

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

Օ. Ն. ՏՈՒՐԻՇԵՎԱ

**ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ
ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ
ՄԵԹՈԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Ուսումնական ձեռնարկ

**ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2017**

ՀՏԴ 82.0(07)
ԳՄԴ 83.3g7
Տ 993

*Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի
գիտական խորհուրդը*

Ռուսերենից թարգմանեց՝ **Աշխեն Զրբաշյան**
Խմբագիր՝ **Ժենյա Քալանթարյան**
Գրախոսներ՝ **Ժենյա Քալանթարյան, Վահան Նավասարդյան**

Տուրիշևա Օ. Ն.

Տ 993 Արտասահմանյան գրականագիտության տեսությունը և մեթոդա-
բանությունը: Ուսումնական ձեռնարկ/Օ. Ն. Տուրիշևա; Ռուս.
թարգմ.՝ Ա. Զրբաշյանի, -Եր., ԵՊՀ հրատ., 2017, 266 էջ:

Այս ուսումնական ձեռնարկում փորձ է արվում նկարագրելու XIX-XX դդ. արևմտյան գրականագիտության զարգացման ուղիները: Արևմտյան քննադատու-
թյան պատմությունն այստեղ դիտարկվում է իբրև գիտական չորս հարացույցների՝
պոետիկայի, հերմենևտիկայի, ֆենոմենոլոգիայի և սոցիոլոգիայի երկխոսային բարդ
փոխհարաբերություն: Գիտական յուրաքանչյուր հարացույց ձեռնարկում ներկայաց-
ված է իբրև դպրոցների և հայեցակարգերի ամբողջություն, որոնք հենվում են տեքս-
տի սկզբունքորեն նույնական տեսության և գեղարվեստական երևույթների հետ
աշխատանքի այս կամ այն չափով նույնական մեթոդաբանության վրա:

Գիրքը հասցեագրված է բուհերի բանասիրական ֆակուլտետների ուսանող-
ներին, ասպիրանտներին և դասախոսներին, ինչպես նաև գրաքննադատության
խնդիրներով հետաքրքրվող անձանց:

ՀՏԴ 82.0(07)
ԳՄԴ 83.3g7

ISBN 978-5-8084-2231-5

© ԵՊՀ հրատ., 2017
© Տուրիշևա Օ. Ն., 2017

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԹԱՐԳՄԱՆՁԻ ԿՈՂՄԻՑ	7
-------------------------------	----------

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	10
---------------------------	-----------

Թեմա 1. ՀԵՐՄԵՆԵՎՏԻԿԱՆ՝ ՊՈԵՏԻԿԱՅԻ

ՀԵՏ ԲԱՆԱՎԵՃՈՒՄ	23
-----------------------------	-----------

§ 1. Հերմենևտիկայի պատմությունից	23
--	----

§ 2. Ֆրանսիական ռոմանտիկական հերմենևտիկան. Շ. Օ. Սենտ-Բյով.....	28
--	----

§ 3. Գերմանական ռոմանտիկական հերմենևտիկան. Ֆ. Շլայերմախեր, Վ. Դիլթեյ.....	36
--	----

Թեմա 2. ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱԿԱՆ ՀԱՐԱՑՈՒՅՑԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ...51

§ 1. Կուլտուր-պատմական դպրոց. բանավեճ ռոմանտիկական հերմենևտիկայի հետ	51
---	----

§ 2. Մարքսիստական քննադատությունը. սոցիոլոգիան հերմենևտիկայի համադրությամբ	58
---	----

Թեմա 3. ԱՆԳԼԻԱԼԵՋՈՒ ՆՈՐ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ.

ՊՈԵՏԻԿԱՅԻ ՎԵՐԱԴԱՐՁԸ.....	65
---------------------------------	-----------

Թեմա 4. ՀԵՐՄԵՆԵՎՏԻԿԱՅԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ XX ԴԱՐԻ

ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻՆ. ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ ՆՈՐ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐ

ԴԱՍԱԿԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՇՐՋԱՆԱԿՆԵՐՈՒՄ	83
--	-----------

§ 1. Հոգեվերլուծական հերմենևտիկան	84
---	----

§ 2. Յունգյան հերմենևտիկան.....	89
---------------------------------	----

§ 3. Միֆաքննադատական հերմենևտիկան	105
---	-----

Թեմա 5. ՀԵՐՄԵՆԵՎՏԻԿԱՅԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ XX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻՆ. ՆՈՐ ՀԱՅԱՑՔ ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ ԱՌԱՐԿԱՅԻՆ ԵՎ ԻՐԱԴՐՈՒԹՅԱՆԸ	122
--	------------

§ 1. Մ. Հայդեգերի գոյաբանական հերմենևտիկան	123
§ 2. Հ.-Գ. Գադամերի փիլիսոփայական հերմենևտիկան	134

Թեմա 6. ՖԵՆՈՄԵՆՈԼՈԳԻԱՆ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ	145
--	------------

§ 1. Ստեղծագործությունը՝ իբրև հեղինակային գիտակցության ֆենոմեն. Ժ.-Պ. Սարտր, Ժ. Ստարոբինսկի	148
§ 2. Ստեղծագործությունը՝ իբրև գիտակցությունների երկխոսության ֆենոմեն. Ժ.-Պ. Սարտր, Ռ. Ինգարդեն ...	152
§ 3. Ստեղծագործությունը՝ իբրև ընթերցողական գիտակցության ֆենոմեն. ամերիկյան ընկալողական (ոեցեպտիվ) քննադատությունը, Բուֆալոյի քննադատական դպրոցը	160
§ 4. Ստեղծագործությունը՝ իբրև տեքստի հետ ընթերցողի գիտակցության երկխոսության ֆենոմեն. Կոնստանցի դպրոցը	164
§ 5. Հեղինակը և ընթերցողը՝ իբրև իմաստածին գործունեության սուբյեկտներ. Պ. Ռիկերի ֆենոմենոլոգիական հերմենևտիկան	174

Թեմա 7. ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻ- ՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ. ՊՈՆՏԻԿԱՅԻ ՆՈՐ ՎԵՐԱԴԱՐՁԸ	180
---	------------

§ 1. Միֆի կառուցվածքաբանական վերլուծությունը. Կ. Լևի-Ստրոս	182
§ 2. Պատումի կառուցվածքաբանական վերլուծությունը. Ֆրանսիական նարատոլոգիան	191
§ 3. Դիսկուրսի կառուցվածքաբանական վերլուծությունը. Ժ. Ժենետ	197

Թեմա 8. ՀԵՏԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ.

ՀԵՐՄԵՆԵՎՏԻԿԱՅԻ ՆՈՐ ԴԵՄՔԸ 203

- § 1. Բանավեճ գեղարվեստական հաղորդակցության
գաղափարի հետ. Ռ. Բարտի տեքստային
վերլուծությունը 204
- § 2. Բանավեճ ռեֆերենտության գաղափարի հետ.
հրաժարում գրականության համատեքստային
վերլուծությունից 213
- § 3. Բանավեճ կայուն իմաստի հետ.
դեկոնստրուկցիա 216
- § 4. Բանավեճ տեքստի՝ իբրև գեղագիտական օբյեկտի
գաղափարի հետ. Յու. Կրիստեայի
իմաստավերլուծությունը 222

Թեմա 9. ՀԵՏԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅԱՄԲ.

ՀԵՐՄԵՆԵՎՏԻԿԱՅԻ ՀԵՏԱԳԱ ՁԱՐԳԱՑՈՒՄԸ 230

- § 1. Ամերիկյան դեկոնստրուկտիվիզմը (ապակառուցումը) 230
- § 2. Ֆեմինիզմը գրականագիտության մեջ 233

Թեմա 10. ԲԱՆԱՎԵՃ ՀԵՏԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ

ՀԵՏ..... 241

- § 1. Հերմենևտիկական ավանդույթի վերադարձը.
«նոր հերմենևտիկական»..... 241
- § 2. Պոետիկական ավանդույթի ձևափոխումը.
գենևտիկական քննադատությունը 244
- § 3. Սոցիոլոգիական հարացույցի արդիականացումը 246
- § 4. Ֆենոմենոլոգիական ավանդույթի վերածնունդը և
ձևափոխումը 256

ԱՄՓՈՓՈՒՄ 261

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ 263

ԹԱՐԳՄԱՆՁԻ ԿՈՂՄԻՑ

Այս ձեռնարկի հեղինակը փորձ է արել համակարգված կերպով ներկայացնելու XIX-XX դդ. արևմտյան գրականագիտության հիմնական ուղղությունները, դրանց տեսությունն ու մեթոդաբանությունը՝ միևնույն ժամանակ ցույց տալով պատմական տարբեր դարաշրջաններում այդ ուղղությունների տարաբնույթ փոխաձևումները և այդ հիմքի վրա նոր դպրոցների ու հայեցակարգերի առաջացման գործընթացը: Ներկայացված են նաև գրականագիտական տարբեր ուղղությունների յուրատեսակ փոխներթափանցումներն ու փոխադարձ ազդեցությունները, գրական տեքստի վերլուծություն մեթոդաբանական տարբեր սկզբունքների խաչաձևումները:

Գրականագիտության պատմությունը դիտելով իբրև գիտական չորս հիմնական հայեցակարգերի՝ պոետիկայի, հերմենևտիկայի, ֆենոմենոլոգիայի և սոցիոլոգիայի բարդ փոխհարաբերության պատմություն՝ Օ. Ն. Տուրիշևան բացահայտում է նաև այդ ուղղությունների առաջացման փիլիսոփայական և գեղագիտական նախահիմքերը՝ սկսած անտիկ պոետիկաներից (Արիստոտել, Պլատոն), Աստվածաշնչի միջնադարյան մեկնություններից մինչև ժամանակակից տեսություններն ու քննադատական մեթոդները:

Բացի տեսական և մեթոդաբանական տարբեր սկզբունքների համակարգված շարադրանքից, ձեռնարկի գլխավոր արժանիքներից մեկն էլ թերևս այն է, որ հեղինակը ցույց է տալիս գրականագիտական վերլուծության այս կամ այն հայեցակարգի

