանը, իսկ օտար մշակույթը պատասխանում է մեզ՝ բացելով իր նոր կողմերը, նոր իմաստային խորքերը: Առանց **սեփական հարցերի** չի կարելի ստեղծագործաբար հասկանալ այլ ու խորք որևէ բան (բայց, իհարկե, լուրջ, իսկական հարցեր): Երկու մշակույթների մման երկխոսական հանդիպման ժամանակ դրանք չեն միաձուլվում կամ խառնվում, յու-

րաքանչյուրը պահպանում է իր միասնությունն ու **բաց** ամբողջականությունը, բայց դրանք փոխադարձաբար հարստանում են:

Ինչ վերաբերում է մեր գրաքննադատության զարգացման ապագա հեռանկարների իմ գնահատականին, ապա կարծում եմ, որ այդ հեռանկարները բավականին լավ են, քանի որ մենք հսկայական հնարավորություններ ունենք: Մեզ պակասում է գիտական, հետազոտական քաջությունը, առանց որի մենք չենք կարող ելնել բարձունքները ու նվաճել խորություններ:

1970

**ՎԻԿՏՈՐ ԺԻՐՄՈՒՆՍԿԻ**  
**ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ**  
**ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԳԻՐՆԵՐԸ<sup>572</sup>**

I

Ինձ թվում է, համեմատությունը, այսինքն՝ պատմական երևույթների միջև նմանությունների ու տարբերությունների հաստատումն ու դրանց պատմական բացատրությունը, պատմական ցանկացած հետազոտության անվիոխարինելի տարրն է: Համեմատությունը չի ոչնչացնում ուսումնասիրվող երևույթի առանձնահատկությունը (անհատական, ազգային, պատմական), ընդհակառակը՝ միայն համեմատության միջոցով, այսինքն՝ հաստատելով նմանություններ ու տարբերություններ՝ կարելի է ճշգրիտ որոշել, թե որն է այդ առանձնահատկությունը...: Բայց գիտական հետազոտությունների ուղին, պարզ համեմատությունից նմանություններն ու տարբերությունները նշելով, տանում է դեպի դրանց պատմական բացատրությունը:

Իհարկե, նման կարգի համեմատությունը բուն իմաստով հատուկ մեթոդ չէ, քանի որ մեթոդների տարբերությունը (այն, ինչ մենք անվանում ենք մեթոդաբանություն) գիտական սկզբունքների տարբերությունն է՝ պայմանավորված տվյալ գիտական ուղղության աշխարհայացքով: Համեմատությունը պատկանում է մեթոդիկային, այլ ոչ թե մեթոդաբանությանը. այն պատմական հետազոտության մեթոդական եղանակ է, որը կարող է օգտագործվել տարբեր նպատակներով ու տարբեր մեթոդներով, բայց անհրաժեշտ է պատմական գիտությունների ոլորտում ցանկացած հետազոտական աշխատանքի համար...

Անդրադառնալով բուրժուական հասարակության մեջ գրականության պատմությանը նրա ձևավորման վաղ փուլերից սկսած՝ մենք արձանագրում ենք եվրոպական տարբեր ժողովուրդների գրական ու սոցիալական ուղղությունների միևնույն հաջորդականությունը,

---

<sup>572</sup> Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Т. XIX. Вып. 3. М., 1960, стр. 177-186.

նրանց հետ կապված հիմնական գրական ու գեղարվեստական ոճերի փոփոխությունն ու պայքարը, նմանությունը, ինչը բացատրվում է այս ժողովուրդների սոցիալական զարգացման համանման պայմաններով՝ վերածնունդ, բարոկկո, կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, քննադատական ռեալիզմ, նատուրալիզմ, մոդեռնիզմ... Հակասությունները, հասարակական զարգացման մեջ ետ մնալը տարբեր գրականություններում հանգեցնում է այդ երեւոյթների տարածամասնակության (разновременность): Կախված սոցիալ-պատմական որոշակի պայմաններից և ազգային-գրական ավանդույթներից՝ այս ուղղություններն ու ոճերը տարբեր ժողովուրդների մոտ ձեռք են բերում տարբեր ազգային նկարագիր: Առանձին գրական ուղղությունների և ոճերի միջև կարող են լինել անցումային բնույթի երևույթներ: Այդ իմաստով մենք խոսում ենք նախավերածննդյան կամ նախառոմանտիզմի մասին: XIX դարի քննադատական ռեալիզմի վաղ ներկայացուցիչները՝ Բալզակը, Դիքենսը, Գոգոլը, ի տարբերություն Ֆլորբերի, Թակերեյի, Տոլստոյի, սերտորեն կապված են ռոմանտիզմի հետ, որը նրանց գեղարվեստական մեթոդի էական, ստեղծագործական նշանակալի տարրն է: Նման անցումային երեւոյթների խորը համեմատական ուսումնասիրությունը կբացահայտի դրանց նմանատիպ, պատմական կանոնավոր առանձնահատկությունները: Ընդհանուր գրական գործընթացի առանձին փուլեր տարբեր ժողովուրդների մոտ կարող են ի հայտ գալ ավելի ընդգծված, տվյալ գրական շարժման համար, այսպես ասած, դասական կամ թուլացած ձևով (XIX դարի ֆրանսիական և անգլիական դասական ռեալիզմ՝ համեմատած գերմանականի հետ)...

Երբ մենք խոսում ենք գրական հիմնական ուղղությունների ու ոճերի փոփոխությունների մասին, նկատի ունենք ինչպես սոցիալական գաղափարախոսության, այնպես էլ դրա գեղարվեստական մարմնավորման միջոցների փոփոխությունները: Դրա հիման վրա հնարավոր է գաղափարների, պատկերների, սյուժեների, գրական ժանրերի, բանաստեղծական ոճի առանձնահատկությունների, գեղարվեստական արտահայտման միջոցների ամբողջ համակարգի ավելի հաճախակի սերտաճում: Պատմական ժանրի (պատմական

վեպ և պատմական դրամա) տարածումը ռոմանտիզմի դարաշրջանում կապված է պատմականության զարգացման հետ ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխության դարաշրջանում ֆեոդալական հարաբերությունների հեղափոխական բեկման հետևանքով, երբ անդրադարձ էր կատարվում ազգային անցյալին և փորձ դրա գեղարվեստական իմաստավորմանը, և այդ ամենը կատարվում էր ազգային ինքնագիտակցության վերելքի պայմաններում, ինչն իր ազդեցությունն է թողել XIX դարում բուրժուական ազգերի ձևավորման վրա... Այդուհանդերձ դեռևս անվիճելի է, որ պատմավեպի կամ քնարական պոեմի որոշակի ձևերի զարգացումը XIX դարի առաջին կեսին եվրոպական գրականություններում պայմանավորված էր միջազգային գրական փոխազդեցությունների, ժամանակի գրական մտուզների ազդեցությամբ, առաջին դեպքում՝ Վալտեր Սքոթի պատմավեպի, երկրորդ դեպքում՝ Բայրոնի քնարերգության, իսկ ռոմանտիզմի դարաշրջանի պատմական դրաման իր ժամանակի առաջադրանքների համար օգտագործում էր անցյալի գրական ժառանգությունը՝ Շեքսպիրի ողբերգություններն ու պատմական ժամանակագրությունները:

## II

...Ասվածը վերաբերում է նաև գրականության հատուկ ոլորտին: Ազգային ոչ մի մեծ գրականություն չի ձևավորվել այլ ժողովուրդների գրականության հետ կենդանի ու ստեղծագործական փոխազդեցություններից դուրս, և նրանք, ովքեր մտածում են բարձրացնել իրենց հայրենի գրականությունը՝ պնդելով, որ այն աճել է բացառապես տեղական ազգային հողի վրա, դրանով իսկ դատապարտում են նրան ոչ թե «փայլուն» մեկուսացման, այլ գավառական մեղության ու ինքնասպասարկման...: Բայց միջազգային գրական փոխազդեցությունների փաստերը բոլորովին չեն սահմանափակվում այդ ամենապարզ դեպքերով: Այսպես, ռուսական քննադատական ռեալիզմի միջազգային ազդեցությունը XIX դարում ոչ համաչափ է նախահեղափոխական Ռուսաստանի սոցիալական զարգացման մակարդակին: Այ-

դուամենայնիվ, դասական ռուս գրականությունը՝ սկսած Պուշկինի «Կասպիտանի աղջիկը» վեպից մինչև Տոլստոյ, Դոստոևսկի և Գոբկի, ռուսական ազատագրական շարժման և հասունացող ռուսական հեղափոխության հայելին էր, հետևաբար իր հասարակական պաթոսով, սոցիալական հումանիզմով և մարդկանց հանդեպ սիրով այն եղել է XIX դարի երկրորդ կեսից, ազդել է և այժմ էլ շարունակվող ազդեցություն է թողնում համաշխարհային առաջադեմ ռեալիստական գրականության վրա:

Պետք չէ նաև ուղղակիորեն և միակողմանիորեն հասկանալ միջազգային գրական ազդեցությունները միայն որպես առաջադեմ գրական ու սոցիալական գաղափարների և ուղղությունների ազդեցություն: Կան պատմական իրավիճակներ, որոնցում հնարավոր է դառնում հակառակ, ռեակցիոն ազդեցությունը: Օրինակ՝ ֆրանսիական մոդեռնիզմի համաեվրոպական և ներկայումս, կարելի է ասել, գլոբալ ազդեցությունը՝ որպես իմպերիալիզմի դարաշրջանի գրական անկման արդյունք (կամ Իսպանիայի և Իտալիայի ազդեցությունը ֆեոդալիզմի և կաթոլիկական ռեակցիայի հաղթահարման դարաշրջանի եվրոպական գրականության վրա, որի հետ է կապված XVII դարի եվրոպական բարոկկոյի խնդիրը): Եվ այս հարցում սխալ կլինի գրական ուղղությունների և ոճերի հաջորդականությունը ներկայացնել որպես «մեկ հոսք»՝ անտեսելով սոցիալական հակասություններն ու պայքարը, որոնք առկա են գրական գործընթացի յուրաքանչյուր փուլում:

Այս տեսակի գրական փոխազդեցությունները, որոնք պայմանավորված են սոցիալական և գրական զարգացման մնանատիպ կարիքներով և միտումներով, կարող են բացատրություն ծառայել ռոմանտիկական դարաշրջանի եվրոպական գրականության վրա Վալտեր Սքոթի պատմական վեպի կամ Բայրոնի քնարերգության թողած ազդեցության համար, բայց դրանք չեն վերաբերում, օրինակ, վերը նշված այն դեպքերին, երբ նույն ռոմանտիկները դիմում են Շեքսպիրի ժառանգությանը: Այս կարգի դեպքերում խոսքը ոչ թե «հարաբերությունների ու փոխազդեցությունների» մասին է, այլ միակողմանի կապերի, անցյալի «գրական ժառանգության» ստեղծագործական

օգտագործման խնդրի... Հաշվի առնելով այս հանգամանքը՝ ես կնախընտրեի խոսել «գրական կապերի և փոխազդեցությունների» մասին՝ չպնդելով բոլոր նման կապերի «փոխադարձ» բնույթը...

Անցյալի ժառանգության ստեղծագործական ըմբռնման և վերախման աստվորման չափը, իհարկե, անասիմանափակ չէ, դրա ասիմանները դրված են հենց ստեղծագործության կամ գրողի օբյեկտիվ, պատմականորեն պայմանավորված առանձնահատկություններով...

### III

Միջազգային գրական փոխազդեցությունների խնդրի պատմականորեն ճիշտ ձևակերպման համար անհրաժեշտ է հաշվի առնել հետևյալ մեթոդաբանական նկատառումները...

Ցանկացած գրական ազդեցություն կապված է փոխառված կերպարի սոցիալական վերափոխման հետ, որով նկատի ունենք դրա ստեղծագործական մշակումը և հարմարեցումը այն սոցիալական պայմաններին, որոնք նախապայման են փոխազդեցության, ազգային կյանքի և ազգային բնավորության առանձնահատկությունների համար՝ սոցիալական զարգացման տվյալ փուլի, ազգային գրական ավանդույթի, ինչպես նաև փոխառու գրողի ստեղծագործական անհատականության գաղափարական և գեղարվեստական ինքնատիպության առումով:

XVII դարի ֆրանսիացի դրամատուրգները,– գրում է Մարքսը,– «հույներին հասկանում էին ճիշտ այնպես, ինչպես դա համապատասխանում էր իրենց իսկ արվեստի կարիքներին...

XVIII դարի կեսերի գերմանական բուրգերական գրականությունը անգլիացի Միլթոնի աստվածաշնչյան էպոսում տեսնում էր կրոնական և բարոյական արվեստի բարձր օրինակ, որը հակադրվում էր ֆրանսիական դասական էպոսի հերոսական և պալատական, «աշխարհիկ» թեմաներին: Սակայն գերմանական հողի վրա Միլթոնի «Կորուսյալ դրախտը» ծնեց Կլոպշտոկի «Մեսիադան»: Պուրիտանական հեղափոխության հերոսական պաթոսով տոգորված Միլթոնի Սատանայի կենտրոնական դրամատիկ կերպարը փոխարինվում է

Քրիստոսի քնարական կերպարով՝ «ոչ դիմադրող» հերոսի, որի ողջ մեծությունը հեզ համբերության մեջ է անխուսափելի տառապանքի ծանրության տակ: Մյուժեի էպիկական զարգացումը վերածվում է քնարական պատկերների փոփոխության՝ նախատեսված զգայուն ունկնդրի հուզական համակրանքի համար: Միլթոնի քրիստոնեական էպոսի այս սոցիալական փոխակերպումը XVIII դարի գերմանական գրականության հիման վրա հստակորեն ցույց է տալիս տարբերությունը պորիտանիզմի՝ որպես XVII դարի անգլիական հեղափոխական բուրժուազիայի մարտական գաղափարախոսության և քաղաքականապես անուժ, «սրտի կրոն» դավանող, սենտիմենտալությամբ իր քնարական ապրումների մեջ ներսուզվող գերմանական բուրգերական պիետիզմի:

Այսպիսով՝ գրական փոխազդեցությունների և ազդեցությունների խնդիրն ուսումնասիրող գրականության պատմաբանի համար, ավելի լայն ասած, գրականության ցանկացած համեմատական պատմական ուսումնասիրության համար տարբերությունների առանձնահատկությունների և դրանց պատմական պայմանավորման հարցը ոչ պակաս կարևոր է, քան նմանության հարցը: Երիտասարդ Պուշկինի, այսպես կոչված, «բայրոնիզմի» խնդիրը, ինչպես ինձ թվում էր, երբ ես ուսումնասիրում էի այն («Բայրոն և Պուշկին», 1925), իմաստ ունի միայն որպես Պուշկինի ստեղծագործական հանճարի ձևավորման և հասունացման, դեպի գեղարվեստական ռեալիզմ ճանապարհի խնդիր: Դրանով իսկ ուղենշվում են միջազգային գրական փոխազդեցությունների ուսումնասիրության հետ կապված հիմնական և ամենաընդհանուր խնդիրները՝ գաղափարախոսության զարգացման մեջ ավանդույթի և «ազդեցությունների» առաջադրման նշանակության մասին առհասարակ...

Մեթոդական հսկայական նշանակություն ունի գրողի ստեղծագործության համեմատությունը ազգային և միջազգային գրական ավանդույթների, նրա վրա ազդած իր նախորդների և ժամանակակիցների հետ՝ նրանց միջև պատմականորեն հաստատված նմանություններն ու տարբերությունները հաստատելու նպատակով: Հենց նման համեմատությունների օգնությամբ են հայտնի դառնում գրողի

ստեղծագործական ինքնուրույնությունը, նրա տեղը գրականության ընդհանուր զարգացման մեջ՝ ազգային ու համաշխարհային:

#### IV

Ինչպես հայտնի է, ժամանակակից արտասահմանյան համեմատաբանությունը (компаративистика) մեծ նշանակություն է տալիս տարբերակմանը, որ այն դնում է, այսպես կոչված, **ընդհանուր և համեմատական** գրական քննադատության միջև (littérature générale և littérature comparée, allgemeine և vergleichende Literaturgeschichte): Դրանց միջև եղած անջրպետը բուրժուական սոցիոլոգիայի անխուսափելի հետևանքն է, որը ժխտում է պատմական և, հետևաբար, գրական զարգացման ընդհանուր օրենքները: Նման մեթոդաբանությունը համամարդկային գրականությունը վերածում է ազգային գրականություններից առանձին փաստերի պարզ գումարի, իսկ դրանց միջև գրական կապերն ու փոխազդեցությունները, որոնք այսպես կոչված «համեմատական գրականագիտության» առարկա են, պատահական էմպիրիկ «հանդիպումներ» գրողների միջև, որոնք ձեռք են բերում ինքնաբավ, ընդ որում՝ գրականության զարգացման հիմնական գործոնի չափազանցված արժեք:

**ՌԸՆԵ ՌԻԵԼԼԵՔ, ՕՍԹԻՆ ՌԻՈՐԲԵՆ  
ԸՆԳՀԱՆՈՒՐ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ,  
ՀԱՄԵՄՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԱԶԳԱՅԻՆ  
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ<sup>573</sup>**

Գրականագիտությունը ստորաբաժանեցինք գրականության տեսության, պատմության և քննադատության: Բաժանմանն այլ հիմունքով այժմ կփորձենք համակարգված բնորոշում տալ և՛ համեմատական, և՛ ընդհանուր գրականագիտությանը, ինչպես նաև ազգային գրականությանը: «Համեմատական» գրականագիտություն տերմինը շատ ծավալուն է, դա, անշուշտ, ինչ-որ չափով բացատրում է ակադեմիական գիտության սպասվածից ավելի նվազ հետաքրքրությունը գրականագիտության այս կարևոր մարզով: Այն անգլերենի մեջ ներմուծել է Մեթյու Առնոլդը<sup>574</sup> դրանով իր թարգմանության մեջ (1848) ներկայացնելով Ամպերի<sup>575</sup> «histoire comparative» տերմինը: Մինչդեռ ֆրանսիացիները գերադասել են մեկ այլ տերմին, որը Ամպերից էլ առաջ առաջարկել էր Վլյմանը<sup>576</sup> «literature comparee» (1829), Կյուվիեի<sup>577</sup> «anatomie comparee» (1800) տերմինի նմանությամբ: Գերմանացիները գործածում են «vergleichende literaturgeschichte» հասկացությունը: Ի միջի այլոց, այս համադրությունների մեջ ոչ մի ածական չի կարելի լիովին հաջող համարել, քանզի համեմատությունը մեթոդ է, որից օգտվում են բոլոր գիտությունները ցանկացած քննական վերլուծության ժամանակ: Այնպես որ «համեմատություն» բառից կազմված ածականներով

---

<sup>573</sup> Արտատպված է Ռ-ընե Ռելլեք, Օսթին Ռորբեն, Գրականության տեսություն, Երևան, 2008, էջ 61-72 հրատարակությունից:

<sup>574</sup> Մեթյու Առնոլդ (1822-1888) – անգլիացի բանաստեղծ, գրաքննադատ և մանկավարժ:

<sup>575</sup> Ամպեր Ժան Ժակ (1800-1864) – ֆրանսիացի գրականագետ, հայտնի է ֆրանսիական գրականության պատմության, Դանտեի ստեղծագործության, սկանդինավյան և գերմանական էպոսների մասին ուսումնասիրություններով:

<sup>576</sup> Աբել-Ֆրանսուա Վլյման (1790-1870) – ֆրանսիացի հասարակական գործիչ, գրող և գրականության պատմաբան:

<sup>577</sup> Ժորժ Կյուվյե (1769-1832) – ֆրանսիացի կենդանաբան, համեմատական կենսաբանության հիմնադիրներից մեկը:

հնարավոր չէ փոքրիշատե ճշտորեն նշել գրականագիտական վերլուծության յուրահատուկ գծերը: Գրականության պատմության գլխավոր թեմա հազվադեպ է դառնում գրականությունների կամ նույնիսկ գեղարվեստական շարժումների, գրողների և գրական գործերի ֆորմալ համեմատությունը: Ի դեպ, Ֆ. Ջ. Գրինի «Մեմուետի»<sup>578</sup> նման աշխատանքները, որտեղ համեմատվում են XVIII դարի անգլիական ու ֆրանսիական գրականությունների ասպեկտները, կարող են հատկանշական լինել թե՛ մեկ, թե՛ մի այլ ազգի գրականության զարգացման ոչ միայն զուգահեռներն ու մերժությունը, այլև տարբերությունը որոշելիս:

Իրականում «համեմատական» գրականագիտություն տերմինն ընդգրկել և դեռ ընդգրկում է իրարից շատ հեռու բնագավառների ու հարցախմբերի մշակում: Այն կարող է, առաջին հերթին, նշանակել բանավոր գրականության, հատկապես ժողովրդական հեքիաթների թեմաների և նրանց տեղաշարժերի, «բարձր», «գեղարվեստական» գրականության մեջ նրանց ներթափանցման հետազոտությունը: Նման պրոբլեմատիկան տրված է ֆոլկլորին, որը գիտության կարևոր բնագավառ է և մասամբ է զբաղվում գեղագիտական փաստերով, մինչդեռ ուսումնասիրում է այս կամ այն «ժողովրդի» ստեղծած ողջ քաղաքակրթությունը՝ տարազը, բարքերը, հավատալիքները, աշխատանքային գործիքները, ինչպես նաև արհեստները: Սակայն հարկավոր է հավանություն տալ այն տեսակետին, որ բանահյուսության ուսումնասիրումը ողջ գրականագիտության մի անկապտելի մասն է, քանի որ այն շատ սերտորեն կապված է գրավոր գրականության ուսումնասիրության հետ, և գրավոր ու բանավոր գրականությունների միջև եղել և առկա է մշտական փոխազդեգություն: Չհամաձայնելով այնպիսի բանագետների ծայրահեղ տեսակետին, ինչպիսին է Հանս Նաումանը<sup>579</sup>, որը մեզ ավելի մոտ դարաշրջաններում ստեղծված գրեթե ողջ բանավոր գրականությունը համարում է *gesunkenes Kulturgut* (թաքցված մշակութային ժառանգություն), մենք կարող ենք ընդունել, որ բանահյուսությունը խոր ազդեցություն է կրել հասարա-

<sup>578</sup> F. C. Green, *Minuet*, London, 1935.

<sup>579</sup> Hans Nauman, *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena, 1921.

կության բարձր խավերի ստեղծած գրավոր գրականությունից: Անհերքելի է այն փաստը, որ բանահյուսությունը շատ բան է փոխառել և՛ ասպետական վեպից, և՛ տրուբադուրների քնարերգությունից: Որքան էլ հիասթափվեն ռոմանտիկները, որոնք հավատում են ժողովրդի ստեղծագործ ուժին և ժողովրդական արվեստի խոր հնավանդությանը, մեզ քաջ հայտնի է, որ շատ ժողովրդական բալլադներ, հրաշապատում հեքիաթներ և լեգենդներ ստեղծվել են ոչ այնքան վաղ անցյալում և ծագում են բարձր խավերի գրականությունից: Բանավոր գրականության ուսումնասիրությունը բոլոր այն գիտնականների կարևոր հոգսն է, որոնք ձգտում են հասկանալ գրականության զարգացման ընթացքը, մեր գրական ժանրերի ու միջոցների ծագումը և հաստատումը: Ցավոք, բանահյուսության ուսումնասիրությունը հանգում է առաջին հերթին թեմաների ու երկրից երկիր նրանց տեղաշարժերի ուսումնասիրությանը, այսինքն՝ ժամանակակից գրականությունների հում նյութի ուսումնասիրությանը: Ճիշտ է, վերջին շրջանի բանագետներն ավելի հաճախ են անդրադառնում կադապրների, ձևերի և միջոցների ուսումնասիրությանը, գրական ձևերի մորֆոլոգիային, հեքիաթասացի, պատմողի և նրանց ունկնդիրների պրոբլեմներին, և այսպիսով նախադրյալներ են ստեղծվում, որպեսզի բանագետների աշխատանքն ընդգրկվի գրականագիտության ընդհանուր հոլացքում: Թեև բանավոր գրականության ուսումնասիրությունն ունի իր առանձին իսկ խնդիրները, ինչպես հաղորդումը և սոցիալական միջավայրը, սակայն նրա հիմնարար խնդիրները, անտարակույս, առնչվում են գրավոր գրականության խնդիրներին. կա նաև բանավոր ու գրավոր գրականությունների մշտական շարունակականություն, որը երբեք չի ընդհատվել: Ժամանակակից արևմտաեվրոպական գրականության ուսումնասիրողները քամահերել են այս խնդիրները՝ ի վնաս իրենց, բայց սլավոնական և սկանդինավյան երկրների գրականության պատմաբանները (երկրներ, որտեղ բանահյուսությունը մնում է կամ մինչև վերջին ժամանակներս եղել է կենդանի) բավական սերտորեն կապված են բանագիտության հետ: Բայց «համեմատական գրականագիտություն» տերմինը, համեմայն դեպս, չպետք է նշանակի լոկ բանահյուսության ուսումնասիրություն:

Իր մեկ այլ իմաստով «համեմատական» գրականագիտությունը նշանակում է երկու կամ ավելի գրականությունների հարաբերությունների ուսումնասիրություն: Տերմինին այդպիսի նշանակություն է տալիս կոմպարատիվիստների ֆրանսիական ծաղկող դպրոցը, որը գլխավորում էր Ֆերնան Բադենսպերժեն, և որը համախմբված է «Revue de literature comparee» հանդեսի շուրջ: Այդ դպրոցը բավական եռանդազին, երբեմն մեխանիկորեն, բայց երբեմն էլ ամենայն նրբությամբ մշակել է այնպիսի հարցեր, ինչպես գրողների վարկի ու հռչակի ձևավորումն արտասահմանում, գրական ազդեցությունները, փառքը (Գյոթեն և ֆրանսիական կամ անգլիական գրականությունը, Օսսիանը, կամ Քարլայրը, կամ Շիլլերը Ֆրանսիայում): Այն զարգացրել է մի մեթոդաբանություն, որը, չսահմանափակվելով քննադատական ակնարկների, թարգմանությունների, ազդեցությունների վերաբերյալ տեղեկատվության հավաքումով, հանգամանորեն վերլուծում է բուն պատկերացումը տվյալ ժամանակաշրջանում տվյալ գրողի մասին, նրա «կերպարը», որը կազմավորվել է տվյալ երկրում, հաղորդման բազմապիսի գործոններ, ինչպիսիք են պարբերականները, թարգմանիչների գործունեությունը, սալոնները, ճանապարհորդների վկայությունները, ինչպես և «յուրացման հողը», այն յուրահատուկ մթնոլորտն ու գրական իրավիճակը, որի մեջ է հայտնվել արտասահմանյան «ներմուծված» հեղինակը: Այս ճանապարհով հաջողվել է բավական վկայություններ հավաքել հատկապես արևմտաեվրոպական գրականությունների սերտ միասնության մասին և էականորեն հարստացնել մեր իմացությունը գրականությունների «արտաքին առևտրի» մասին:

«Համեմատական գրականագիտության» այդպիսի ընկալումը թերևս առանձին դժվարություններ է պարունակում: Թվում է, որ նման ուսումնասիրությունների կուտակումը չի հանգեցնում հստակ համակարգի ստեղծման: Ստիպված ենք ընդունել, որ մեթոդաբանությունը նույնն է մնում. ուսումնասիրում ենք «Շեքսպիրը Ֆրանսիայում», թե՞ «Շեքսպիրը XVIII դարի Անգլիայում» կամ Պոյի ազդեցությունը Բողլերի վրա, թե՞ Դրայդենի ազդեցությունը Փոփի վրա: Եթե գրականությունների համեմատությունը կատարվում է՝ հաշվի չառնե-

լով ամբողջ ազգային գրականությունները, ապա սկսում է սահմանափակվել ակունքների և ազդեցությունների, վարկի ու փառքի արտաքին խնդիրներով: Նման ուսումնասիրությունները թույլ չեն տալիս վերլուծել և գնահատել արվեստի առանձին երկեր, ոչ էլ անգամ իր բարդության ու ամբողջության մեջ քննել նրանց ծագման խնդիրը: Դրա փոխարեն մենք կգբաղվենք գլուխգործոցի այնպիսի սոսկ արձագանքներով, ինչպիսիք են թարգմանություններն ու մնանակումները՝ հաճախ ի դեմս երկրորդական գրողների, կամ էլ գլուխգործոցի նախապատմությամբ, նրա թեմաների ու ձևերի տեղաշարժերով ու տարածմամբ: «Համեմատական գրականագիտության» մասն ըմբռնումը մակերեսային է, և նրա անկումը վերջին տասնամյակներում արտացոլում է ընդհանուր անբավարարությունը պարզապես «փաստերին», աղբյուրներին և ազդեցություններին դիմելիս: Սակայն մասն քննադատություններից գերծ է «համեմատական գրականագիտության» երրորդ կոնցեպցիան, ըստ որի՝ անհրաժեշտ է գրականության համապարփակ ուսումնասիրություն «համաշխարհային գրականությամբ», «համընդհանուր» կամ «տիեզերական» գրականությամբ հանդերձ: Այս համահարթեցումները հարուցում են որոշ դժվարություններ: «Համաշխարհային գրականություն» հասկացությունը Գյոթեի «Weltliteratur»-ի<sup>580</sup> թարգմանությունն է և չափազանց լայն է, քանի որ նրա գործածումը ենթադրում է ուսումնասիրել գրականությունը բոլոր մայրցամաքներում՝ Նոր Զելանդիայից մինչև Իսլանդիա: Մինչդեռ Գյոթեն մասն բան նկատի չի ունեցել: Խոսելով «համաշխարհային գրականության» մասին՝ նա մատնանշում էր այն ժամանակը, երբ բոլոր գրականությունները կդառնան մեկ գրականություն: Դա իդեալն է բոլոր գրականությունների միավորման մի մեծ սինթեզում, որտեղ յուրաքանչյուր ազգ իր բաժինը կներդնի ընդհանուր հասկացության մեջ: Գյոթեն ինքը տեսնում էր, որ դա շատ հեռավոր իդեալ է, որ ոչ մի առանձին ազգ չի կամենում հրաժարվել իր անհատականությունից: Այսօր մենք թերևս նույնիսկ ավելի ենք

<sup>580</sup> Առաջին անգամ Գյոթեն «համաշխարհային գրականություն» հասկացության մասին խոսում է 1827-ին (տե՛ս Էքերման «Զրույցներ Գյոթեի հետ», հունվարի 31, 1827), այնուհետև՝ «Արվեստ և հնարար» հոդվածում (1827):

հեռացել խառնաշփոթի նման վիճակից և պետք է փաստենք, որ ազգային գրականությունների բազմազանությունը լրջորեն չէինք էլ ցանկանա վերացնել: «Համաշխարհային գրականություն» հասկացությունը հաճախ գործածվում է նաև երրորդ իմաստով: Դա կարող է նշանակել դասականների մի մեծ գանձարան, ինչպիսիք են Հոմերոսը, Դանտեն, Սերվանտեսը, Շեքսպիրը, Գյոթեն, որոնց փառքը տարածվել է ողջ աշխարհում և շարունակվում է ներկայումս: Այն դարձել է «գլոխգործոցների» հումանիշ՝ ընտրված լինելով գրականությունից, որը գուցե և արդարացի է քննադատական և մանկավարժական տեսանկյունից, բայց դժվար թե բավարարի այն գիտնականին, որը չի կարող սահմանափակվել միայն բարձր գազաթներով, եթե պետք է հասկանա ողջ լեռնաշղթան կամ էլ ուղիղ իմաստով գրականության ողջ պատմությունն ու փոփոխությունները:

«Ընդհանուր գրականություն» թեքսս նախընտրելի հասկացությունը ունի այլ կարգի վնասներ: Նախապես այն հասկանում էին որպես պոետիկա, գրականության տեսություն և հիմունքներ, բայց վերջին տասնամյակներին Պաուլ Վան Տիգենը<sup>581</sup> փորձում էր այդ հասկացության մեջ դնել յուրահատուկ իմաստ՝ հակադրելով այն «համեմատական գրականությանը»: Ըստ նրա՝ «ընդհանուր գրականություն» առարկան ուսումնասիրում է գրական այն շարժումներն ու մոդաները, որոնք դուրս են գալիս ազգային սահմաններից, մինչդեռ «համեմատական գրականագիտությունը» զբաղվում է երկու կամ ավելի գրականությունների փոխհարաբերություններով: Բայց այդ դեպքում ինչպե՞ս որոշել՝ «ընդհանր՞որ», թե՞ «համեմատական» գրականագիտությունը պիտի ուսումնասիրի, ասենք, օսսիանիզմը: Անհնարին է համոզիչ կերպով սահմանազատել եվրոպական գրականության վրա Վալտեր Սկոտի ազդեցության հարցը նույն այդ ժամանակաշրջանում պատմավեպի միջազգային ժողովրդականության խնդրից: «Համեմատական» և «ընդհանուր» գրականագիտությունները անխուսափելիորեն միաձուլվում են: Թեքսս ավելի լավ է խոսել պարզապես գրականագիտության մասին: Բայց ինչ դժվարություն-

<sup>581</sup> Պաուլ վան Տիգեն (1871-1948) – համեմատական գրականագիտության ֆրանսիական դպրոցի խոշորագույն ներայացուցիչ:

ների էլ հանդիպենք ընդհանուր գրականության պատմության ըմբռնումն առաջադրելիս, կարևոր է գրականությունը դիտել որպես ամբողջություն և հետևել նրա աճին ու զարդարմանը՝ ուշադրություն չդարձնելով լեզվական տարբերությունների վրա: «Համեմատական» կամ «ընդհանուր» գրականագիտության կամ էլ պարզապես «գրականագիտության» մեծագույն փաստարկը ինքնին փակ ազգային գրականության գաղափարի բազահայտ սնանկությունն է: Արևմտյան գրականությունները, անկասկած, կազմում են մեկ միություն, մեկ ամբողջություն: Չի կարելի հերքել անընդմեջ զարգացումը սկսած հին հույներից ու հռոմեացիներից մինչև Արևմտյան Եվրոպայի միջնադարյան գրականությունները և այնուհետև մինչև ժամանակակից հիմնական գրականությունները: Եվ չստեղծագնելով արևելյան և ամենից առաջ Աստվածաշնչի ազդեցությունների կարևորությունը՝ պետք է ընդունել այդ սերտ միասնությունը, որն ընդգրկում է ողջ Եվրոպայի, Ռուսաստանի, Միացյալ Նահանգների, Հարավային Ամերիկայի գրականությունները: Այդ իդեալը քննել և իրենց սահմանափակ միջոցներով մարմնավորել են դեռևս XIX դարասկզբին գրականության պատմության հիմնադիրները՝ Շլեգել եղբայրները, Միսմոնդին, Բուրքերվեբը, Հելլենը<sup>582</sup>: Սակայն հետագայում, մի կողմից, նացիոնալիզմի ուժեղացումը, մյուս կողմից՝ առավել մասնագիտացումը, հանգեցրին ազգային գրականությունների ուսումնասիրման նեղ գավառական մշակման: Համընդհանուր գրականության իդեալը, սակայն, վերածնվեց XIX դարի երկրորդ կեսին էվոլյուցիոնիզմի ազդեցությամբ: Գրականագիտության մեջ «համեմատական» մեթոդի առաջին կիրառողները եղան բանագետներն ու ազգագրագետները, որոնք Հերբերտ Սփենսերի<sup>583</sup> ազդեցությամբ զգալիորեն ուսումնասի-

---

<sup>582</sup> August Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg, 1809-1811; Fridrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Vienna, 1815; Fridrich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, Göttingen, 1801-1819; Simonde de Sismondi, *De la Litterature du midi de l'Europe*, Paris, 1813; Henri Hallam, *An Introduction to the Literature of the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries*, London, 1836-1839.