համալիր կիրառման սկզբունքները, գեղարվեստական տեքստին մոտենալու ուղիները, այլ տեսությունների հետ համադրության հնարավոր միտումները: Մյուս կարևորագույն արժանիքը վերաբերում է այն դրույթի հաստատմանը, որ գրականագիտությունը գրական տեքստի վերլուծության պատահական եղանակների համադրություն չէ, այն ենթադրում է այս կամ այն մեթոդաբանության գիտակցված և նպատակադրված ընտրություն: Մյուս կողմից, իր շարադրանքն ուղղելով առավելապես երիտասարդ գրականագետներին՝ հեղինակը նաև զգուշացնում է վերլուծության միայն մեկ սկզբունքի ընտրության և կիրառման հնարավոր սահմանափակումներից՝ խորհուրդ տալով որևէ մեթոդի փոխարեն ընտրել այնպիսի «քննադատական ուղի», որը թույլ կտա տեքստի նկատմամբ կիրառել ոչ թե տեխնիկական հնարների ինչ-որ կաղապարված համակարգ, այլ հանդես բերել քննադատական ազատ մոտեցում և կատարել գեղարվեստական երկի ավելի լայն, անկաշկանդ վերլուծություն:

Նախաձեռնելով տվյալ գրքի թարգմանությունը՝ մենք հիմնականում հաշվի ենք առել հետևյալը. բանասիրական բուհերի ուսանողների համար չկա հայերեն որևէ ձեռնարկ կամ դասագիրք, որը համակարգված ներկայացներ արևմտյան գրականագիտական մտքի պատմությունը, անգամ որևէ առանձին հեղինակի քննադատական գործունեությունն ու գլխավոր երկերի վերլուծությունը: Այս առումով ուսումնական տվյալ ձեռնարկը անգնահատելի ներդրում կարող է լինել հումանիտար կրթության ասպարեզում՝ լրացնելով այդ բացը: Մյուս կողմից, ձեռնարկում յուրաքանչյուր գլխից հետո զետեղված է գրականության հարուստ ցանկ, ընդ որում՝ և՛ դասագրքեր, և՛ սկզբնաղբյուր նյութեր, որոնք կարող են ուղեցույց դառնալ գրականագիտական վերլուծության ընթացքում, ընդլայնել ուսումնասիրողի մտահորիզոնն ու գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը:

Թարգմանության ընթացքում մենք առնչվել ենք մի շարք դժվարությունների. նախ, շատ եզրույթների հայերեն տարբերակները չկան, և մենք որոշ դեպքերում նպատակահարմար ենք գտել չթարգմանել դրանք՝ ծանոթագրության մեջ մեկնաբանելով օտարալեզու եզրույթի իմաստը, բացի այդ, նախաձեռնելով որոշ եզրույթների հայերեն թարգմանությունը՝ մենք զերծ չենք մնում այն մտավախությունից, որ դրանք կարող են երբեմն անսովոր թվալ հայ ընթերցողին: Պետք է նշել նաև, որ ձեռնարկում մեջբերված տեքստերից շատերը (չնչին բացառություններով) թարգմանված չեն հայերեն, և դրանց հղումները տրվում են ըստ ռուսերեն բնագրի: Որոշակի դժվարությունների ենք հանդիպել նաև օտարազգի հեղինակների անունների տառադարձման ընթացքում. այս դեպքում փորձել ենք հնարավորինս մոտ լինել օտար լեզուներում այդ անվանումների բուն հնչողությանը:

Հույս ունենք, որ ձեռնարկի հայերեն տարբերակը կկատարի իր առջև դրված խնդիրները և կնպաստի բանասիրական հայալեզու կրթության գործին:

Ա. Զրբաշյան

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Գրականագիտական գիտելիքի կարևորագույն հիմնախնդիրներից մեկը մեթոդաբանության հարցն է: Գրականության մասին գիտությունը, ինչպես հայտնի է, չունի մեթոդաբանական համընդհանուր գործիքակազմ. գոյություն չունի միակ, անառարկելիորեն «ճիշտ», գրական բոլոր երևույթների նկատմամբ կիրառելի մոտեցում: Այդ իսկ պատճառով գրականագիտությունը ոչ թե «միաձույլ» գիտություն է, այլ գրականության մասին տարբնույթ գիտելիքների բարդ ամբողջություն, որոնցից յուրաքանչյուրն աչքի է ընկնում, Ս. Պ. Զելկինայի բնորոշմամբ, իր «Ֆիրմային» տեսությամբ և մեթոդաբանությամբ:

Միևնույն ժամանակ գրականագիտությունն ամենևին էլ տարբեր հայեցակարգերի և դպրոցների պարզ ամբողջություն չէ: Ա. Կոմպանյոնի բնորոշմամբ, այն «բանավեճերի դաշտ» է, երկխոսության դաշտ քննադատության առանձին ուղղությունների միջև, որոնց փոխհարաբերություններով էլ ձևավորվում է գրականագիտության պատմությունը:

Ուսումնական այս ձեռնարկի *տարկան* արտասահմանյան քննադատության պատմությունն է՝ իբրև գիտական տարբեր հարացույցների բարդ փոխազդեցության պատմություն: *Գիտական հարացույցը* գրականագիտության ոլորտում կարող է ներկայացվել իբրև այնպիսի դպրոցների հանրագումար, որոնք հենվում են տեքստի սկզբունքորեն միասնական տեսության վրա և գեղարվեստական երևույթների հետ աշխատելիս կիրառում են մեթոդաբանական այս կամ այն չափով նույնական

դրույթներ: Ուսումնական ձեռնարկում ընդգրկված նյութը կառուցված է արտասահմանյան գրականագիտության զարգացման մեջ գիտական չորս հարացույցների առանձնացման սկզբունքով: Դրանք են՝ հերմենևտիկան, պոետիկան, ֆենոմենոլոգիան և սոցիոլոգիան: Ընդ որում, գրականագիտության զարգացումն ամենևին էլ պայմանավորված չէ հարացույցների հաջորդական հերթափոխով (ինչպես Տ. Կունը «Գիտական հեղափոխությունների կառուցվածքը» աշխատության մեջ նկարագրում էր գիտության զարգացման համընդհանուր ուրվագիծը): Գրականագիտության զարգացումը տեղի է ունենում նրա համակարգի մեջ մտնող հարացույցների միջև երկխոսային շատ բարդ հարաբերություններով: Գրականագիտության մեջ հարացույցները ոչ թե պարզապես փոխարինում են մեկը մյուսին, այլ գոյացում են միմյանց հետ՝ պարբերաբար վերածնվելով նոր ձևի մեջ և միմյանց հետ կազմելով գիտելիքի բարդ համադրական ձևեր:

Ուսումնական ձեռնարկի կառուցվածքը ենթադրում է հենց այս հայեցակարգի՝ գրականագիտական հարացույցների միջև երկխոսության շեշտադրումը: Նյութի մատուցման այսպիսի սկզբունքը, նախ, թույլ կտա պատկերացում ձևավորել արտասահմանյան քննադատության մասին՝ իբրև հարաշարժ մտավոր տարածքի և ոչ իբրև բազմադեմ տեսությունների և մեթոդների պարզ հանրագումարի, երկրորդ, կօգնի իրականացնել բանասիրական կրթության թերևս ամենաբարդ խնդիրը՝ տեսական և մեթոդաբանական ոլորտում խորհրդածության զարգացնելը: Ձեռնարկի մտահղացման հիմնական և հետևողական նպատակն է բանասեր ուսանողների մոտ ձևավորել գրականագիտական սկզբունքների ինքնուրույն և ստեղծագործական կիրառման հմտություններ սեփական գիտական աշխատանքում և ոչ

թե սոսկ տեղեկություններ հաղորդել գրականագիտական այս կամ այն հայեցակարգի բովանդակության վերաբերյալ:

Ներկայացնենք արտասահմանյան գրականագիտության շրջանակներում ձևավորված գիտական հարացույցների համառոտ բնութագիրը՝ դրանց տեսական և մեթոդաբանական հիմքի յուրահատկության տեսանկյունից:

Պոետիկա: Այս հարացույցը, ինչպես հայտնի է, ձևավորվել է անտիկ դարաշրջանում և XVIII-XIX դարերի սահմանագծին կրելով «ծանր ճգնաժամ»՝ մի քանի անգամ վերածնունդ է ապրել XX դարի գրականագիտության մեջ, ինչպես, օրինակ, անգլո-ամերիկյան «նոր քննադատության», ռուսական ձևապաշտական դպրոցի և ֆրանսիական կառուցվածքաբանական դպրոցի գործունեության մեջ¹:

Պոետիկայի համար ընդհանուր է տեքստի այն տեսությունը, որը գեղարվեստական ստեղծագործությունը դիտում է իբրև հեղինակից և ընթերցողից անկախ գոյություն ունեցող գեղագիտական փակ օբյեկտ: Այս առումով *պոետիկայի մեթոդաբանական ընդհանուր դրույթն* ուսումնասիրողին կողմնորոշում է բացահայտելու ստեղծագործության ներքին կառուցվածքի յուրահատկությունները, որոնց շնորհիվ այն ունի գեղարվեստական այս կամ այն ներգործությունը: Ըստ Գ. Կ. Կոսիկովի՝ «բուն իմաստը՝ որպես այդպիսին, պոետիկայի յուրահատուկ առարկա չի դառնում. նրան հետաքրքրում են այն միջոցները, որոնց օգնությամբ այդ իմաստը ձևավորվում է, ապա հաղորդվում լսարանին»²:

¹ Косиков Г. К., Герменевтика и поэтика // Вопросы литературы, 1993, Вып. 2, с. 38.