<sup>583</sup> Հերբերտ Սփենսեր (1820-1903) – անգլիացի փիլիսոփա, հոգեբան, սոցիոլոգ, պոզիտիվիզմի հիմնադիրներից մեկը, կողմնակից է եղել սոցիալական դարվինիզմին:

րեցին գրականության ծագումը, նրա բազմազանությունը բանավոր գրական ձևերի մեջ և նրա դրսևորումը հին էպոսում, դրամայում ու լիրիկայում: Սակայն էվոլյուցիոնիզմը թողեց մի քանի հետքեր ժամանակակից գրականությունների պատմության մեջ և ակնհայտորեն վարկաբեկվեց, երբ սկսեց չափազանց սերտ գուգահեռներ անցկացնել գրականության ձևավորման և կենսաբանական էվոլյուցիայի միջև: Բարեբախտաբար վերջին տարիներին կան շատ նշաններ, որոնք վերադարձ են գուշակում ընդհանուր գրական պատմագրության համար: Էռնստ Ռոբերտ Կուրցիուսի<sup>584</sup> «Եվրոպական գրականությունը և լատինական միջնադարը» (1948) աշխատանքը, որը գնում է ընդհանրությունները ողջ արևմտյան ավանդույթում ապշեցուցիչ բազմիմացությամբ, և Էրիխ Աուերբախի<sup>585</sup> «Միմենսիսը» (1946), որը ռեալիզմի պատմությունն է՝ Հոմերոսից մինչև Ջոյս, հիմնված առանձին հեղինակների երկերի հատվածների ոճական մուրք վերլուծության վրա, գրականագիտական նշանակալից նվաճումներ են, որոնցում անտեսվում է իշխող նացիոնալիզմը, և համոզիչ կերպով ցույց են տրվում արևմտյան քաղաքակրթության միասնությունը և անտիկ դասական ու միջնադարյան քրիստոնեական ժառանգության կենսունակությունը:

Հարկ կլինի նորից ստեղծել գրականության պատմություն, որպես մի սինթեզ, գրականության պատմություն վերազգային մակարդակով: Համեմատական գրականագիտության ուսումնասիրությունը այս իմաստով լեզվաբանական հմտության բարձր պահանջներ է գնում մեր գիտնականների առջև: Խոսքը վերաբերում է վերլուծության հեռապատկերի լայնացմանը և տեղական ու գավառական զգացումների հաղթահարմանը: Դա հեշտ գործ չէ: Սակայն գրականությունը մեկն է, ինչպես մեկն են արվեստը և մարդկությունը, և գրա-

---

<sup>584</sup> Ռոբերտ Կուրցիուս (1886-1956) – գերմանացի գրականագետ, հարել է Կ. Ֆոլերի դպրոցին, որն ուսումնասիրության կենտրոնում դնում էր գրողի բառազանձի, անհատական ոճի վերլուծությունը: Հիմնական աշխատություններն են «Բալզակ», «Ֆրանսիական ոգին նոր Եվրոպայում», «Ջեյմս Ջոյս»:

<sup>585</sup> Էրիխ Աուերբախ (1892-1957) – գերմանացի գրականագետ, ռոմանական լեզուների և գրականության մասնագետ:

կանության պատմության հետազոտության ապագան ընկած է հենց այս կոնցեպցիայում:

Այս վիթխարի բնագավառում (իրականում նույնական գրականության ողջ պատմության հետ), անկասկած, գոյություն ունեն ենթաբաժիններ, որոնք մասամբ պայմանավորվում են նաև լեզվական սահմաններով: Ամենից առաջ Եվրոպայում կան լեզվական երեք ընտանիքների խմբեր՝ գերմանական, ռոմանական և սլավոնական գրականություններ: Ռոմանական գրականությունները մյուսներից ավելի հաճախ են դարձել փոխկապակցված քննության առարկա՝ սկսած Բուրբուրվեից մինչև Լեոնարդո Օլշկիի<sup>586</sup> մասամբ հաջող փորձը գրելու նրանց միջնադարյան ամբողջական պատմությունը: Գերմանական գրականությունները համեմատական մեթոդով ուսումնասիրվել են սովորաբար միայն վաղմիջնադարյան շրջանում, երբ դեռևս ուժգին էր զգացվում նրանց մերձությունը՝ պայմանավորված տևտոնական քաղաքակրթության ընդհանրությամբ: Չնայած լեհ գիտնականների սովորական ընդդիմությանը՝ կարող են հայտնաբերվել լեզուների սերտ նմանություններ, որոնք, ժողովրդական ավանդույթների հետ տարածվելով անգամ տաղաչափության ձևերում, հիմք կդառնան ընդհանուր սլավոնական գրականագիտության համար:

Թեմաների ու ձևերի, հնարանքների ու ժանրերի պատմությունը, անշուշտ, միջազգային պատմություն է: Չնայած մեր ժանրերի մեծ մասը սկիզբ է առնում հունական ու հռոմեական գրականությունից, սակայն դրանք շատ էականորեն փոխակերպվել և հարստացել են միջին դարերում: Միջազգային է անգամ տաղաչափության պատմությունը, թեև այն սերտորեն կապված է առանձին լեզվական համակարգերի հետ: Այնուհետև Եվրոպայի ժամանակակից մեծ գրական շարժումները և ոճերը (Վերածնունդ, բարոկկո նեոկլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ, սիմվոլիզմ) դուրս են գալիս մեկ ազգի սահմաններից, թեև այս ոճերի մշակումների մարզում կան ազգային էական տարբերություններ: Նույնիսկ նրանց աշխարհագրական տարածու-

---

<sup>586</sup> Լեոնարդո Օլշկի (1861-1940) – գերմանահրեական ծագման բանասեր և գրականագետ, ուսումնասիրել է Միջնադարի և Վերածննդի մշակույթն ու գրականությունը:

մը կարող է տարբերվել: Վերածնունդը թափանցել է, օրինակ, նաև Լեհաստան, բայց ոչ Ռուսաստան կամ Չեխիա: Բարոկկոյի ոճը տոգորել է ողջ Արևելյան Եվրոպան, ներառյալ նաև Ուկրաինան, բայց գրեթե չի մտնեցել բուն Ռուսաստանին: Կարելի է նկատել նաև ժամանակագրական նշանակալի տարբերություններ. Արևելյան Եվրոպայի գեղջկական մշակույթներում բարոկկոյի ոճը պահպանվել է մինչև XVIII դարի վերջը, երբ Արևմուտքը անցել էր Լուսավորության շրջանը և այլն: Եվ, այնուհանդերձ, ընդհանուր առմամբ ակնհայտորեն չափազանցվում էր լեզվական խոչընդոտների կարևորությունը XIX դարում: Այդ շեշտադրման պատճառը ռոմանտիկ (հատկապես լեզվական) մացիոնալիզմի և ժամանակակից կազմակերպված գրական պատմության կապն է: Հետևանքներն զգալի են նաև մինչև օրս, ընդ որում՝ գործնական ոլորտում, հիշենք, որ այս երկրում (ԱՄՆ-ում) լեզվի և գրականության ուսուցումը, փաստորեն, մույնացվում է: Իսկ արդյունքն այն է, որ ԱՄՆ-ում տեսնում ենք անգլիական, գերմանական և ֆրանսիական գրականություններն ուսումնասիրողների միջև կապերի զարմանալի բացակայություն: Այս խմբերից յուրաքանչյուրը ունի իրեն հատուկ կնիքը և օգտագործում է տարբեր մեթոդներ: Նման անջրպետները որոշակիորեն, անշուշտ, անխուսափելի են, որովհետև մարդկանց մեծ մասը պարզապես ապրում է լեզվական որևէ մեկ միջավայրում: Բայց դրանք զավեշտական հետևանքների են հասցնում, երբ գրական խնդիրները քննարկվում են միայն մեկ լեզվով արտահայտված տեսակետներով և միայն այդ լեզվով գրված տեքստերի ու վավերագրերի օգնությամբ: Չնայած եվրոպական գրականությունների միջև լեզվական տարբերությունները կարևոր են գեղարվեստական ոճի, տաղաչափության ու մույնիսկ ժանրի որոշ հարցերում, սակայն պարզ է, որ դրանք պիտանի չեն գաղափարների (այդ թվում՝ նաև գեղագիտական քննադատական գաղափարների) պատմության համար. արհեստականորեն անջատվում են համասեռ նյութերը, և երբեմն գրվում են պատմություններ անգլիական կամ գերմանական կամ ֆրանսիական գրականություններում արտահայտված գաղափարական արձագանքների վերաբերյալ: Մեկ տեղական բարբառի վրա ավելորդ ուշադրությունը հատկապես վնասա-

կար է այն աշխատանքներում, որոնք նվիրված են միջնադարյան գրականությանը, երբ լատիներենը գլխավոր գրական լեզուն էր միջնադարում, և Եվրոպան ինտելեկտուալ շատ սերտ միություն էր ներկայացնում: Եթե անգլիական միջնադարյան գրականության պատմաբանը անտեսի լատիներեն և անգլո-նորմաներեն լայնածավալ գրականությունը, ապա երկրի գրական իրադրության և ողջ մշակույթի նրա գծած պատկերը կեղծ կլինի:

Հանդես գալով համեմատական գրականագիտության պաշտպանությամբ, մենք ամենևին կոչ չենք անում արհամարհել առանձին ազգային գրականությունների ուսումնասիրությունը: Ընդհակառակը, ամենակարևոր խնդիրն է որոշել գրականությունների «ազգային յուրօրինակությունը» և յուրաքանչյուր ազգի անհատական ներդրումը ընդհանուր գրական պրոցեսում: Այստեղ անհրաժեշտ են տեսական հստակ նախադրյալներ, մինչդեռ պրոբլեմը մթազմվել է ազգային գեղումներով ու ռասիստական տեսություններով: Առանձնացնել անգլիական գրականության հստակ ներդրումները համընդհանուր գրականության մեջ գրավիչ պրոբլեմ է, որը կարող է հանգեցնել հեռանկարի փոփոխության և մույմիսկ խոշոր գրողների այլ գնահատության: Ցանկացած ազգային գրականության շրջանակում մենք ստիպված ենք հանդիպել նման խնդիրների, միայն խոսքն արդեն վերաբերում է առանձին շրջանների ու քաղաքների: Այնպիսի մի չափազանցված տեսություն, ինչպիսին Յոզեֆ Նադլերինն<sup>587</sup> է, որը հայտարարել է, թե ինքը կարող է որոշել յուրաքանչյուր գերմանական ցեղի և ցանկացած գերմանական շրջանի բնորոշ հատկանիշները և նրանց արտացոլումը գրականության մեջ, մեզ չի կարող կասեցնել այս խնդիրների քննարկումից, որոնք հազվադեպ են ուսումնասիրվել փաստերի ճնշման տակ կամ որևէ այլ հետևողական մեթոդով: Շատ է գրվել այն մասին, թե ամերիկյան գրականության պատմության մեջ ինչ դեր են խաղացել Նոր Անգլիան, Միջին Արևմուտքը և Հարավը, բայց ռեգեոնալիստ-պատմաբանների գրածները մեծ մա-

---

<sup>587</sup> Յոզեֆ Նադլեր (1884-1963) – XX դարի գերմանացի գրականագետ, բանագետ, որն հայտնի է «Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften», ապա «Literaturgeschichte des deutschen Volkes» քաղմաստոր մենագրություններով:

սամբ ոչ այլ ինչ են, քան բարեպաշտ հույսերի, տեղային հպարտության և կենտրոնացնող ուժերի հանդեպ վրդովմունքի արտահայտություններ: Անկողմնակալ քննությունը պահանջում է հեղինակների ցեղային ծագմանը վերաբերող և միջավայրի ու ծագման մասին սոցիոլոգիական հարցերը տարբերել գրականության վրա բնության իսկական ազդեցությունից և գրական ավանդույթի ու մոդայի հարցերից:

«Ազգային ինքնատիպության» խնդիրները հատկապես բարդանում են, երբ անհրաժեշտ է որոշել, թե արդյոք տարբեր ազգային գրականություններն են միևնույն լեզվով ստեղծված գրականությունները, ինչպես, արդարև, այդպիսին են ամերիկյան և ժամանակակից իռլանդական գրականությունները: Այնքան էլ հեշտ չէ պատասխաններ այն հարցին, թե ինչու Գոլդսմիթը, Սթեռնը և Շերիդանը, ի տարբերություն Յեյթսի ու Չոյսի, չեն պատկանում իռլանդական գրականությանը: Կամ արդյո՞ք ինքնուրույն գրականություններ են բելգիականը, շվեյցարականը, ավստրիականը: Այնքան էլ հեշտ չէ որոշել, թե երբվանից Ամերիկայում ստեղծված գրականությունը դադարեց լինել «գաղութային անգլիական» և դարձավ ինքնուրույն ազգային, անկախ գրականություն: Արդյո՞ք դա քաղաքական անկախության պարզ փաստ էր, թե՞ դրա պատճառը բուն հեղինակների ազգային գիտակցությունն էր, ազգային թեմատիկայի և «տեղական կոլորիտի» օգտագործումը կամ էլ վառ արտահայտված ազգային գրական ոճի առաջացումը:

Այս հարցերը որոշելուց հետո մենք ի վիճակի կլինենք գրել ազգային գրականության պատմություններ, որոնք սոսկ աշխարհագրական և լեզվական կատեգորիաներ չեն, այլ նաև այդ ժամանակ մենք կկարողանանք վերլուծել այն ճշմարիտ ուղին, որով յուրաքանչյուր ազգային գրականություն ներգրավվում է եվրոպական ավանդույթի մեջ: Համընդհանուր և ազգային գրականությունները ներհյուսվում են միմյանց հետ: Եվրոպական ընդհանուր գեղարվեստական մտածողությունը կերպավորվում է յուրաքանչյուր երկրում. դրանից գատ՝ առանձին երկրներում կան սեփական ձգողական կենտրոններ և կենտրոնախույս ու անհատապես մեծ արվեստագետ-

ներ, որոնք շեշտում են մի ազգային ավանդույթի տարբերությունը մյուսից: Եվ եթե մենք ի գորու լինենք հայտնաբերել յուրաքանչյուր ավանդույթի ճիշտ ներդրումը, ապա դա կվկայի, որ մենք մեծ մասամբ յուրացրել ենք այն, ինչը պետք է իմանալ առհասարակ գրականության պատմության համար:

**ՅՈՒՐԻ ԼՈՏՄԱՆ**  
**ՄՏՔԵՐ ՄՇԱԿՈՒՅԹՆԵՐԻ ՏԻՊԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ**  
**ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ<sup>588</sup>**

Մշակույթների և քաղաքակրթությունների պատմությամբ ու տիպաբանությամբ զբաղվողների համար սովորական գայթակղություններից մեկը մտածելն է. «Դա չի եղել, ուրեմն չէր կարող լինել», կամ այլ խոսքով՝ «Դա ինձ հայտնի չէ, ուրեմն դա անհնար է»: Փաստորեն, սա նշանակում է, որ այդ աննշան ժամանակագրական շերտը, համեմատած մարդկության ընդհանուր չգրված և գրավոր պատմության հետ, որը մենք կարող ենք ուսումնասիրել լավ պահպանված գրավոր աղբյուրներից, ընդունվում է որպես պատմական գործընթացի նորմ, և այս ժամանակաշրջանի մշակույթը. ընդունված է որպես մարդկային մշակույթի չափանիշ:

Դիտարկենք մեկ օրինակ: Եվրոպական գիտությանը հայտնի ողջ մշակույթը հիմնված է գրի վրա: Անհնար է պատկերացնել զարգացած ոչ գրավոր մշակույթ (և ընդհանրապես ցանկացած զարգացած ոչ գրավոր քաղաքակրթություն), իսկ մենք սովոր ենք պատկերացնել երկուսն էլ, միայն թե ականա մեր մտքում արթնացնում ենք մեզ ծանոթ մշակույթների ու քաղաքակրթությունների պատկերներ: Ոչ վաղ անցյալում երկու նշանավոր մաթեմատիկոսներ այն միտքն հայտնեցին, որ քանզի գրի համաշխարհային զարգացումը հնարավոր է դարձել միայն թղթի գյուտի շնորհիվ, ուստի մշակույթի պատմության ողջ «նախաթղթային» շրջանը հետագայի շարունակական կեղծիք է<sup>589</sup>: Այս պարադոքսալ հայտարարությունը վիճարկելն իմաստ չունի, սակայն արժի ուշադրություն դարձնել դրան՝ որպես անհայտ տարածքներում ողջախոհության բևեռացման վառ օրինակի: Սովորականը հայտարարվում է միակ հնարավոր արժեք:

---

<sup>588</sup> Лотман Ю. М., Избранные статьи: в 3 т., Т. 1, Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992, стр. 102-109.

<sup>589</sup> Постников М. М., Фоменко А. Т. Новые методики статистического анализа нарративно-цифрового материала древней истории (Предварительная публикация), М., 1980.

Չարգացած քաղաքակրթության, դասակարգային հասարակության, աշխատանքի բաժանման և դրանից բխող հասարակական աշխատանքների, շինարարության, ոռոգման և այլնի բարձր մակարդակի կապը գրի գոյության հետ այնքան բնական է թվում, որ այլընտրանքային հնարավորություններն ապրիորի մերժվում են: Հնարավոր կլինե՞ր, հենվելով իրականում մեզ տրված հսկայական նյութի վրա, ճանաչել այս կապը որպես մշակույթի համընդհանուր օրենք, եթե չլինե՞ր հարավամերիկյան նախաինկերի քաղաքակրթությունների խորհրդավոր երևույթը:

Հնագիտության կողմից կուտակված ապացույցները իսկապես զարմանալի տեսարան են ներկայացնում: Մեզնից առաջ մի շարք իրար հաջորդող քաղաքակրթությունների հազարամյա պատկերն է, որոնք ստեղծել են հզոր շինություններ ու ոռոգման համակարգեր, կանգնեցրել քաղաքներ ու հսկայական քարե կուռքեր, զարգացած արհեստ ունեին՝ խեցեգործություն, ջուլիակություն, մետաղագործություն, ավելին՝ ստեղծել են, անկասկած, խորհրդանիշների բարդ համակարգեր... և չեն թողել գրության ոչ մի հետք: Այս փաստը մինչև օրս մնում է անբացատրելի պարադոքս: Երբեմն առաջ քաշվող այն ենթադրությունը, թե գիրը ոչնչացրել են եկվոր-նվաճողները՝ սկզբում՝ ինկերը, իսկ հետո՝ իսպանացիները, համոզիչ չի թվում. քարե հուշարձանները, գերեզմանաքարերը, չթալանված և նախնական տեսքով պահպանված դամբարանները, բրուտագործական ամանեղենը և կահ-կարասիի այլ առարկաները մեզ կհասցնեին գրի ինչ-որ հետքեր, եթե դա եղած լինե՞ր: Պատմական փորձը ցույց է տալիս, որ մման մասշտաբով լիակատար ոչնչացումը վեր է ցանկացած նվաճողի ուժերից: Մնում է ենթադրել, որ գիր չի եղել:

Եկեք չկաշկանդվենք ապրիորի «Դա անհնար է» դատողությամբ, այլ փորձենք պատկերացնել (որովհետև մենք այլ հենարան չունենք), ինչպիսին կլինե՞ր մման քաղաքակրթությունը, եթե այն իսկապես գոյություն ունենար:

Գիրը հիշողության ձև է: Ինչպես անհատական գիտակցությունն ունի իր հիշողության մեխանիզմները, այնպես էլ խմբային գիտակցությունը, բացահայտելով ամբողջ խմբի համար ընդհանուր

ինչ-որ բան ամրագրելու անհրաժեշտությունը, ստեղծում է համապատասխան հիշողության մեխանիզմները: Դրանց պետք է գումարել նաև գրավոր մշակույթը: Այնուամենայնիվ, արդյո՞ք գրելը հավաքական հիշողության առաջին և, որ ամենակարևորն է, միակ հնարավոր ձևն է: Այս հարցի պատասխանը պետք է փնտրել՝ ելնելով այն պատկերացումներից, որոնց համաձայն հիշողության ձևերն առաջանում են այն բանից, ինչը համարվում է հիշելու ենթակա, իսկ վերջինը կախված է տվյալ քաղաքակրթության կառուցվածքից և ուղղվածությունից:

Հիշողության նկատմամբ մեր սովորական վերաբերմունքը ենթադրում է, որ հիշելու ենթակա են (արձանագրվում են խմբային հիշողության մեխանիզմներով) բացառիկ իրադարձությունները, այսինքն՝ հատուկեմտ իրադարձություններ կամ իրադարձություններ, որոնք տեղի են ունենում առաջին անգամ, կամ այնպիսիք, որոնք չպետք է տեղի ունենային, կամ այնպիսիք, որոնց իրականացումը թվում էր քիչ հավանական: Հենց նման իրադարձություններն են ընկնում տարեգրության ու ժամանակագրության մեջ, դառնում թերթերի սեփականություն: Այդ տիպի հիշողության համար, որը կենտրոնացած է ավելորդությունների և միջադեպերի պահպանման վրա, անհրաժեշտ է գիրը: Այդ կարգի մշակույթն անընդհատ բազմապատկում է տեքստերի քանակը. օրենքի շուրջը աճում, բազմանում են նախադեպեր, իրավական ակտերը ամրագրում են առանձին գործեր՝ առուվաճառք, ժառանգություն, վեճերի լուծում, և ամեն անգամ դատավորը զբաղվում է կոնկրետ առանձին գործով: Նույն օրենքին է ենթարկվում գեղարվեստական գրականությունը: Առկա է մասնավոր նամակագրություն և հուշ-օրագրային գրականություն, որտեղ նույնպես արձանագրվում են «դեպքեր», «միջադեպեր»:

Գրավոր գիտակցությունը բնութագրվում է պատճառահետևանքային հարաբերությունների և գործողությունների արդյունավետության նկատմամբ ուշադրությամբ. արձանագրվում է ոչ թե երբ է անհրաժեշտ սկսել ցանքը, այլ թե ինչ բերք է ստացվել տվյալ տարում: Սրա հետ է կապված նաև ժամանակի նկատմամբ մեծ ուշադրության և, որպես հետևանք, պատմության մասին պատկերացման

ծագումը: Կարելի է ասել, որ պատմությունը գրի առաջացման կողմնակի արգասիքներից մեկն է: Բայց եկեք պատկերացնենք մեկ այլ տեսակի հիշողության հնարավորությունը՝ ձգտում պահպանելու տեղեկություններ կարգի, և ոչ թե դրա խախտումների, օրենքների, և ոչ թե անկարգությունների մասին: Պատկերացնենք, որ, օրինակ, սպորտային մրցույթ դիտելիս էական չենք համարում, թե ով հաղթեց, և ինչ անկանխատեսելի հանգամանքներ ուղեկցեցին այդ իրադարձությանը, այլ մեր ջանքերը կենտրոնացնում ենք այլ բանի վրա՝ սերունդների համար պահպանել տեղեկատվությունը, թե ինչպես և որ ժամին են անցկացվում մրցույթները: Այս դեպքում կկարևորվեն ոչ թե տարեգրությունը կամ թերթային հաղորդագրությունը, այլ օրացույցը, սովորույթը, ամրագրող այս կարգը և ծեսը, որը թույլ է տալիս այս ամենը պահպանել հավաքական հիշողության մեջ:

Մշակույթը, որն ուղղված է ոչ թե տեքստերի քանակի բազմապատկմանը, այլ մեկընդմիջ տրված տեքստերի վերարտադրությունը կրկնելուն, խմբային հիշողության այլ գործիք է պահանջում: Այստեղ գրելը պարտադիր չէ: Դրա դերը կխաղան հիշողության խորհրդանիշները՝ բնական (հատկապես ուշագրավ ծառեր, ժայռեր, աստղեր և ընդհանրապես երկնային մարմիններ) և մարդու կողմից ստեղծված՝ կուռքեր, գերեզմանաքարեր, ճարտարապետական կառույցներ, և ծեսեր, որոնցում ներառված են այդ տեղանքներն ու սրբավայրերը: Ծիսակարգի և, ընդհանրապես, հիշողության սրբացման հետ կապը, որը բնորոշ է նման մշակույթներին, ստիպում է եվրոպական ավանդույթներով դաստիարակված դիտորդներին նույնացնել այդ խորհրդանիշները կրոնական ծիսավայրերի հետ՝ այս հասկացության մեզ ծանոթ լիցքերով հանդերձ: Կենտրոնանալով սրբազան գործառույթի վրա, որն իսկապես առկա է այստեղ, դիտորդը հակված է անտեսել համալիրի կարգավորող և վերահսկիչ գործառույթը՝ հիշողության (սրբազան) խորհրդանիշը՝ ծեսը: Մինչդեռ այս համալիրի հետ կապված գործողությունները կողեկտիվի համար պահպանում են տվյալ իրավիճակին համապատասխանող այդ գործողությունների, գաղափարների և հույզերի հիշողությունը: Հետևաբար չիմանալով ծեսերը, հաշվի չառնելով օրացույցի և այլ օրենքներ-

րի հսկայական քանակությունը (օրինակ՝ տվյալ ծառի կամ տվյալ կառույցի ստվերի երկարությունը և ուղղությունը, տերևների կամ պտուղների առատությունը կամ պակասը տվյալ տարի որոշակի սուրբ ծառի վրա և այլն) մենք չենք կարող դատել պահպանված կառույցների գործառնության մասին: Միաժամանակ պետք է նկատի ունենալ, որ եթե գրավոր մշակույթն ուղղված է դեպի անցյալը, ապա բանավոր մշակույթը ուղղված է դեպի ապագան: Ուստի կանխատեսումները, գուշակությունն ու մարգարեությունը հսկայական դեր են խաղում այստեղ: Տեղանքներն ու սրբավայրերը ոչ միայն սրբապատկերների և սովորույթների հիշողությունը պահող ծեսերի կատարման վայր են, այլ նաև գուշակությունների և մարգարեությունների վայրեր: Այս առումով գոհաբերությունը ապագայապաշտության փորձ է, քանի որ այն միշտ կապված է ընտրության հարցում աստվածությանը օգնության խնդրանքի հետ:

Մխալ կլինի կարծել, թե նման քաղաքակրթությունն ապրում է «տեղեկատվական սովի» պայմաններում, քանի որ մարդկանց բոլոր արարքներն իբր ճակատագրականորեն կանխորոշված են ծեսով և սովորույթներով: Նման հասարակություն պարզապես գոյություն ունենալ չէր կարող: «Գիր չունեցող» համայնքի անդամները ամեն ժամ կանգնում էին ընտրության անհրաժեշտության առաջ, սակայն նրանք այդ ընտրությունը կատարում էին՝ նկատի չունենալով պատմությունը, պատճառահետևանքային կապերին կամ ակնկալվող արդյունավետությանը, այլ, ինչպես անում են գիր չունեցող շատ ժողովուրդներ, դիմելով գուշակներին կամ կախարդներին. ըստ էության, «խորհրդակցելու» անհրաժեշտությունը (բժշկի, իրավաբանի, ավագի հետ) նույն ավանդույթի մնացորդն է: Այդ ավանդույթին հակադրվում է մարդու կանտյան իդեալը, որն ինքն է որոշում, թե ինչպես մտածել և գործել: Կանտը գրել է. «Լուսավորությունը մարդու դուրս գալն է իր անչափահասության տարիքից, որում նա գտնվում է իր մեղքով: Անչափահասությունը սեփական միտքն օգտագործելու անկարողությունն է առանց ուրիշի առաջնորդության ... Չէ՞ որ այնքան հարմար է անչափահաս լինելը: Եթե ես ունեմ գիրք, որը մտածում է իմ փոխարեն, եթե ես ունեմ հոգևոր հովիվ, որի խիղճը կարող է փո-

խարհինել իմ խղճին, և բժիշկ, որն ինձ այս կամ այն ապրելակերպն է սահմանում և այլն, ապա ես ինձ անհանգստացնելու ոչինչ չունեմ»<sup>590</sup>:

Անգիր մշակույթը, հակված լինելով դեպի նշանները, գուշակություները և պատգամները, վարքի ընտրությունը տեղավոխում է ոչ անճանական տարածք: Հետևաբար իդեալական մարդ է համարվում նա, ով գիտի, թե ինչպես հասկանալ և ճիշտ մեկնաբանել նախանշանները, և դրանց իրագործման ժամանակ չի վարանում, գործում է բացահայտ և չի թաքցնում իր մտադրությունները: Ի հակադրություն դրա, մշակույթը, որը կենտրոնացած է անճի՝ սեփական վարքագծի ռազմավարությունն ընտրելու ունակության վրա, պահանջում է խոհեմություն, զգուշավորություն, խոհեմություն և գաղտնիություն, քանի որ յուրաքանչյուր իրադարձություն համարվում է, որ «առաջին անգամ է տեղի ունենում»: Հետաքրքիր օրինակ կարելի է գտնել կենտրոնաֆրիկյան ժողովուրդների, մասնավորապես նոբերների մեջ գուշակությունների մասին Վ. Թերների տեղեկություններում: Գուշակությունը կատարվում է՝ թափահարելով զամբյուղը, որը պարունակում է հատուկ ծխասկան արձանիկներ, և գնահատելով դրանց վերջնական դիրքը զամբյուղում: Յուրաքանչյուր արձանիկ ունի որոշակի խորհրդանշական իմաստ, և դրանցից մեկը կամ մյուսը երբ հայտնվում է վերևում, որոշակի դեր է խաղում ապագայի կանխատեսման գործում: Թերները գրում է. «Երկրորդ արձանիկը, որով մենք կգրադվենք, կոչվում է Chamutang'a: Այն պատկերում է մարդու, որը նստած է կծկված, կզակը սեղմած ձեռքերին և արմունկները հենած ծնկներին: Chamutang'a նշանակում է անվճռական, փոփոխական մարդ... Chamutang'a նշանակում է նաև «մարդ, որից չգիտես ինչ սպասել»: Նրա արձագանքներն անբնական են: Զմահած լինելով՝ նա, ըստ տեղեկատուների, կան նվերներ է բաժանում, կան ժլատ է: Երբեմն առանց որևէ ակնհայտ պատճառի նա անգուսպ ծիծաղում է հասարակության մեջ, երբեմն էլ ոչ մի բան չի արտասանում: Ոչ ոք չի կարող կռահել, թե երբ է նա ընկնելու զայրության մեջ կամ երբ չի ցու-

---

<sup>590</sup> Кант И., Соч.: в 6 т. М., 1966, т. 6., стр. 27.