² Նույն տեղում, էջ 38:

Քննադատական այս հարացույցի ուսումնասիրման շրջանակներում ձեռնարկը ներկայացնում է անգլո-ամերիկյան նոր քննադատությունը և ֆրանսիական ստրուկտուրալիզմը:

Հերմենևտիկա: Այս հարացույցը նույնպես ձևավորվել է անտիկ շրջանում և երկար ժամանակ գոյատևել է իբրև առասպելների, հնագույն գրականության նմուշների, Սուրբ գրքի մեկնաբանման եղանակ, իսկ XIX-XX դդ. գրականագիտության մեջ այն ձեռք է բերել տեսական և մեթոդաբանական բազմազան տարբերակներ: Հերմենևտիկական հարացույցի դպրոցները միավորող հատկանիշը գերազանցապես *մեթոդաբանական ցուցանիշն է*. այն միտված է գեղարվեստական ստեղծագործության թաքուն, խորքային իմաստի մեկնաբանմանը: Սակայն *մեկնաբանման բուն առարկայի տեսական ըմբռնումը* հերմենևտիկական հարացույցի շրջանակներում *փոփոխվել է*: Հերմենևտիկայի ձևավորման պահից ընդհուպ մինչև XX դ. կեսերը գեղարվեստական թաքուն իմաստը դիտվում էր իբրև օբյեկտիվ իրողություն, որը պատրաստի վիճակում առկա է ստեղծագործության մեջ և հասանելի է դառնում արհեստավարժ վերձանման դեպքում: Մեկնաբանման առարկայի մասին հենց այսպիսի պատկերացում էր բնորոշ ռոմանտիկական հերմենևտիկայի հիմնադիրներին՝ գերմանացի փիլիսոփաներ Ֆ. Շլայերմախերին և Վ. Դիլթեյին, ինչպես նաև ֆրանսիացի քննադատ, կենսագրական դպրոցի հիմնադիր Օ. Սենտ-Բյովին: Հետագայում հերմենևտիկական հարստացավ հոգեվերլուծական, յունգյան, միֆաքննադատական մեկնաբանման սկզբունքներով (սրանցից յուրաքանչյուրը տվյալ հարացույցի ներսում ձևավորեց առանձին դպրոց), թեև հենվում էր ստեղծագործության մասին դասական պատկերացման վրա, որի համաձայն՝ բացահայտ իմաստից բացի այն իր մեջ նաև թաքուն իմաստ պարունակող իմաստային իրողություն է:

Հերմենևտիկական առանձին հայեցակարգեր են առաջարկել գոյաբանական հերմենևտիկայի հիմնադիրները՝ Մ. Հայդեգերը և Հ.-Գ. Գադամերը: Ընդ որում, վերջինների գործունեությունը նշանավորեց հերմենևտիկական մոտեցման ճգնաժամը: Ա. Կոմպանյոնի բնորոշմամբ, Հայդեգերը «հերմենևտիկական վերածեց քիմեոի»՝ հիմնավորելով ցանկացած մեկնաբանության հարաբերականությունը և կասկած հայտնելով գեղարվեստական ստեղծագործության իմաստի համարժեք մեկնաբանման բուն հնարավորության նկատմամբ: Գադափարների այս համակարգը հետագայում զարգացրեց նրա աշակերտը՝ Հ.-Գ. Գադամերը, որի աշխատանքներում ծնունդ առավ նոր պատկերացում գեղարվեստական խոսքի՝ իբրև մեկնաբանման առարկայի մասին: Գադամերը ստեղծագործությունը դիտում է ոչ թե իբրև կայուն գաղտնի իմաստի կրող, որ օբյեկտիվորեն բնորոշ է նրան, այլ իբրև մի երևույթ, որի իմաստը ձևավորվում է միայն ընթերցանության ժամանակ:

Հերմենևտիկական ուղղության նոր տարբերակը՝ հետկառուցվածքաբանությունը³, հասունացնում է հենց այն գադափարը, որ տեքստը՝ իբրև իմաստային իրողություն, գոյություն չունի. կարելի է խոսել միայն իմաստների ձևավորման գործընթացի մասին (ինչպես հեղինակի, այնպես էլ ընթերցողի գործունեության մեջ): Ֆրանսիական հետկառուցվածքաբանության ազդեցությամբ ձևավորվեցին հերմենևտիկական նոր տեսություններ, օրինակ, ֆեմինիստական քննադատությունը, ամերիկյան դեկոնստրուկտիվիզմը: Սակայն դեկոնստրուկտիվիստական մեթոդաբանության շրջանակներում տարածում գտած «հիպերմեկնաբանության» (Ու. Էկո) փորձը առաջ բերեց հերմենևտիկայի նոր ճգնաժամ, որի հիմքի վրա է. Հիրշի «նոր հերմենևտիկան», օրի-

³ Պոստստրուկտուրալիզմ (ծանոթ.՝ թարգմ.):

նակ, ազդարարեց վերադարձ ստեղծագործության մեջ օբյեկտիվորեն առկա հեղինակային մտահղացումը վերականգնելու հերմենևտիկական դասական ընթացակարգին:

Ֆենոմենոլոգիա: Արտասահմանյան գրականագիտության մեջ այս հարացույցը ձևավորվել է մարդկային գիտակցության նպատակային բնույթի մասին գերմանացի փիլիսոփա Էդմունդ Հուսերլի հայացքների ազդեցությամբ: Այս հայեցակարգի համաձայն՝ չկա աշխարհի անմիջական ընկալում. այն միշտ միջնորդավորված է մարդկային գիտակցության գործունեությամբ, որն էլ իմաստ է հաղորդում փորձին և առարկաներին: Այդ իսկ պատճառով *Ֆենոմենոլոգիական դպրոցների համար ընդհանուր տեսությունը* արվեստի ստեղծագործությունը դիտում է իբրև գիտակցության ֆենոմեն, այսինքն՝ մի իրողություն, որին իմաստ է հաղորդում միայն գիտակցությունը: *Ֆենոմենոլոգիական գրականագիտության համար մեթոդաբանական ընդհանուր դրույթն* էլ կողմնորոշում է ուսումնասիրողին՝ բացահայտելու գեղարվեստական տեքստը ստեղծող կամ ընկալող գիտակցության աշխատանքի փորձը:

Թեպետ ֆենոմենոլոգիական գրականագիտությունը ձևավորվեց XX դարի առաջին տասնամյակներին, սակայն այն իր համալիր զարգացումն ստացավ որպես հակազդեցություն հերմենևտիկական տեսությանը, որի համաձայն՝ տեքստը օբյեկտիվ իմաստի կրող է: Լինելով, ըստ Ռ. Ինգարդենի, «անհրաժեշտորեն հերմենևտիկական», այսինքն՝ ստեղծագործության իմաստը բացահայտմանը միտված՝ ֆենոմենոլոգիան հարստացնում է հերմենևտիկական հարացույցը մեթոդաբանական յուրահատուկ տեսանկյունով:

Գրականագիտական ֆենոմենոլոգիայի ներսում առանձնանում են քննադատական մի քանի ճյուղեր: Նախ, այն հայեցա-

կարգերի հանրագումարը, որոնց շրջանակներում ստեղծագործությունը դիտվում է իբրև հեղինակային գիտակցության ֆենոմեն (գիտակցության քննադատության ժնկյան դպրոցը, երևակայության տեսությունը և հեղինակային ինքնագիտակցության էկզիստենցիալ հոգեվերլուծությունը Ժ.-Պ. Սարտրի քննադատության մեջ): Երկրորդ, այն հայեցակարգերի հանրագումարը, որոնց շրջանակներում ստեղծագործությունը դիտվում է իբրև ընթերցողական գիտակցության ֆենոմեն (ռեցեպտիվ⁴ քննադատությունը ԱՄՆ-ում, Բուֆալոյի քննադատական դպրոցը): Երրորդ, այն հայեցակարգերի հանրագումարը, որոնց շրջանակներում ստեղծագործությունը դիտվում է իբրև հեղինակի գիտակցության և ընթերցողի երկխոսության ֆենոմեն (օրինակ, Ժ.-Պ. Սարտրի՝ գեղարվեստական հաղորդակցության տեսությունը): Վերջապես, առանձնացվում է այն հայեցակարգերի հանրագումարը, որոնց շրջանակներում ստեղծագործությունը դիտվում է իբրև տեքստի հետ ընթերցողական գիտակցության երկխոսություն ֆենոմեն (Ռ. Ինգարդենի՝ ընթերցանության հայեցակարգը, Ու. Էկոյի՝ հաղորդակցական համագործակցության տեսությունը, գերմանական ռեցեպտիվ տեսությունը):

Պետք է նշել, որ տվյալ հարացույցի ներսում առաջանում են հարացուցային տարբեր մոտեցումների համադրման երևույթներ: Այսպես, ռեցեպտիվ (ընկալողական) գեղագիտության շրջանակներում տեղի է ունենում ֆենոմենոլոգիայի միաձուլում պոետիկական և սոցիոլոգիական մեթոդների հետ: Մի կողմից, վերլուծության առարկա է դառնում գեղարվեստական ստեղծագործության միտվածությունը ընթերցողին՝ այն դիտարկելով իբրև հասցեատիրոջ վրա ներգործելու որոշակի միջոցների համակարգ: Մյուս կողմից՝ ընթերցողի փոխհարաբերությունը

⁴ Ընկալողական (ծանոթ.՝ թարգմ.):

տեքստի հետ քննվում է պատմական հեռանկարի հաշվառումով. այսպես, Հ.-Ռ. Յաուսը քննում է, թե ինչ յուրահատկություններ ունի գեղարվեստական ընկալումը մշակույթի զարգացման տարբեր փուլերում և, հետևաբար, այն, թե ինչպես է գեղարվեստական ստեղծագործությունը տարբեր ձևերով ներկայանում ընթերցողների նոր սերունդներին:

Համադրական մյուս տարբերակը, որն առաջացել է «հերմենևտիկային ֆենոմենոլոգիական պատվաստանյութ ներարկելու»⁵ միջոցով, Պոլ Ռիկերի հերմենևտիկական ֆենոմենոլոգիան է, որի շրջանակներում առաջարկվեց մեկնաբանությունն ուղղորդել ոչ թե տեքստում իբրև թե թաքնված օբյեկտիվ իմաստին, այլ մարդու «պատմողական գործունեության» տարբեր ձևերին (գրական ստեղծագործություն, բանավոր պատմություն, ընթերցանություն):