ցաքերի գրգռվածության նվազագույն նշաններ: Նդերունները սիրում են, երբ մարդու վարքագիծը կանխատեսելի է: Նրանք նախընտրում են բաց լինելն ու հաստատակամությունը, և եթե զգում են, որ ինչ-որ մեկն անկեղծ չէ, ապա ընդունում են, որ նման մարդը, ամենայն հավանականությամբ, կախարդ է: Այստեղ նոր լույս է ստանում այն գաղափարը, որ թաքնվածը պոտենցիալ վտանգավոր է և չարիք»<sup>591</sup>:

Դժվար չէ, սակայն, նկատել, որ որ նդերունների գուշակության ծեսից բխող Chamutang'a արձանիկի բոլոր հիմնական ժեստային տարրերը բնորոշ են Ռոդենի «Մտածողին»: Կզակը ձեռքին հենելու ժեստի սիմվոլիկան այնքան կայուն է, որ Ռոդենի արձանը բացատրության կարիք չունի: Սա առավել ուշագրավ է, քանի որ քանդակագործի մտադրությունը ներառում էր «առաջին» մտածողի կերպարը. ո՛չ ճակատը, ո՛չ կերպարի համամասնությունները ինտելեկտուալ կարծրատիպի նշաններ չեն պարունակում. ամբողջ իմաստը փոխանցվում է միայն դիրքի շնորհիվ: Հետաքրքիր է հիշել, որ նույն ժեստային կարծրատիպերը, ըստ նկարագրությունների, օգտագործել է Գարրիկը «համլետյան տիպը» ստեղծելու համար (հարմարեցված է կերպարի կանգնած դիրքի համար, որն էլ ավելի նկատելի է դարձնում հիմնական ժեստային բարդույթը). «Խորախոր մտքերով նա դուրս է գալիս կուլիսներից՝ կզակը հենելով աջ ձեռքին, որի արմուկը բռնել է ձախ ձեռքով և նայում է դեպի մի կողմ և ցած՝ գետնին: Այնուհետև, աջ ձեռքը հեռացնելով կզակից և դեռ շարունակելով, եթե հիշողությունն ինձ չի դավաճանում, ձախ ձեռքով բռնել այն, նա արտասանում է «Լինե՞լ, թե՞ չլինել» բառերը»<sup>592</sup>:

Եթե հաշվի առնենք, որ Գարրիկի խաղը արձանագրել է Համլետի տիպի ժեստային պատկերը, որը շարունակվել է Եվրոպայի բեմերում մոտ հարյուր տարի, ապա մեջբերված հատվածի իմաստը հատկապես նշանակալից է դառնում:

Այսպիսով, ի՞նչ ընդհանրություն կա նդերու Chamutang'a-ի, Համլետի և Ռոդենի «Մտածողի» միջև: Անփոփոխ իմաստը կլինի՝

<sup>591</sup> Тэрнер В., Символ и ритуал., М., 1983, стр. 57-58.

<sup>592</sup> Из письма Г. Х. Лихтенберга. Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра, М., 1955, т. 2, стр. 157.

ընտրության վիճակում գտնվող մարդ: Բայց նդերուի համար ընտրության վիճակը նշանակում է սովորության հրաժարում, դեր, որը հաստատվել է դարերով: Նման մերժումն ինքնին բացասական է գնահատվում: Այն կապված է կամ հաստատված կարգի խախտման նշանակության, այսինքն՝ կախարդության հետ (քանի որ նդերուն անօրինական ամեն ինչ վերագրում է չարամիտ կախարդությանը), կամ մարդկային այնպիսի բացասական հատկությունների, ինչպիսիք են երկակիությունը և անվճռականությունը...

Սովորության և հավաքական փորձի վրա կառուցված հասարակությունն անխուսափելիորեն պետք է ունենա կանխատեսման հզոր մշակույթ: Եվ դա անպայմանորեն խթանում է բնության, հատկապես երկնային մարմինների դիտարկումները և դրա հետ կապված տեսական գիտելիքները: Նկարագրական երկրաչափության որոշ ձևեր որպես այդպիսին կարող են գուցակցվել մշակույթի ոչ գրավոր բնության հետ՝ հավելում ունենալով օրացուցային-աստղագիտական բանավոր պոեզիան:

Բանավոր հիշողության աշխարհը լի է խորհրդանիշներով: Կարող է պարարտքսալ թվալ, որ գրի հանդես գալը ոչ թե բարդացրեց, այլ պարզեցրեց մշակույթի նշանային կառուցվածքը: Սակայն նյութական առարկաներով ներկայացված հիշողության-սրբազան խորհրդանիշները ներառված են ոչ թե բանավոր, այլ ծեսի տեքստում: Բացի այդ՝ այս տեքստի առնչությամբ դրանք պահպանում են որոշակի ազատություն. դրանց նյութական գոյությունը շարունակվում է ծեսից դուրս, ընդգրկումը տարբեր և բազմաթիվ ծեսերի մեջ դրանց տալիս է լայն բազմիմաստություն: Դրանց գոյությունն իսկ ենթադրում է այդ ոլորտը պարտորող բանավոր պատմվածքների, լեգենդների և երգերի առկայություն: Դա հանգեցնում է նրան, որ տարբեր ենթատեքստերով այս խորհրդանշանների շարահյուսական կապերը «թուլանում են»: Խոսքային (մասնավորապես գրավոր) տեքստը հիմնված է շարահյուսական կապերի վրա: Բանավոր մշակույթը թուլացնում է դրանք մինչև վերջ: Հետևաբար այն կարող է ներառել մեծ թվով ավելի ցածր կարգի խորհրդանշական նշաններ, որոնք կարծես գտնվում են գրագիտության սահմանագրին՝ հուռուքներ,

սեփականատիրական նշաններ, հաշվիչ առարկաներ, հիշողական «գրի» նշաններ, բայց առավելագույն չափով կրճատում է դրանց ամփոփումը շարահյուսական-քերականական շրթայի մեջ: Այս տեսակի մշակույթին հակացուցված չեն առարկաներ, որոնք թույլ են տալիս իրականացնել հաշվարկներ, հավանաբար, բավականին բարդ թվաբանական գործողությունների սահմաններում: Նման մշակույթի շրջանակներում հնարավոր է արագ զարգացում մոզական նշանների, որոնք օգտագործվում են ծեսերում և օգտագործելով ամենապարզ երկրաչափական պատկերները՝ շրջան, խաչ, գուգահեռ գծեր, եռանկյուն և այլն...:

Բանավոր մշակույթին հավասարապես բնորոշ գծեր են նաև զարդանախշի զարգացումը և քանդակագործական ու ճարտարապետական հուշարձանների վրա արձանագրությունների բացակայությունը: Հիերոգլիֆը, գրված բառը կամ տառը և կուռքը, հողաթմբը, տեղանքը բևեռացված և որոշակի իմաստով միմյանց բացառող երևույթներ են: Առաջինները նշանակում են իմաստ, երկրորդները հիշեցնում են դրա մասին: Առաջինները տեքստ են կամ տեքստի մի մաս, ընդ որում՝ միատարր նշանային բնույթի տեքստ: Վերջիններս ընդգրկված են ծեսի սինկրետիկ տեքստում կամ հիշողությամբ կապված են տվյալ վայրին ու ժամանակին նվիրված բանավոր տեքստերի հետ:

Գրի և քանդակի հակասական բնույթը հիանալիորեն ցույց է տալիս Մովսեսի և Ահարոնի բախման աստվածաշնչյան դրվագը, առաջինի տախտակները, որոնք նախատեսված են ժողովրդին մշակութային հիշողության նոր մեխանիզմ («ուխտի») և կուռքի ու և ծեսի (պարը) սինկրետիկ միասնությունը, որը մարմնավորում է տեղեկատվության պահպանման հին տեսակը. «...Մովսեսը վերադարձաւ եւ իջավ լեռից: Նրա ձեռքին էին վկայութեան երկու տախտակները: Քարէ տախտակների երկու երեսին՝ այս ու այն կողմից, գրուած էր: Տախտակներն Աստծու գործն էին, իսկ տախտակների վրա գրուած գիրը Աստծու արձանագրած գիրն էր: Հետուն, լսելով աղաղակող ժողովրդի ձայնը, Մովսեսին ասաց. «Բանակատելիից պատերազմի ձայն է գալիս»: Մովսեսն ասաց. «Դա ո՛չ յաղթանակած կտրիճների

ճիշ է, ոչ էլ պարտուած գորքի աղաղակ: Գիմուց ընդարմացած մարդկանց ձայնն է, որ լսում են ես»: Երբ Մովսէսը մոտեցավ բանակատեղիին և տեսավ հորթն ու պարողներին, խիստ զայրացաւ, նետեց ձեռքում եղած երկու տախտակներն ու ջարդովիշուր արեց դրանք լեռան ստորոտին» (Ելք, 32, 15-20):

Մեզ հետաքրքրող թեմայի տեսանկյունից շատ հետաքրքիր նյութ է տալիս Պլատոնի «Ֆեդրոս» երկխոսությունը: Հռետորական արվեստի հարցերին մվիրված լինելով՝ այն սերտորեն կապված է հիշողության խնդիրներին: Երկխոսության հենց սկզբից Պլատոնը Սոկրատեսին և Ֆեդրոսին դուրս է բերում Աթենքի քաղաքային պարիսպներից, որպեսզի ընթերցողներին ցույց տա տեղավայրերի, պուրակների, բլուրների և ջրային աղբյուրների կապը առասպելներում մարմնավորված խմբային հիշողության հետ:

«Ֆեդրոս. Ասա ինձ, Սոկրատես, այստեղ ինչ-որ տեղ Իլիսի կողմերից չէ՞, որ Բորեասը, ըստ լեգենդի, առևանգում է Օրիթիային:

Սոկրատես. Այո՛, ըստ լեգենդի:

Ֆեդրոս. Գուցե այստեղի՞ց: Գետն այս վայրում այնքան փառահեղ է, մաքուր, թափանցիկ, որ ասիին աղջիկները պարզապես ցնծում են:

Սոկրատես. Ո՛չ, այդ տեղը գետով ներքև է երկու-երեք ստաղիա, այնտեղ անցում կա դեպի Ագրայի սրբավայր. կա նաև գոհասեղան Բորեասին»<sup>593</sup>:

Ապա Սոկրատեսն անսպասելիորեն իր գրուցակցին առաջարկում է պարադոքսալ եզրակացություն այն վնասի մասին, որ գրելը բերում է հիշողությանը: Գրի վրա հիմնված հասարակությունը Սոկրատեսին թվում է հիշողությունից գուրկ և անկանոն, մինչդեռ առանց գրի հասարակությունը կանոնավոր կառույց է՝ ամուր խմբային հիշողությամբ: Սոկրատեսը պատմում է աստվածային գյուտարար Տեվտոսի մասին, որը գիտության դուռն է բացում Եգիպտոսի թագավորի առաջ: «Երբ հերթը հասավ գրերին, Տեվտոսն ասաց. «Այս գիտությունը, արքա՛, եգիպտացիներին ավելի իմաստուն և խելամիտ

---

<sup>593</sup> Платон, Соч.: в 3 т., М., 1970, т. 2, стр. 161.

կղարճնի, քանի որ միջոց է գտնվել հիշողության և իմաստության համար»: Թագավորն ասաց. «Ամենահմուտ Տեվոսս, մեկն ունակ է ստեղծել արվեստի առարկաներ, իսկ մյուսը՝ դատել, թե ինչ վնաս կամ օգուտ ունեն նրանք, ովքեր կօգտագործեն դրանք: Եվ հիմա դու՝ տառերի հայրը, դրանց հանդեպ սիրուց դրդված դրանց ճիշտ հակառակ իմաստն ես տալիս: Դրանք մոռացկոտություն կսերմանեն սովորողների հոգիներում, քանի որ հիշողությունը կգրկվի վարժությունից. նրանք կսկսեն վերհիշել դրսից՝ վատահելով գրին, ըստ կողմնակի նշանների, և ոչ թե ներսից, ինքնին: Այսպիսով, դուք դեղամիջոց եք գտել ոչ թե հիշողության, այլ մտաբերման համար: Դուք ուսանողներին տալիս եք երևակայական, ոչ թե իրական իմաստություն: Նրանք ձեզանից շատ բան կիմանան ասեկոսեներով, առանց վերապատրաստման, և կթվա, թե բանիմաց են, մնալով հիմնականում անգրագետ, դժվար շփվող մարդկանց հետ. նրանք իմաստունի փոխարեն կեղծ իմաստուն կդառնան»<sup>594</sup>:

Հատկանշական է, որ պլատոնական Սոկրատեսը գրի հետ կապում է ոչ թե մշակույթի առաջընթացը, այլ այն բարձր մակարդակի կորուստը, որին հասել է ոչ գրավոր հասարակությունը:

Կուռքերի և տեղավայրերի շուրջ պատվող բանավոր տեքստերի վերաբերությունը որոշակի վայրի և ժամանակի նկատմամբ (կուռքը գործում է, կարծես մշակութային առումով «կենդանանում է» որոշակի ժամանակում, որը ծիսականորեն և օրացույցով, այսպես ասած, «իր ժամանակն է» և դեպի իրեն է ձգում տեղական լեզենդներ) դրսևորվում է գրավոր և ոչ գրավոր մշակույթների կողմից տեղական լանդշաֆտի միանգամայն այլ ընկալմամբ: Գրավոր մշակույթը հակված է Աստծո կամ բնության կողմից ստեղծված աշխարհը դիտարկել որպես տեքստ և ձգտում է կարդալ դրանում պարունակվող տեղեկությունը: Հետևաբար հիմնական իմաստը փնտրվում է գրավոր տեքստում՝ լինի սուրբ կամ գիտական, և ապա տարածվում է բնապատկերի վրա: Այս տեսանկյունից բնության իմաստը բացահայտվում է միայն «գիրը» հասկացող մարդուն: Այդ մարդը բնության մեջ

---

<sup>594</sup> Նույն տեղում, էջ 216-217:

օրենքներ է փնտրում, այլ ոչ թե նշաններ: Նախանշանների նկատմամբ հետաքրքրությունը համարվում է նախապաշարմունք, ապագան ձգտում են որոշել անցյալով, այլ ոչ թե գուշակություններով ու կանխատեսումներով:

Ոչ գրավոր մշակույթը տեղանքին այլ կերպ է վերաբերվում: Քանի որ այս կամ այն տեղանքը, սրբավայրը, կուռքը մշակութային կյանքում «ներառվում են» ծեսով, զոհաբերությամբ, գուշակությամբ, երգով կամ պարով, իսկ այդ բոլոր գործողությունները հարմարեցված են որոշակի ժամանակի, այդ տեղանքները, սրբավայրերը, կուռքերը կապված են աստղերի կամ արևի, լուսնի, ցիկլային քամիների կամ անձրևների, գետերում ջրի պարբերական բարձրացումների և այլնի որոշակի դիրքերի հետ: Բնական երևույթներն ընկալվում են որպես հիշեցնող կամ կանխատեսող նշաններ: Այն, որ աստվածաշնչյան աստվածը իբրև Նոյի հետ համաձայնության նշան արարում է ծիածանը, իսկ Մովսեսին գրավոր տախտակներ է տալիս, ակնհայտորեն խորհրդանշում է հիշողության տարբեր տեսակների նկատմամբ տիպաբանական կողմնորոշման փոփոխությունը:

Բերված աստվածաշնչյան տեքստերը մեզ ծանոթ պատկեր են տալիս. ոչ գրավոր և գրավոր մշակույթները հանդես են գալիս որպես երկու՝ ամենաբարձր ու ամենացածր հաջողական փուլեր: Այնուամենայնիվ, արդյո՞ք հնարավոր է այն փաստից, որ մեզ ծանոթ եվրասիական տարածքում պատմական շարժումը գնաց հենց այս ճանապարհով, եզրակացնել, որ այն կարող էր գնալ միայն այդ ճանապարհով: Նախակոլումբոսյան Ամերիկայում ոչ գրավոր մշակույթների հազարամյա գոյությունը վկայում է նման քաղաքակրթության գոյատևման մասին, և նրա ձեռք բերած մշակութային բարձր ցուցանիշները ակնհայտորեն ցույց են տալիս նրա մշակութային կարողությունները: Գրեզն անհրաժեշտություն դարձնելու համար պահանջվում են պատմական պայմանների անկախությունը, հանգամանքների շարժունակությունը և անկանխատեսելիությունը, տարբեր էքնիկ միջավայրի հետ հաճախակի և երկարատև շփումներից բխող նշանային թարգմանությունների անհրաժեշտությունը: Այս առումով տարածությունը, մի կողմից, Բալկանների և Հյուսիսային Աֆրիկայի,

Մերձավոր և Միջին Արևելքի, Սև և Միջերկրական ծովերի ափերի միջև և Պերուի լեռնային սարահարթերը, Անդերի միջլեռնային հովիտները և Պերուի ափամերձ նեղ շերտը, մյուս կողմից, ներկայացնում են միանգամայն հակադիր պատմական ավազանները: Առաջին դեպքում դա էքնիկ խմբերի մշտական խառնման, շարունակական շարժման, տարբեր մշակութային և նշանային կառույցների բախման կաթսա է, երկրորդ դեպքում՝ դարավոր մեկուսացում, այլ մշակույթների հետ առևտրառազմական շփումների ծայրահեղ սահմանափակություն, իդեալական պայմաններ մշակութային ավանդների անընդհատականության): Բնական է թվում մի դեպքում գրավոր քաղաքակրթության, մյուս դեպքում՝ ոչ գրավոր քաղաքակրթության հաղթանակը: Սակայն գրավոր կամ բանավոր տարբերակի բացառիկ հաղթանակը արտառոց դեպք է...:

XX դարի երկրորդ կեսին մշակույթի մեջ բանավոր խոսքի ամրագրման միջոցների ներխուժումը զգալի փոփոխություններ է մտցնում Եվրոպայի ավանդական գրավոր մշակույթում, և մենք կարող ենք այս ոլորտում հետաքրքիր գործընթացների ականատես դառնալ:

1987 թ.

**ԺԵՆՅԱ ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ**  
**«ՊԱՏ» ԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԳԱՆԻՇԻ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՀԻՄՔԸ**  
**ԵՎ ԻՄԱՍՏԱՅԻՆ ՆՐՔԵՐԱՆԳՆԵՐԸ**<sup>595</sup>

Մարդուն մշտապես զբաղեցրել են կյանքի իմաստի և աշխարհում իր տեղի որոնման հարցերը: Անտիկ ժամանակներից մեզ է հասել Ապոլլոնի դեյֆյան տաճարին փորագրված «Ծանեա՛յ զքեզ» («Ճանաչիր ինքդ քեզ») պատգամը, որի հեղինակը համարվում է սպարտացի փիլիսոփա Քիլոնը: Տարբեր դարաշրջաններում այս հորդորին արձագանքել են փիլիսոփաները, իսկ Մոկրատի համար, ինչպես վկայում են ժամանակակիցները, այն ունեցել է շրջադարձային նշանակություն: Սովորական մարդիկ կյանքի փորձով, գուցե նաև նշյալ պատգամի ուղղորդմամբ, ցավով հաստատագրել են մարդու մահկանացու լինելու գաղափարը, նրան համարել են պանդուխտ այս աշխարհում՝ նկատի ունենալով նրա կենդանի գոյության սահմանափակ ժամանակը, և այս առումով ծառայել աստվածային տնօրինության դեմ: Լավագույն օրինակներից մեկը հայ միջնադարյան պոեզիայի նշանավոր դեմքերից մեկի՝ Գրիգորիս Աղթամարցու «Տաղ ի վերայ նորաշէն տուն եւ այգի ու նեցողի և լալու» բանաստեղծությունն է, որտեղ հեղինակը ընդվզում է աշխարհը շենացնող մարդու մահկանացու լինելու ճակատագրի դեմ. «Գաբրիէլն եկաւ հոգոյս, // Յահէն կապեցաւ լեգոս, // Խաւրաւ աչերս ի լուտոյս, // Աւա՛ղ իմ կարճ արևոս, // Կասեն, ք՛Արեկ, ե՛լ այգոյս»:

Աշխարհի տարբեր ժողովուրդներ ու կրոններ ստեղծել են մարդու հետմահու կյանքի վերաբերյալ մխիթարական տեսություններ՝ սկսած հարության գաղափարից, հոգու անմահությունից, որոշակի ժամանակ անց վերամարմնավորման հնարավորությունից և այլն: Սակայն խնդիրը չի վերաբերում միայն հետմահու կյանքին. շատ ավելի կարևոր են երկրային կյանքի որակը, մարդ-մարդ, մարդ-հասարակություն, մարդ-աշխարհի հարաբերությունները, որոնք ավելի կարևոր տեղ են գրավում հետագա ժամանակների փիլիսոփաների աշ-

<sup>595</sup> «Բաները Երևանի պետական համալսարանի», 2021, քիվ 3(36), էջ 3-17:

խատություններում:

XII դարի 30-40-ական թվականներին դանիացի նշանավոր փիլիսոփա Սյորեն Կիերկեգորը հայտարարեց մարդու գոյության (էկզիստենցիայի) իռացիոնալ բնույթի, աշխարհում նրա մենակության ու լքվածության, հիասթափության ու հուսահատության, նրան մշտապես ուղեկցող տագնապի, վախի մասին և հանգեց այն եզրակացության, որ մարդն ինքն է պատասխանատու իր ճակատագրի համար: «Այդ իրավիճակից դուրս գալու նրա առաջարկը արմատական է: Միակ բանը, որ մենք կարող ենք և պարտավոր ենք անել, վերցնել սեփական գոյությունը մեր ձեռքը և ընդունել լիակատար պատասխանատվություն դրա համար»<sup>596</sup>,– Կիերկեգորի միտքն է պարզաբանում կենսագիրը՝ դա համարելով համաշխարհային փիլիսոփայության մեջ Կիերկեգորի նշանակալի ներդրումը: Ավելի ուշ ոչ ուղղակիորեն, առանց Կիերկեգորի հիշատակության ու նրա հայացքների շարունակության Ֆ. Նիցշեն խորացրեց մարդկային տառապանքի թեման՝ գրելով «Ողբերգության ծնունդը» աշխատությունը: Այստեղ նա հունական աստված Դիոնիսիոսին ներկայացրեց իբրև մարդկային ցավի ու տառապանքի արտահայտիչ, որի ներկայացրած տառապանքի վրա Ապոլլոնը՝ իբրև արվեստի հովանավոր, ընդամենը երազային քող է քաշում՝ ստեղծելով ներդաշնակության պատրանք. «...Ապոլլոնյան գիտակցությունն ասես լոկ քող էր, որ այդ դիոնիսոսյան աշխարհն էր ծածկում իրենից»<sup>597</sup>: Մարդկային կյանքի ողբերգությունն ու անիմաստությունը շեշտելու համար Նիցշեն հիշատակում է Սիլենոսի վերաբերյալ առասպելը: Երբ Միդիաս թագավորը վերջինիս հարցնում է, թե որն է մարդու համար ամենացանկալի ուղին, Սիլենոսը պատասխանում է. «Միօրյա թշվառ ցեղ, դիպվածի ու տաժանքի որդիք, դու ինձ ինչ ես ստիպում քեզ ասել այն, ինչը չլսելը ամենաձեռնառուն կլիներ քեզ համար: Լավագույնը քեզ համար միանգամայն անհասանելի է. ծնված չլինել, ընդհանրապես չլինել, «չ» լինել: Երկրորդ լավագույն բանը քեզ համար, սա-

<sup>596</sup> Пол Стретерн, Кьеркегор за 90 минут, М., 2004, стр. 38.

<sup>597</sup> Ֆրիդրիխ Նիցշե, Երկեր 5 հատորով, հ. 1, Երևան, «Անտարես», 2018, էջ 159:

կայն, շուտով մեռնելն է»<sup>598</sup>: Այս միտքը գալիս է լրացնելու Կիերկե-գորի նշած կյանքի անիմաստության գաղափարը: Առաջին հայացքից գուցե շատ տարօրինակ թվա Նիցշեի մի ուրիշ կռահումը, որ նա հարցի ձևով է ձևակերպում. «Ի՞նչ է նշանակում հենց լավագույն, ամենաուժեղ, ամենախիզախ ժամանակի հույների մոտ ողբերգական միֆը»<sup>599</sup>: Փիլիսոփան այս հարցին հոգեբանական տեսանկյունից է մոտենում. «Գուցե լինում է ուժի՞ հռեռեստություն: Մտավոր նախատրամադրվածություն առ գոյության դաժանը, սարսափելին, չարը, խնդրահարույցը բարեկեցությունից, լիահորդ առողջությունից, գոյության լիությունից»<sup>600</sup>: Կարծես Նիցշեն թափանցում է անկռահելի մեջ՝ տառապանքը չկապելով միայն հուսահատության ու հիասթափության հետ, մտածելով, որ երջանիկ մարդը ևս կարող է վտրձել տառապանքի համը: Այս միտքը թեև հետագա շարադրանքի մեջ չի արձարձվում<sup>601</sup>, բայց ուղեկցել է նրան ամբողջ ընթացքում՝ վերջում ձևակերպելու համար խորիմաստ այս եզրակացությունը. «...Այս ժողովուրդը ինչքան պիտի տառապեր, որ կարողանար այսպես գեղեցիկ դառնալ»<sup>602</sup>: Այսպես թե այնպես, անկախ հիմքից՝ տառապանքը մշտապես ուղեկցել է մարդուն և մարդկությանը:

Հետագայում՝ արդեն XX դարի 30-ական թվականներին, կյանքի անիմաստության և արքուրդայնության հարցը լայնորեն քննարկում է Ա. Կամյուն իր «Առասպել Սիզիփոսի մասին: Էսսե արքուրդի մասին» աշխատության մեջ, որտեղ բացատրում է, թե որտեղից է գալիս արքուրդայնությունը և դրանով պայմանավորում ինքնասպանության երևույթը: Մարդու կյանքի, ինչպես նաև մահվան իմաստի անհասկանալիությունը, պարադոքսալությունը, մարդուն մտահոգող բազմաթիվ անպատասխան հարցերի գոյությունը, հույսի բացակայությունը, շրջապատող քառուր անհատին մղում են ինքնասպանության: Նա

---

<sup>598</sup> Ֆրիդրիխ Նիցշե, Երկեր 5 հատորով, հ. 1, Երևան, «Անտարես», 2018, էջ 160-161:

<sup>599</sup> Նույն տեղում, էջ 134:

<sup>600</sup> Նույն տեղում:

<sup>601</sup> Այս մտքերը Նիցշեն արձարձում է «Ողբերգության ճնունողը» գրքի հետագա՝ 1886 թ. հրատարակությանը կցված «Ինքնաքննադատության փորձ» առաջաբանում, որը բացակայում էր առաջին հրատարակության ժամանակ:

<sup>602</sup> Ֆրիդրիխ Նիցշե, նույն տեղում, էջ 300:

հանգում է այն եզրակացության, որ արսուրդը ոչ միայն մարդու մեջ է, ոչ միայն աշխարհի, այլև մարդու և աշխարհի միաժամանակյա գոյության. «Ըստ էության արսուրդը պառակտում է»<sup>603</sup>, պառակտում մարդու և աշխարհի միջև, աշխարհը իռացիոնալ է, որովհետև ոչ մի բան հստակ ու հասկանալի չէ, եթե ինչ-որ մեկը կարողանա ասել, թե այսինչ հարցը պարզ է, աշխարհը կփրկվի: Իսկ եթե մարդը չի կարողանում ճանաչել իրեն շրջապատող աշխարհը, կորչում է նրա կյանքի իմաստը: «Ինձ համար չկա երջանկություն, եթե ես դրա մասին չգիտեմ»<sup>604</sup>, – գրում է Կամյուն: Աշխարհի անճանաչելիության գաղափարը Կամյուն գուգահեռում է պատի հետ՝ սահման դնելով մարդու իմացական կարողությունների համար. «Բայց այդ մտածողները նախանձելի համառությամբ բարձրաձայնում են, որ չկա ոչ մի պարզ բան, ամենուր քառս է, որ մարդը ընդունակ է տեսնելու և ճանաչելու միայն շրջապատող պատերը» (ընդգծումը – Շ. Ք.): Կամյուի համար պատը առարկայական չէ, այն մտավոր և հոգեբանական երևույթ է, որը ծածկում է իրերի և շրջապատող աշխարհի ներքին էությունը. «...Մարդը պատռվում է երկու ձգտումների միջև. մի կողմից նա ձգտում է միայնության, իսկ մյուս կողմից պարզ տեսնում է այն պատերը, որոնցից ներս անցնել չի կարող»<sup>605</sup>: Այսինքն՝ մարդու իմացության ճանապարհին պատը (մտացածին, երևակայական) և՛ սահման է, և՛ արգելք, և՛ ծածկոց, և՛ վարագույր՝ աշխարհը, նաև այնկողմնային աշխարհը ճանաչելու, երևույթների մեջ թափանցելու առումով: Ընդհանուր առմամբ պատը ըմբռնվում է իբրև մարդու կարողությունների, հնարավորությունների, երազանքների սահմանագիծ, որը նա շրջանցել չի կարողանում ոչ միայն ֆիզիկապես, այլև մտածողությամբ ու երևակայությամբ: Ֆրանսիացի նշանավոր գրող և փիլիսոփա Ժան Պոլ Սարտրն առաջինն է իրեն հայտարարում էկզիստենցիալիստ և «Էկզիստենցիալիզմը հումանիզմ է» աշխատության մեջ հակադարձում է փիլիսոփայական այս ուղղության վերաբերյալ բո-

<sup>603</sup> Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж. П., Сумерки богов, М., 1990, стр. 242.

<sup>604</sup> Նույն տեղում, էջ 235:

<sup>605</sup> Նույն տեղում, էջ 237:

լոր մեղադրանքներին՝ փորձելով ապացուցել, որ, ընդհակառակը, Էկզիստենցիալիստները, երևան հանելով մարդկային կյանքի տառապանքները, սարսափն ու լքվածությունը, մարդուն մղում են գործողությունների՝ ստիպելով նրան իր ձեռքը վերցնել սեփական կյանքի տնօրինությունը<sup>606</sup>: Իր ստեղծած գրականությամբ և փիլիսոփայական աշխատություններով Սարտրը դառնում է Էկզիստենցիալիզմի ամենամշանավոր ներկայացուցիչը: Թերևս պատահական չէ, որ նրա պատմվածքներից մեկը կոչվում է «Պատը», թեև բուն գործողությունների առումով պատի դերը պատմվածքում ոչ այնքան առարկայական է, որքան խորհրդանշանային:

Էկզիստենցիալիզմի ակունքներում կանգնած են գրողներն ու փիլիսոփաները, և բնական է, որ գրականության համար փիլիսոփայության առաջ քաշած այս հարցերը պետք է գայթակղիչ լինեին, քանի որ արտահայտում էին գրականության գլխավոր խնդրի՝ մարդու և նրա ճակատագրի հարցերը: Ահա պատի խորհրդանիշը գրականության մեջ կիրառվում է նրա հիմնական փիլիսոփայական իմաստի ամենատարբեր երանգներով: Այդ խնդիրները շատ արդիական դարձան Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի նախորդ տարիներին և ավելի լայն արտահայտություն ստացան գրականության մեջ պատերազմի ավարտին հաջորդող մի քանի տասնամյակում, երբ մարդկանց մեջ տիրապետող էին հուսահատությունը, ընկճախտը, հիասթափությունը, ապագայի անորոշությունը: Էկզիստենցիալիզմը արագ տարածվեց տարբեր երկրներում, ունեցավ իր նշանավոր ներկայացուցիչները՝ Ժ. Պ. Սարտրը, Ա. Կամյուն, Գ. Մարսելը, Ս. դը Բովուարը՝ Ֆրանսիայում, Մ. Գ. Ունամունոն՝ Իսպանիայում, Ու. Գոլդինգը, Ա. Մերդոկը՝ Անգլիայում, Հ. Մեյլերը, Ջ. Բոլդուինը՝ Ամերիկայում, Աբե Կոբոն՝ Ճապոնիայում... Իհարկե, ոչ բոլորն են ընդունում, որ իրենք Էկզիստենցիալիզմի հետևորդ են, բայց և այնպես դժվար չէ նրանց գործերում տեսնել Էկզիստենցիալիզմին բնորոշ հատկանիշներ: Այս ուղղության առումով հաճախ է հիշատակվում Մ. Ֆ. Դոստոևսկու անունը (տե՛ս Սարտրի, Կամյուի վերը նշված աշխատու-

---

<sup>606</sup> Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж. П., Сумерки богов, М., 1990, стр. 319-345:

թյունները), որը, իհարկե, ստեղծագործել է էկզիստենցիալիզմի գիտակցումից ավելի վաղ, և այդտեղ զարմանալի ոչինչ չկա: Խնդիրն այն է, որ բնության մեջ և հասարակական կյանքում շատ և շատ օրինաչափություններ կան և գործում են ավելի վաղ, քան դրանք ճանաչվում են գիտականորեն և անուն ստանում, ուստի բնական է, որ այս պարագայում ևս փիլիսոփաները կամ գրականագետները էկզիստենցիալիզմին համահունչ գաղափարներ կամ հատկանիշներ գտնեն նախորդների մոտ: Ըստ այդմ՝ բավարար չափով համոզիչ չի կարելի համարել, որ էկզիստենցիալիստական գրականությունը «մարեց» 1950-ական թթ. երկրորդ կեսին կամ սառը պատերազմի տարիներին, երբ երևան եկան նոր վեպը, աբսուրդի դրաման և այլն: Բայց հայտնի իրողություն է, որ հասարակության կյանքի համանման պայմաններում վերածնվում են նաև գաղափարները, և պատահական չէ, որ հայ գրականության մեջ էկզիստենցիալիստական տրամադրություններ դրսևորվեցին հենց Արցախյան պատերազմի հետ կապված իրավիճակներում: Խորհրդային Միության ժամանակ էկզիստենցիալիզմը դիտվում էր իբրև բուրժուական անկումային գաղափարախոսություն և, հասկանալի է, չէր խրախուսվում: Հայ գրականության մեջ առաջին արձագանքները այս առումով տեսնում ենք Հ. Մաթևոսյանի «Խումհար» («Կենդանին և մեռյալը») վիպակում: Մոսկվայի սցենարիստական կուրսերի ուսանողները դասախոսի հետ քննարկում են իտալացի ռեժիսոր Միքելանջելո Անտոնիոնիի «Գիշերը» ֆիլմը, որտեղ, ի թիվս համանման այլ հարցերի, քննվում է նաև մարդու մենակության հարցը: Սովետական ուսանողները համաձայն չեն Անտոնիոնիի հետ, չեն ընդունում մարդու մենակության, կյանքի արհավիրքներին նրա միայնակ դիմադրելու տեսությունը: Մաթևոսյանի բանավեճն ուղղակի հրապարակախոսական բնույթ ունի. «Մարդը մենա՞կ է: Իսկ ինչպե՞ս է կառուցվում Եմիսեյի էլեկտրակայանը... մենա՞կ մարդն է կառուցում: ...Իսկ ինչպե՞ս կազմակերպվեց ֆաշիստական վիթխարի բանակը, իսկ ինչպե՞ս են ծնվում երեխաները, ինչպե՞ս են առաջանում ռազմական միավորումները»<sup>607</sup>:

---

<sup>607</sup> Մաթևոսյան Հ., Երկեր երկու հատորով, հ. 2, Երևան, «Սովետական գրող», 1985, էջ 118:

Էկզիստենցիալիստական փիլիսոփայության հարցերը բազմազան են, բայց նաև շաղկապված, հաճախ էլ փոխապայմանավորված: Գրականության մեջ այդ հարցերն ունեն խորհրդանշական դրսևորումներ, և ամենատարածված խորհրդանիշներից մեկը պատն է, որին կարելի է հանդիպել համաշխարհային գրականության մեջ, ընդ որում՝ և՛ այս փիլիսոփայությունից առաջ, և՛ նրա ազդեցության նկատելի թուլացումից հետո: Հետաքրքրականն այն է, որ «Պատը» վերնագրով ստեղծագործություններ (վիպակ, պատմվածք) են գրել ֆրանսիացի Ժան Պոլ Սարտրը, ճապոնացի Աբե Կոբուն, ռուս Լեոնիդ Անդրեևը, հայ Լևոն Խեչոյանը և շատ ուրիշներ, որոնց գործերում պատն ունի ոչ միայն միանման իմաստ, այլ նաև լրացուցիչ երանգներ: Իմաստային նշանակությունը պայմանավորված է ինչպես տվյալ ստեղծագործության բովանդակությամբ ու նպատակով, այնպես էլ ազգային ու մշակութային ավանդներով: Երբեմն կարող է ստեղծագործության մեջ «պատ» բառը չօգտագործվել կամ չընդգծվել, բայց ստեղծվի պատային անելանելի իրավիճակ, ինչպես ընդունված է շախմատում: Ուշադրության արժանի է այն հանգամանքը, որ վերը հիշատակված հեղինակների նույնանուն ստեղծագործությունները նման են միայն վերնագրով, թեմայի և բովանդակության, դիպաշարի, հանգուցալուծման և այլ առումներով պատկերում են միանգամայն տարբեր իրավիճակներ ու գործողություններ, այսուհանդերձ, բոլոր գործերում առկա է արսուրդը՝ իրադարձությունների անհեթեթությունը, անտրամաբանականությունը, ինչը, սակայն, մտացածին չէ, այլ առկա է կյանքում:

Ժամանակագրական առումով Լ. Անդրեևի «Պատը» պատմվածքը, որ նա գրել է 1901 թ. նախորդել է նույն վերնագրով այլ հեղինակների գործերին: Պատմվածքում դեպի վեր՝ երկինք ձգվող անհաղթահարելի պատի տակ իրենց տագնապն ու սարսափն են ապրում երկու բորոտներ, նույնքան քաղցածներ, մշտապես պարելու դատապարտվածներ, որդեկորույս ծնողներ..., որոնց հսկայական պատը բաժանում է պատից այն կողմ գտնվող ցանկալի աշխարհից, որը այդ թշվառ մարդկանց պատկերացումներում պետք է որ ավելի լավը լինի: Բայց պատը հաղթահարելու նրանց ապարդյուն ջանքերն

ավարտվում են միայն իրենց մարմինն արյունոտելով: Պատի խորհրդանիշն այստեղ ունի նվազագույնը երկու իմաստ: Ավելի տեսանելին առարկայական պատն է, անհաղթահարելի արգելքը, սահմանը, խոչընդոտը, որ թույլ չի տալիս նրանց իրենց երջանկությունը գտնել: Ահա թե ինչու շատերն են Անդրեևի այս պատմվածքը դիտում իբրև էկզիստենցիալիստական ստեղծագործություն, որի սիմվոլիստական իմաստաբանությունը համընկնում է էկզիստենցիալիստների հռչակած դրույթներին: Պատն այստեղ նշանակում է նաև անհասկանալիություն մարդկանց միջև, հոգեկան անջրպետ, որն ի վերջո հանգեցնում է «մարդը մենակ է» բանաձևին: Պատը նաև նոր աշխարհ տեսնելու և կառուցելու դժվարության կամ անհնարիմության հետ է ասոցացվում: Ռուսական առաջին հեղափոխության նախօրեին պատի տակ կանգնած մարդիկ մեկնաբանվում էին իբրև սեփական ազատության, երջանկության և արդարության համար պայքարողներ: Նրանց մի պահ թվում է, թե պատը ճոճվում-տարուբերվում է, բայց դա ընդամենը խաբկանք է: Այնուամենայնիվ, պատի քանդվելու հույսը չի մեռնում, և բորոտն ասում է, որ ամեն մի մեռնող, ավելանալով նախորդի վրա, մարդկանց մոտեցնում է զագաթին.

«Եթե մնա միայն մեկը, նա կտեսնի նոր աշխարհը»<sup>608</sup>: Պատի մոտ գտնվող թշվառ մարդիկ այն կոչում են մարդասպան, և նրանցից ամեն մեկը կյանքում ունեցած իր կորուստն է պահանջում պատից. մեկը՝ որդուն, մյուսը՝ աղջկան, երրորդը՝ եղբորը, չորրորդը՝ ինքն իրեն, իր կորցրած կյանքը, իր ինքնությունը: Այսպես պատի խորհրդանիշն ստանում է շատ ավելի լայն բովանդակություն և սովորական արգելք-պատնեշից վերածվում է սոցիալական, քաղաքական, մտավոր ու հոգեկան, տեսանելի ու անտեսանելի կաշկանդիչ ուժի, որի հաղթահարման շնորհիվ միայն կարելի է հասնել նպատակին:

Պատի առարկայական հասկացությունը գրեթե բացակայում է Մարտրի համանուն «Պատը» (1938) պատմվածքում: Ֆաշիզմի դեմ պայքարող ինտերնացիոնալ բրիգադի գործողություններին մասնակցելու համար մահապատժի դատապարտված հերոսները՝ Խուա-

---

<sup>608</sup> [http://az.lib.ru/a/andreew I n/text 0160.shtml](http://az.lib.ru/a/andreew_I_n/text_0160.shtml).

նը, Թոմը և Պաբլոն, հայտնվում են Էկզիստենցիալ սահմանային իրավիճակում, բայց ընտրություն կատարելու հնարավորություն ունի միայն մեկը՝ Պաբլոն, որն իր տանը մի քանի օր պատասպարել է շարժման առաջնորդներից Ռամոն Գրիսին, և այժմ նրանից պահանջում են հայտնել Գրիսի տեղը՝ «–Էո կյանքը նրա կյանքի դիմաց: Եթե տեղն ասես, քեզ ողջ կթողենք»<sup>609</sup>: Սակայն պատմությունը կանխատեսելի շարունակություն չի ունենում: Վստահ լինելով, որ Գրիսը թաքնվում է զարմիկներից մեկի տանը՝ Պաբլոն իր կարծիքով սխալ, սպակողմնորոշող հասցե է տալիս՝ դրոնողներին ուղղորդելով դեպի գերեզմանոց: Գրիսը հայտնաբերվում է հենց գերեզմանոցում, որտեղ հայտնվել էր նա զարմիկների հետ գժտվելու և նրանց տնից հեռանալու պատճառով, իսկ Պաբլոն փրկվում է: Ըստ էության, այստեղ գործում է ոչ թե օրինաչափությունը (Գրիսը չպետք է հայտնաբերվեր), այլ պատահականությունը, ինչը աշխարհի քառասյունության դրսևորումներից մեկն է: «Պատ» խորհրդանիշն այս պարագայում ունի հոգեբանական պատճենի նշանակություն. հերոսներից յուրաքանչյուրը, եթե կարելի է ասել, ունի «սեփական պատը»: Խուսանը չի մասնակցել գործողություններին և ոչնչից տեղյակ չէ, մասնակիցը եղել է եղբայրը՝ Խոսեն, իսկ ինքը հանիրավի պետք է մահապատժի ենթարկվի և փրկության հույս չունի: Թոմի գրպանում գտել են փաստաթղթեր, որոնք վկայում են, որ նա ինտերնացիոնալ բրիգադի գործողությունների մասնակից է, հետևաբար նույնպես «պատի առաջ է կանգնած»: Պաբլոն է տեղյակ Գրիսից, բայց նա էլ չի ուզում մատնել ընկերոջը, թեև, ի վերջո, նրա սխալ տվյալներն են (հակառակ Պաբլոյի ցանկության) Գրիսի կործանման պատճառ դառնում: Ամբողջ պատմվածքում միայն երկու անգամ է «պատ» բառը կամ հասկացությունը հիշատակվում, այն էլ երևակայական պատկերացումների ձևով, բայց իր բուն առարկայական, ոչ խորհրդանշական իմաստով: Պաբլոն մտածում է մահապատժի և այն իրականացնող զինվորների մասին. «Նրանց կիրամայեն՝ «նշան ա՛ն», ես կտեսնեմ ինձ ուղղված ութ հրացան: Երևի թե ուզենամ պատի մեջ մտնել, ինչքան ուժ ունեմ

---

<sup>609</sup> <https://grapaharan.org/Պաբլո/>:

մեջքովս պատը կիրեն, բայց պատը կոլիմադրի, ինչպես մոծավանջի ժամանակ: Այս ամենը հնարավոր է պատկերացնել»<sup>610</sup> (ընդգծումը – Ժ. Զ.): «Պատ» բառի երկրորդ կիրառությունը, առարկայականից բացի, ունի մի այլ խորհրդանշական իմաստ: Դա մարդու դատապարտվածությունը և ճակատագրին ընդդիմանալու անհնարինությունն է. «Նրա կյանքը ավելի մեծ արժեք չուներ, քան իմը: Ոչ մի կյանք արժեք չուներ: Մարդուն դեմ էին տալու պատին ու կրակելու էին, մինչև որ շանսատակ անեն»<sup>611</sup>: Այս ճակատագրամանր արդեն պատը խորհրդանշում է մարդու դատապարտվածության էկզիստենցիալիստական գաղափարը, որը հաստատում են հերոսի այլ մտորումները: Մարդը իր կյանքի համար երկարաժամկետ ծրագիր է կազմում: Պարբուն հիշում է իր կյանքը, Իսպանիան ազատագրելու իր ցանկությունը, անարխիստների շարժմանը հարելը, ժողովներում ելույթ ունենալը, ամեն ինչ լուրջ ընդունելն այնպես, «կարծես անմահ լինելի», «Ժամանակս վատնել էի՝ հավերժության հետ սակարկելով, ոչինչ չէի հասկացել»: Ըստ էության, մահկանացու մարդու համար այսպես թե այնպես պատը գոյություն ունի նաև իբրև կյանքի սահման. մարդու ծրագրերն ու երազանքները միշտ մնում են անավարտ (ինչքան էլ մեծ գործ արած լինի նա և ունենա մեծ վաստակ), որովհետև դեռևս ապրող մարդը չի դադարում մտածել վաղվա մասին:

Հայ գրականության մեջ հիմնականում անկախացումից հետո բացահայտ դրսևորում ստացան ինչպես էկզիստենցիալիզմի, պոստմոդեռնիզմի և զանազանիզմների հատկանիշները, որոնք թեև ուշացած էին եվրոպական համանման ուղղությունների համեմատ, այսուհանդերձ համապատասխանում էին երկրաշարժի և պատերազմի հետևանքով առաջացած ընկճախտի տրամադրություններին: Հայտնի ճշմարտություն է, որ դրսից եկող որևէ գաղափար այս կամ այն հասարակության մեջ արմատավորվում է անհրաժեշտ նախադրյալների դեպքում: Դեռևս XIX դարում (1863 թ.) ռուս ակադեմիկոս Ալեքսանդր Վեսելովսկին գրում էր. «Օտար տարրի ազդեցությունը ներքին համաձայնությամբ միշտ պայմանավորված է այն միջավայրի

<sup>610</sup> <https://grapaharan.org/Պատը/>:

<sup>611</sup> Նույն տեղում:

մակարդակով, որտեղ այն պետք է գործի»<sup>612</sup>: Դրսից եկած այն գաղափարները, որոնք չեն համապատասխանում այդ մակարդակին, կան դուրս են մղվում, չեն ընկալվում, կան հարմարեցվում են տվյալ միջավայրին: Այս առումով 1990-ական թվականները վերը նշված ուղղությունների համար որոշակի հիմքեր ստեղծել էին: Պատահական չէ, որ հենց այդ ժամանակներում հայ գրականության մեջ ևս հանդես եկան «Պատր» վերնագրով ստեղծագործություններ, ինչպես նաև տարբեր վերնագրերով այնպիսի գործեր, որոնք արտահայտում էին պատի գաղափարը՝ առանց այդ բառի շեշտադրության: Ավաճի ակնառու օրինակը Լ. Խեչոյանի երկու ստեղծագործություններն են՝ «Պատր» և «Դատախազի թաղումը» պատմվածքները: Առաջին պատմվածքում պատն առկա է և՛ առարկայական, և՛ վերացական, երևակայական իմաստով: Տոթ օրվա շոգից նեղված, գրեթե ամայի տարածքներով վանք հասած ուղևորները եկեղեցու ներսում որոնում են իրենց անձանոթ ինչ-որ Դիլաքյանի և չեն գտնում, լաբիրինթոս հիշեցնող խցերով հերթով անցնում են, բայց ամեն անգամ ճակատները խփում են պատին, արյունոտվում, ետուդարձ անում, բայց ապարդյուն, որովհետև ո՛չ ելքն են գտնում, ո՛չ էլ այն անձանոթին, որին որոնում են: Մի քանի էջանոց այս պատմվածքը բազմաթիվ հարցադրումներ ունի և նույնքան հարցեր է առաջացնում: Բովանդակային առումով ինչ-որ չափով սա Բեքեթի «Գոդոյին սպասելիս» պիեսն է հիշեցնում: Բեքեթի հերոսները չգիտեն, թե ով է Գոդոն, և ընդհանրապես ինչու են սպասում նրան: Խեչոյանի հերոսները նույնպես չգիտեն, թե ով է Դիլաքյանը, և ինչու են հատկապես իրենք որոնում նրան: Թվում է, որ սա արսուրդի ժանրից է: Բայց ինչո՞ւ է թվում: Թվում է, որովհետև որքան անիմաստ է որոնումը, նույնքան իրական, տեսանելի ու առարկայական է տեղանքի, արլոր մատաղ անող կանանց, տոթ օրվա, եկեղեցու բակի՝ կարևոր մանրամասների դիտարկումով նկարագրությունը: Պատմվածքում իրականը, երևակայականը կամ, թերևս ավելի ճիշտ կլինի ասել, ենթագիտակցականը գուցորդված են այնպես, թե մտածում ես, որ պատի գաղափարը ավելի

<sup>612</sup> «История русского литературоведения», изд.: «Высшая школа», М., 1980, стр. 170.

չատ մարդկանց ներսում է: Բայց այդպես մտածելն էլ բավարար չէ, որովհետև մարդիկ ամեն անգամ ճակատով բախվում են պատին, և լսվում է ուժեղ հարվածի ձայնը: Իրականում հնարավոր չէ, որ եկեղեցին լաբիրինթոսի նման կառուցված լինի, որից ելք չգտնվի: Մնում է մտածել, որ պատը մարդկանց մտածողության ու հոգու մեջ է, որը ծնվում է անորոշությունից, նպատակի բացակայությունից: Ելք չգտնելով՝ նրանք բազմիցս բախվում են պատին, նրանց պակասում է հոգու պայծառացման պահը, որն ի վերուստ պետք է տրվի նրանց: Այդ մասին է հուշում պատմվածքում հաճախակի կրկնվող աստվածաշնչյան դարձվածք՝ «Առաջինները դարձան հետին, հետինները՝ առաջին», կամ՝ «Ետիններս դարձանք առաջին, առաջինները՝ ետին», ինչը ակնարկում է կյանքի հավերժական փոփոխությունների մասին, որին հասնելու համար անհրաժեշտ է հաղթահարել ավանդույթի պատը, հոգեբանական պատը, անորոշության պատը:

Ինչ վերաբերում է «Դատախազի թաղումը» պատմվածքին, ապա այստեղ առարկայական պատի մասին միայն մի թուցիկ ակնարկ կա, երբ փողային նվագախմբի թմբկահարը, այլևս ի վիճակի չլինելով քայլել, ասում է. «Չէ՛, սա իմ պատն է, միակն ամբողջ քաղաքում, որ դիմացավ, կանգուն է մնացել, ես այս պատից չեմ հեռանա»<sup>613</sup>: Այս պատմվածքում ևս ռացիոնալն ու իռացիոնալը, իրականությունն ու արսուրդը միաձույլ են: Թաղման թափորի մասնակիցները օրը ցերեկով քաղաքի ոչ մի փողոցով չեն կարողանում տանել մահացած դատախազի դին, որովհետև քաղաքում պարետային ժամ է, բոլոր փողոցները փակված են, և թաղման մասնակիցները չեն կարողանում դուրս գալ շրջապատյալից, անգամ շուկայում իրենց ապրանքը վաճառած գյուղա ցիները, որ հասց պետք է հասցնեին տանը սպասող երեխաներին, չեն կարողանում դուրս պրծնել կախարդական շրջանակից և տուն վերադառնալ: Իրավիճակը ըմբռնելու համար Խեչոյանը ընթերցողին հուշումներ է հղում իր նախընտրած ոճական հնարքով՝ մեջընդմեջ կրկնվող պատկեր-նախադասություններով: Բոլոր այն դեպքերում, երբ թաղման թափորը փողոցի որոշակի մաս

<sup>613</sup> Լևոն Խեչոյան, Փուշը, հայր, փուշը, Երևան, «Նահապետ» հրատ., 2011, էջ 75:

հասնելուց հետո ստիպված է լինում ետ դառնալ և այլ ճանապարհ փնտրել, Խեչոյանը գրում է. «Թափորը դարձյալ կանգնել ու աղմկում էր: Հողը դողաց, բարձրահարկ շենքերի ապակիները զնգացին, զրնգացին, սպիտակավուն ուղղաթիռները կտրեցին երկինքը, քամին տրորեց, փռփռացրեց շենքից շենք լվացքապարանների վրա կախված հագուստները, այլևս իրար լսել հնարավոր չէր»<sup>614</sup>: Ութեջանոց պատմվածքում այս պատկերն առանձին բառերի փոփոխությամբ ու կրճատմամբ, արտահայտությունների ետուառաջությամբ կրկնվում է հինգ անգամ: Պարետային ժամի հիշատակությունը և վերոնշյալ կրկնվող պատկերը հուշում են ռազմաքաղաքական իրադրության մասին, ինչը փաստորեն պատային (արգելափակող, խոչընդոտող) իրավիճակ է ստեղծել թափորի մասնակիցների, ավելի լայն առումով՝ ժողովրդի համար, որ փակուղուց դուրս գալու ելք է փնտրում: Ի տարբերություն նախորդ պատմվածքի՝ այստեղ պատի զգացողությունը մարդկանց ներսում չէ, այլ նրանցից դուրս, պարտադրված արգելք է ու անորոշություն: Իհարկե, պատմվածքում այլ ուղերձներ ևս կան, որոնց չենք անդրադառնում, բայց ընդհանուր առմամբ առկա է նաև միստիկայի ինչ-որ տարր, որն ակներև է հատկապես հանկարծակի հայտնված շան մասին դատողություններում, երբ նրան ոմանք հարալեզների հետ են համեմատում, ոմանք ոգի անվանում, քանի որ մինչ այդ չէին նկատել ու հանկարծ նկատեցին, այսինքն՝ ոգին մարմին էր առել: Հետաքրքրական է, որ թեև բառացի չգրված, բայց իմաստով պատային իրավիճակից դուրս գալու արտահայտություններ կան, որոնք ի մի բերվելով ինչ-որ միտք են հուշում: Առջևից գնացողներին զինվորներն ասում են. «Չի կարելի Խաղաղության փողոցով մինչև վերջ գնալ»: «Մտանք Ազատության փողոցը ու շուկայի հրապարակով բարձրանում էինք դեպի գերեզմանատուն»<sup>615</sup>: Փողոցների անունները ելք են հուշում, մի այլ իրադրության մեջ այս փողոցների անուններին ավելանում է Մասիսի խորհրդանշական անունը. «Տեսնո՞ւմ եք այն փողոցը, որ Մասիսներն են երևում, հարկավոր է

<sup>614</sup> Լևոն Խեչոյան, Փուշը, հայր, փուշը, Երևան, «Նահապետ» հրատ., 2011, էջ 71-74, 76:

<sup>615</sup> Նույն տեղում, էջ 73:

զնալ դեպի Մասիսները»<sup>616</sup>: Չանդրադառնալով պատմվածքի բոլոր ենթաշերտերին՝ նկատենք, որ պատմվածքում բացահայտորեն չարտահայտված պատային իրավիճակը նաև պատի դիմադրությունը հաղթահարելու անուղղակի ակնարկներ է պարունակում:

Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ պատի խորհրդանիշը հանդիպում է ոչ անպայման համանուն վերնագիրով գործերում, ինչպես մենք այդ տեսանք «Դատախազի թաղումը» պատմվածքում: Այդ խորհրդանիշն առկա է նաև Գ. Խանջյանի «Շարժասանդուղք» երկում, որն ամբողջովին այլաբանական բնույթի է: Շարժասանդուղքը մարդկային հասարակության խորհրդանշական պատկերն է, որտեղ ոմանք բարձրանում են կյանքի հաջորդական աստիճաններով դեպի Վարդագույն Լուսապասակը, այսինքն՝ հասնում են փառքի գերագույն աստիճանին ու վայելքին, ոմանք կես ճանապարհից գլորվում են անդունդը, ոմանք վերուվար են անում շարժասանդուղքի վրա՝ փնտրելով ու այդպես էլ չգտնելով իրենց տեղը կյանքում: Այստեղ ևս գործում է հասարակության կառուցվածքի մույն մեխանիզմը. «Ուրեմն ճի՞շտ են ասում, թե Այնտեղ բարեկամներ ունի: Իհարկե, իսկ դուք, միամիտ մարդ, կարծում էիք ինքնուրո՞ւյն հասավ: Որի՞ցս էր առավել: Հենց մեկը դուք տաղանդավոր մարդ եք, սակայն ո՞րերորդ տարին է արդեն, տեղում դոփում եք»<sup>617</sup>: Հատկանշական է, որ շարժասանդուղքի մի կողմում մշուշոտ անդունդ է, մյուս կողմում՝ գորշ պատը, որը ոմանք անվանում են Անհայտության պատ: Սանդուղքից ներքև գլորվողները հայտնվում են այդ պատի տակ, մյուս կողմում շարունակվում է անդունդը: Ներքև գլորվածները հասարակության ստորին շերտն են կազմում, որոնք ընդամենը կեղտի ու ապականության մեջ գոյություն են քարշ տալիս, և որոնց ապագան անհայտ է: Ի տարբերություն վերը նշված գործերի՝ Խանջյանի պատմվածքում պատը չունի ո՛չ ֆիզիկական, ո՛չ հոգեբանական արգելքի կամ խոչընդոտի իմաստ: Պատն այստեղ անորոշության խորհրդանիշ է, ընդ որում՝ այդ անորոշությունը վերաբերում է ոչ միայն ներքևում հայտնվածների ապագային, այլև բոլորին անխտիր, որովհետև ոչ ոք իր

<sup>616</sup> Լևոն Խեչոյան, Փուշը, հայր, փուշը, Երևան, «Նահապետ» հրատ., 2011, էջ 77:

<sup>617</sup> Գուրգեն Խանջյան, Նամակներ ընթացքից, Երևան, 2009, էջ 72:

տեղում չի կարող հավերժորեն մնալ, որովհետև վերևում հայտնված-ները նույնպես կարող են գլորվել ներքև: Հետևաբար անորոշությունն ու հույսը վերաբերում են բոլորին, ու Անհայտության պատը հետաքրքրում է բոլորին: «Ծայրահեղ փաստության պահերին շատերն են իրենց գլուխը հպում Անհայտության պատին՝ հուսալով, թե նա նոր լիցք կհաղորդի իրենց: Ումանք, առարկություն չընդունելով, պնդում են, որ պատն իսկապես ունի այդ գերբնական օժտվածությունը, սակայն ուրիշներն էլ համարում են, որ այդ հավատն ինքնախաբեություն է ընդամենը: Անհայտության պատը ձգվում է մինչև Վարդագույն Լուսապասկը և դեռ նրանից էլ հեռու՝ ստեղծելով անվերջության թվացում»<sup>618</sup>: Խանջյանի պատմվածքում պատը վարագույր է ներկայի ու ապագայի, հայտնիի և անհայտի, տեսանելիի ու անհայտի միջև, որը հույս է արթնացնում առանց այն ամրապնդելու, հիասթափության վախ է առաջացնում՝ առանց այդ վախը ցրելու: Այս ամենը հանգիստ տեղավորվում է պատի խորհրդանիշին բնորոշ անորոշության իմաստային շրջանակներում՝ երանգավորման որոշակի տարբերություններով:

Շատ ավելի տարողունակ, բայց և միաժամանակ շատ բարդ խորհրդանիշ է պատը ճապոնացի գրող Արե Կոբոյի համանուն վեպում (1951): Վեպը բաղկացած է երեք առանձին մասերից, որոնք լույս են տեսել տարբեր ժամանակներում, այսինքն՝ սկզբում վեպը հատվածաբար է լույս տեսել: Խորհրդանշական, ֆանտաստիկ, մտացածին-իռացիոնալ այս ստեղծագործությունն ուղղված է աշխարհում տիրող բարքերի, մարդու անդեմության, մեծ աշխարհում սեփական դեմքն ու տեղը կորցնելու վտանգի, մարդու և հասարակության գիշատչական, անբարոյական մտածողության ու վարքի դեմ: Վեպի երեք մասերում՝ «Սինյոր Կարմայի հանցագործությունը», «Գիշատիչ գազանը Բաբելոնի աշտարակից», «Կարմիր բոժոժ», պատմողը նույն անձնավորությունն է՝ տարբեր մտացածին հանգամանքներում: Այդ երեք մասերում ներկայացվող իրադարձությունները չի կարելի անվանել երևակայության ծնունդ, որովհետև դրանցում

---

<sup>618</sup> Գորգեն Խանջյան, Նամակներ ընթացքից, Երևան, 2009, էջ 73-74:

զանցվում են բանականի և, որ ավելի կարևոր է, բնականի սահմանները, չի կարելի անվանել ֆանտաստիկ, որովհետև ֆանտաստիկան այս կամ այն չափով հենվում է գիտական հիմքի կամ վարկածայնության վրա, իսկ այս վեպում Աբե Կոբոյի ստեղծած իրադարձությունները արտուրդային են, բանականի ու տրամաբանության սահմաններից դուրս: Վեպի առաջին մասի հերոսը առավոտյան զարթնում է, անսովոր դատարկություն է զգում կրծքավանդակում, և պարզվում է, որ կորցրել է ոչ միայն անձը հաստատող փաստաթղթերը, այլև մոռացել է սեփական անունը, որի պատճառով ո՛չ աշխատավայրում, ո՛չ շրջապատում ոչ ոք չի ճանաչում կամ չի ուզում ճանաչել նրան: Այս մասում պատը այն անջրպետի խորհրդանիշն է, որ մատնանշում է հասարակության մեջ իր դեմքը կորցրած մարդու ողբերգությունը, չհասկացվածության այն պատճենը, որ նրան բաժանում է հասարակության մյուս անդամներից: Այն խորհրդանշում է մարդու մենակությունն ու լքվածությունը, որը, սակայն, դրսևորվում է ոչ թե այնքան սպասելի հուսահատության ապրումներով, այլ միանգամայն անբնական ու արտառոց դրվագներով. հերոսը կուլ է տալիս իսպանական ամսագրի տափաստանային նկարը, գազանանոցի կենդանիներին... և այլն: Աշխատակիցներից մեկը՝ Յոկոն, հիշում է ողբերգական վիճակում հայտնված մարդու անունը՝ Կարմասան (սանճապոներեն դիմելաձևը), բայց դա ավելի է վատթարացնում վիճակը: Կոբոն արտուրդը, կարելի է ասել, համեմուն է դառը երգիծանքով, որն ուղղվում է հասարակության ամենատարբեր շերտերին: Նա ծաղրում է փիլիսոփաներին, որոնք «կարմա» բառի նշանակությունը բացատրում են, որ դա իբր սանսկրիտերեն բառ է, որ նշանակում է հանցագործություն՝ դրանով իսկ հաստատելով այդ անունը կրող մարդու ի ծնե հանցագործ լինելու հանգամանքը՝ դրանից բխող բոլոր հետևանքներով: «Տեսնո՞ւմ եք, մարդու իրավունքը անմիջականորեն կապված է նրա անվան հետ»,– երգիծում է գրողը: Այս պատմության մեջ պատը կարևոր դեր է կատարում, որովհետև ոչ միայն հերոսի, այլև պատի հետ զարմանալի կերպարանափոխություններ են կատարվում. պատը չքանում է, վերադառնում է, աճում է, հերոսն է վերածվում պատի: Այսինքն՝ պատը գործող անձ է, որ վճռական ազդե-

ցություն ունի իրադարձությունների վրա. «Պատ: Փառաբանում ենք քո մեծ նշանակությունը: // Որպեսզի ծնես մարդկանց, դու ծնվել ես մարդկանց կողմից, // Որպեսզի մարդկանց կողմից ծնված լինես, դու ծնում ես մարդկանց: // Դու անջատել ես մարդկանց բնությունից: ...Դու մարդկանց հիպոթեզն ես»<sup>619</sup>: Այսինքն՝ այդ մտացածին, երևակայական, մետաֆիզիկական (ինչպես հեղինակն է գրում) պատը գոյություն ունի սոսկ մարդկանց մտածողության մեջ, ինչը նրանց հեռացնում է բնությունից, իրականությունից, անհեթեթ իրավիճակներ ստեղծում մարդկային հարաբերությունների մեջ, հաճախ դուռ բացում բազմաթիվ ողբերգությունների համար: Վեպում արսուրդային երևույթները չեն պակասում. հերոսը մերթ իր մարդկային ստվերն է կորցնում, մերթ թել առ թել քանդվում է նրա մարմինը, մերթ վերածվում է հեղուկի, ինչն իր հերթին պինդ առարկաների ձևեր է ընդունում և այլն: Այս այլաբանություններից յուրաքանչյուրն ունի իր մեկնաբանությունը, որը հաճախ դուրս է գալիս պատի խորհրդանշային շրջանակներից և վերաբերում է ժամանակի մարդկային, հասարակական, գիտական, գործնական և այլ բնագավառների, որոնց անդրադարձը դուրս է մեր խնդրից: Բայց վեպի վերջին՝ «Կարմիր բոժոժ» հատվածում պատի խորհրդանշիչը ձեռք է բերում նոր բովանդակություն: Քաղաքի ծայրամասում ապրող Արգոնկուն նկարիչը, որը քաղցած ապրում էր իր դատարկ սենյակում, որտեղ ընդամենը մի սեղան կար, պատի վրա նկարում է այն բոլոր տառելիքները, որ թելադրում էր նրա քաղցած երևակայությունը: Պատի բոլոր նկարները, որոնք նկարիչը պատկերում էր սենյակում մնացած մի փոքր կտոր կավիճով, կենդանանում են և հագեցնում նկարչի քաղցը: Այս դրվագը կարելի է մեկնաբանել այնպես, որ հեղինակը պատին վերագրում է նաև դրական իմաստ այն առումով, որ պատը բնության բարիքները կենդանացնող իր հրաշագործությամբ հուշում է դեպի բնություն և իրական կյանք վերադառնալու մասին, ի վերջո արգելքը նաև ելք է թելադրում: Ոգևորված նկարիչը պատի վրա նկարում է նաև Ադամին ու Եվային՝ հույս ունենալով մարդուն վերադարձնել նախնական

---

<sup>619</sup> <https://librebook.me/kabe>.