Սոցիոլոգիա: Այս հարացույցի ձևավորումը տեղի է ունեցել XIX դարի սկզբներին և կապված է գրականագիտության հակազդեցության հետ դասական պոետիկայի և ռոմանտիկական հերմենևտիկայի ճգնաժամին: *Գրականության սոցիոլոգիայի համար ընդհանուր տեսությունը*, մի կողմից, դիտում է գեղարվեստական ստեղծագործությունը իբրև արտաքին ազդակների (սոցիալական, մշակութային, տնտեսական, պատմական) ամբողջությամբ պայմանավորված իրողություն, մյուս կողմից, գրականությունն ինքն է դիտվում իբրև հասարակական գիտակցության ձևավորման գործոն: *Սոցիոլոգիական հարացույցի մեթոդաբանությունն* ուղղված է հենց այս տիպի պատճառների ամբողջության բացահայտմանը, որոնք ձևավորում են անհատական ստեղծագործության, գրական գործընթացի յուրահատկու-

⁵ Պ. Ռիկերի արտահայտությունն է:

թյունները և, մյուս կողմից, գրական ստեղծագործության համատեքստային ընկալման յուրահատկությունները:

XIX դարի քննադատության մեջ սոցիոլոգիական գիծը ներկայացված է Իպոլիտ Տենի կուլտուր-պատմական դպրոցով, ինչպես նաև գրականության մարքսիստական մեկնաբանմամբ (Պ. Լաֆարգ, Ֆ. Մերինգ), XX դարի քննադատության մեջ՝ մի ամբողջ շարք նեոմարքսիստական դպրոցներով, որոնց մեջ առավել ուշագրավ են Տ. Ադորնոյի և Մ. Հորկհայմերի ֆրանկֆուրտյան դպրոցը, Վ. Բենիամինի և Գ. Լուկաչի քննադատական գործունեությունը: Վերջին տասնամյակների գրականագիտության մեջ նկատվում է ընդգծված «սոցիոլոգիական շրջադարձ», սոցիոլոգիական հարացույցի նոր արդիականացում: Դրա պատճառը հետկառուցվածքաբանական տեսության ծայրահեղություններն էին, որոնք ծնունդ էին առել «առողջ բանականությունը գրականության մասին խորհրդածելու բավարար հիմք չընդունելու արդյունքում» (Ա. Կոմպանյոնի արտահայտությամբ), և որոնք էլ պայմանավորեցին հետկառուցվածքաբանական հերմենևտիկայի ճգնաժամն ու վերադարձը կոնկրետ ուսումնասիրությունների: Այս միտումը ձեռնարկում ներկայացված է ամերիկյան նոր պատմականության և ֆրանսիացի սոցիոլոգ Պիեռ Բուրդյեի՝ գրականության վերլուծության մեթոդաբանության նյութի հիման վրա:

Ընդհանրացնենք գրականագիտության հարացույցների վերաբերյալ վերոնշյալ ողջ նյութը հետևյալ աղյուսակում:

Հարացույցներ	Գեղարվեստական ստեղծագործության ընդհանուր տեսությունը	Մեթոդաբանական ընդհանուր կողմնորոշումը	Դպրոցներ և անհատներ
Պոետիկա	Գեղարվեստական ստեղծագործությունը գեղագիտական փակ օբյեկտ է, որը ստեղծված է որոշակի ներգործության համար և գոյություն ունի հեղինակից ու ընթերցողից անկախ	Ստեղծագործության կառուցվածքի, գեղարվեստական այն միջոցների ամբողջության բացահայտում, որոնց օգնությամբ ստեղծագործությունը հասնում է գեղարվեստական ներգործության	– արիստոտելյան (դասական), – անգլո-ամերիկյան նոր քննադատություն, – ռուսական ձևապաշտական դպրոց, – ֆրանսիական կառուցվածքաբանություն
Հերմենտիկա	Գեղարվեստական ստեղծագործությունը ոչ բացահայտ, թաքուն իմաստի կրող է (ներառում օբյեկտիվորեն ամփոփված կամ հնարավոր՝ կախված ստեղծագործության ոչ բացահայտ իմաստի մեկնաբանման բնույթից, որն	Գեղարվեստական ստեղծագործության թաքուն իմաստի մեկնաբանություն	– դասական հերմենտիկա, – աստվածաշնչյան հերմենտիկա (էկզեգետիկա), – ֆրանսիական ռոմանտիկական հերմենտիկա (Օ. Սենտ-Բյովի կենսագրական դպրոցը)

	իրականացվում է այս կամ այն դպրոցի շրջանակներում)	– գերմանական ռոմանտիկական հերմենտիկա (Ֆ. Շլայերմախեր, Վ. Դիլթեյ) – հոգեվերլուծական հերմենտիկա, – յունգյան հերմենտիկա, – միֆաքննադատական հերմենտիկա, – Մ. Հայդեգերի գոյաբանական հերմենտիկան, – Հ.-Գ. Գադամերի փիլիսոփայական հերմենտիկան, – հետկառուցվածքաբանություն, – ֆեմինիստական հերմենտիկա, – Է. Հիրշի անգլիալեզու «նոր հերմենտիկան»
--	--	---

Ֆենոմենոլոգիա	Գեղարվեստական ստեղծագործությունը դիտվում է կա՛մ իբրև գիտակցության (ստեղծող կամ ընկալող) ֆենոմեն, կա՛մ իբրև գիտակցության (հեղինակի և ընթերցողի) երկխոսության ֆենոմեն, կա՛մ իբրև ընթերցողի գիտակցության և տեքստի միջև երկխոսության ֆենոմեն	Տեքստի ստեղծման կամ նրա ընկալման ընթացում գիտակցության աշխատանքի բացահայտում	– գիտակցության քննադատություն, – էկզիստենցիալ գրականագիտություն (Ժ.-Պ. Սարտր, Ա. Կամյու), – ամերիկյան ռեցեպտիվ (ընկալողական) քննադատություն. Ս. Ֆիշ, – Բուֆալոյի քննադատական դպրոցը, – Ռ. Ինգարդենի ընթերցանության հայեցակարգը, – Ու. Էկոյի՝ բաց ստեղծագործության տեսությունը, – գերմանական ռեցեպտիվ գեղագիտություն. Կոնստանցի դպրոցը, – Պ. Ռիկերի ֆենոմենոլոգիական հերմենևտիկան
---------------	--	--	---

Սոցիոլոգիա	Գեղարվեստական ստեղծագործությունը սոցիալ-մշակութային և պատմական պատճառների հանրագումարով պայմանավորված իրողություն է և, մյուս կողմից, հասարակական գիտակցության ձևավորման ազդակ	Այն պատճառների ամբողջության բացահայտում, որոնք ձևավորում են գեղարվեստական երկի ստեղծման կամ նրա «սպառման» յուրահատկությունները, ինչպես նաև նրա համատեքստային մեկնաբանության յուրահատկությունները	– Ի. Տենի կուլտուրապատմական դպրոցը, – մարքսիստական գրականագիտությունը, – Ֆրանկֆուրտյան դպրոցը, – ամերիկյան «նոր պատմականությունը» – Պ. Բուրդյեի սոցիոլոգիականությունը
------------	---	--	---

Նյութի հետագա շարադրանքը վերաբերելու է այս կամ այն քննադատական ուղղության (այն կազմող դպրոցների և հայեցակարգերի) ձևավորման խնդիրներին, ինչպես նաև դրանց փոխհարաբերության տրամաբանությանն ու բնույթին: Ընդ որում, քննադատական յուրաքանչյուր ուղղության մասին խոսքը կզարգանա տրամաբանական հետևյալ հաջորդականությամբ. նախ՝ տեսության շարադրանքը, ապա՝ դրանից բխող մեթոդաբանության մեկնաբանությունը:

Թեմա 1. ՀԵՐՄԵՆԵՎՏԻԿԱՆ՝ ՊՈՆՏԻԿԱՅԻ ՀԵՏ ԲԱՆԱՎԵՃՈՒՄ



Ընդունված է կարծել, որ գրականագիտությունը՝ իբրև գիտություն, ձևավորվել է XVIII-XIX դդ. սահմանագծին հերմենևտիկայի և պոետիկայի՝ մինչ այդ պահը գրականության մասին խորհրդածության ոլորտում գերիշխող քննադատական երկու հնագույն ձևերի ճգնաժամի արդյունքում: Այս բաժնի շրջանակներում մենք կդիտարկենք այդ ճգնաժամի բովանդակությունը և դրա հիմքի վրա առաջացած գրաքննադատության ձևերը:

§ 1. Հերմենևտիկայի պատմությունից

Հերմենևտիկան, ինչպես և պոետիկան, ձևավորվել է Հին Հունաստանում: Սկզբնապես այն զբաղվում էր առասպելների և պատգամախոսների գուշակությունների մեկնաբանությամբ: Իզուր չէ, որ ստուգաբանորեն նրա անվանումը կապվում է Հերմես աստծու անվան հետ, որը հունական դիցաբանության մեջ, մասնավորապես, ներկայացվում էր նաև իբրև աստվածների սուրհանդակ. նա մարդկանց էր փոխանցում օլիմպիացիների հրամաններն ու մեկնաբանում դրանք: Հերմեսի այդ գործառույթն էլ արտահայտվեց այդ գիտության անվանման մեջ, գիտություն, որը բանասիրական նյութը դիտում է իբրև բացատրու-

թյուն, մեկնաբանություն, վերծանում պահանջող երևույթ: Քանի որ հերմենևտիկայի առարկան ստեղծագործության թաքուն իմաստն է, դարերի ընթացքում այն հետապնդում էր սկզբունքորեն այլ նպատակներ, քան պոետիկան: Եթե պոետիկան, հիշեցնենք, միտված էր բացահայտելու այն միջոցների համակարգը, որոնց օգնությամբ ձևավորվում է գեղարվեստական հաղորդակցությունը, ապա հերմենևտիկան զբաղվում էր նրա գաղտնի իմաստի բացահայտմամբ:

Իբրև մեկնաբանության մասին գիտություն՝ հերմենևտիկան դարերի ընթացքում գոյություն է ունեցել երկու հիմնական ձևերով: Առաջինը, այսպես կոչված, *դասական հերմենևտիկան* է: Նրա առարկան դասական հնադարի հուշարձաններ էին: Զբաղվելով հին տեքստերի մեկնաբանմամբ՝ դասական հերմենևտիկան ենթադրում էր, որ հիմնական իմաստից բացի դրանք ունեն նաև թաքուն, այլաբանական իմաստ: Բացի այդ, դասական հերմենևտիկան բուն պատմական ժամանակը դիտում էր իբրև հնագույն երկերի իմաստը «մթազնող», դրանք անհասկանալի դարձնող գործոն: Նախ, ժամանակի ընթացքում դրանց լեզուն դառնում է պակաս հասկանալի, և երկրորդ, հրատարակչական երկարամյա գործունեության արդյունքում դասական բնագրերը ենթարկվում են բազմաթիվ աղճատումների:

Դասական հերմենևտիկային զուգահեռ գոյություն ուներ նաև *աստվածաշնչյան հերմենևտիկան* կամ *էկզեգետիկան* (հուն. exegesis- քողագերծում): Նրա մեկնաբանման առարկան Աստծու խոսքն էր, որ արձանագրված էր Սուրբ գրքում: Իբրև օրինակ՝ նշենք միջնադարյան Հայրաբանությունը⁶ (եկեղեցու հայրերի երկերը, որոնք աստվածաշնչյան տեքստի մեկնաբա-

⁶ Պատրիստիկա - ձևավորվել է II-III դդ. քրիստոնյաների դեմ հալածանքների պայմաններում (ծանոթ. թարգմ.):

նություններ են): Միջնադարյան էկզեգետիկայի վառ օրինակ է նաև Պատրիստիկայի դեմ եվրոպական հումանիստների ծավալած քննադատական գործունեությունը: Նրանց թվում նշենք, օրինակ, Էրազմ Ռոտերդամցուն, որը Աստվածաշնչի հունարեն և լատիներեն թարգմանություններում հայտնաբերեց իմաստային աղճատումներ և նախաձեռնեց Սուրբ գրքի նոր վերահրատարակություններ՝ դրանց կցելով Քրիստոսի ուսմունքի «բարոյական» իմաստի բացահայտմանն ուղղված մեծածավալ մեկնաբանություն: Էկզեգետիկայով էր զբաղվում նաև Մարտին Լյութերը՝ գերմանական բողոքականության հայրը, որն էլ իր հերթին հենվում էր Ավգուստին Երանելու հերմենևտիկական (Սուրբ գրքին վերաբերող) գործունեության վրա:

XIX դարի սկզբներին ձևավորվում է հերմենևտիկայի նոր տարբերակ՝ *ռոմանտիկական հերմենևտիկան*: Նրա սկզբնավորումը տեղի է ունենում արիստոտելյան պոետիկայի ճգնաժամի շրջանում և փաստացի համընկնում է գրականագիտության՝ իբրև գիտության ձևավորման ժամանակի հետ: Քանի որ ռոմանտիկական հերմենևտիկան հակադրվում էր հատկապես պոետիկային, պարզաբանենք այն «դաժան ճգնաժամի» (Գ. Կոսիկով) բովանդակությունը, որն ապրեց պոետիկան գրականության մասին խորհրդածության ոլորտում «արիստոտելյան փուլի» ավարտին (Ս. Ավերինցև):

Նախ, XVIII-XIX դդ. սահմանագծին *մերժվում է գեղարվեստական գործունեության արիստոտելյան հայեցակարգը*: Հիշենք նենք նրա հիմնական բովանդակությունը: Ըստ Արիստոտելի՝ պատկերը (էյդոս) հեղինակային ստեղծագործության արդյունքը չէ. այն գոյություն ունի գոյաբանորեն, օբյեկտիվորեն, ապրիորի կերպով՝ մինչև արվեստագետի գործունեության փաստը: Հետևաբար, արվեստագետը չի դիտվում իբրև պատկերի կերտող:

Արիստոտելը հեղինակին ներկայացնում է որպես գեղարվեստական իրողության ձևավորման չորս պատճառներից մեկը, ավելի ճիշտ, որպես «արտադրող» պատճառ մյուս երեք՝ «նյութական», «ձևական», «նպատակային» պատճառների հետ միասին: Արվեստագետին, այսպիսով, հատկացվում է երկրորդական, օժանդակ դեր արվեստի ստեղծագործության արտադրման գործընթացում. նա սոսկ վարպետ է, որը տիրապետում է գեղարվեստական գործունեության տվյալ ձևի օրենքներին և «տատմոր նման» օգնում է «իրականացնել <...> էլդոսը⁷» [Կոսիկով 1987, 9]: XVIII-XIX դդ. սահմանագծին, ըստ Գ. Կ. Կոսիկովի մեկնաբանության, արիստոտելյան ապրիորիզմը մերժվում է. ռոմանտիկական փիլիսոփայության շրջանակներում պատկերը գիտակցվում էր բացառապես իբրև ստեղծագործող անհատի սուբյեկտիվ գործունեության արդյունք, իսկ հեղինակը՝ իբրև նրա ստեղծման միակ պատճառ, «ոչ թե օժանդակ գործիք», այլ «ազատ, ինքնուրույն ուժ», որը «ձևավորում է առարկաներն իր սեփական չափանիշներով, դրանց մեջ մարմնավորում իր սեփական սուբյեկտիվությունը» [Նույն տեղում, 9], ինչը թույլ է տալիս խոսել գրականության վերաբերյալ խորհրդածության ոլորտում հեղինակի կատեգորիայի ի հայտ գալու մասին:

Երկրորդ, XVIII-XIX դդ. սահմանագծին տեղի է ունենում *գեղարվեստական ստեղծագործության ոլորտում արիստոտելյան նորմի, օրինակի գաղափարի մերժում*: Ըստ այդ գաղափարի, հիշեցնենք, գոյություն ունեն գեղարվեստական օրինակելի ձևեր՝ կատարելապես համապատասխան գեղարվեստական տրված ներգործությունն առաջացնելու նպատակին: «Եթե ողբերգության նպատակն է, – գրում է Գ. Կ. Կոսիկովը, – «մաքրել» հանդի-

⁷ Էլդոս – անտիկ փիլիսոփայության եզրույթ, որը համարժեք էր պատկերին. Արիստոտելի մոտ նշանակում է ձև (ծանոթ.՝ թարգմ.):

սատեսների հոգիները, ապա այստեղից հետևում է (տվյալ տրամաբանության շրջանակներում – *O. S.*), որ անպայման պետք է գոյություն ունենա ինչ-որ օրինակելի ողբերգություն, որը լավագույնս կհասնի այդ նպատակին, այսինքն՝ կատարելապես կիրականացնի ողբերգական էյդոսը» [Կոսիկով 1987, 10]: Այս գաղափարի հիմքի վրա էլ ձևավորվում է այն պատկերացումը, որ գոյություն ունի մի գիտություն, որն ընդունակ է հեղինակին սովորեցնելու ստեղծել օրինակելի երկեր՝ նրան թելադրելով գեղարվեստական գործունեության առավել արդյունավետ իրականացման համապատասխան օրենքներ: Եվ Արիստոտելի «Պոետիկան» համարվում է այս տիպի գիտություն: Իսկ երբ ռոմանտիկական փիլիսոփայության շրջանակներում ստեղծագործությունը գիտակցվեց իբրև «անհատական ներշնչանքի և սուբյեկտի ազատ ինքնադրսևորման արդյունք» (Գ. Կոսիկով), ստեղծագործության ոլորտում նորմի գոյության գաղափարը մերժվեց: XIX դարի գերմանական հերմենևտիկայի ներկայացուցիչ Վ. Դիլթեյը նկատում է, որ «Արիստոտելի ստեղծած պոետիկան մահացել է: Նրա ձևերն ու նրա կանոնները բանաստեղծական հրաշալի հսկաների՝ Ֆիլդինգի և Ստեռնի, Ռուսսոյի և Դիդրոյի առջև դարձել են ինչ-որ անիրական բանի աղոտ ստվերներ, անցյալի գեղարվեստական նմուշների կաղապարներ» [Դիլթեյ 1987, 136]:

Արիստոտելյան պոետիկայի սկզբունքների շուրջ բանավեճի հիման վրա գրականության մասին խորհրդածության ոլորտում ձևավորվում են բոլորովին նոր դիրքորոշումներ. Նախ, հասկանալ հեղինակին՝ իբրև ստեղծագործության մեջ արտահայտված անկրկնելի սուբյեկտիվության կրողի, և երկրորդ՝ հասկանալ ստեղծագործության՝ իբրև հեղինակային գործունեության բացառիկ արդյունքի իմաստը: Առաջին անգամ այս դիրքորոշում-

ներն իրականացվեցին ռոմանտիկական հերմենևտիկայի շրջանակներում: Ընդ որում, վերջինը բանավիճում էր ոչ միայն արիստոտելյան պոետիկայի, այլև նախորդ, արդեն երկուհազարամյա պատմություն ունեցող հերմենևտիկայի հետ: Ի դեպ, ռոմանտիկական հերմենևտիկայի կողմից այն ստանում է նույն մեղադրանքը, ինչ պոետիկան՝ անուշադրություն հեղինակի նկատմամբ: Ռոմանտիկական հերմենևտիկայի ներկայացուցիչների համար ստեղծագործությունը հնարավոր չէ հասկանալ՝ առանց դիմելու նրա հեղինակի անձին:

Սակայն իր բազմազան դրսևորումներով ռոմանտիկական հերմենևտիկան հետապնդում էր տարբեր նպատակներ: Այսպես, գերմանական ռոմանտիկական հերմենևտիկան՝ ի դեմս Ֆ. Շլայերմախերի և Վ. Դիլթեյի, միտված էր ստեղծագործության իմաստը մեկնաբանելուն՝ դիմելով հեղինակի անձին, իսկ ֆրանսիականը՝ ի դեմս Օ. Սենտ-Բյովի, ընդհակառակը, հեղինակի անձը մեկնաբանելուն՝ դիմելով տեքստին՝ իբրև նրա կյանքի կարևորագույն փաստաթղթի: Այս երկու տարբերակների համար էլ մեթոդաբանական ընդհանուր սկզբունքը հեղինակի՝ իբրև գրական ստեղծագործության հիմնարար, առաջնահերթ գործոնի ըմբռնումն էր: Հաջորդաբար անդրադառնանք հերմենևտիկական ուսմունքի վերոնշյալ տարբերակներին:

§ 2. Ֆրանսիական ռոմանտիկական հերմենևտիկան.