բնական վիճակին, բայց Եվան պատին ատրճանակ է նկարում և առարկայացած ատրճանակով սպանում Ադամին, որը ձուլվում է պատին, կամ ավելի ճիշտ՝ պատը կուլ է տալիս նկարչին, իսկ Եվան չքանում է: Կարելի է, իհարկե, մտածել Եվայի, այսինքն՝ կնոջ կործանարար դերի մասին, որն անհնար դարձրեց վերադարձը դրախտ: Բայց գրողի նպատակը շատերի կողմից բազմիցս կրկնվող այս միտքը չէ: Արե Կոբոյի կարծիքով աշխարհն այնքան է ապականվել, բարոյագրկվել, փչացել, որ այլևս վերադարձը նախկին վիճակին անհնար է: Այս առումով պատի խորհրդանիշը տարբեր կերպ կարելի է ընկալել: Գուցե պատնեշ դառնալով մարդկանց միջև՝ պատը նվազեցնում է չարիքի բազմացումը, բազմապատկումը, մեկուսացած մարդը դառնում է ավելի թույլ և անօգնական: Մյուս կողմից՝ պատի վրայի նկարների միջոցով վերակենդանացած Ադամի ու Եվայի ոչնչանալով և պատի միջոցով հեղինակը հուշում է, որ այս աշխարհը այլևս նախկինը լինել չի կարող. «Կավճի կտորի միջոցով աշխարհը փոխել անհնար է: Մեծն Պլինիոսը ասում էր. «Պատահականությունը՝ անհա մեր Աստվածը: Ես ևս հավատում եմ այդ աստծուն. հատկապես գործն է այդ հավատի ապացույցը»<sup>620</sup>: Սա պոստմոդեռնիզմի առանցքային դրույթներից է, ըստ որի՝ քառասյին մեր աշխարհը կառավարվում է ոչ թե օրինաչափությունների սկզբունքով, այլ ենթակա է պատահականությունների քմահաճույքին: «Գործը» վերնագրով մի փոքրիկ հատված կա գրքի վերջին՝ երրորդ մասում: Այստեղ գործարարը խոսում է իր բիզնեսի բարգավաճման մասին: Մարդն իր գործը սկսում է մարդկանց առնետի մտով կերակրելով, ապա՝ անցնում մեռելների մսին, ապա արդարացնում է հանցիբալիզմը, մարդասպանությունը՝ մսի պակասը լրացնելու համար, և իր այս ցինիզմը արդարացնում է այն կեղծ բարոյախոսությամբ, որ այս կարգի մսի օգտագործմամբ հողը չի կեղտոտվի... Ահա թե ինչու Արե Կոբոյի կարծիքով անհնար է աշխարհի վերադարձը Ադամի ու Եվայի ժամանակներին, թեև այդ ժամանակները ևս կասկածելի են գրողի համար: Իսկ այս ամենն ասելու համար պատի խորհրդանիշը տարբեր իմաստներով է գործածվում

---

<sup>620</sup> <https://librebook.me/kabe>.

գրողի համանուն վեպում:

Տարբեր ժամանակներում ապրած և ապրող տարբեր ազգերի նշված ներկայացուցիչների գործերի միատեղ քննության հիմքը «պատ» խորհրդանիշի բովանդակային մմանությունն է (ոչ նույնությունը): Հետաքրքրականն այն է, որ ընդհանրապես տարբեր գրողների գործերում նույնանուն խորհրդանիշները տարբեր բովանդակություն են ունենում: Ամենաբնորոշ օրինակը թերևս վարդն է, որը, միջնադարից սկսած, հետագա դարերում խորհրդանշել է քրիստոնեական ամենատարբեր կերպարներ, պատմական իրադարձություններ ու երևույթներ: Վարդը խորհրդանշել է Քրիստոսին, Մարիամին, հեթանոսական աստվածներ Ադոնիսին, Աֆրոդիտեին, Վեներային, երկրային խաղաղությունը, գաղտնապահությունը..., իրարից շատ և շատ տարբեր երևույթներ: Մինչդեռ մեր քննարկած օրինակներում պատը թեև նրբերանգներով տարբեր, բայց բովանդակային առումով բավականաչափ մոտ իմաստներ է արտահայտում: Մեր տպավորությամբ այս մմանության պատճառը նշված հեղինակների ոչ այնքան աշխարհայացքների մմանությունն է, որը ճիշտ չէր լինի, որքան այն, որ, այնուամենայնիվ, ինչ-որ կետում նրանց հայացքները հատվում են, երբ խնդիրը վերաբերում է մարդու ճակատագրին ու աշխարհաճանաչության սահմաններին:

**ՀԵՆՐԻԿ ԷԳՈՅԱՆ**  
**ԵՐԿՈՒ ԳԻՅԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳ**  
**(ՁԵՎՍ, ԵՀՈՎԱ)**

*Դիցարանական բարձր զարգացում ունեցող համակարգերից յուրաքանչյուրի կառուցվածքը առաջին հերթին սկսվում է գլխավոր աստվածությունից, որը, արտահայտելով դիցարանական աշխարհընկալման հիմնական սկզբունքը, իր էությանը որոշում է տվյալ համակարգի բնույթը, նրա կառուցվածքն ու ֆունկցիան: Այս տեսակետից յուրաքանչյուր դիցարանական համակարգ կարելի է դիտել իբրև գլխավոր աստվածության արտացոլումը, նրա կառուցվածքային զարգացումը, ուր բացահայտվում է այն հիմնական միֆոլոգեմը, որը դրվում է գլխավոր աստվածության մեջ: Այլ կերպ ասած՝ գլխավոր աստվածության հայեցակետը իրականացվում, շարժվում և կոնկրետություն է ստանում ամբողջ համակարգի մեջ, որը դառնում է նրա պատմությունը, երկրորդ շին ու հնարավորությունը: Դիցարանական բարձրագույն կերպարը, եզակի և միասնական մնալով հանդերձ, միաժամանակ փրոհվում է և վերակառուցվում համակարգի մեջ, զոյության հնարավորությունն փախս մյուս աստվածություններին, որոնք հանդես են գալիս որպես նրա դիցարանական փարբեր մակարդակների ու ֆունկցիաների արտահայտություններ<sup>621</sup>: Օրինակ՝ անտիկ դիցարանությունը կարող ենք կոչել նաև «Չևսի դիցարանություն», քանի որ հին հունական դիցարանական ընկալման կենտրոնը Չևսն է, որի շուրջը հավաքվում է և վերաստեղծվում ամբողջ անտիկ դիցարանությունը: Չևսով է պայմանավորված այդ դի-*

---

<sup>621</sup> Այդ մասին Ա. Լոսեր գրում է. «Հռոմեական Յուպիտերը ոչ միայն չի բացառում մյուս աստվածություններին, այլև, ընդհակառակը, անպայմանորեն ենթադրում է նրանց գոյությունը: Յուպիտերի յուրաքանչյուր առանձին անվանում, վերաբերելով բնության և հասարակության այս կամ այն աստվածացված ուժին, իրոք, առանձին և համեմատաբար ինքնուրույն աստվածության անվանումն է: Այդ բոլոր աստվածությունները միանում են Յուպիտերի մեջ, բայց դա ոչնչով չի խանգարում նրանց լինելու այնպիսի աստվածություն, ինչպիսին նա է, այնպես որ Յուպիտերի և մյուս աստվածությունների տարբերությունը միայն դիցարանական ընդհանրացման տարբեր աստիճանն է» (տե՛ս նրա «Античная мифология в ее историческом развитии» (М., 1957) աշխատությունը):

ցարանության բնույթը: Իհարկե, հունական աստվածները չեն կրկնում Չևսին, բայց հունական դիցաբանական համակարգը Չևսի միֆոլոգիայի բացահայտումն է, երբ Չևսը կարող է հանդես գալ նաև փարբեր անուններով<sup>622</sup>:

Այսպիսով՝ գլխավոր աստվածությունը ներառում է ամբողջ դիցաբանական համակարգը: Դիցաբանական զարգացման փարբեր աստրիաններում այս բացահայտումն ու վերակառուցումները կատարվում են փարբեր շեներով: Կապը գլխավոր աստվածության, համակարգի առանձին միավորների և նրա ողջ կառուցվածքի միջև ընդունում է փարբեր հարաբերություններ, բայց ամեն դեպքում համակարգի կառուցվածքը պայմանավորված է գլխավոր աստվածությամբ, նրա զարգացմամբ ու շեփոխություններով: Օրինակ՝ հին հնդկական դիցաբանական սուբստանցը առաջին հերթին դրված է Բրահմանի մեջ, մյուս աստվածությունները՝ Ինդրա, Սոմա, Վարունա և այլն, առաջին հայացքից թեև ազատ են տիեզերական դեպերմիհնդմից, բայց ազատության իրենց մարմնավորումներով ի հայր են գալիս իբրև Բրահմանի «գոյության» և «մաքուր էության» կոնկրետ շեներ: Նույնը վերաբերում է եգիպտական Ռային, մերձավորարևելյան Անին, հունական Չևսին կամ Յուպիտերին: Չևսն ու Եհովան փարբեր դիցաբանական կառուցվածքներ են, տիպաբանական հակադիր կողմեր և հանդես են գալիս իբրև դիցաբանական մոդելի փարբեր աստրիաններ: Եհովային, իհարկե, չի կարելի համարել դիցաբանության կերպար, քանի որ նախ դիցաբանությունը գործ ունի բազմաստվածության հետ (դիցաբանությունը աստվածների հարա-

---

<sup>622</sup> Ա. Լուսը բերում է Պրոկոսի խոսքերը Չևսի տարբեր անվանումների մասին. «Առաջին Չևսը, լինելով ամեն ինչի դեմիուրգը, առաջինի, երկրորդի, երրորդի արքան է: Դեռ Սոկրատեսն է ասել, որ նա բոլորի արքան է և տիրակալը, և նրա միջոցով են կյանքն ու փրկությունը... Երկրորդ, Չևսը կրկնակի կոչվում է Չևս ծովային և Պոսեյդոն, իսկ երրորդը՝ եռակիորեն Ստորերկրյա Չևս, Պլուտոն և Հագես» (Մ. Փ. Լոսեբ, նշվ. աշխ.): Այո՛, երեք Չևսերը, որոնք կազմում են անտիկ դիցաբանական երրորդություն, հանդես են գալիս իբրև Չևսի գլխավոր աստվածության, երեք շերտերը: Սա ոչ թե Չևսի կերպարանավորությունների արդյունքն է, այլ գլխավոր աստվածության հատկանիշը, որը վերակառուցում է ամբողջ համակարգը: Հետևաբար գլխավոր աստվածության վերլուծությունը տարածվում է ամբողջ համակարգի վրա, որի յուրաքանչյուր շերտ պետք է իր տեղն ունենա նրա կառուցվածքում:

բերությունների համակարգ է, իսկ Եհովան՝ որպես միակ Աստված, հակադիր է բազմաստվածությանը), այս Եհովան Հին կրակարանի աստվածություն է, որի հետ օրգանապես կապված է քրիստոնեությունը, որին միֆական հայրկանիշ վերագրել չի կարելի (դա հակասում է քրիստոնեության ճշմարտությանը), բայց նկարի ունենալով Հին և Նոր կրակարանների որոշակի տարբերությունները որպես Աստվածություն վերացարկման տարբեր աստիճաններ՝ իր սկզբնական վիճակում (նախքան Զրիստոսը) նրա մեջ կարելի է գտնել դիցաբանական մի քանի գծեր, որոնք թույլ կրան մերաֆորային-այլաբանական որոշ տեսանկյունից նրան դիրքի դիցաբանական շարքի մեջ ցույց տալու նրա և հին հունական Չևսի համեմատական մի քանի գծերը, նրանց հակադրությունները, այն դերն ու նշանակությունը, որոնք նրանք ի հայր են բերում տիեզերական կարգի մեջ: Այդ հակադրություններն ի հայր են գալիս ոչ միայն որպես ներքին կառուցվածքային կողմեր՝ ներհակված միֆի մեջ, այլև իբրև տարբեր մշակութային համակարգերի սահմաններ, որտեղ կարելի է գտնել նրանց պարմառներն ու հետևանքները: Մշակութային այդ երկու համակարգերը, որոնք տիպաբանորեն հակադիր են մեկը մյուսին, հետագայում դրսևորեցին արևմտյան մշակույթի երկու հակադիր կողմերը, նրա աշխարհընկալման տարբեր, իրար հակասող ու լրացնող պահերը, որի պարմառով անհնար է արևմտյան կուլտուրան բաժանել այդ աշխարհից և դիրքի նրանից անկախ:

Դիցաբանական այդ կառուցվածքներն իրենց բնույթով ու ուղղվածությամբ որոշեցին արևմտյան մշակույթի շարժման ձևը, նրա ներքին հակադրությունը և զարգացման ուղիները<sup>623</sup>: Չևսն

---

<sup>623</sup> Չևսի և Եհովայի «վեճը» լուծվեց նոր եվրոպական կուլտուրայի կողմից, հունական և մերձավորարևելյան կուլտուրական կառուցվածքների հակասության լուծման գաղափարը արտահայտված է Ս. Ավերինցևի «Греческая литература и восточная словесность» հոդվածում. «Ալեքսանդրյան մեկնիչները չլուծեցին իրենց ուժերից վեր գտնվող «Աթենքի» ու «Երուսաղեմի» սինթեզի հարցը,– գրում է Ս. Ավերինցևը,– շնորհակալ լինենք նրանց այն բանի համար, որ նրանք դրել են այդ հարցը: Դա պետք է լուծեր եվրոպական կուլտուրան, ընդ որում՝ իր ողջ գոյությամբ» (Типология и взаимосвязи литератур древнего мира, М., 1971, стр. 251): «Աթենքի» ու «Երուսաղեմի» կուլտուրական սուբստանցները դիտվում են Չևսի ու Եհովայի կառուցվածքների մեջ իբրև այդ կառուցվածքների դիցաբանական բարձրագույն մարմնավո-

ու Եհովան մշակույթի պարունության երկու մակարդակներն են, մի-  
ֆական երկու աստիճաններ: Նրանք ոչ միայն բացասում են մեկը  
մյուսին, այլև փոխազդում, ներթափանցում միմյանց մեջ՝ շեղելով ու  
կերպարանափոխելով իրար, որի արդյունքը, ի վերջո, դառնում է մի  
նոր կուլտուրայի աստիճան: Այս տեսանկյունից ամենաբնորոշը Վե-  
րածննդի կուլտուրան է և արվեստը, որտեղ Եհովան ու Չևսը դառ-  
նում են անճանաչելի: Խոսքն այստեղ հին հունական գեղագիտու-  
թյան ու միջնադարյան աստվածաբանության միաշուրջման մասին է  
Չևսն իբրև գեղագիտական խորհրդանիշ և Եհովան իբրև աստվա-  
ծաբանական օբյեկտ: Դիցաբանական կոնցեպցիաներն ավելի շո-  
շափելի են դառնում նրանց համեմատությունների ժամանակ: Առա-  
ջինն այստեղ աշխարհաստեղծման կամ արարչագործության հարցն  
է, որից կախված է նրանց ամբողջ կառուցվածքը: Արարչագործու-  
թյունը գլխավոր աստվածությունների առաջնային ֆունկցիան է:  
Շնորհիվ արարչագործական ուժի նրանք իշխում են տիեզերքի,  
մյուս աստվածությունների ու մարդկանց վրա: Չևսն ու Եհովան  
կազմում են երկու տարբեր տեսակետներ աշխարհաստեղծման մա-  
սին: Հունական դիցաբանության մեջ աշխարհը ստեղծվում Քաոսից  
որպես տիեզերական կարգավորվածության, մարմինների ու ֆի-  
զուրների որոշակիության բացակայություն<sup>624</sup>: Աշխարհն ստեղծվում

---

յուններ:

<sup>616</sup> Բիբլիական «Քաոսը» տարբերվում է անտիկ Քաոսից, քանի որ առաջինը տարրա-  
լուծվում է աստվածության մեջ և նկատի ունի Լոգոսի ներկայությունը, որն արտա-  
հայտում է աստվածության կամքը և վերածվում դեմիտրոսի: «Եվ աստված ասաց՝  
լույս լինի, և եղավ լույս» (Գիրք ծննդոց, Ա, 3): Անտիկ դիցաբանությունը Քաոսը  
պատկերացնում է իբրև տիեզերքի չտարբերակված ձև, որտեղ որոշված չեն իրերի  
սահմանները: Հետագայում հին հունական փիլիսոփայությունը ստեղծում է Լոգոսի  
(Հերակլիտ), իդեայի (Պլատոն), Չևսի (Արիստոտել) տեսությունը՝ լրացնելով «միֆի»  
պակասը (աշխարհաստեղծման Լոգոսը): Օրինակ՝ Օվիդիոսի մոտ Դեմիտրոսը  
դիտվում է ոչ թե Լոգոսի, այլ բուն Քաոսի մեջ, որը հակադիր է արարչագործության  
բիբլիական մեկնաբանություններին: Օվիդիոսն այսպես է նկարագրում Քաոսը և  
արարչության սկիզբը.

Երկիրը, ծովը և բոլորի վրա երկինքը փռված,  
Դեմքը բնության մեկ էր տիեզերքի բոլոր մասերում–  
Քարացած մի բեռ էր ծանր, ուր կիտված էին  
Վատ կապված սերմերը տարբեր, բազմասեռ իրերի:  
Եվ ոչ մի տիտան աշխարհին դեռևս չէր տալիս լույս,

է, երբ Քառսի մեջ մուտք է գործում կարգավորվածությունը: Քրոնոսը մի քայլ առաջ է Քառսից, որը՝ իբրև մարմնացում, փարբերվում է Քառսից: Դա հսկաների դարաշրջանն է, ամենագրոտրեսկային ժամանակը հունական դիցաբանության մեջ: Չևսը՝ Քրոնոսի ժառանգը, իլում է նրանից փեղեկերական իշխանությունը և դառնում գերագույն դեկավարը՝ սկիզբ դնելով աստվածների դարաշրջանին: Նա փեղեկերը ստանում է իբրև պարաստրի կառույց, քանի որ այն գոյություն ունի մինչև Չևսը, և Չևսն իր գոյությունը ստանում է նրանից: Չևսի արարչագործությունը ոչ թե գոյության սկզբի մեջ է, այլ փեղեկերական բարձրագույն Կարգավորվածության արարման մեջ: Չևսի սկիզբը չի համընկնում փեղեկերի սկզբին. նա մտնում է փեղեկերի ընդհանուր կառուցվածքի մեջ, բայց միաժամանակ իշխում է նրա վրա իբրև այդ կառուցվածքի գլխավոր կանոնավորություն: Նրա ուժն առաջին հերթին արտահայտվում է բնության փարբեր երևույթների միջոցով, որոնք հիշեցնում են Քառսը:

Քանի որ Չևսը հաջորդում է փեղեկերին և ոչ թե նախորդում նրան, ապա փեղեկերն ավելի հավերժական է, քան Չևսը: Հունական առասպելներում ամեն կերպ շեշտվում է «Երկնքի տիրոջ» հավերժականությունը, բայց այդ հավերժականությունը պայմանական է: Եթե Չևսի սկիզբը չի համընկնում փեղեկերի սկզբին, ապա նրա վերջը չի կարող համընկնել փեղեկերի վախճանի: Այդ պարամառով հունական դիցաբանությունում բացակայում է էսխատոլոգիան՝ ուս-

---

Դեռ չէր ստեղծել եղջյուրներ՝ լցվելով և նոր ֆերը:  
Օդի մեջ երկիրը, նրան շրջանցելով, դեռևս չէր կախվել  
Հավասարակշռված, և երկրային հորիզոնների վրա,  
Դեռ չէր տարածել այնժամ իր ձեռքերն Ամֆիտրիտեն:  
Այնտեղ, ուր ցամաքն էր, և՛ ծովն էր գտնվում, և՛ օդը,  
Չէր կարելի ցամաքին կանգնել և կամ ջրի մեջ լողալ:  
Օդը առանց լույս էր: Չները մշտական չէին:  
Ամեն ինչ պայքարի մեջ էր, և ինչպես միասնական մարմնում,  
Յուրտը կռվում էր տաքի դեմ, խոնավը՝ չորության դեմ,  
Կոշտությունը՝ փափկության, և կշռելին՝ անկշռության:  
Աստված, թե բնությունը, իրոք, վերջ տվեց պայքարին  
Երկինքը երկրից և հողը ջրից բաժանեց նա,  
Խիտ օդը զատեց թափանցիկ երկնքից  
(Овидий Назон, Метаморфозы, М., 1937, стр. 4):

մունքը<sup>625</sup> աշխարհի վերջի մասին: Վախճանը Չևսին անհայր է, քանի որ անհայր է սկիզբը: Ի փարբերություն Եհովայի՝ Չևսը չի վերածվում բացարձակի, նա չի փարածվում փեկերքի ողջ ծավալի վրա և ենթադրում է մի ուրիշ ուժի ճակարագրի գոյությունը<sup>626</sup>: Հին հունական գիրակցության մեջ ճակարագիրը միակ բացարձակ ուժն է, որի սահմաններն անհայր են: Ծակարագրի ուժը Չևսի թուլությունն է կամ սահմանափակությունը: Ծակարագիրը դուրս է գալիս միֆի սահմաններից և փարածվում հին հունական պոեզիայի ու փիլիսոփայության վրա: Եհովան, ի փարբերություն Չևսի, ազատ է ճակարագրի իշխանությունից, քանի որ ճակարագիրը, ի վերջո, Եհովայի կամքն է, որը նա վերագրում է գոյություն ունեցողին<sup>627</sup>: Չևսը նույնպես իշխում է ճակարագրի վրա, և մարդկային կյանքի թելերը գրվվում են նրա ձեռքում: Գուշակները երբեմն կարողում էին Չևսի կամքը: Օրինակ՝ հայրնի էր Դոդոնի սրբազան կաղնին, որի տերև-

<sup>625</sup> Սա պետք է ընդունել որոշ վերապահումներով. անտիկ դիցաբանությունը նույնպես հարուստ է էսխատոլոգիական ուսմունքներով, բայց ընդունում է միայն էսխատոլոգիայի **ինդիվիդուալ** ձևը՝ ի տարբերություն քրիստոնեության, որի էսխատոլոգիան համընդհանուր բնույթ ունի: Կյանքի շրջապատույտի համաձայն (օրվեռասականների տեսությունը)՝ մահը միաժամանակ կյանքի թարմացման ձևն է, որը հոգու համար ստեղծում է վերադարձի հնարավորություն, մինչդեռ քրիստոնեությունը կյանքն ու տիեզերքը համարում է անկրկնելի պահ, էպիգոդ, որը կարող է սպառվել ինքն իրեն ներքին սեմանտիկայի մեջ իբրև առանձնահատուկ «միսիա»: Անտիկ էսխատոլոգիան ունի էթիկական-կոսմոգոնիական նշանակություն՝ կապված կոսմոսի սինտերիկ-հարմոնիկ կառուցվածքի հետ, որում բարոյական շեղումը նշանակում է մաս շեղում կոսմիկական պլանում: «Հին ժողովուրդների մոտ էթիկան դեռևս կոսմոգոնիա է,– գրում է Օ. Ֆրեյդենբերգը իր «Ի՞նչ է էսխատոլոգիան» հոդվածում,– և ահա բնության ֆիզիկական ուժերի կյանքի և մահվան այդ դիցաբանական կոնցեպցիան մենք կոչում ենք էսխատոլոգիա (Труды по знаковым системам, 6, Тарту, 1973, стр. 514): Այստեղից պարզ է դառնում, որ անտիկ էսխատոլոգիան ունի էթիկական-էսթետիկական նշանակություն՝ չտարածվելով տիեզերքի վրա ընդհանրապես, իսկ քրիստոնեականը՝ սեմանտիկական-գոյաբանական, որն իր մեջ է ամփոփում գոյության ողջ ծավալը՝ չթողնելով որևէ մատերիական սուբստանց:

<sup>626</sup> Օրինակ՝ Լուկրեցիուսը գրում է. «*Եվ չեն կարող ասրվածները սահմաններից անցնել, որ ճակարագիրն է հասարակը*», տե՛ս Լուկրեցիուս, *Բերրի բնության մասին*, Երևան, 1960, էջ 147:

<sup>627</sup> Այսինքն՝ բնությանն ու մարդուն, ի տարբերություն Եհովայի, որը, ըստ Աստվածաշնչի, դուրս է տարածական ձևերից և միակ «գոյություն ունեցողն է», մինչդեռ բնությունը դիտվում է իբրև «գոյություն չունեցող»: Սա հիշեցնում է Պլատոնի «Մեօն»-ը՝ մատերիան, որը գոյություն չունի, և «էյոսը» (լուսան), որը «գոյություն ունի»:

ների սուսափյունով քրմերից ունանք կարդում էին Չևսի նշած ճակատագիրը: Բայց իշխելով ճակատագրի վրա՝ Չևսն ինքը ենթարկվում էր ճակատագրին. դա երևում է անտիկ դիցաբանության զարգացման ողջ ընթացքում: Դա Չևսի հակասությունն է. տիեզերքի տիրոջ սահմանները չեն համընկնում տիեզերքի սկզբին ու վերջին:

Եհովան հանդես է գալիս իբրև տիեզերքի բացարձակ արարիչ: Հին կրակարանը անմիջապես սկսվում է արարչության պատկերմամբ. «Սկզբից աստված երկինքն ու երկիրը սրեղծեց»: Կամ Հովհաննի Ավետարանի առաջին տողերը. «Սկիզբը բանն էր, և բանն էր առ Աստված, և բանն էր Աստված...», այնուհետև «Ամեն ինչ նրանով եղավ, և առանց նրա ոչինչ չեղավ ինչ որ եղավ» (Գլ. Ա, 2):

Եհովան նախորդում է գոյությանը: Հունական դիցաբանությունում գոյության սկզբնական շեր քառսն է: Եհովան նախորդում է Քառսին: Նա ավելի տևական է, քան Քառսը: Նա մտածվում է իբրև արարիչ, որին ոչինչ չի նախորդում, նա դուրս է ժամանակի սահմաններից, որը գոյություն ունեցողի առաջին հատկանիշն է: Ամեն ինչ կանխորոշված է, քանի որ ամեն ինչ իր տեղն ունի Եհովայի համակարգում: Այս պարճառով նա կարող է նշել նաև իրերի վերջը: Առաջանում է համընդհանուր էսիաստոլոգիա, որը բացակայում էր հունական դիցաբանության մեջ: Աստվածաշունչը Եհովայի կառուցվածքային զարգացման տրամաբանությունն է, նրա դիցաբանական շարժման կոնցեպցիան՝ անցումը կոնկրետից դեպի վերացական:

Աստվածաշնչի կառուցվածքը Եհովայի ներքին շարժման տեսանկյունից բաժանվում է երեք աստիճանի՝ առաջինը՝ Եհովան ու Մովսեսը, երկրորդը՝ Եհովան ու Հեռամովսեսյան մարգարեները (Եղիան, Երեմիան, Եզեկիելը, Դանիելը և մյուսները), երրորդը՝ քրիստոնեական Հայր-Աստված: Առաջինում նա հանդես է գալիս իբրև կոնկրետ դեմք, որն անմիջական մասնակցություն է ունենում իրերի ընթացքին (հայրնվում է մարդկանց, խոսում նրանց հետ, սպանում Լևիաթանին և այլն), երկրորդում հայրնվում է իբրև ներքին լուսավորում, ընտրում է մարգարեներ և նրանց միջոցով հայրնում իր կամքը, երրորդում նա դուրս է գալիս իր կոնկրետությունից և ամբողջովին վերածվում ոգու: Այս անգամ հայրնվում է Զրիստոսն իբրև

բացարձակի ու կոնկրետի միացում (քրիստոնեական երրորդության երկրորդ հիպոստասի մարմնավորումը մարդու մեջ): Իսկ դա ցույց է տալիս, որ նախկին «միֆական» կապը Եհովայի և մարդու միջև այլևս գոյություն չունի: Այդ ներքին զարգացման հետ է կապված նաև այն, որ Եհովան կորցնում է իր անունը: Արարչագործության սկզբում նա նշվում է իբրև Ասրված, հետո՝ Եհովա, երբ մարդու հետ մտնում է կոնկրետ հարաբերությունների մեջ, բայց Նոր կրակարանում նա չունի անուն: Այլ կերպ ասած՝ նրա կոնկրետությունը, երբ նա սրանում է դեմք ու անուն, նրա զարգացման մի աստիճանին է վերաբերում, քանի որ նրա բնույթն այնպիսին է, որ նա որևէ կոնկրետ դեմք և անուն ունենալ չի կարող: Այդ դեմքն ու անունը նրան վերագրվում են այն ժամանակ, երբ նա ներքաշվում է ժամանակի մեջ, վերածվում պատմության: Պատմությունն ավարտվում է, բայց Եհովան, դուրս գալով իր կոնկրետությունից՝ անունից, հարապրում է:

Եհովայի դիմամիկ կառուցվածքին հակադիր է Չեսի ստատիկ կառուցվածքը<sup>628</sup>: Չեսի ստատիկ է, որովհետև սրանալով տիեզերքն իբրև պարբապարի կառույց՝ նա ներփակվում է իր ասիմանների մեջ և դառնում անհատական էություն՝ սրեղծելով կոնկրետ հարաբերություններ իր ու տիեզերական այլ սուբստանցների միջև: Այսպես իշխում է ոչ թե ժամանակը, այլ տարածությունը: Տարածությունը՝ իբրև այդպիսին, իր մեջ է վերցնում հունական բոլոր աստվածություններին: Ժամանակը վերածվում է տարածության, ինչպես նաև ներքին բոլոր ուժերը առարկայանում են, վերածվում կոնկրետ ֆիզուրի: Չեսի, ինչպես նաև մյուս աստվածները, ունեն իրենց տեղը տարածության մեջ՝ Օլիմպոսը, միևնույն Եհովան երկրի վրա չունի իր տեղը. նրա բնակավայրը՝ երկինքը, ավելի արույզ՝ Էմպիրեան, գուրկ է որևէ կոնկրետությունից և չի ենթադրում տարածական միջավայր: Չեսի

---

<sup>628</sup> Չեսի, անշուշտ, իր դիցաբանական զարգացման մեջ ստատիկ չէ, այլ, ինչպես ցույց է տալիս Ա. Լոսեր (նշվ. աշխ.), նա անցնում է զարգացման տարբեր աստիճաններով, մինչև հասնում է «Ամենակալ Չեսին»: Չեսի ստատիկ է իր կառուցվածքի մեջ, որը տարածական բնույթ ունի և, իբրև այդպիսին, հեռու է ժամանակի կառուցվածքային մարմնավորումից, ինչպիսին Եհովան է:

իշխում է փարսածության, բայց ոչ հավերժության վրա:

Հավերժությունը կամ անսահմանությունը և անվերջությունը անծանոթ են հունական մտքին: Տիեզերքն այդ մտքի համար փակ կառուցվածք է, որի հիմքը համաչափությունն ու ներդաշնակությունն են: Այդ կառուցվածքի հարկանիշը ոչ թե պահն է, այլ փարսածական չափումը:

Ձևին կարելի է պարկերել իբրև արշան, քանդակ, որը փարսածական արվեստներից է: Դա առաջին հերթին ոչ թե պոեզիա է կամ երաժշտություն, այլ քանդակ, կոնկրետ մարմնավորում և երկրաչափական ֆիզոր: Պարսիական չէ, որ երաժշտությունը Պյութագորասի ու նրա հետևորդների կողմից դառնում է փարսածության արքայություն, մոլորակների շարժման արդյունք, հարմոնիկ վիճակների բացահայտում, որը, ներթափանցելով մարդու ներքին մեխանիզմների մեջ, դուրս է մղում նրա միջից այն, ինչ պարսիական է, և նրան կապում փիեզերքի կյանքին: Այլ կերպ ասած՝ երաժշտությունը ոչ թե ներքին, այլ արտաքին բնույթ ունի. նրա հիմքը ոչ թե մարդկային հոգին է, այլ փիեզերական հարմոնիան: Այնինչ Եհովան, ի տարբերություն Ձևի, արտահայտվում է ոչ թե քանդակի, այլ երաժշտության մեջ, ընդ որում՝ այդ երաժշտությունը ոչ թե արտաքին, այլ ներքին բնույթ ունի. նրա հիմքը մարդկային հոգին է, որը չգրում է հաղթահարել փարսածությունը: Այսպիսով՝ Ձևին ու Եհովային պետք է դիտել իբրև փարսածության և ժամանակի խորհրդանիշներ՝ դրված իրենց առանձնահատուկ շերտի մեջ:

Եհովան կոնկրետից անցնում է բացարձակին, իսկ Ձևը մնում է կոնկրետ ու սրարիկ: Թեև դասական շրջանի հունական մտքի մեջ նկատվում են Ձևի բացարձակացման ու վերացականացման չգրումներ, և շարերը նրան դիմում են որպես հոգեկան սուբստանցի, այնուամենայնիվ Ձևը դուրս չի գալիս իր կոնկրետության սահմաններից: Դասական շրջանում, երբ ուժեղանում է ողբերգականությունը՝ կապված անհարական ինքնագիրակցության զարգացման հետ, Ձևի չհափոխությունը դառնում է անխուսափելի. նա պարսավոր է բավարարել նոր պահանջները: Բայց քանի որ Ձևի մեջ դրված է փարսածական սուբստանց, սպա դուրս գալով փարսածա-

կան ձևերից ու մրմնելով ժամանակային սուբստանցի մեջ՝ Չևար դուրս է մնում պայրմությունից՝ չկարողանալով հաղթահարել իր հասկացությունը և դուրս չգալով իր արարիկ վիճակից: Կասկածը Չևարի հավերժության նկատմամբ, որն ուժեղանում է հելլենիստական շրջանում, օրինակ՝ Լուկրեցիոսի մոտ<sup>629</sup>, դառնում է նրա կործանման և միաժամանակ նոր կրոնական սուբստանցի որոնման պայրճառը: Կրոնական այդ կառուցվածքը պետք է լիներ ոչ թե ստատիկ, այլ դինամիկ, և համաշխարհային մրքի մեջ առաջին պլան է բարձրանում ոչ թե Չևար, այլ քրիստոնեական Հայր-Աստվածը, Երրորդության առաջին դեմքը: «Աստվածային երրորդությունը» բարձրակարգ գիտակցության կայուն կառուցվածքներից է, որը կարելի է գրանել որոշ կրոնադիցաբանական համակարգերում (օրինակ՝ հնդիկների մոտ Բրահմա-Վիշնու-Շիվա, պարսիկների մոտ՝ Զրվան-Արամազդ-Ահրիման<sup>630</sup>):

«Երրորդությունն» իր ներսում ունի փարբեր կապակցություններ, հարաբերություններ, բայց, ըստ էության, դիցաբանական գիտակցության մեջ փեեզերական ավարտուն կառուցվածքի ձևն է: անրիկ դիցաբանությունում «երրորդություն» են կազմում Չևար, Պոսեյդոնը և Հադեսը (երկնքի փերը, ծովերի և օվկիանոսների փերը, ստրերերկրյա աշխարհի փերը): «Երրորդության» կառուցվածք կապ-

---

<sup>629</sup> Խոսելով Ֆայետոնի մասին, որին Յուպիտերը կործանում է իր կայծակով Լուկրեցիոսը հերքում է այդ առասպելը, որովհետև.

Բայց կարող է հուրը հաղթել այն ժամանակ միայն, երբ Տիեզերքի անհուն խորքից կարողանա հավաքել Մեր աշխարհում մատերիայի կրկնակի տարրերը  
Չափազանց մեծ քանակությամբ, քանի որ այն ժամանակ կամ որևէ մի ուժ պիտի հաղթահարի կրակին,  
կամ ամեն ինչ կկործանվի բոցավառվող հրերից  
(Լուկրեցիոս, Իրերի բնության մասին, Ե., 1960, էջ 150):

<sup>630</sup> Կլասիկ գրադաշտականությունը (պարսիզմը) չունի այդպիսի երրորդություն: Մակայն ուշ շրջանի գրադաշտության մեջ հայտնվում են մի շարք աղանդներ, որոնք ձգտում են այդ երկու հակադիր ուժերը սինթեզել մի այլ էակի մեջ, որը պետք է լիներ երրորդության բարձրագույն աստվածությունը: Դրանցից էր **զրվանիզմը**, որը Որմիզդի ու Ահրիմանի սկիզբը գտնում է ժամանակի մեջ՝ նրանց սկզբի ու արարչի: Մա ցույց է տալիս, որ դուալիստական միջը ձգտում է, ըստ դիցաբանական տրամաբանության, դեպի երրորդություն, որը աշխարհի միջակայն մոդելի կատարյալ ձևն է համարվում:

ված է գլխավոր աստիճանային կառուցվածքի հետ: Պարզ է, որ Ջևի երրորդությունը տարածական բնույթ ունի:

Ջևը հանդես է գալիս իր արրիթմիկներով՝ կայծակը, արծիվը, ցուլը, օձը, գայլը, առյուծը, կաղնին: Այս արրիթմիկները, ինչպես ցույց է տվել Ա. Լուսը, ունեն փոքրամասկան, ֆեոդալական ծագում և Ջևի պաշտամունքի նախկին շերտն են (ոչ միայն ժամանակային, այլև աշխարհագրական), որոնք միֆի զարգացման նոր աստիճանում մնում են իբրև վերապրուկներ: Ջևն ունի արրիթմիկներ, բայց ոչ խորհրդանիշներ, իսկ դրանց միջև նկատելի տարբերություններ կան: Խորհրդանիշը վերացականի արտացոլումն է նշանի մեջ, այն պարկերը, որն իր մեջ արտացոլվող էության հետ անմիջական կապ չունի, այլ նշան է՝ ավելի վերացական գաղափար արտահայտելու: Արրիթմիկը հարկանիշն է կամ հնարավորությունը: Այսպես, Ջևը կարող է կերպարանափոխվել արծվի կամ դառնալ ցուլ (Եվրոպեի առևանգման պարմությունը), Արկադիայում պաշտվում է իբրև գայլ), ինչպես նաև առյուծ և այլն: Կերպարանափոխությունները հին հունական գիտակցության մեջ չունեն որևէ հրաշածին կողմ, բանի որ կյանքի հավերժական շրջապտույրն ու հոգու մշտական վերադարձը, որը Հունաստանում փիլիսոփայորեն հիմնավորվում է Պյութագորասի ու հետագայում Պլատոնի կողմից, սրեղծում են նման հնարավորություններ: Հելլենիստական շրջանում կերպարանափոխությունների հավաքը կորցնում է իր հողը, օրինակ՝ Օլիմպոսի կարծիքով կերպարանափոխված էությունը այլևս չի կարող վերագրվել իր նախկին շերտ: Նա մնում է իբրև էսթետիկական վիճակ. դա նշանակում է, որ անտիկ դիցաբանությունը սպառել է իրեն կրոնական առումով<sup>631</sup>. Նա կորցնում է իր կրոնականությունը և վերածվում պոեզիայի ու փիլիսոփայության, իսկ կրոնական զգացմունքը անջարվում է անտիկ դիցաբանությունից և մարմնավորվում Նոր ուսմունքի մեջ:

Արրիթմիկներ կարող է ունենալ նա, ով կոնկրետ է, անհատական, իսկ վերացականը, բացարձակը կարող են ունենալ միայն

<sup>631</sup> Այդ բացատրությանը հանդիպում ենք Ա. Լուսի մոտ (տե՛ս Մ. Փ. Լոսեբ, նշվ. աշխ., էջ 31):

խորհրդանիշներ: Եհովան արտահայտվում է խորհրդանիշների միջոցով. նա հայտնվում է անկեղ մորենու, կրակի սյան մեջ, դառնում է զեփյուռ և այլն: Այս սիմվոլացումը մորենուն է հրաշքին, որը Նոր կրակարանում դառնում է իշխող մտրիվներից մեկը: Որքան վերացական է էությունը, այնքան մեծ է աշխարհի սիմվոլացման հնարավորությունը:

Եհովան միաբնակ (մոնոֆիզիտ) էություն է և, իբրև այդպիսին, պահանջում է մարդուց հնազանդություն և բոլոր ուժերի կենսորոնացում: Քանի որ նա ընկալվում է իբրև գոյության սկզբնապարճառ., ապա մարդը պարտավոր է կատարել այն բոլոր ցուցումները, որ գալիս են վերից: Ինքը՝ Եհովան, բազմիցս հիշեցնում է, որ ինքը «-նախանշյոր աստված է»: Նույնը հիշեցնում է Մովսեսը «Գիրք երկրորդ օրինաց»-ում. «Եթե դու այս գրքում դրված այս օրենքի բոլոր խոսքերը զգուշությամբ չկատարես, և այս՝ քո Եհովա աստվածի պատահական ու անավոր անունից չվախենաս, Տերն էլ անսովոր հարվածներով, մեծ ու երկարատև հիվանդություններով պիտի զարկես քեզ և քո սերունդը» (Գլ. ԻԸ, 58, 59): Այս խարասարությունն ու դաժանացումը ամբողջովին պարճառաբանվում են Եհովայի կառուցվածքով: Իբրև միակ արարիչ՝ նա տիեզերքի, մարդու և հասարակության իշխողն է) նրա տերն ու ղեկավարը: Իր իշխանությունը Եհովան իրականացնում է մի քանի շեղումով. աստվածիշխանության (թեոկրատիայի) առաջին դեմքը **թագավորն** է, որը պարտավոր է իրականացնել Եհովայի կամքը: Սա ոչ միայն պաղեստինյան, այլև մերձավորարևելյան, ինչպես նաև եգիպտական կրոնադիցաբանական համակարգերի հիմնական հարկանիշն է: Թեոկրատիան այդ համակարգերի հիմքն է, նրանց պարկերացումների և հասարակական կյանքի շեր: Երկրորդը **հոգևոր առաջնորդն** է, որը պարտավոր է հերքել թագավորի գործելակերպի ու աստվածային կամքի համապարասխանությանը՝ միաժամանակ հոգ տանելով մարդկանց հոգեկան աշխարհի ու աստվածային էության միջև կապը պահպանելու մասին: Թեոկրատիայի երրորդ ներկայացուցիչն է **մարգարեն**, որն անմիջական կապի մեջ է աստծու հետ և մարդկանց է հասցնում նրա խոսքը՝ իրավունք ունենալով քննադատել թագավորին ու կրո-

նապերին, երկուսին էլ մեղադրելով աստվածային կամքից շեղվելու, ու սեփական կամքը գերադասելու մեջ<sup>632</sup>: Հին կրակարանի ուսմունքը վերածվում է թեոկրատական համակարգի և իբրև այդպիսին էլ անցնում միջին դարեր: Պատճառն այն է, որ Եհովայի մեջ բացակայում է դիստանցիան, և այն ամենը, ինչ գոյություն ունի, և ինչ կատարվում է, պերք է գրնվի և կատարվի նրա համակարգի սահմաններում, և այն, ինչը դուրս է մնում այդ համակարգից, դուրս է մնում նաև իրերի ճշմարիտ հոսքից, որի արարչությունը պաղեստինյան դիցաբանությունը վերագրում է Եհովային:

Այսպեղից էլ մենք մտրեկնում ենք Չուսի և Եհովայի ամենագլխավոր փարբերությանը: Ի փարբերություն Եհովայի՝ Չուսն ամբողջովին գրնվում է իր դիստանցիայի մեջ, նա երբեք դուրս չի գալիս իր սահմաններից և չի պարտադրում իր կամքը: Հունական մյուս աստվածությունները՝ Ապոլլոնը, Աթենասը, Աֆրոդիտեն և մյուսները, որոնց իշխում է Չուսը՝ իբրև աշխարհի ընդհանուր կանոնավորություն, չեն սրբկանում Չուսին (թեև Պրոմեթևսը Էսքիլոսի հայրնի ողբերգության մեջ հանիրավի մեղադրում է նրան բռնակալության մեջ): Չուսն իր դիստանցիայի մեջ է նաև մարդու նկատմամբ, որն իրերի աշխարհում կողմնորոշվում է իր կամքի միջոցով, թեև նրա կյանքի թելերը գրնվում են Օլիմպոսում: Այս դիստանցիայի արդյունքն է նաև հերոսական դարաշրջանը, որն անհնար կլիներ առանց ազարության: Անրիկ դիցաբանության յուրաքանչյուր միֆոլոգն ունի իր «ուղեծիրը», որը երբեք չի խախտվում: Դրա սկիզբը, անշուշտ, Չուսի մեջ է, որը փարածվում է աշխարհի վրա և այն վերածում գեղագիրական երևույթի: Դիստանցիան, որը Չուսի առաջին հարկանիշն է, միաժամանակ արվեստի առաջին անհրաժեշտությունն է, և այդ պարմառով Չուսը դառնում է աշխարհի գեղագիրական օբյեկտը՝ ի փարբերություն Եհովայի, որն ամբողջովին վերած-

---

<sup>632</sup> Թեոկրատական համակարգերի դիցաբանական հիմքերի ուսումնասիրությանը զբաղվում է Ս. Ավերինցևը (տե՛ս նրա հոդվածը՝ «Теократия», Философская энциклопедия (т. 5, М., 1970, էջ 199-200), ուր նա բերում է թեոկրատական համակարգերի այս երեք ներկայացուցիչներին իբրև այդ համակարգերի հասարակական կազմակերպության երեք հիմնական սյուների, որոնց միջոցով իրագործվում է աստվածիշխանության գաղափարը):

վում է ասարվածաբանության:

Եհովայի թեոկրատիան քացակայում է Հին Հունաստանում, որն իր դիցաբանության հիմքում դրված դիստանցիայի շնորհիվ ազար է մնում ասարվածիշխանության պաղեստինյան շեերից և փեզերքն ընկալում իբրև գեղագիտական կառուցվածք: Այս պարճառով հե-տազայում անտրիկ դիցաբանությունը կորցնում է իր կրոնական մա-կարդակը, և մնում է Էսթերիկականը, իսկ պաղեստինյանը կորցնում է Էսթերիկականը՝ թողնելով կրոնականը: Էսթերիկայի հիմքերը, այսպիսով, մեզ տանում են դեպի Հին Հունաստան, թեոկրատիայի հիմքերը՝ դեպի Մերձավոր Արևելք: Դիցաբանականը, որը կառուց-վում է Էսթերիկականի և կրոնականի միացումով մեկ ընդհանուր կառուցվածքի մեջ, բաղկացած է այդ երկու շերտերից, և տարբեր դիցաբանական համակարգերում իշխում է այդ շերտերից որևէ մե-կը: Անտրիկ դիցաբանության մեջ առաջին պլանի վրա է աշխարհի Էսթերիկական կառուցվածքը, մերձավորարևելյանում կրոնականը, և այդ պարճառով անտրիկ դիցաբանության քայքայումից հետո՝ մի-ջին դարերում, արևմտյան կուլտուրան ընդունում է Մերձավոր Արևելքի թեոկրատական կառուցվածքը<sup>633</sup>:

Չուս ու Եհովան, այսպիսով, ներկայանում են իբրև երկու տար-բեր կառուցվածքներ՝ դրված դիցաբանական աշխարհայացքի հիմ-քում և իրենց երկու հակառակության մեջ վերակառուցելով աշխար-հի դիցաբանական մոդելը, որը՝ իբրև այդ կառուցվածքի միաշուրում, հայտնվում է մի քանի մակարդակներով: Աշխարհի մոդելը դիցաբա-նական գիտակցության մեջ կառուցվում է Եհովայի ու Չուսի միացու-

---

<sup>633</sup> Հեգելն իր վաղ շրջանի աշխատություններից մեկում («Различие между греческой религией фантазии и христианской позитивной религией», տե՛ս Գեգել, Էստետիկա, տ. 4, Մ., 1973) իրավացիորեն գրում է, որ այդ համակարգերի տարբերությունները կապված են հանրապետական ու միապետական կենսաշեերի հակադրությունների հետ, որոնցից առաջինին համապատասխանում է «ազատու-թյան կրոնը», երկրորդին՝ «հայրնության» փիլիսոփայությունը: Հեգելը չի մտնում Չուսի ու Եհովայի կառուցվածքային շերտերի վերլուծության մեջ, այլ տալիս է նրանց կեցության օբյեկտիվ պարճառները՝ կախված սոցիալական հարաբերությունների տարբեր տեղաշարժերից ու պատմության օբյեկտիվ տրամաբանությունից (հիմնա-կանում անցումը հանրապետությունից դեպի միապետություն անհրաժեշտություն, գեղեցկությունից վեհություն և այլն):

մով, որոնք դառնում են այդ մոդելի հակադիր կողմերը՝ միաժամանակ ներթափանցելով մեկը մյուսի մեջ և վերակազմելով աշխարհի դիցաբանական կառուցվածքը: Դիցաբանական գիրակցությունը աշխարհը վերցնում է ոչ թե իբրև այդպիսին՝ ազատ գիրակցությունից և հոգեկան շարժման մյուս շևերից, այլ աշխարհը միֆի մեջ հայրնվում է՝ միանալով գիրակցությանը: Այդ պարճառով աշխարհը, ինչպես նաև գիրակցությունը, միֆի մեջ ներկայանում են դեֆորմացված վիճակում, քանի որ գիրակցությունն ընդունում է արտաքին չև, աշխարհը՝ ներքին չև: Կարելի է հիշել նախնադարյան արվեստը, որը դիցաբանական մաքուր գիրակցության առաջին աստիճանն է, միջնադարյան արվեստը, ինչպես նաև XX դարի արվեստը, որը, իր ինտելեկտուալ բնույթից ելնելով, մոտենում է գեղարվեստական նախնական շևերին՝ իհարկե, իր մեջ կրելով տեղեկության բոլորովին այլ որակ: Այս պարճառով դեֆորմացիան, որը միշտ ենթադրում է կառուցվածքային տարբեր մակարդակների առկայություն, իբրև արտաքին ու ներքին խզման և նրանց նոր միացման չև, միֆի առաջին հատկանիշն է կամ նրա հիմնական նշանը: Դեֆորմացիան ու կերպարանափոխությունն (մեկրամորֆոզ) իրենց իմաստներով կարող են համընկնել:

Կերպարանափոխությունը Չևի գլխավոր հատկանիշներից է, նրա կեցության անհրաժեշտ չևը, որով նա իշխում է տարածական բոլոր շևերի վրա: Քանի որ Չևը տարածության խորհրդանիշն է հունական դիցաբանական համակարգում, սպա տարածական շևերի կերպարանափոխությունները անտարբեր են Չևի էության նկատմամբ: Օրինակ՝ Չևը կարող է դառնալ ցուլ, կարաս, կաղնի և այլն, բայց այդ փոփոխությունները միայն շևական բնույթ ունեն, քանի որ Չևն ընդմիշտ մնում է Չև, և նրա աստվածությունը որևէ փոփոխություն չի կարող կրել: Դեֆորմացիան կատարվում է միայն տարածության մեջ: Դա կարելի է դիտել իբրև միֆական սյուժեի զարգացման ընթացք, միֆական գործողության կառուցվածք, ուր իրագործվում է աստվածության հնարավորությունը: Մյուս կողմից, դա կարելի է դիտել իբրև Չևի կողմից տարածության հաղթահարման խորհրդանիշ, որի սիմվոլիկ իմաստները սկզբնավորվում են

Չևսի կառուցվածքից: Օրինակ՝ Չևսը ցանկացած շնով և ցանկացած պահին կարող է հայրնվել ցանկացած վայրում, որը ցույց է տալիս Չևսի իշխանությունը փարածության վրա: Այն հարցին, թե ինչպիսին պետք է լինի Չևսի կայուն վիճակը նրա բոլոր կերպարանափոխություններից դուրս, պարասխանում է հին հունական արվեստը, կոնկրետ դեպքում՝ քանդակագործությունը, որն ընկրում, պարկերում է Չևսի այն վիճակը, երբ նա ազատ է իր կերպարանափոխությունից: Չևսն այնպիսին է, ինչպիսին նրան պարկերում է քանդակը: Այդ մասին ժամանակին (III դ.) գրել է անտիկ փիլիսոփա Պլուտինոսը: Խոսելով արվեստագետի մեջ արեղծվող շեղ կամ առարկայի հարաբերության մասին և նշելով արվեստում նրա իրագործման հնարավորությունները՝ Պլուտինոսը գրկում է, որ եթե Չևս երբևէ հայրնվեր երկրի վրա, ապա նա կհայրնվեր այն տեսքով, ինչպիսին պարկերել է քանդակագործը, որովհետև նախքան իր հայրնությունը երկրի վրա Չևսն արդեն հայրնվել էր արվեստագետի մեջ<sup>634</sup>:

Մենք, փաստորեն, այսպեղ գործ ունենք էպիֆանիայի (աստվածահայրնության) առաջին շեղի հետ, որը, իհարկե, տարբերվում էր էպիֆանիայի միջնադարյան տեսությունից, քանի որ Չևսին փոխարինում է Եհովան, որը՝ իբրև ժամանակի խորհրդանիշ, հայրնվում է ոչ թե կոնկրետ ֆիզուրի շնով, որին կարելի է հայրնագործել քարի մեջ, այլ իբրև էքստրազ, հոգեկան որոշակի իրադրություն, ուր հայրնվում է ոչ թե ինքը՝ Եհովան, այլ Եհովայի խորհրդանիշը: Այդ պարնառով, եթե Չևսը կերպարանափոխության միջոցով հայրնվում է երկրի վրա՝ որևէ միֆական սյունիում, դա նշանակում է, որ այդ պահին Չևսը բացակայում է Օլիմպոսից, քանի որ երկրի

---

<sup>634</sup> Գտնելով, որ արվեստը ընդօրինակում է ոչ թե պարզապես տեսանելին, այլ նրանց իմաստային էությունները (logos), որոնցից կազմվում է և կառուցվում բնությունը, Պլուտինոսը բերում է Ֆիդիասի օրինակը. «Ֆիդիասը,– գրում է նա,– ստեղծել է իր Չևսին առանց այս կամ այն զգայական առարկայի հարաբերության, այլ վերցրած այնպիսին, ինչպիսին կլինեք նա, եթե Չևսը ցանկանար հայտնվել մեր աչքերի առջև» («Памятники мировой эстетической мысли», т. 1, М., 1962, стр. 225): Մա նեոպլատոնիկների էսթետիկական հայացքների կենտրոնական գաղափարներից էր, արվեստի նկատմամբ նրանց մոտեցման հիմնական ձևը:

վրա հայրնվում է ոչ թե նրա խորհրդանիշը, այլ անշամբ ինքը՝ Չևար՝ իր բոլոր սահմաններով, և նրա մարմնավորած ֆիզուրներից դուրս Չևար չի շարունակվում: Ի տարբերություն Չևար՝ Եհովան հայրնվում է երկրի վրա իբրև որևէ խորհրդանիշ, քայց իր հայրնության պահին Եհովան չի բացակայում Էմպիրեայից: Հին կրակարանի առաջին մասում, երբ Եհովան պարփակված է իր անհատական սահմանների մեջ, նա հայրնվում է իբրև կոնկրետ անձնավորություն, և նրա ու Չևարի միջև էական տարբերություններ չկան: Հեղափոխում, երբ վերջնականապես շեղվորվում են նրանց կառուցվածքները՝ որպես դիցարանական հակոյրնյա համակարգեր, Եհովան այլևս չէր կարող քացակայել Էմպիրեայից, թեև կարող էր հայրնվել ամենուր: Սակայն պետք է ավելացնել, որ Եհովան իր զարգացման վերջին աստիճաններում ոչ թե ինքն է հայրնվում մարդուն, այլ մարդն ինքն է մտրեմում նրան՝ իր մեջ հայրնաբերելով նրա խորհրդանիշները: Սա ցույց է տալիս, որ եթե Չևարն՝ իբրև տարածական խորհրդանիշի, անհրաժեշտ է ֆիզուրարիվ որոշակիություն՝ հանդես գալով հոգեկան պարկերացումների բարդ համադրության մեջ, ապա Եհովան հայրնվում է ոչ թե որպես հայեցողություն, այլ ներքին շարժում, որը փնտրում է իր օբյեկտն առանց ֆիզուրարիվ կոնկրետության, և որը նրա խորհրդանիշն է՝ առանց նույնանալու նրա հետ<sup>635</sup>: Այլ կերպ ասած՝ մարդու, ներքին շարժումը (այստեղ էքստրազ) քրիստոնեական աստվածության հոգեբանական իրավիճակն է, որի միջոցով իրագործվում են մարդու և աստվածության ներքին հարաբերությունն ու նրանց մերձեցումը: Այս պարմառով միջնադարը, որտեղ

---

<sup>635</sup> Այստեղից էլ աստվածությունը պատկերելու արգելքը («Գիրք ելից», XX, 4), որը, Ք. հ. I դարերից սկսած, միջնադարի ինտելեկտուալ կոնֆլիկտներից էր, և նոր կրոնական ուղղություններից մի քանիսը ձգտել են հաղթահարել այն: «Նորագույն պեղումներից պարզվել է, որ, օրինակ, I դարերում Սիջագետքում իրեական կրոնական աղանդավորական համայնքի «Գուրա-Եվրոպոս» սինագոգի պատմության երկրորդ շրջանը, հնարավոր է, նշանավորում է այդ հոսանքի հաղթանակը: Այդ հաղթանակը շատ նեղ, տեղական նշանակություն ուներ և լայն տարածում չունեցավ» (Ի. Շիշովա, Կրոնական պաշտամունքները Սիջադետքում, «Древний мир» գրքում, М., 1962, էջ 362): Հետագայում բյուզանդացի, իտալացի, հայ աստվածաբան-փիլիսոփաների կողմից այդ արգելքը հաղթահարվեց սիմվոլների տեսության շնորհիվ, որը ժխտեց պատկերի ու նրա արխետիպի նույնացումը:

պաղեարհնյան աստվածությունը հաջորդում է հունականին՝ արեղ-ծելով մի նոր կուլտուրական համակարգ, դիմում է խորհրդանիշների, որոնց միջոցով իրագործվում է ասարծու ներկայությունն աշխարհում: Աստված աշխարհում ներկա է իբրև խորհրդանիշ, որը միաժամանակ դառնում է դեպի աստվածությունը փանող ուղի: Խորհրդանիշի ճանաչումը, նրա էության և հարկանիշների հայրնաբերումը աստվածության հայրնաբերման շեն են, որը վերակառուցում ու որոշում է նաև մարդու ինքնագագացումն աշխարհում՝ մարնանշելով նրա գոյության կոնկրետ փիճակները: Միջնադարյան կուլտուրան սիմվոլիկական է, որի հիմքն են կազմում խորհրդանիշը և նրա նշանակությունը, որոնց կապը իրագործվում է ոչ թե ուղղագծորեն, այլ բարդ և բազմաշերտ հարաբերություններով՝ կախված խորհրդանիշի բնույթից և նրա ներքին ու արտաքին հարկանիշներից<sup>636</sup>: Օրինակ VIII դարի բյուզանդացի փիլիսոփա-աստվածաբան Հովհաննես Դամասկացին գրում էր, որ պարկերը և նրա մեջ ցուցադրվող իմաստը միացած են իկոնոգրաֆիկ (արքայապարկերային) կապով, որը հենվում է պատկերի ու արխետիպի նմանության վրա (նմանության և ոչ թե նույնության)<sup>637</sup>, նկարի ունենալով այն հանգամանքը, որ Ա-

<sup>636</sup> Պիրսը նշանները բաժանում է երեք խմբի՝ նշան-ինդեքս, իկոնոգրաֆիկ նշան, նշան-սիմվոլ՝ կախված օբյեկտի և նրա արտահայտության հարաբերություններից: Ռ. Յակոբսոնը, ընդունելով Պիրսի բաժանումը, ավելացնում է. «Երեք տեսակի նշանների միջև հիմնական տարբերությունը ավելի շուտ նրանց հատկությունների հիերարխիայի մեջ է, քան թե հենց իրենց հատկությունների» (Р. Якобсон, Искусство и моделирование, в кн. «Семиотика и искусствоведение», М., 1972, стр. 83):

Միջնադարյան սիմվոլիկայի հիմնական տեսակը իկոնոգրաֆիկ նշանն է, որը հիմնված է նմանության վրա:

<sup>637</sup> «Մարդկային պատկերները,– գրում է Հովհաննես Դամասկացին,– նկարիչները որոշ ներկերի օգնությամբ տեղավորում են տախտակի վրա՝ ընդօրինակման արվեստի միջոցով այդ համապատասխան ներկերը դասավորելով այնպես, որ սկզբնապատկերի գեղեցկությունը ճշգրտության շնորհիվ անցնում է նմանության»: Դամասկացին այստեղից եզրակացնում է. «Պատկերը նմանություն է, և՛ օրինակը, և՛ ինչ-որ բանի պատկերումը, որը ցույց է տալիս իր մեջ պատկերվածը», սպա՝ հավելում. «Որդին լինելով իր հոր բնական պատկերը, ունի նրանից տարբեր ինչ-որ բան, քանի որ նա որդին է և ոչ թե հայրը»: Այստեղից էլ՝ «յուրաքանչյուր իրի մեջ պետք է լինի նախ այն, ինչ որ բնությունից է, և հետո այն, ինչ տրված է ըստ փիճակի և ընդօրինակման: Այսպես, մարդը անհրաժեշտաբար գոյություն ունի նախ իր բնությամբ, հետո՝ իբրև փիճակ՝ ընդօրինակման միջոցով» («Памятники мировой эстетической мысли», т. 1, стр. 336): Դժվար չէ նկատել, որ Հովհաննես

սրված (այսպես քրիստոնեական երրորդության երկրորդ դեմքը՝ Որդին կամ Լոգոսը<sup>638</sup>) Քրիստոսի մեջ ընդունել է մարդկային մարմնավորում, որն ի վիճակի է եղել արտացոլելու նրա էությունը: Արխե-տիպը սրբապատկերում ենթարկվում է սինվոլիզացիայի և սինվոլիկ մի քանի նշանների շնորհիվ արտահայտվում է իբրև պատկեր: Նույնությունը կոչնչացնելը խորհրդանիշը, իսկ նմանությունը պետք է ենթադրի արտաքինի ու ներքինի առկայություն, որոնք դառնում են սինվոլիկական կառուցվածքի փարբեր մակարդակներ: Կարելի է հիշել նաև Ավգուստինուսի կարծիքը երաժշտության մասին, ըստ որի՝ երաժշտության մեջ կարելի է փարբերակել երկու կողմ՝ մեղեդին և այն իմաստը, որ դրված է մեղեդու մեջ: Մեղեդին ընկալվում է իբրև մի բարդ խորհրդանիշ, որը իր հնչյունների շարժման մեջ պարփակում է ավելի բարձր իմաստ<sup>639</sup>:

Եռուվանձի իբրև ժամանակի սուբստանց, արտահայտվում է երաժշտության մեջ, որը ժամանակային կառուցվածք է: Խոսքն այս-

---

Դամասկացու առաջ քաշած պատկեր-նշանն իր կառուցվածքով համապատասխանում է Պիրսի իկոնոգրաֆիկ նշանին:

<sup>638</sup> Ս. Ավերինցևը այսպես է ձևակերպում քրիստոնեական երրորդության էությունը. «Քրիստոնեության առանձնահատկությունն այն է, որ քրիստոնեական երրորդության հիպոստասները միմյանց փոխարինող կրկնակներ կամ միակ անդեմ տարերքի դիմակ չեն, որոնք դառնում են, օրինակ, երբեմն լուսավոր, երբեմն մութ Չես և այլն, այդ հիպոստասները «միավորված» չեն, այսինքն՝ անպայմանորեն պահպանում են ինքնուրույնությունը, և հենց որպես անհատներ «անբաժանելի» են ու «միագո», այսինքն՝ բացարձակ պարզ են և թափանցելի մեկը մյուսի համար միասնական սիրո մեջ»: Այնուհետև «Քրիստոսի մեջ մարմնավորված աստված-լոգոսը (երկրորդ հիպոստաս) ընկալվում է ոչ իբրև «ցածր» կամ «պակաս» աստված, ոչ թե աստվածային էության ցածր մակարդակ, այլ իբրև բացարձակի դեմք՝ մյուս երկու դեմքերին հավասար» («Философская энциклопедия», т. 5, статья «Христианство», стр. 447-448):

<sup>639</sup> Ավգուստինուսի կարծիքով երաժշտության մեջ դրված է այնպիսի իմաստ, որ ցուցադրվում է մեղեդու գեղեցկության միջոցով, իսկ դա ստեղծում է վտանգ մեղեդին գերադասել նրա իմաստից, քանի որ այն հայտնվում է իբրև «հաճելի լսողություն»: «Սակայն, երբ պատահում է, որ երգով ավելի են հրապուրվում, քան երգեցողության առարկայով, ես տխրությամբ գիտակցում եմ իմ մեղքը և այդ ժամանակ ցանկանում, որ ավելի լավ է չլսեմ երգչին» («Памятники мировой эстетической мысли», т. 1, стр. 263): Իր իողական տատանումները Ավգուստինուսը պատճառաբանում է երաժշտության հակասականությամբ (իդեան՝ իբրև իմաստ կամ առարկա, և մեղեդին՝ իբրև արտահայտություն, որը հաճույք է պատճառում ու շեղում միտքը իմաստից). «Այստեղ են մեղք են գործում՝ ինքս դա չհասկանալով» (էջ 262):

յրեղ միֆի ու երաժշտության այն հարաբերության մասին չէ, որ րեսնում ենք Լևի-Ստրոուսի մոտ<sup>640</sup>, այլ այնպիսի հարաբերության, ուր երաժշտությունը րարածվում է ոչ թե ամբողջ միֆական կառուցվածքների վրա (Լևի-Ստրոուսը դա վերցնում է իբրև ժամանակի մեջ զարգացող գործընթաց, իբրև ժամանակի մեջ րարանվող հնչյունների գումար, ուր հնչյունը հեռանում է իմաստից՝ անմիջապես իր մեջ կրկնելով միֆի և միֆական գիրակցության կառուցվածքը), այլ կոնկրետ մեկ կառուցվածքի Եհովայի՝ իբրև ժամանակի խորհրդանիշի, ուր երաժշտությունը դառնում է ժամանակի մոդել՝ համընկնելով Եհովայի կառուցվածքին:

Երաժշտությունը հնչյունների համակցությունն է՝ իր առանձնահատուկ կողավորման համակարգով: Տարածական շեղանկն այսրեղ անհետանում են՝ թողնելով ժամանակն իր քարտրակտ հոսքի մեջ և կտրված իրերից: Ժամանակն առանց իրերի. սա այնպիսի վիճակ է, որն արդյունք է ոչ թե դեդուկցիայի կամ ինդուկցիայի, մտավոր և կամային լարումների, պատկերացման կամ երևակայության (որոնք, ի վերջո, միշտ գործ ունեն կոնկրետ պատկերի ու ֆիգուրի հետ), այլ հոգեկան բարձրագույն քարտրակցիայի, ուր հոգեկան շարժումն իշխում է մարմնի րարածության վրա, որն ամբողջովին ներքաշվում է ներքին շարժման մեխանիզմների մեջ: Հնչյունն իր բնույթով համապատասխանում է սկնթարթին կամ վայրկյանին. նա չափվում է ոչ թե րարածության, այլ ժամանակի չափով: Այլ կերպ ասած՝ հնչյունն ինքը վայրկյանն է կամ վայրկյանի լավող շեղ, հետևաբար հնչյունների համակցությունը կարելի է բացատրել իբրև վայրկյանների համակցություն: Երաժշտությունը վերածվում է անշարժացած ժամանակի. իրերի ընդհանուր հոսքից նա իր մեջ առանձնացնում է ժամանակի մի հատված, այդ հատվածը դուրս է բերում նրա ֆիզիկական շեղի միջից և սրեղծում այնպիսի կառուցվածք, որը և՛ անշարժ է, և՛ շարժուն, որն ունի սկիզբ ու վերջ և չունի սկիզբ ու վերջ, որը և՛

---

<sup>640</sup> Լևի-Ստրոուսը երաժշտությունը և միֆը համարում է ժամանակի հարթահարման ձևեր. «Բսկպպես ասած, երաժշտությունը և միֆը գործիքներ են՝ ժամանակը ոչնչացնելու համար» (Левин-Стросс, րեն «Сырое и вареное», в кн. «Семиотика и искусствометрия», стр. 27):

Ֆիզիկական շարժում է, և՛ նրա հոգեբանական շերտ: Երաժշտության մեջ րեդադրված ժամանակը երգահանի սպրած ժամանակն է րվյալ արեդժագործության սահմաններում: Հնարավոր չէ եր վերադարձնել սպրած օրերը (որովհետև ժամանակը միագիծ ընթացք ունի), բայց այդ օրը վերադարձնել երաժշտությամբ, քանի որ լսելով երաժշտությունը՝ մենք գրկվում ենք ոչ թե մեր կոնկրետ ժամանակի, այլ անցյալ ժամանակի մեջ, որը ներկայանում է րվյալ հնչյունների համակցությամբ և արդեն անցյալ չէ: Իբրև ավարտուն կառուցվածք իր սկզբով ու վերջով, իր կողմից հաստատված շերտով, երաժշտությունը հնչյունների անվերջ կրկնվող համակարգ է: Յուրաքանչյուր կրկնություն հայտնությունն է նրա մեջ ներփակված ժամանակի, որը իր ֆիզիկական շերտ անցել է հոգեբանականին՝ դառնալով մարդկային ժամանակ: Կրկնվելիս նա նորից գրկում է իր ֆիզիկական շարժումը՝ մնալով շարժման հոգեբանական շերտի մեջ: Այս իմաստով երաժշտությունը խախտում է ժամանակի ընթացքը՝ արեդժելով հակադարձ շարժման հնարավորություն, ուր ոչ միայն ներկան է հոսում դեպի անցյալ իբրև ժամանակի րաամաքանություն, այլ անցյալն է վերադառնում ներկայի մեջ, քանի որ հնչյունները վայրկյանների ֆիզիկական շերտն են, նրանց իրական համակցությունը<sup>641</sup>:

Երաժշտությունը, այսպիսով, երկու շերտերի միացում է. առաջինը՝ հնչյուններ, որոնք կազմում են մեղեդին, երկրորդը՝ վայրկյաններ, որոնք այդ հնչյունների արխետրիպերն են, հետևաբար ժամանակը դառնում է երաժշտության ընդհանուր արխետրիպը: Ավգուստինոսի նշած իմաստը կամ օբյեկտը այդ հոգեկանացված ժամանակն է, որն իրականանում է իբրև հնչյունային ներդաշնակություն: Բայց քանի որ դիցաբանական գիտակցության մեջ ժամանակը հանդես է գալիս Եհովայի րեսքով, իսկ Եհովան, ի վերջո, նույն ինքը Հին կրակարանի ստրվածությունն է, որը վաղ միջնադարում դառնում է

---

<sup>641</sup> Չայների ու ռիբների մակարդակներից դուրս երաժշտությունը գործում է անմշակ հողի վրա, որը լսողի ֆիզիոլոգիական ժամանակն է,– գրում է Լևի-Ստրաբը,– այդ ժամանակը դիալոգիկ է, քանի որ այն անդառնալի է: Երաժշտությունը, սակայն, լսելու վրա կորցրած ժամանակի հատվածը դարձնում է սինխրոն և իր մեջ փակված ամբողջություն» (տե՛ս “Семиотика и искусствоведение”, стр. 27-28):

անուպլարոնիկների (Պլուրինոս, Ավգուստինոս, Պուլդո-Դիոնիս, Բոնեցիոս և այլն) փիլիսոփայական օպերացիաների, կոնցեպցիաների, մտահոգումների հիմնական օբյեկտը, այսպես Նոր կրակարանում վերափոխված Եհովայի Էությունը ընկալվում է իբրև երաժշտության ներքին իմաստ, ներքին մակարդակ, դեպի որը, Ավգուստինոսի կարծիքով (իսկ դա միջնադարյան երաժշտական կոնցեպցիան է), պետք է ուղղված լինի մարդու հոգեկան շարժումը: Երաժշտությունն այս դեպքում դառնում է մոդելի մոդել կամ խորհրդանիշի խորհրդանիշ, քանի որ ժամանակը երաժշտության մեջ մուտք է գործում իբրև դիցաբանական կերպարանափոխված Էություն: Երաժշտությունը, այսպիսով, չեռք է բերում իր երրորդ մակարդակը՝ ժամանակ-Եհովա-երաժշտություն, որում ժամանակը Եհովայի արխետիպն է, որի նկարմամբ Եհովան հանդես է գալիս իբրև խորհրդանիշ, իսկ երաժշտությունը Եհովայի խորհրդանիշն է, որի նկարմամբ Եհովան հանդես է գալիս իբրև արխետիպ: Եհովան, մի կողմից, խորհրդանիշ է, մյուս կողմից՝ արխետիպ, որի շնորհիվ ժամանակն ու երաժշտությունը նույնանում են Եհովայի ընդհանուր կառուցվածում: Ժամանակի ընկալման դիցաբանական ասպեկտը բեկվում է երաժշտության մեջ, երաժշտությունը չեռք է բերում միֆական բնույթ, դառնում դիցաբանական կառուցվածքի անհրաժեշտ օղակը: Այդ պարմառով միջնադարում բոլոր արվեստներից ամենատառջնակարգը երաժշտությունն է, այն անմիջապես մասնակցում է աշխարհի մոդելի արեղծմանը, իսկ մյուս արվեստները բացառապես մնում են ռիտուալի (ծիսակարարության և արարողության) սահմաններում, քանի որ իրենց ներքին ու արտաքին առանձնահատկություններից ելնելով՝ քրիստոնեական աստվածության սիմվոլիզացիայի ավելի պակաս հնարավորություններ ունեն, քան երաժշտությունը: Այստեղ կարելի է խոսել պոեզիայի մասին, բայց պոեզիան՝ իբրև լեզվական-բանասիրական երևույթ, չգրելով քրիստոնեական «ոգու» առավել սիմվոլիզացիայի, ի վերջո, միջնադարում չուլվում է ավերարանական փեթափերին:

Աստվածաշնչային «միֆը», այսպիսով, իբրև ժամանակի սիմվոլացում կամ աշխարհի դիցաբանական մոդելավորման ժամանա-

կային ասպեկտ, վերցնում է այն ամենը, ինչը փարածական բնույթ ունի և վերաշուրջում, փարալուծում իր կառուցվածքներում: Մրա մեջ մտնում են բնությունը, պարկերը, ֆիզուրը, այն ամենը, ինչ տրվում է երկրաչափական շեղում: Հին հունական դիցաբանության փոխարինումը քրիստոնեական ուսմունքով իր հիմքում ունի փարածաժամանակային հարաբերությունների փիլիսոփայական ընկալման շերտ, որ փարածությունը դիտվում է ժամանակի սահմաններում և կախված է ժամանակից, իսկ ժամանակը միֆի մեջ կարող է անջարվել փարածությունից իբրև ոչ ֆիզուրարիվ սուբստանց (դա համապատասխանում է մարմնին ու բնությանը): Տարածությունը քրիստոնեական ուսմունքի մեջ ընկալվում է իբրև «մեռած ժամանակ», իբրև «ժամանակի դիակ», որի համար էլ միջնադարը կյանքը փնտրում է ոչ թե արտաքին, այլ ներքին աշխարհում: «Մարդ, որը կրում է իր մեջ դիակն իր», – գրում էր Ավգուստինուսը<sup>642</sup>: Ժամանակը, մյուս կողմից, կարող է հաղթահարել ինքն իրեն, դուրս գալ կոնկրետությունից և վերածվել «բացարձակ ժամանակի», որը միֆի մեջ հավասարվում է անշարժությանը<sup>643</sup>: Ժամանակն անհետանում է բնության մեջ (իր դիակի) աստվածության մեջ (բացարձակ սուբստանցի): Ժամանակի ընկալման վերջին շերտ կարելի է գրանել Դանտեի «Դրախտում», որտեղ միջնադարի մեծագույն պոետը, բացահայտելով քրիստոնեական խորհրդանիշները, մտրեկում է իր սրեղծագործության ամենախոր շերտին՝ «աստվածային իդեալին», որտեղ հոսում և չհատկավորում է ոչ թե Աստված, այլ ինքը պոետը, նրա ներքին աշխարհը, որի շարժման արագությունն ու փոփոխության շեղերը կախված են աստվածությանը մտրեկալու նրա աստիճաններից:

<sup>642</sup>«Памятники средневековой латинской литературы IV-IX веков», М., 1970, стр. 52.

<sup>643</sup> Բացարձակ շարժման՝ իբրև անհրաժեշտության գաղափարին հանդիպում ենք հնդկական դիցաբանությունում: Հիմներից մեկում (Հիմն՝ գոյության սկզբնահիմքին, Իշավասյա Ուպանիշտ) Բրահմանը նկարագրվում է այսպես.

Միակ անշարժ, բայց արագաշարժ ավելի, քան միտքը, Սատկածները չեն հասնում նրա ետևից...

(«Древнеиндийская философия», М., 1972, стр. 224):

## **ԱՐԱ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ ԿԱՅԿԱ-ԿԱՄՅՈՒ. ԱՐՄՈՒՐԴԻ ՏԻՊԱՔԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Ֆրանց Կաֆկայի և Ալբեր Կամյուի ստեղծագործությունները, ամփոփ և ինքնակա երևույթներ լինելով, միաժամանակ ուշագրավ են իբրև համեմատական գրականագիտության պրոբլեմ: Այդ դիտանկյունից խնդրի քննարկումն ի հայտ է բերում աշխարհընկալումների, գեղագիտության, ժանրային նախասիրությունների ակնհայտ գուգահեռներ, որոնք հիմք են տալիս խոսելու Կաֆկայից Կամյուին անցած ժառանգական որոշակի գծերի մասին: Իրենց մտածողությամբ ամբողջովին միտված լինելով դեպի գոյաբանական պրոբլեմները և խոսելով Աստծուց մոռացված մարդու՝ արտորդով, օտարացմամբ և տրագիկոմով հասկանալի կեցության մասին՝ նրանք շատ հաճախ մոտենում են միմյանց, ստեղծում մտքի, պատկերացումների գուգահեռներ, հաճախ նաև հեռանում են, բայց միշտ մնում են միմյանց մերձակա:

Ֆրանց Կաֆկան, օրագրերում ու նամակներում ամեն անգամ առիթը չկորցնելով, վերջին անկեղծությամբ շարունակ ու անդադար հիշեցնում է, որ իր գոյության միակ պայմանն ու արդարացումը գրելն է, ընդգծում, որ իր երջանկությունը, ընդունակություններն ու որևէ օգուտ բերելու ամեն մի հնարավորություն ի սկզբանե կապված են գրականության հետ: Բայց անգամ գրելու պարզևած ամենաբարձր ոգևորության պահին, երբ իրեն՝ «ամենադժբախտին», համարում էր «ամենաերջանիկը», Կաֆկայի մտքով չէր կարող անցնել, որ ինքը դառնալու է Եվրոպայի ամենաճանաչված գրողներից մեկը: Այդուհանդերձ, նրա մահվանից (1924) արդեն մեկ-երկու տասնամյակ անց Հերման Հեսսեի, Թոմաս Մանի և հատկապես Մաքս Բրոդի ու Վալտեր Բենյամինի և «արթնացող հրեա մտավորականների»՝ Թեոդոր Ադոռնոյի, Գերշոմ Շոլեմի, Հաննա Արենդտի, Մարտին Բուբերի դիտարկումները, հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները Կաֆկային աստիճանաբար դուրս են բերում անհայտությունից: 1941 թ. «Դոյակը» վեպի ամերիկյան հրատարակության առաջաբանում Թոմաս Մանը Կաֆկային համարում է համաշխարհային գրական

երևույթ: Այսօր Կաֆկայի համաշխարհային հռչակն այլևս անառարկելի իրողություն է: Նրա «գրական ժառանգներին» մեր ժամանակներում կարելի է տեսնել Եվրոպայում և աշխարհով մեկ սփռված, օրինակ՝ գերմանախոս երկրներում՝ Պետեր Հանդկեն, Էլիաս Կանետին, Պետեր Վայսը, Թոմաս Բեռնհարդտը, Պաուլ Յելանը, Անգլիայում՝ Հարոլդ Փինթերը, ԱՄՆ-ում՝ Ջերոմ Սելինջերը, Ֆիլիպ Ռոթը, Սոլ Բելուն, Լատինական Ամերիկայում՝ Լուիս Բորխեսը, Կառլոս Ֆուենտեսը, Վարգաս Լյոսան, Ճապոնիայում՝ Կոբո Աբեն, Մուրակամին: Բայց Կաֆկայի գրական հռչակի տարածման առումով գերմանախոս և հրեա գրողներից հետո ամենամեծ վաստակը, թերևս, ունեն ֆրանսիացիները:

Կաֆկան շատ կապված էր ֆրանսիական մշակույթի, հատկապես գրականության հետ, եղել էր Փարիզում, խոսում էր ֆրանսերեն: Իսկ Կաֆկային ճանաչելու առաջին «մեղավորները» սյուրռեալիստներն էին, որոնք փորձում էին նրա գրականության մեջ տեսնել սյուրռեալիստական գեղագիտությանը հարազատ տարրեր: Արդեն 1928 թ., այսինքն՝ հրատարակումից երեք տարի անց, Ալեքսանդր Վիալատը բնագրից ֆրանսերեն է թարգմանում «Դատավարությունը»: Կաֆկայի գրականության հանդեպ ճշմարիտ ընկալման միջավայրի ստեղծումը մեծապես կապված է Անդրե ժիդի անվան հետ: 1947 թ. նա և Ժան-Լուի Բարրոն բեմադրում են «Դատավարությունը»: Հենց այդ միջավայրի արդյունքն է XX դարի կեսերից առ այսօր ստեղծված կաֆկայատիպ գրականության առատությունը՝ Սարտրից և Կամյուից մինչև Սամուել Բեքետ, Էժեն Իոնեսկու, Նաթալի Սարրոտ, Ալեն Ռոբ-Գրիյե և ուրիշներ: Բացի այդ՝ Առաջին համաշխարհային պատերազմից առաջ և հետո մեծ է նաև Կաֆկայի ստեղծագործության մեկնաբանությանը նվիրված գիտական աշխատությունների թիվը: Այդ մասին է վկայում Սարտրի հետևյալ միտքը: «Կաֆկայի մասին, – գրում է նա «Ի՞նչ է գրականությունը» էսսեում, – թվում է՝ ասված է ամեն ինչ»<sup>644</sup>: Նույն էսսեում, շարունակելով դատողությունները գրողի մասին, Սարտրը կարևոր դիտարկում է անում. «Քննական

<sup>644</sup> Сартр Ж.-П., Что такое литература?, «Слова», Минск, 1999, стр. 196.

վերլուծության դեպքում նրա գրքերը վերածվում են պոբլեմների»<sup>645</sup>: Դա են հաստատում Մորիս Բլանշոյի, Ժիլ Դեյլոզի, Կլոդ Դավիդի և այլ հետազոտողների բարձրակարգ ուսումնասիրությունները Կաֆկայի և նրա գրական ժառանգության մասին<sup>646</sup>:

Անկասկած, Կաֆկայի ֆրանսիացի մեկնաբանների մեջ Ալբեր Կամյուի տեղը առանձնահատուկ է: Խնդիրն այստեղ ոչ միայն «Էսսե աբսուրդի մասին. Սիզիփոսի առասպելը» իր տեսակի մեջ աննախադեպ երկն է, որի հավելվածը նվիրված է հենց Կաֆկայի ստեղծագործության քննությանը, այլև այն, որ հեղինակը Կաֆկային տեսնում է մի համակարգում, որի անունն է աբսուրդի տեսություն: Էսսեն լույս տեսավ 1942 թ. և միանգամից իր վրա բեռեց մտավորականության ուշադրությունը, քանզի սպասված երկ էր, թեև հետագայում, հատկապես «Ընդվզող մարդը» էսսեի կապակցությամբ, հեղինակի հասցեին հնչեցին և այսօր էլ հնչում են քննադատական դիտողություններ իբրև մտածողի, որը, օրինակ, ի տարբերություն Ժ. Պ. Սարտրի, չունի հստակ, տրամաբանական համակարգ: Հնարավոր է՝ դրանում ճշմարտության մաս կա: Երկուսն էլ, անկասկած, օժտված են մտավոր ու գեղարվեստական արտակարգ շնորհներով, բայց անվիճելի է նաև, որ եթե Սարտրը ամենից առաջ փիլիսոփա է, հետո՝ միայն գրող, ապա Կամյուն նախ առաջնակարգ գրող է, հետո՝ միայն փիլիսոփա: Հենց գեղարվեստական կատարման վարպետության ու արտիստիզմի շնորհիվ է էսսեն մինչև այսօր պահպանում իր քարմությունը: Անգլիացի գրականագետ, աբսուրդի քատրոնի ճանաչված հետազոտողներից մեկը՝ Մարտին Էսպինը, այն բնութագրում է իբրև «մեր ժամանակի ամենամեծ, ինքնատիպ և խոր ստեղծագործություն»<sup>647</sup>: Էսսեում Կամյուն, ըստ էության, կանոնացնում է աբսուրդը իբրև արևմտյան գիտակցության ավանդույթ՝ դրա արմատ-

<sup>645</sup> Сартр Ж.-П., Что такое литература?, «Слова», Минск, 1999, стр. 257:

<sup>646</sup> Նկատի ունենք Մ. Բլանշոյի «Կաֆկայից Կաֆկա», «Գրականության տարածքը», Ժ. Դեյլոզի «Հանուն փոքր արձակի» (Ֆ. Գվատտարիի համահեղինակությամբ), Կ. Դավիդի «Ֆրանց Կաֆկա» աշխատությունները (տե՛ս Maurice Blanchot, De Kafka a Kafka, Paris, 1981, L'espace litteraire, Paris, 1955. Gilles Deleuze, Felix Guattari, Kafka. Pour une literature minuer, Paris, 1975, Klod David, Franc Kafka, Paris, 1971):

<sup>647</sup> Эссин М., Театр абсурда, СПб., 2010, стр. 24.

ները տեսնելով հինավուրց սիզիփոսյան առասպելում: Այսինքն՝ Կամյուն արտուրդը դիտում է, մի կողմից, իբրև մարդուն բնորոշ գոյաբանական հատկանիշ («Աբսուրդը մեզ տրված է ի սկզբանե»<sup>648</sup>), մյուս կողմից՝ իբրև հետևանք XX դարի պատերազմական սարսափների և բանականության ու իրականության անընդհատ խորացող անդունդի («Աբսուրդը ծնվում է մարդկային հարցապնդման ու աշխարհի անտրամաբանական լռության բախումից»<sup>649</sup>), ապա՝ նաև իբրև ելք ստեղծված իրադրությունից («...Աշխարհի արտուրդության հաստատումը դառնում է յուրօրինակ մետաֆիզիկական երջանկություն», (էջ 107): Այսինքն՝ սիզիփոսյան հին քարը (արտուրդի պրոբլեմը) Կամյուն տեսնում է նոր ձեռքերում, նոր իրադրության պայմաններում, մարդու այսօրվա ճանապարհներին:

Իրոք, մինչև XX դարը՝ Կաֆկային ու Կամյունին հասնելը, արտուրդի գաղափարը երկար ճանապարհ է անցել, ենթարկվել իմաստային փոփոխությունների, հարստացման և որոշակիացման: Հին հույնը արտուրդի իմաստը արտահայտում էր «ἀπ-οδός» բառով, որը նշանակում էր անճոռնի, աններդաշնակ ինչ-որ բան, այսինքն՝ մի բան, որը հակառակ էր կոսմոսին՝ ներդաշնակությանը, միաժամանակ տրամաբանական փակուղի էր: Աբսուրդը աշխարհի ունայնության իմաստով վաղուց ի վեր հայտնի էր նաև Աստվածաշնչին («Ես՝ Ժողովուրդս, Իսրայելի թագավոր եղայ Երուսաղեմում. և սիրտս տուի իմաստութեամբ քննելու և խորհելու այն ամենի մասին, ինչ եղել է արեգակի ներքոյ: Աստուած դաժան զբաղմունք է տուել մարդու որդիներին... Ես տեսայ այն բոլոր գործերը, որ կատարվել են արեգակի ներքոյ, եւ, ահա, ամեն ինչ ունայնություն է և հոգու տանջանք», Ժողովող, 12): Աբսուրդը՝ իբրև պարադոքս, միջնադարում հայտնի դարձավ Տերտուլիանոսի հանրահայտ ասույթի շնորհիվ («Հավատում եմ, քանզի անհեթեթ է»): Նոր ժամանակներում արտուրդը դուրս է բերվում ռացիոնալ մտածողության սահմաններից և համարվում սոսկ երևակայությունից ծնված անիմաստություն: Աբսուրդի իմաս-

<sup>648</sup> Камю А., Миф о Сизифе, Бунтующий человек, Минск, 2000, стр. 42.

<sup>649</sup> Ա. Կամյու, Սիզիփոսի առասպելը, Երևան, 1995, էջ 37: Այսուհետև այս գրքից հղումները կտրվեն շարադրանքում, կնշվի միայն էջը:

տային հետաքրքիր տարբերակ է հանդիպում Գյոթեի «Ֆաուստում»: Ողբերգության երկրորդ մասում՝ «Վալպուրգյան գիշեր» դրվագում, Մեֆիստոֆելն ասում է. «Այստեղ է արտորոզը, այստեղ՝ հյուսիսում»<sup>650</sup> նկատի ունենալով հյուսիսային լանդշաֆտի ոչ բարետես, մռայլ տեսքը, անդնդախոր կիրճերն ու բարձրաբերձ ժայռերը, որոնք, անկասկած, աստանայի ձեռքի գործն են:

XIX դարում Սյորեն Կիերկեգորից հետո առանձին փիլիսոփաներ արտորոզին դիմում են իբրև իմաստի, նյութի բացակայություն (Ֆ. Բրենտանո, Ա. Մայնոգ)<sup>651</sup>: XX դարում պարզ է դառնում, որ արտորոզի ճանաչողական-տրամաբանական հայեցակետը կարևոր է, բայց ոչ միակը: Արտորոզն ընդգրկող երևույթների ոլորտը էականորեն ընդարձակվում է. հանդես են գալիս ոչ միայն խոսքային (արտորոզ գրականություն՝ Կաֆկա, Բրետոն, Բրոխ, Կամյու), այլև գեղարվեստական դիսկուրսի նոր ձևեր (արտորոզ գեղանկարչություն՝ Դալի, արտորոզ թատրոն՝ Բեքեթ, Իոնեսկու, արտորոզ կինո): Փիլիսոփայելու այն ձևերը, որոնք զարգանում էին դեռևս XIX դարում և ընդգծում էին կյանքի իռացիոնալ բնույթը, տարերայնությունը, ենթարկվածությունը անգիտակցականի օրենքների (Շոպենհաուեր, Կիերկեգոր, Նիցշե, Հարտման), դառնում են պահանջված: XX դարում արտորոզը դադարում է միայն տրամաբանական, ճանաչողական պոբլեմ լինելուց և վերածվում է կյանքի գոյաբանական փաստի: Հենց այս նպատակն է իր առջև դնում և գերազանց իրականացնում Ալբեր Կամյուն՝ բերելով արտորոզի այս նոր կարգավիճակը հաստատող և մեկնաբանող բազմաթիվ փիլիսոփաների ու գրողների մտքեր, դատողություններ՝ Կիերկեգորից, Դոստոևսկուց ու Նիցշեից մինչև Հուսեռլ, Հայդեգեր, Յասպերս և այլք: Ակամա հիշում ես Նիցշեի ասույթներից մեկն արտորոզի մասին, թե «իմաստունի վտանգն այն է, որ նա բոլորից շատ է ենթակա անհեթեթին սիրահարվելու գաթակ-

<sup>650</sup> Goethe J. W., Poetische Werke in 3 Bänden, Aufbau - Verlag, Bd. 3, S. 660.

<sup>651</sup> Մասնավորապես Ֆրանց Բրենտանոն (1838-1917), որը նորարիստոտելյան դպրոցի փիլիսոփա էր, նկարագրական հոգեբանության հիմնադիրներից մեկը, խոր ազդեցություն է բոլել Ֆ. Կաֆկայի մտածողության ձևավորման վրա: Ի դեպ, նշված դրվագը, ցավոք, բացակայում է ինչպես Բորիս Պաստեռնակի ռուսերեն, այնպես էլ Պատյուր Միքայելյանի հայերեն թարգմանություններում:

դությանը»<sup>652</sup>:

«Էսսե արսուրդի մասին. Միզիվուսի առասպելը» երկում Ալբեր Կամյուն հիմնավորապես քննում է արսուրդի զգացողությունը (ոչ փիլիսոփայությունը), առանձնացնում դրանում առկա սոցիալական, հոգեբանական ու մետաֆիզիկական նրբերանգները, որոնք դիմազիծ են հաղորդում այդ զգացողությանը: Եվ, ինչպես վերը նշվեց, Կամյուն աշխատանքն ավարտում է Կաֆկայի մասին փոքրիկ, բայց շատ կարևոր «Հույսը և արսուրդը Ֆրանց Կաֆկայի երկերում» հավելվածով, դրանով իսկ ավստրիացի գրողին ևս դիտարկում «արսուրդի ժամանգորդներ» կոչված ընդհանուր շղթայի մեջ: Դրանք շատ են, բայց կարևորները երկուսն են՝ Սյորեն Կիերկեգոր ու Ֆրիդրիխ Նիցշե: Հատկանշական է, սակայն, որ միավորվելով արսուրդի շուրջը՝ նրանցից յուրաքանչյուրն ունի արսուրդի զգացողության կամ փիլիսոփայության իր մասնավոր տարբերակը:

Ինչպես հայտնի է, արսուրդի ժամանակակից ընկալումների առումով առաջինը սկսում է խոսել դանիացի Սյորեն Կիերկեգորը: Նա արսուրդի գաղափարին կրոնական երանգավորում է տալիս, ավելի ճիշտ՝ արսուրդի զգացողությունը բխեցնում է կրոնականից: Նա արսուրդը տեսնում է աստվածաշնչյան Աբրահամի արարքներում, մասնավորապես որդուն՝ Իսահակին զոհաբերելու դրվագում: «Հեզեյից և «հունական սիմպոզիոնից»,– գրում է Լև Շեստովը,– նա հեռացավ դեպի Հոբբը և Աբրահամը, բանականությունից դեպի Աբսուրդը և Պարադոքսը»<sup>653</sup>: Վեր կանգնելով գեղագիտական ապրումներից ու խախտելով բարոյական օրենքը՝ նա հասնում է իր ներսում հավատի հաստատման, այսինքն՝ ըստ Կիերկեգորի՝ էքզիստենցիալ կացության ամենաբարձր՝ հոգևոր աստիճանին և կարողանում է կատարել որդու՝ Իսահակի զոհաբերության փորձ: Կիերկեգորը համոզված է, որ անճանաչելի Աստծու հետ միակ հնարավոր կապը արսուրդ հավատն է: «Նա հավատում էր արսուրդի ուժով...Նա բարձրացավ լեռը, և անգամ այն ակնթարթին, երբ փայլատակեց դանակը, նա հա-

<sup>652</sup> Ֆ. Նիցշե, Չվարթ գիտությունը, Երևան, 2005, էջ 321:

<sup>653</sup> Шестов Л., Кьеркегард и экзистенциальная философия, М., 1992, стр. 240.

վատում էր, հավատում էր, որ Աստված չի պահանջի Իսահակին»<sup>654</sup>։ Աբսուրդի այս տարբերակը, որքան էլ բնույթով մերձ է Տերտուլիանոսի ասույթին, այդուհանդերձ լայն հնարավորություններ է բացում Կիերկեգորի համար՝ խոսելու մարդու անհատական ուժի, անհատական ճշմարտության մասին՝ ընդդեմ հեգելյան համակարգային փիլիսոփայության։ Կիերկեգորի համար Աբրահամն ու նրա մարդկային փորձությունը նույնն են, ինչ Կամյուի համար Սիզիփոսը և նրա ողբերգական փորձությունը։

Ֆրիդրիխ Նիցշեի արքայողն առավելապես կապված է փիլիսոփայի հանրահայտ «Աստված մեռած է» մտքի հետ։ Այսինքն՝ Աստված և արքայողը անհամատեղելի են։ Աբսուրդը կա, քանզի բացակայում է Աստված։ Առանց Աստծու աշխարհը դառնում է անարժեք։ Նիցշեի խոսքը, ինչպես նկատում է Մարտին Հայդեգերը, ոչ միայն բնորոշում է արևմտյան պատմության երկուհազարամյա ճակատագիրը, այլև մատնանշում նիհիլիզմը հաղթահարելու, նոր արժեքներ սահմանելու, Աստծու բացակայությամբ առաջ եկած դատարկությունը անհրաժեշտաբար լցնելու իրողությունը։ «Արդյո՞ք մենք ինքներս չպետք է աստվածներ դառնանք»<sup>655</sup>, – իր Խենթի բերանով ասում է Նիցշեն՝ ակնարկելով Գերմարդուն։ Մեկ այլ մտածողի՝ Միշել Ֆուկոյի կարծիքով Աստծու մահը հաստատում է ոչ այլ ինչ, քան մարդու վախճանը<sup>656</sup>։ Այստեղ, կարծում ենք, լրացուցիչ մեկնաբանության կարիք ունեն Աստծու մահվան մասին նիցշեական նիհիլիզմը և դրա դրսևորման առանձին ձևեր։ Աշխարհը, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Մ. Հայդեգերը, դառնում է անարժեք, դատարկվում է գերագույն արժեքներից։ Հարկ է ընդգծել, որ այդ մասին առաջինը ահագանգում է Բլեզ Պասկալը։ «Ինչ վերաբերում է ինձ, – գրում է ֆրանսիացի գիտնականը, – իսկույն եմ խոստովանեմ, որ երբ քրիստոնեական կրոնը բացահայտեց այն սկզբունքը, թե մարդկանց բնությունն ապականված է և Աստծուց կտրված, բացեց իմ աչքերը՝ այդ ճշմարտության հատկանշական գիծը ամենուր տեսնելու համար,

<sup>654</sup> Кьеркегор С. Страх и трепет, М., 1993, стр. 36.

<sup>655</sup> Ֆ. Նիցշե, նշվ. աշխ., էջ 373:

<sup>656</sup> Տե՛ս Գյուկո Մ. Слова и вещи, СПб., 1994, էջ 402:

քանզի բնությունն այնպիսին է, որ մատնանշում է Աստծո կորուստը ամենուր՝ թե՛ մարդու մեջ, թե՛ մարդուց դուրս, թե՛ ապականված բնության մեջ»<sup>657</sup>: Կանտի, Յակոբիի և Ֆիխտեի փիլիսոփայության մեկնությանը նվիրված իր վաղ շրջանի «Հավատ և գիտելիք» աշխատության երրորդ գլխի վերջում այդ խնդրին անդրադառնում է նաև Հեգելը՝ մեջբերելով Պասկալի վերը բերված դատողությունը: Հետագայում, հատկապես Նիցշեից հետո, Աստծու կորստյան գաղափարը լայնորեն տարածվում է արևմտյան մշակույթում՝ ընդունելով բազմազան ձևեր, որոնցում, կարծում ենք, պետք է ներառել նաև կեցության հիմնական արժեքներից մի քանիսի, օրինակ՝ **ինքնության, հայրենիքի, տան** և նմանատիպ այլ հասկացությունների կորստյան ու դրանց հանդեպ տրանսցենդենտալ անդարձության զգացումը, որն իբրև թե՛ մա լայնորեն հայտնի է XIX դարի ռոմանտիզմի և XX դարի մոդեռնիզմի գրականությանը: Դրա դրսևորումները նկատելի են նաև փիլիսոփայության մեջ: «Մենք՝ հայրենագուրկներս»<sup>658</sup>, – եվրոպական մտավորականների հոգևոր կացությունը բնութագրելով՝ ասում է Նիցշեն: Մարտին Բուբերը այդ երևույթին տալիս է **անապաստանություն** (Hauslosigkeit) անվանումը<sup>659</sup>: Գ. Լուկաչը գործածում է **անօբևանություն** (Obdachlosigkeit) եզրույթը<sup>660</sup>: Այս ամենն այլ բան չէ, քան Վերածննդից հետո մարդու ինքնության կորստի ու տրագիզմի ուժեղացման արտահայտություն: Այսինքն՝ Աստծու կորստյան գաղափարը թողել ու թողնում է ընդհանրական հետևանքներ մարդու կյանքի վրա, ընդամին՝ ավելի բարոյաևհոգեբանական, քան կրոնական:

Դժվար է գերազնահատել այս երկու փիլիսոփաների ազդեցությունը XX դարի ողջ մշակույթի, հատկապես մոդեռնիզմի գրականության ու մտածողության ձևավորման վրա: Թեև տարբեր են նրանք իբրև փիլիսոփաներ, և տարբեր են նրանց գործունեության ոլորտները, սակայն երկուսն էլ հզոր ազդակ դարձան (և այսօր էլ) XX դարում

<sup>657</sup> Բ. Պասկալ, Մտքեր, Երևան, 2003, էջ 253:

<sup>658</sup> Ֆ. Նիցշե, նշվ. աշխ., էջ 293:

<sup>659</sup> Տե՛ս Եւբեր Մ. Два образа веры, М., 1995, էջ 165:

<sup>660</sup> Տե՛ս Lukasc G., Die Theorie des Romans, dtv wissenschaft, 1994, Seite 32:

փիլիսոփայության ու հոգեբանության զարգացման, ինչպես և մտավորականի ինքնաճանաչման ճանապարհները կանխորոշելու առումով: Այդ մեծ փիլիսոփաների ազդեցությունը իրենց վրա կրել են նաև Կաֆկան և Կամյուն, սակայն ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ Կամյուի վրա առավելապես մեծ է Նիցշեի, իսկ Կաֆկայի վրա՝ Կիերկեգորի ազդեցությունը: Կիերկեգորի ու Կաֆկայի մտածողության և կյանքի նմանություններն ակնհայտ են. դրանք նկատել են բազմաթիվ հետազոտողներ, իսկ փիլիսոփայի ժառանգության ռուս թարգմանիչ Նիկոլայ Բոլդիրևն ուղղակի գրում է. «Ինչո՞ւ եմ այնպես զգում՝ կարծես Կաֆկան ինչ-որ առեղծվածային ձևով հաղորդակից է Կիերկեգորի ստեղծագործությանը»<sup>661</sup>: Սյորեն Կիերկեգորի «Կամ... կամ» աշխատության ու օրագրերի առանձին հատվածներ, օրինակ՝ «Կյանքն այնպես դատարկ ու անիմաստ է», «Ես իմ ժամանակը բաշխում եմ այսպես. դրա կեսը քնում եմ, իսկ մյուս կեսին տեսնում եմ երազներ և երազում եմ», «Ես լիովին գիտակցում եմ, որ չեմ հասկանում երաժշտությունը», «Ես երջանիկ եմ միայն այն ժամանակ, երբ ստեղծագործում եմ» (այս շարքը կարելի է շարունակել), անվերապահորեն վկայում են, որ նա նկատելի ազդեցություն է թողել ինչպես Կաֆկայի, այնպես էլ Կամյուի վրա: Օրինակ՝ թախծի զգացումը, որ Կամյուն մեծապես կարևորում է արտուրդի մասին խոսելիս («Թախիծը իմացությունից ավելի զորեղ է», էջ 59), ինչ-որ չափով ժառանգված է հենց Կիերկեգորից: Բայց, ինչպես վերևում ասվեց, Կիերկեգորը (ինչպես և Նիցշեն) երկու գրողների համար էլ ինքնաճանաչման օրինակ է եղել: Դա անցել է նախ Կաֆկային, ապա՝ փոխանցվել Կամյուին: Դա նկատում է և Հայնց Պոլխտցերը: «Ով մշտապես փորձում է հաղթահարել Կաֆկային, – գրում է նա, – ստիպված է ինքնաճանաչման ճանապարհը, որի կեսին կանգ առավ ու հյուժված հեռացավ Կաֆկան, անվերապահ և առանց վախի քայլել մինչև վերջ»<sup>662</sup>: Հ. Պոլխտցերին այդպիսի գրող է ներկայանում հենց Ալբեր Կամյուն:

<sup>661</sup> Петер П. Роде, Серен Киркегор. Сам о себе. Урал LTD, 1998, стр. 391.

<sup>662</sup> Politzer H., Franz Kafka, der Künstler, Fischer, 1965, Seite 475.

Կամյուի էստեում Ֆրանց Կաֆկան, բնականաբար, ներկայանում է իբրև գրող, այլ ոչ իբրև մտածող, բայց այն խնդիրները, որ Կամյուն տեսնում է ավստրիացի գրողի երկերում, վկայում են իրականության հանդեպ խորապես փիլիսոփայական հայացք ունեցող գեղագետի մասին, գրողի, որը սեփական կարծիք ուներ կյանքի բարդագույն խնդիրների, այդ թվում՝ և արսուրդի վերաբերյալ: Կաֆկան, նամակներից, օրագրերից և աֆորիզմներից գատ, չի թողել քննական-վերլուծական որևէ աշխատանք, որը լույս կափռեր նրա աշխարհայացքի ու մտածողության վրա. այնպես որ նրա մասին դատողությունների հիմք են դառնում հատկապես փոքր ու մեծ արձակ գործերը, այսինքն՝ այն ամենը, ինչ մտածում ու փիլիսոփայում է Կաֆկան մասնավորապես արսուրդի մասին, հնարավոր է պեղել և վերծանել նրա գեղարվեստական տեքստերից, մանավանդ որ «արսուրդ» եզրույթը Կաֆկայի երկերում գրեթե չի հանդիպում: Կամյուի կարծիքով դրանցում «արսուրդը ներկայացվում է իր ամբողջության մեջ» (էջ 155): Կամյուն կարծում է նաև, որ դրանք որքան խորհրդանշական, նույնքան էլ բնական են: «Սա ուղիղ համեմատական է մարդկային կյանքի տարօրինակություններին»,– գրում է Կամյուն՝ կապ տեսնելով Կաֆկայի արսուրդ ստեղծագործությունների ու կյանքի միջև: Կաֆկան արսուրդը տեսնում է սովորական կյանքի իրադարձությունների մեջ: Կամյուն քննում է նրա երեք վեպերը և տեսնում արսուրդի ընկալման զարգացում:

Այսպես, «Ամերիկա» վեպում Կաֆկան պատկերում է անիմաստ և իռացիոնալ մի իրականություն, որի մեջ հայտնվում է ընտանիքից հեռացած իր հերոսը: Օլբրահոմայի թատրոնը միֆական գծեր ունի, միաժամանակ ասես Ահեղ դատաստանի տեսարաններ է ներկայացնում: «Դատավարությունում» Յոզեֆ Կ-ն ստիպված է կանգնել մի դատարանի առաջ, որի համար անմեղ մարդիկ գոյություն չունեն: Ապրելով ողբերգության մեջ՝ նա ի գործու չէ հասկանալ այդ իրականության ողբերգականությունը: Նկատենք, որ այս առումով նա չի համապատասխանում արսուրդ հերոսի մասին Կամյուի հայտարարած սկզբունքին, քանզի այդ սկզբունքի համաձայն՝ արսուրդն սկսվում է այն պահից, երբ մարդը գիտակցում է այն: Այսինքն՝ «Դա-

տավարությունում» մենք ունենք ոչ թե արսուրդ հերոս, այլ արսուրդ իրադրություն: «Դոյակում» Կաֆկան փորձում է հասնել ինչ-որ բանի, փորձում է հաշտվել: Դա հաշտության փորձ է արսուրդ իրականության հետ: Վերջին երկու վեպերում էլ հերոսների գործողությունները որևէ իմաստից զուրկ են: Դրանք բառացիորեն ոչինչ չեն կարողանում փոխել, քանի որ հաղթահարել արսուրդ իրականությունը անհնար է: Իսկ Կաֆկայի ընկալմամբ դա այլ բան չէ, քան սովորական կյանքը: Ուստի Կաֆկայի երկերը, Ալբեր Կամյուի կարծիքով, երկակի տպավորություն են թողնում. դրանք, մի կողմից, շատ պարզ են, մյուս կողմից՝ շատ բարդ: Պատմելու իր շնորհով, ինչպես հայտնի է, նա նման չէ ոչ մեկին, նա սկսում է իր պատմությունները անբռնագրոս լեզվով, առանց տպավորություն թողնելու ջանքի, սակայն այդ հանդարտ, հասկանալի լեզուն աստիճանաբար, պատումի զարգացմանը զուգընթաց սկսում է դադարել հասկանալի լինելուց, սկսում էս կասկածել այն իրականությանը, որի մասին պատմում է հեղինակը: Ի վերջո համոզվում էս, որ քո առջև, իրոք, արսուրդ ստեղծագործություն է: «Նա, ով ցանկանում է այս արսուրդությունը պատկերացնել,– գրում է Կամյուն,– պիտի փորձի դիմել հակադրությունների զուգահեռ խաղին: Այդպես է Կաֆկան ողբերգականը ներկայացնում առօրեականի, արսուրդը՝ տրամաբանության միջոցով» (էջ 145):

Կամյուն առանձնացնում է արսուրդին բնորոշ դիսկուրսիվ գծեր, օրինակ՝ արսուրդ տրամաբանություն, արսուրդ մարդ, արսուրդ ստեղծագործություն: Այդ գծերից շատերը տեսանելի են նաև Կաֆկայի երկերում: Ավելին, դրանք տեսանելի են նաև Կաֆկայի կենսագրության մեջ: Կամյուն տեսնում է ոչ միայն արսուրդին բնորոշ գծեր, այլև մատնանշում այն միջոցները, որոնք անհրաժեշտ են արսուրդը հաղթահարելու համար:

Առաջինը **ինքնասպանությունն** է: «Արժի՞ ապրել, եթե կյանքը իմաստից զուրկ է»,– գրում է Կամյուն՝ ներկայացնելով ինքնասպանների զանազան օրինակներ, որոնք հիշեցնում են Ֆրանց Կաֆկայի կյանքի դրամատիկ իրադարձություններն արձանագրված նամակներում ու օրագրերում: Ինքնասպանության հիմքում Կամյուն դնում է «արսուրդ տրամաբանությունը»: Ֆրանց Կաֆկայի դեպքում գործում

է սեփական միջավայրից, սեփական ճակատագրից կտրվելու, ապրելու անհնարինության կամ «մեկ-ուրիշ-աստղի հասնելու»<sup>663</sup> տրամաբանությունը: Վերջինս շատ համահունչ է կիեթկեգորյան «էքզիստենցիալ ցատկին», որի մասին էսսեում ու օրագրերում<sup>664</sup> քանիցս խոսում է նաև Կամյուն:

Այնուհետև իբրև արսուրդի հաղթահարման միջոց Կամյուն առանձնացնում է նաև **փիլիսոփայական ինքնասպանությունը**: Սա ևս որոշակիորեն առկա է Կաֆկայի գրականության ու հատկապես կենսագրության մեջ և լայն հնարավորություններ է ընձեռում խոսելու Կաֆկա-Կամյու ժառանգական գծի մասին:

Փիլիսոփայական ինքնասպանությունն արսուրդի հաղթահարման թերևս ամենափիլիսոփայական միջոցն է, երբ իրականությունը մարդու շուրջն արհեստականորեն դադարում է գոյություն ունենալուց, այն դադարում է հարցերի ու պատասխանների առարկա լինելուց, քանզի դրանք այլևս իմաստագործ են, կյանքը անշարժանում է, քարանում, մարդը վերածվում է մի էության, որը ո՛չ անցյալ ունի, ո՛չ ապագա, այլ միայն մահվան տագնապ հարուցող անշարժ մերկա, մարդը ո՛չ մեղավոր է, ո՛չ անմեղ: Նա համրանում է. նա չի կարող կամ չի ուզում խոսել, քանզի ամեն ինչ այլևս անիմաստ է:

Կամյուի գեղարվեստական գործերում փիլիսոփայական ինքնասպանության մարմնավորման լավագույն օրինակը, անկասկած, «Օտարը» վեպի Մերսոն է: Այս կերպարի հետ որոշակի ընդհանրություններ ունի Կաֆկայի «Դատավարության» Յոզեֆ Կ-ն (նրանք երկուսն էլ հասարակությունից օտարված են և մեմակ): Բայց Մերսոյի հետ ընդհանրության գծեր ունի նաև ինքը՝ Կաֆկան: Նկատենք նաև, որ Մերսոյի նախօրինակը գրականության պատմության մեջ միայն Յոզեֆ Կ-ն չէ: Մերսոյի հետ էլ ավելի ակնհայտ ընդհանրություններ ունեն Ժ. Պ. Սարտրի Անտուան Ռոկանտենը («Սրտխառնուր»), Վ. Նաբոկովի Յինցիմատը («Մահապատժի հրավեր») և մի շարք այլ կերպարներ:

Եվս մեկ մանրամասն: Փիլիսոփայական ինքնասպանության գաղափարի շրջանակում Կամյուն խոսում է, այսպես կոչված, քա-

<sup>663</sup> Kafka F., Tagebücher, Fischer, 1986, Seite 350.

<sup>664</sup> Стів Камю А., Творчество и свобода, М., 1990, էջ 287:

րացման` իբրև կենսակերպի մասին, որը մնացել է էպիկուրյան փիլիսոփայությունից: «Ընդվզող մարդը» էստեում կարդում ենք. «Էպիկուրի կարծիքով միակ հաճույքը տառապանքի բացակայությունն է, այսինքն` դա քարի երջանկություն է»<sup>665</sup>: «Այսպիսով` աշխարհը քարանում է, բայց լուսաբանվում է»: Կարծում ենք` այս դատողությունը հնարավորություն է տալիս խոսելու Կաֆկայի արձակին բնորոշ մի կողմի մասին: Նկատի ունենք ոչ միայն առանձին մանրապատում-պրիտչաները, այլև Կաֆկայի մշտական միտումը` ստեղծելու վերջնականապես ձևավորված, անշարժ, քարացած մի իրականություն, որտեղ անփոփոխ իշխում են մեղքի գիտակցությունն ու չարիքը` իբրև շոպենհաուերյան բիրտ կամք:

Հավելենք նաև, որ մնան ծանր վճիռներ կայացնելու համար երկուսի անհատական-անձնական հոգեվիճակներին գումարվում են համաշխարհային պատերազմների սարսափները:

Այբեր Կամյուն արսուրդի հաղթահարման փիլիսոփայական միջոց է համարում նաև **դոմժուանությունը**: Իբրև կերպար` Դոն Շուանը նորություն չէ եվրոպական գեղարվեստական գիտակցության մեջ: Ս. Կիերկեգորը այդ կերպարում տեսնում է միանգամայն նոր բովանդակություն, նոր ըմբռնում. դա **դիվայնությունն** է: Ընդ որում, Ս. Կիերկեգորը տարբերակում է դիվայնության երկու տեսակ. մեկը` հոգևոր-ինտելեկտուալ, որի մարմնավորողը գերմանական լեգենդի հերոս Ֆաուստն է, մյուսը` զգայական, որը մարմնավորում է իսպանացի Դոն Խուանը` վերստին ժողովրդական ավանդույթի հերոս, որը ֆրանսիական տարբերակում դառնում է Դոն Շուան: «Հետևաբար Դոն Շուանը,– գրում է Կիերկեգորը,– արտահայտությունն է դիվայինի, ինչը հայտնի է իբրև զգայական: Ֆաուստը արտահայտությունն է դիվայինի` հայտնի այնպիսի հոգևորությամբ, որը մերժվում է քրիստոնեական ոգու կողմից»<sup>666</sup>: Հատկանշական է, որ Կամյուն էստեում դոմժուանությունը դիտարկում է հենց կիերկեգորյան ոգով` գուգադրելով այն ֆաուստականության հետ: Հատկանշական է նաև, որ դոմժուանության օրինակների պակաս չկա ո՛չ Կաֆկայի, ո՛չ էլ Կամյուի գործերում: Այդպիսին են Կաֆկայի Յոզեֆ Կ-ն («Դատավարու-

<sup>665</sup> Камю А., Миф о Сизифе, Бунтующий человек, Минск, 2000, стр. 175.

<sup>666</sup> Кьеркегор С., Или-или, СПб., 2011, стр. 119.

թյուն») և Կ-ն («Դոյակը»), Կամյուի Մերսոն («Օտարը»), նաև Մարտրի Անտուան Ռոկանտենը («Մրտխառնուք»): Նրանք բոլորն էլ՝ իբրև կերպարներ, խորապես դոնժուանական էություններ են. կնոջը նայում են լոկ իբրև սեռական հաճույքի առարկա, «սեռ», «ընկառնիք» հասկացությունները օտար են նրանց, կապվելով կանանց հետ՝ նրանք չեն թախծում: Մերը, ըստ Ալբեր Կամյուի, նույնպես հաստատում է արքայը: «Ինչ հեշտ կլիներ ամեն ինչ,– գրում է Կամյուն,– եթե հնարավոր լիներ սիրուց գոհանալ: Բայց որքան շատ են սիրում, այնքան հաստատում են արքայը» (էջ 82): Դոնժուանության մեջ, ըստ էության, կարելի է և փիլիսոփայական ինքնասպանության տարրեր տեսնել: Դոնժուանները ևս փիլիսոփայական ինքնասպանների նման վերջնականապես ձևավորված, քարացած էություններ են՝ անտարբեր իրենց շուրջը կատարվող իրադարձություններին և միտված միմիայն իրենց բնագոյային հաճույքներին: Դոն ժուանի նման կերպար, այսինքն՝ անհաղորդ իր միջավայրին, հաղթանակած և անտարբեր անգամ դրախտի ու դժոխքի խորհուրդներին, առկա է Շ. Բողլերի «Դոն ժուանը դժոխքում» բանաստեղծության մեջ<sup>667</sup>:

Արքայրդի սահմանները ընդարձակելով՝ Ալբեր Կամյուն այն տեսնում է նաև արվեստի ու գրականության մարդկանց մեջ, որոնք ստեղծագործում են և արքայի խաղում, քանզի դրանով իսկ լցնում են իրենց ժամանակը ինչ-որ բովանդակությամբ: «Այս իմաստով,– գրում է Կամյուն,– ստեղծագործությունը ամենամեծ արքայի երջանկությունն է» (էջ 107): Սա կարծես ասված է հենց Կաֆկայի համար, այսինքն՝ Կաֆկային ու Կամյուին միավորում է արվեստի խաղային կողմը՝ իբրև արքայի հաղթահարելու միջոց, մի հանգամանք, որ նկատում է նաև Մարիաննա Գրուբերը<sup>668</sup>, բայց, մեր կարծիքով, նրանց միավորում է նաև ճիշտ հակառակ մեկ այլ իրողություն, որը կապ չունի խաղի հետ: Դա խոր մտահոգությունն է աշխարհի ու մարդկանց մասին և աշխարհին ու մարդկանց լույս բերելու, «քարացած տիեզերքում» հույս ներմուծելու ազնիվ միտումը: «Ուժեղագույն լույսով կարելի է փոխել աշխարհը»,– մտածում էր Կաֆկան: Աշ-

<sup>667</sup> Տե՛ս Շ. Բողլեր, «Չարի ծաղիկներ», Երևան, 1990, էջ 28-29:

<sup>668</sup> Տե՛ս Gruber M., Kafka, Camus und wir in: Der Literarische Zaunkönig Nr. 1/2008, Seite 28:

խարհը փոխելը՝ իբրև հիմնական հոգս, մտահոգում էր և Կամյուիին, թեև նույն հողվածում Մարիաննա Գրուբերը այն կարծիքն է հայտնում, որ երկուսն էլ՝ Կաֆկան և Կամյուն, համամիտ են, որ աշխարհը քառս է և չի տրվում մեկնաբանության:

Այլ գուգահեռների մույնպես կարելի է հանդիպել ինչպես Էստեում, այնպես էլ նրանց առանձին գործերում: Նրանք ձայնակցում են միմյանց **մենակության, մեղքի, օտարման, լքվածության, թշնամական իրականության մեջ անհասկանալի ու խորհրդավոր ուժերի ձեռքին ճակատագրական դատապարտվածության** և բազմաթիվ այլ տանջալից թեմաների առնչությամբ, որոնց համար նրանք փորձում են մեկնաբանություն գտնել: Նրանց ճանապարհները հաճախ խաչվում են նաև այլ ոլորտներում...: Օրինակ՝ երկուսին էլ բնորոշ է առարկայականի գեղագիտությունը (գերմանացին այն անվանում է Sachlichkeit), երկուսն էլ շատ սիրում են ռուս դասական գրականությունը՝ Դոստոևսկուն, Տոլստոյին, Գոգոլին...: Երկուսն էլ իրենց գրական ժառանգության մեջ խնամքով հոգ են տանում ինքնակենսագրական մի ժանրի մասին, որը կոչվում է օրագիր: Եվ խնդիրն այստեղ այն չէ միայն, որ դրանք իրենց առանձնահատուկ տեղն ունեն եվրոպական օրագրային գրականության պատմության մեջ, այլև այն, որ լայն հնարավորություններ են ստեղծում խոսելու Կաֆկայի ու Կամյուի օրագրերից դեպի նրանց վեպերը տանող կապերի ու զարգացումների մասին: Գրողի կենսագրության ու կենսագրական տարրերի առկայությունը ստեղծագործության մեջ տեսանելի է դառնում առավել հստակ: Հատկանշական է, որ խնդիրը դիտարկելի է ոչ միայն Կաֆկայի օրագրերի ու «Դատավարության», Կամյուի օրագրերի ու «Օտարի», այլև Ս. Կիերկեգորի օրագրերի ու «Գայթակղիչի օրագիրը» վեպի, Սարտրի օրագրերի ու «Մտխառնուր» վեպի առնչությամբ<sup>669</sup>:

---

<sup>669</sup> Դիտարկվող խնդրի տեսանկյունից բավական հարուստ նյութեր է պարունակում Ռաֆ-Ռայներ Վուտենաուի «Եվրոպական օրագիրը» աշխատությունը (**Wutenow Ralph Rainer**, Europäische Tagebücher, Darmstadt, 1990):

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ.....	3
ՍԱՍ ԱՌԱՋԻՆ	
ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՀԱՐՑԱԴՐՈՒՄՆԵՐ .....	6
1.1 Հասկացություն համեմատական գրականագիտության մասին, նրա առարկան, նպատակները և մեթոդը.....	6
1.2 Համեմատական գրականագիտության տեղը գրականագիտության կառուցվածքում.....	11
1.3 Համեմատական գրականագիտության պատմության համառոտ ակնարկ .....	13
1.4 Համաշխարհային, տարածաշրջանային (ռեգիոնալ) և ազգային գրականություն.....	18
1.5 Հասկացություն գրական կապերի մասին (փոխազդեցական և տիպաբանական կապեր).....	21
1.6 Արևելք-Արևմուտք դիխոտոմիան .....	26
1.7 Թարգմանական գրականությունը և համեմատական գրականագիտությունը .....	28
ՍԱՍ ԵՐԿՐՈՐԴ	
ԳՐԱԿԱՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆՆԵՐԸ ԵՎ ՀԱՄԵՍԱՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ .....	33
2.1 Անտիկ գրականությունը՝ իբրև համեմատական գրականագիտության պրոբլեմ.....	33
2.1.1 Հորիզոնական կամ համաժամանակյա կապեր.....	34
2.1.2 Ուղղահայաց կամ տարաժամանակյա կապեր.....	39
<i>Գրական էքսկուրս 1.</i> Հայկական հելլենիզմի մշակույթը համեմատական գրականագիտության դիտանկյունից.....	42
2.2 Միջնադարյան գրականությունը՝ իբրև համեմատական գրականագիտության պրոբլեմ.....	46
2.2.1 Լատիներեն գրականությունը.....	48
<i>Գրական էքսկուրս 2.</i> Օգոստինոս-Նարեկացի առնչությունների շուրջ .....	53
2.2.2 Ժողովրդաէպիկական գրականությունը.....	58
<i>Գրական էքսկուրս 3.</i> Գերմանական «Նիբելունգների երգը» և հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը .....	60
<i>Գրական էքսկուրս 4.</i> Ֆիրդուսու «Շահնամեն» և «Սասնա ծռերը» .....	63
2.2.3 Ասպետական գրականությունը.....	66

2.2.3.1 Ասպետական քնարերգություն .....	68
2.2.3.2 Ասպետական վեպը .....	77
2.2.4 Քաղաքային գրականությունը.....	86
2.2.4.1 Ֆարվիոն, շվանկը և նովելը .....	88
2.2.4.2 Քաղաքային էպոսը .....	91
2.2.4.3 Քաղաքային քնարերգությունը.....	94
2.2.4.4 Քաղաքային դրաման .....	97
2.3 Վերածննդի գրականությունը՝ իբրև համեմատական գրականագիտության պոթրլեմ .....	98
2.3.1 Արևելյան Վերածննդի խնդիրը.....	99
2.3.2 Արևմտյան Վերածննդի պատմության առանձնահատկությունները .....	102
2.3.3 Եվրոպական Վերածննդի առնչությունները անտիկ ու միջնադարյան մշակույթների հետ .....	104
2.3.4 Վերածննդի գրականության տիպաբանությունը .....	105
2.3.5 Վերածննդի գրականության անհատական մոդելի օրինակներ .....	110
2.3.6 Գերմանական Վերածննդի պատմամշակութային առանձնահատկությունները.....	151
2.3.7 Գերմանական հումանիզմը և նրա մշակույթը .....	154
2.3.8 «Դոկտոր Յոհան Ֆաուստի պատմությունը» ժողովրդական գիրքը .....	159
<i>Գրական էքսկուրս 6. Դոկտոր Յոհան Ֆաուստի կերպարանավորությունները. Ֆաուստից մինչև ֆաուստականություն.....</i>	162
<b>ՍԱՍ ԵՐՐՈՐԴ</b>	
<b>ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ՀԱՄԵՍԱՏԱԿԱՆ</b>	
<b>ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ .....</b>	<b>176</b>
3.1 Գրական ուղղությունները XVII դարում .....	183
3.2 Գրական ուղղությունները XVIII դարում.....	202
3.3 Գրական ուղղությունները XIX դարում .....	228
3.3.1 Ռոմանտիզմ .....	230
3.3.2 Դասական ռեալիզմ.....	246
3.3.3 Նատուրալիզմ .....	256
3.3.4 Սիմվոլիզմ .....	272
3.4 Գրական ուղղությունները XX դարում .....	304
3.4.1 Մոդեռնիզմ .....	306
3.4.2 Ռեալիզմ.....	335

ՄԱՍ ՉՈՐՐՈՐԳ

ՀԱՄԵՄՏԱՍԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՅԼ «ՕԲՅԵԿՏՆԵՐ»..... 339

4.1 Գրական սեռերն ու ժանրերը և համեմատական գրականագիտությունը ..... 339

4.2 Գաղափար, թեմա, սյուժե և մոտիվ ..... 361

4.3 Ոճ և միջտեքստայնություն ..... 375

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

Մաքս Մյուլլեր  
Համեմատական դիցաբանություն ..... 384

Ա. Վեսելովսկի  
Պատմական պոետիկայի ներածությունից ..... 387

Հայնրիխ Վյոլֆին  
Արվեստների պատմության հիմնական հասկացությունները ..... 391

Սիխայիլ Բախտին  
Պատասխան «Նովի միրի» խմբագիրների հարցին ..... 399

Վիկտոր Ժիրմունսկի  
Գրականության պատմահամեմատական ուսումնասիրության հիմնախնդիրները ..... 409

Ռընե Ուելլեք, Օսթին Ուորրեն  
Ընդհանուր գրականագիտություն, համեմատական գրականագիտություն և ազգային գրականություն ..... 416

Յուրի Լոտման  
Մտքեր մշակույթների տիպաբանության վերաբերյալ..... 429

Ժենյա Քալանթարյան  
«Պատ» գրական խորհրդանիշի փիլիսոփայական հիմքը և իմաստային նրբերանգները ..... 442

Հենրիկ Էդրյան  
Երկու դիցաբանական համակարգ (Չևս, Եհովա)..... 461

Արա Առաքելյան  
Կաֆկա-Կամյու. արսուրդի տիպաբանությունը ..... 484

**ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ**

**ԱՐԱ ՀՐԱՉԻԿԻ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ**

**ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ  
ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ  
ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐ**

*Մագիստրոսական դասընթաց*

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի  
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի  
Հրատ. խմբագրումը՝ Մ. Հովհաննիսյանի

Տպագրված է «ԲՈՓԻ ՓՐԻՆԹ» ՍՊԸ-ում:  
Ք. Երևան, Խողենացի 4-րդ նրբ., 69 տուն

Ստորագրված է տպագրության՝ 27.07.2022:  
Չափսը՝ 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>: Տպ. մամուլը՝ 31.375:  
Տպաքանակը՝ 200:

ԵՊՀ հրատարակչություն  
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1  
[www.publishing.y-su.am](http://www.publishing.y-su.am)