Շ. Օ. Սենտ-Բյով

Շառլ Օգյուստ Սենտ-Բյովը (1804-1869) համարվում է գրականագիտական առաջին դպրոցի հիմնադիրը, որը ստացավ «կենսագրական դպրոց» անվանումը, թեպետ, ուսումնասիրող-

ների կարծիքով, Սենտ-Բյովի մեթոդն ավելի ճիշտ կլինի անվանել «հոգեբանական», քանի որ այն ուղղված է, առաջին հերթին, հեղինակի հոգեբանության վերստեղծմանը: Ի դեպ, Սենտ-Բյովն ինքն իր քննադատությունը նույնացնում էր «հեղինակի <...> հոգեբանական հետազոտության» հետ [Սենտ-Բյով 1970, 40]: Իզուր չէ, որ նա իր քննադատությունը համարում է այն ապագա գիտության հիմնաքարը, որը նա կոչեց «գրականության բնական պատմություն»: «Ես կազմում եմ հերքարիում, ես նատուրալիստ եմ մարդկային մտքերի ոլորտում», - ասված է Սենտ-Բյովի թևավոր խոսքերից մեկում [Սենտ-Բյով 1987, 51]: Ֆրանսիացի քննադատն ապագա գրականագիտությունն անվանում է «բնական», նախ, քանի որ այն համարում էր բնագիտության հնարավոր նմանօրինակը. նրա կարծիքով, ուսումնասիրելով հեղինակների բնավորությունները՝ դրանք կարելի է համակարգել բույսերի տեսակների դասակարգման օրինակով, որն նախաձեռնել էր Լինեյը, և այդպես կարելի է կազմել «մտքերի ընտանիք» (բնավորությունների «հերքարիում»):

Երկրորդ, Սենտ-Բյովը «բնական» է անվանում այն գիտությունը, որի ստեղծման մասին երազում էր՝ ելնելով հեղինակի և նրա ստեղծագործության միջև անպայմանորեն գոյություն ունեցող ուղիղ, բնական, գենետիկ կապի գաղափարից: Հենց այդ գաղափարի հիման վրա էլ ձևավորվում են ստեղծագործության մասին Սենտ-Բյովի տեսական ըմբռնումները և գրականության նկատմամբ նրա կիրառած մեթոդաբանության բովանդակությունը: Հաջորդաբար քննենք դրանք:

Ստեղծագործության հայեցակարգը Սենտ-Բյովի մոտ լիովին հակադիր է արիստոտելյան հայեցակարգին: Արիստոտելի «Պոետիկայում» ստեղծագործությունը գոյաբանորեն նախասահմանված ձևի իրականացում է, և այդ գործընթացում հեղի-

նակը կատարում է «օժանդակ գործիքի» երկրորդական դեր: Սենտ-Բյովը ստեղծագործությունը համարում է հեղինակային սուբյեկտիվության լեզվական արտահայտություն, «հեղինակային «ես»-ի առարկայացված այլակերպություն» [Կոսիկով 1987, 11]: Քանի որ, ըստ Սենտ-Բյովի, հեղինակի անհատականությունը ստեղծագործության մեջ «դրսևորվում է ամբողջապես» [Սենտ-Բյով 1987, 46], նրա կողմից ստեղծագործությունն ուղղակիորեն բնորոշվում է իբրև «խոսող անհատականություն»: Շատորիանի մասին աշխատության մեջ Սենտ-Բյովն իր միտքը բացատրում է հետևյալ կերպ. «Գրականությունը, գրական ստեղծագործությունը տարբերակված չեն կամ, ծայրահեղ դեպքում, ինձ համար անբաժանելի են մարդու մեջ եղած ամեն ինչից, նրա խառնվածքից. ես կարող եմ վայելել այս կամ այն ստեղծագործությունը, բայց ինձ համար դժվար է դատել նրա մասին առանց բուն մարդու մասին գիտելիքի. ես կասեմ հետևյալը. ինչպիսին ծառն է, այնպիսին էլ պտուղներն են» [Սենտ-Բյով 1987, 40]:

Ստեղծագործության և նրա հեղինակի անհատականության այսպիսի նույնացման դիրքից ելնելով՝ Սենտ-Բյովը գրական քննադատության առաջնահերթ խնդիրը համարում է գրողի հոգեբանական դիմանկարի վերակերտումը կամ, ինչպես ինքն է գրում, հեղինակի «կենդանի նկարագրի վերածնունդ» [Սենտ-Բյով 1970, 109]: Քննադատի նպատակն է, գրում է Սենտ-Բյովը, «ստեղծագործության մեջ տեսնել հեղինակի անձի արտացոլումը», «բանաստեղծի մեջ ճանաչել մարդուն» [Սենտ-Բյով 1970, 48]:

Դիտարկենք, թե ինչ մեթոդաբանությամբ է Սենտ-Բյովն իրագործում տվյալ նպատակը: Մի կողմից, Սենտ-Բյովը հեղինակի «*հոգեբանության ուսումնասիրությունն*» իրականացնում է գրողի մասին բոլոր հնարավոր կողմնակի վկայություններով.

նրա դիմանկարը վերակերտելիս նա օգտագործում է նամակներ, օրագրեր, հուշագրություններ և այդ կարգի այլ աղբյուրներ: Հեղինակի «բարոյական ֆիզիոլոգիան», Սենտ-Բյովի համոզմամբ, հասկանալի կդառնա միայն հեղինակի անձի ամենատարբեր դրսևորումներին վերաբերող հարցերի պատասխանը ստանալուց հետո. «Ինչպիսի՞ն են եղել նրա կրոնական հայացքները: Նրա վրա ինչպիսի՞ տպավորություն է թողել բնության տեսարանը: Ինչպե՞ս է նա վերաբերվել կանանց, փողին: Հարո՞ւստ է եղել, թե՞ աղքատ: Ինչպիսի՞ն են եղել նրա ապրելակերպը, առօրյան... Վերջապես, որո՞նք են եղել նրա արատները կամ թուլությունները... Այս հարցերին տրված ցանկացած պատասխան հետաքրքրություն է ներկայացնում այս կամ այն գրքի հեղինակին կամ նույնիսկ բուն գիրքը գնահատելու համար, եթե միայն դա մաքուր երկրաչափական տրակտատ չէ» [Սենտ-Բյով 1987, 46]:

Սակայն Սենտ-Բյովը բուն տեքստը նույնպես օգտագործում է իբրև հեղինակի մասին տեղեկությունների փաստագրական աղբյուր: Այս դեպքում Սենտ-Բյովի քննադատությունն արդեն նմանվում է ոչ թե «մտքերի և բնավորությունների գիտական քննության» (այդպես է նա բնորոշում հեղինակի հոգեբանության ուսումնասիրությունը կենսագրական բնույթի փաստաթղթերով), այլ *հեղինակի մեջ վերամարմնավորվելու, նրան ընտելանալու, ներգգալու արվեստի*: «Ես միշտ կարծել եմ, որ գրիչդ պետք է թաթախես այն հեղինակի թանաքամանի մեջ, որի մասին պատրաստվում ես գրել: Քննադատությունն ինձ համար վերամարմնավորում է: Ես ձգտում եմ տարրալուծվել այն մարդու մեջ, որի նկարագիրը վերստեղծում եմ: Ես ընտելանում եմ նրան, նրա ոճին, ես յուրացնում եմ նրա խոսքը և մարմնավորվում նրա մեջ» [Սենտ-Բյով 1987, 51-52]: Ընդ որում, Սենտ-Բյովի համար հեղի-

նակին ներգգալն ամեննին էլ հանճարեղ քննադատի՝ ուրիշի «գիտակցության» մեջ ներըմբռնողաբար⁸ թափանցելու բացառիկ ունակությունը չէ: Ներգգալը նրա համար ընթերցողական լրջագույն աշխատանքի, տեքստը հանգամանորեն ուսումնասիրելու արդյունք է: Դա ոչ այնքան շնորհ է, որքան ջանք, «դանդաղ ընթերցելու» ջանք: «Կարդացե՛ք դանդաղ,– գրում է Սենտ-Բյովն իր «Օրագրում»,– և ի վերջո նրանք (գրողները – Օ.Տ.) իրենց կրնութագրեն սեփական խոսքերով» [Նույն տեղում, 52]:

Այսպիսով, Սենտ-Բյովի քննադատական մեթոդը հեղինակի «հոգեբանական դիմագծի» որոնումներում հենվում է և՛ գրողի կյանքի փաստերի ուղղակի ուսումնասիրության, և՛ նրա ներաշխարհի ներթափանցելու վրա: Ընդ որում, Սենտ-Բյովի համար մեկնաբանման առարկան ոչ այնքան բուն ստեղծագործությունն է, որքան հեղինակի ներքին կյանքի գաղտնիքը: Ստեղծագործությունը միայն միջոց է, գործիք՝ դրան հասնելու: «Ես դատում եմ ոչ թե նրանց (գրողների – Օ.Տ.) ստեղծագործությունների, այլ հենց նրանց անձի մասին», – գրում է Սենտ-Բյովը [Նույն տեղում, 52]: Չնայած որոշ դեպքերում քննադատը նաև դատողություններ է անում բուն ստեղծագործությունների մասին, բայց այդ կարգի վերլուծությունները կա՛մ անպայմանորեն հենվում են հեղինակի անձի մասին տեղեկությունների վրա, կա՛մ էլ ձեռնարկվում են նրա մեջ ներթափանցելու համար: Երկու դեպքում էլ հեղինակի անձնավորության և նրա ստեղծագործության միջև ուղղակի («բնական», ինչպես ասում էր Սենտ-Բյովը) կապ փնտրելու դիրքորոշումը մնում էր անխախտ:

Կանգ առնենք առանձին օրինակների վրա:

Կոռնելին նվիրված ակնարկում Սենտ-Բյովը հենվում է ֆրանսիացի դրամատուրգի կենսագիրներից մեկի աշխատանքի

⁸ Ինտուիտիվ կերպով (*ծանոթ.՝ թարգմ.*):

վրա՝ նրանից տվյալներ փոխառելով «Սիդի» հեղինակի բնավորության մասին: Այս փոխառումների նպատակն էր ցույց տալ, որ Կոռնելի ստեղծագործության մի շարք հայեցակարգեր պայմանավորված են նրա հոգեբանության յուրահատկություններով: Այսպես, Կոռնելի բուն անդրադարձը իսպանական դյուցազնագության սյուժեին Սենտ-Բյովը մեկնաբանում է իբրև նրա բարոյական այնպիսի հատկանիշների հետևանք, ինչպիսիք են «առաքինությունը, ուղղամտությունը և բարությունը»: «Ազնիվ, առաքինի, գլուխը բարձր քայլելու սովոր լինելով՝ նա չէր կարող միանգամից չտրվել այդ քաջարի ազգի ասպետական հերոսների խոր հրապույրին: Նրա սրտաբուխ անսասնձ եռանդը, մանկական անկեղծությունը, բարեկամության նկատմամբ անխախտ հավատարմությունը, սիրո մեջ մեղամաղձոտ անձնագոհությունը, պարտքի պաշտամունքը, նրա բաց, անկեղծ բնավորությունը՝ պարզամտորեն լուրջ և բարոյախոսության հակված, հպարտ և կատարելապես ազնիվ, այդ բոլորը պետք է նրան տրամադրեին դեպի իսպանական ժանրը» [Սենտ-Բյով 1970, 55]:

Այս նույն եղանակով՝ դրամատուրգի և նրա ստեղծագործության միջև «բնական» կապի բացահայտման միջոցով է Սենտ-Բյովն իրականացնում նաև ողբերգության կերպարների վերլուծությունը: «Կոռնելի հերոսները վեհ են, հիանալի, քաջարի», նրանց «բարոյականությունն» անբիծ է, քանի որ նրանց հեղինակը «հոգու խորքում նման է իր հերոսներին»,– գրում է Սենտ-Բյովը [Նույն տեղում, 63]: Մեկնաբանելով Կոռնելի բացասական հերոսուհիների («այդ հմայիչ ֆուրիաների») կերպարների սխեմատիզմը՝ Սենտ-Բյովը վկայում է, որ նրանց հեղինակը «վատ գիտեր կանանց», քանի որ վարում էր «պատվարժան բուրժուալի ընտանեկան կյանք՝ երբեք չտրվելով թատերական միջավայրի գաղթակղություններին և ազատ բարքերին» [Նույն տեղում,

53]: Իսկ երբ Սենտ-Բյովը Կոռնելի կողմից կանացի բնավորության պատկերման հավաստիություն է նկատում, նա կրկին վկայակոչում է հեղինակի անձնական փորձը. «Նա կարողացավ Հիմենայի և Պոլինայի մեջ մարմնավորել անձնագոհության այն ազնվագարմ ուժը, որ ինքը դրսևորել էր երիտասարդ տարիներին» [Նույն տեղում, 63],– գրում է քննադատը՝ նկատի ունենալով «երիտասարդ Կոռնելի հարգալից և անձնագոհ զգացմունքը մի կնոջ նկատմամբ, որը չպատասխանեց նրա սիրուն»:

Բոլորովին այլ կերպ է Սենտ-Բյովը կառուցում իր ժամանակակցի՝ *Ֆլոբերի* մասին ակնարկը: Այս դեպքում, ի տարբերություն Կոռնելի, նա չունի համակարգված տեղեկություններ հեղինակի անձի մասին: Թերևս այդ պատճառով է ակնարկը կառուցվում ոչ թե իբրև կենսագրություն, այլ իբրև հեղինակի գլխավոր ստեղծագործության՝ «Տիկին Բովարի» վեպի վերլուծություն: Սենտ-Բյովը նրբորեն բացահայտում է *Ֆլոբերյան* ոճի այն գծերը, որոնք 1860-ական թվականների ֆրանսիական գրականության համատեքստում այդքան արտասովոր էին թվում: Դա «հեղինակի բացարձակ անկողմնակալությունն է», վեպի «անդեմ բնույթը», կյանքի տաղտկալի ճշմարտությանը դիմելը, «ցնցող հավաստիությունը», անգութ հեգնանքն ու հերոսուհու բնավորության «դաժան կենդանահերժումը», նրա մահվան նկարագրության «անողորձ մանրամասները» և, վերջապես, «դրական նախասկզբի» բացակայությունը: Ընդ որում, համաձայն հեղինակի անձի և նրա ստեղծագործության միջև «բնական» կապի որոնման գաղափարի՝ Սենտ-Բյովը *Ֆլոբերի* ոճի վերոհիշյալ յուրահատկությունների «բանալիները» փնտրում է նրա կենսագրության փաստերի մեջ, որոնցից ամենանշանակալիցը քննադատի համար *Ֆլոբերի* պատկանելն է բժիշկների գերդաստանին. այդ հիմքի վրա էլ ձևավորվել են *Ֆլոբեր* վիպասանի «հետազոտա-

կան ունակությունը, դիտողականությունը, հասունությունը, ուժը և որոշակի դաժանությունը»: «Պ-ն Ֆլոբերը, որի հայրը և եղբայրը բժիշկներ էին, գրչին տիրապետում է այնպես, ինչպես ուրիշները՝ վիրաբուժական դանակին: Ձեզ, անատոմներ՝ և ֆիզիոլոգներ՝, ես ճանաչում եմ ամենուր», – այսպես՝ իր որոնումներից գոհ հետազոտողի տոնայնությամբ է Սենտ-Բյովն ավարտում իր ակնարկը Ֆլոբերի մասին:

Սենտ-Բյովի մեթոդի արժանիքները Գ. Կ. Կոսիկովը կապում է «նրա հոգեբանական ինտուիցիայի ուժի հետ». «Սենտ-Բյովին իսկապես հաջողվեց ստեղծել ճշգրտությամբ և գունեղությամբ հիանալի, հիշվող «գրական դիմանկարների» մի ամբողջ պատկերասրահ, որին մենք մինչ այժմ դիմում ենք, երբ ձգտում ենք պատկերացնել «անցյալի այս կամ այն գրողի «կենդանի դիմագիծը» [Կոսիկով 1987, 12]: Սենտ-Բյովի մեթոդաբանության թույլ կողմն ակնհայտորեն այն է, որ նա կենսագրական հեղինակին սխալմամբ նույնացնում էր ներտեքստային հեղինակի հետ: Սենտ-Բյովի մեթոդի այս կողմի նկատմամբ բողոքը ցայտուն կերպով ձևակերպել է Մարսել Պրուստը: Այն մեթոդը, որը «պահանջում է չտարանջատել մարդուն իր ստեղծագործությունից», – գրում է նա «Ընդդեմ Սենտ-Բյովի» (հրատ. 1954) էսսեում, – «հակասում է նրան, ինչ մեզ սովորեցնում է մեր սեփական անձի ավելի խորը ճանաչողությունը. գիրքը ծնունդն է ուրիշ «եսի», քան այն «եսը», որը հայտնվում է մեր ամենօրյա սովորույթներում, շփումներում, մոլություններում» [Պրուստ 1999, 36-37]:

§ 3. Գերմանական ռոմանտիկական հերմենևտիկան.

Ֆ. Շլայերմախեր, Վ. Դիլթեյ

Գերմանական ռոմանտիկական հերմենևտիկայի հիմնադիրը Ֆրիդրիխ Շլայերմախերն է (1768-1834)՝ բողոքական աստվածաբան, Բեռլինի համալսարանի փիլիսոփայության և աստվածաբանության պրոֆեսոր, Գիտությունների թագավորական ակադեմիայի փիլիսոփայական բաժնի վարիչ, որի թափուր տեղը զբաղեցնելու համար, ի դեպ, նա «հաղթեց» այդ պաշտոնի հավակնորդներ Ֆիխտեին և Հեգելին: Բեռլինի համալսարանում Շլայերմախերը դասախոսություններ էր կարդում «հերմենևտիկա» առարկայից, սակայն այն «Հերմենևտիկան», որը փիլիսոփայի մահից հետո տպագրվեց նրա անունով, Շլայերմախերի ուսմունքի վերածնունդն էր՝ իրականացված նրա անձնական գրառումների և նրա դասախոսությունների ուսանողական համառոտագրումների հիման վրա:

Շլայերմախերը, ինչպես և Սենտ-Բյովը, իր հերմենևտիկան կառուցում է Արիստոտելի պոետիկայի հետ բանավիճելով: Արիստոտելյան ուսմունքի կողմնակիցները, չջանկանալով ընդունել պոետիկայի ճգնաժամային վիճակը XVIII-XIX դդ. սահմանագծին, պնդում էին, որ գրականագիտության նպատակը պետք է լինի ստեղծագործության գնահատելը կանոնին համապատասխանելու տեսանկյունից, իսկ նրա առարկան, հետևաբար, պետք է լինի ստեղծագործության ձևը, նրա ներքին կառուցվածքը, բայց ոչ իմաստը. վերջինս պոետիկայի կողմից դիտվում էր իբրև ակնհայտ, ոչ մի խնդիր չներկայացնող մի բան: Գերմանական գիտական մտքի շրջանակներում այսպիսի տեսանկյուն է արտահայտվել, օրինակ, Ֆ. Հեգելի կողմից, ով իր «Չհասկանալու մասին» էսսեում բանասիրությունը բնութագրեց

իբրև «չհասկացող գիտություն», այսինքն՝ մի գիտություն, որի խնդիրների մեջ ամենևին էլ չի մտնում իմաստը հասկանալը: Սրանով է, ըստ Շլեգելի, այն տարբերվում փիլիսոփայությունից, որն էլ պետք է զբաղվի իմաստով:

Շլայերմախերը, որը Ֆ. Շլեգելի մտերիմ ընկերն էր, նրա «Անթեյ» ամսագրի խմբագիրը և նրա «Լյուցինդա» վեպի պաշտպանը, բանավիճում է բանասիրության հնարավորություններին և խնդիրներին վերաբերող նրա տեսակետի հետ: Նա պնդում է, որ բանասիրությունը կարող է հասկացող գիտություն լինել, և իր այդ որակով այն դարեր շարունակ գոյություն է ունեցել պոետիկայի կողքին դասական և աստվածաշնչյան հերմենևտիկայի ձևով: Այդ պատճառով էլ իմաստը հասկանալու մասին իր ուսմունքը Շլայերմախերն անվանեց հերմենևտիկա՝ նկատի ունենալով տեքստերի իմաստային կողմի մեկնաբանման հնագույն ավանդույթները:

Սակայն միևնույն ժամանակ Շլայերմախերը բանավիճում է նաև հերմենևտիկայի հետ: Նախորդ շրջանի հերմենևտիկան, գրում է նա, զբաղված էր հնագույն տեքստերում կամ Աստվածաշնչում հանդիպող առանձին խրթին հատվածների մեկնաբանությամբ՝ ներկայացնելով հնարավոր, ենթադրյալ թյուրըմբռնումները: Ըստ Շլայերմախերի՝ հնարավոր չէ հասկանալ բնագրի «դժվար» հատվածն ինքնին, առանց ողջ բնագիրը հասկանալու: Հետևաբար, հերմենևտիկան, Շլայերմախերի տեսանկյունից, պետք է այլ ռազմավարություն որդեգրի. այն պետք է քննի ոչ թե չհասկանալու հնարավոր առանձին դեպքերը, այլ *հասկանալու բուն գործընթացը*: Ընդ որում, վերջինը Շլայերմախերի կողմից ներկայացվում է իբրև մարդկային գործունեության դժվարագույն ձև և գիտական լուրջ խնդիր: Պարզաբանենք այս դրույթը:

Ըստ Շլայերմախերի՝ *հասկանալու նպատակը* ուրիշ մարդու խոսքի իմաստն ըմբռնելն է: Սակայն յուրաքանչյուր մարդ, ըստ ռոմանտիկական հայեցակարգի, անկրկնելի անհատականություն է. ամեն մեկը, ինչպես գրում է Շլայերմախերը, «մարդկությունն արտահայտում է իր ձևով»: Յուրահատուկ եզակիությամբ է առանձնանում նաև յուրաքանչյուր մարդու խոսք՝ բանավոր թե գրավոր, այդ պատճառով նրա իմաստի մեջ ներթափանցելը հասկացողի կողմից որոշակի ջանքեր է պահանջում:

Կարդալու իրադրության մեջ հասկանալը միտված է հեղինակային խոսքի իմաստային յուրահատկությանը: Հեղինակի խոսքի իմաստի մեկնաբանությունն էլ հենց հերմենևտիկայի խնդիրն է: Ընդ որում, Շլայերմախերը հերմենևտիկան դիտում էր իբրև մի գիտություն, որն ընդունակ է հեղինակի խոսքը «ավելի լավ հասկանալու», քան ինքը՝ հեղինակը: «Հասկանալ հեղինակին ավելի լավ, քան ինքն է հասկանում իրեն և իր ստեղծագործությունը», – այսպես է ձևակերպում հերմենևտիկայի նպատակը գերմանացի փիլիսոփան:

Ըստ Շլայերմախերի՝ հերմենևտն ընդունակ է ավելի լավ հասկանալու հեղինակային խոսքը, քանի որ նա տիրապետում է մեկնաբանման հատուկ *կանոնների*: Հետևաբար, նա ի զորու է ըմբռնելու այն իմաստները, որոնք թաքնված են անգամ հեղինակի իմացությունից:

Իբրև հերմենևտիկայի գլխավոր կանոն՝ Շլայերմախերն առաջ է քաշում հետևյալը. «Ամբողջը հասկացվում է մասի միջոցով, իսկ մասը հասկացվում է միայն ամբողջի հետ կապի մեջ»: Այս կանոնը հետագայում ստացավ *հերմենևտիկական շրջան* (Zirkel in Verstehen) անվանումը, թեև ինքը՝ Շլայերմախերը, տվյալ եզրույթը չի կիրառել իր առաջարկած մեկնաբանության սկզբունքի նկատմամբ:

Այս կանոնի համաձայն՝ ստեղծագործությունը Շլայերմախերի կողմից դիտվում է և՛ իբրև մաս, և՛ իբրև ամբողջ:

Քննենք առաջին դեպքը: Ստեղծագործությունը դիտելով իբրև մաս՝ Շլայերմախերը, առաջին հերթին, նկատի ունի, որ այն մասնավոր արտահայտությունն է այն լեզվի, որով ստեղծվել է, և երկրորդ, որ այն հեղինակի հոգևոր կյանքի մասնավոր արտահայտությունն է: Այդ պատճառով էլ, ի դեպ, ստեղծագործությունը համարվում է գաղտնի իմաստների կրող, որոնք թաքնված են ոչ միայն ընթերցողից, այլև նույնիսկ իրեն ստեղծողից: Ընթերցողի համար թաքնված են համարվում այն իմաստները, որոնք կապված են հեղինակի անհատական ոգու գաղտնիքի հետ: Հեղինակի համար թաքուն են համարվում այն իմաստները, որոնք ծագում են լեզվի հետ նրա աշխատանքի ընթացքում. օգտվելով լեզվական համընդհանուր միավորներից՝ հեղինակը դրանց մեջ ներդնում է անհատական նվիրական բովանդակություն՝ չկասկածելով անգամ իմաստային այն ներգործության մասին, որ առաջանում է այդ հիմքի վրա:

Տեքստի՝ իբրև հեղինակային ոգու «մասի» և իբրև լեզվի «մասի» այսպիսի մեկնաբանությամբ է պայմանավորված Շլայերմախերի վերլուծության մեթոդաբանությունը. ստեղծագործությունը, գրում է նա, պետք է մեկնաբանվի երկու պլանով՝ լեզվական և հոգևոր: Լեզվական պլանի մեկնությունը Շլայերմախերն անվանում է քերականական, հոգևորինը՝ հոգեբանական: Հաջորդաբար ներկայացնենք մեկնաբանման այս երկու տեսակների մեթոդաբանությունը:

Քերականական մեկնությունը Շլայերմախերը բնորոշում է հետևյալ կերպ. դա հեղինակային խոսքի՝ իբրև «լեզվից դուրս հանված» իրողության մեկնությունն է: Խոսքն այն մասին է, որ ստեղծագործության մեջ բառը կիրառվում է ոչ թե լեզվական, այլ

խիստ անհատական հեղինակային իմաստով: Հերմենևտը, ըստ Շլայերմախերի, պետք է ձգտի բացահայտել հենց այդ սուբյեկտիվ իմաստները, որոնք հեղինակի կողմից դրված են բառի մեջ: Միայն այդ կերպ է մեկնաբանողը հնարավորություն ստանում ներթափանցելու հեղինակային բառագտագործման յուրահատկությունների և, հետևաբար, հեղինակի կողմից ենթադրվող իմաստի մեջ:

Իբրև կոնկրետ մեթոդաբանություն՝ Շլայերմախերը տվյալ դեպքում խորհուրդ է տալիս համեմատել հեղինակային տեքստի բառիմաստները դրանց բառարանային, այսինքն՝ լեզվական իմաստի հետ:

Դիմենք հերմենևտիկական պրակտիկայում տվյալ կանոնի կիրառմանը հենց Շլայերմախերի կողմից: Պետք է նշել, որ թեև Շլայերմախերը կարծում էր, թե մշակում է համընդհանուր, այսինքն՝ առանց բացառության բոլոր տեքստերի նկատմամբ կիրառելի ճանաչողական գիտություն, նրա սեփական աշխատանքներում մեկնաբանման միակ առարկան Նոր կտակարանն է: Նոր կտակարանը մեկնաբանելու համար Շլայերմախերն իր ուսումնասիրության մեջ ներգրավում է երկու լեզու՝ հին հունարենը և հին հրեերենը (արամեերենը): Նոր կտակարանի մեջ այդ երկու լեզուները, գրում է Շլայերմախերը, զարմանալի կերպով զուգակցված են: Նոր կտակարանը գրված է հին հունարենի բարբառներից մեկով, բայց ավետարանիչների մայրենի լեզուն արամեերենն էր: Գիտնականը նույնիսկ հնարավոր է համարում, որ Նոր կտակարանի առանձին հատվածներ սկզբում գրվել են արամեերենով, իսկ հետո հենց ավետարանիչների կողմից թարգմանվել են հին հունարեն: Հետևաբար, նրա իմաստին հաղորդակից լինելու համար անհրաժեշտ է, մի կողմից, Նոր կտակարանի բառերի իմաստը համեմատել նույն բառերի իմաստ-

ների հետ Հին կտակարանում, որը գրված է հին հրեերենով, մյուս կողմից, այն իմաստների հետ, որոնք ձեռք են բերել այդ բառերը հունարեն թարգմանվելու արդյունքում: Նշված մտահղացումն իրականացնելու համար Շլայերմախերն օգտագործում է Հին կտակարանի հունարեն առաջին թարգմանությունը՝ Սեպտուագինտան, որն այդպես էր կոչվել ըստ թարգմանիչների թվի, որոնք, համաձայն ավանդության, յոթանասունն են եղել: Այսպիսի երկակի համեմատական ընթացակարգով Շլայերմախերը պարզում է, որ նույն երևույթները նշող բառերը Հին և Նոր կտակարաններում ունեն իմաստային տարբեր նրբերանգներ: Բացահայտելով այն իմաստները, որոնք բնորոշ են բացառապես Նոր կտակարանի բառերին, Շլայերմախերը առաջ է քաշում այն վարկածը, որ նորկտակարանային բառը հաղթահարում է իր «հնաբույր» իմաստը՝ ձեռք բերելով նորացված, իրապես քրիստոնեական իմաստ:

Հերմենևտիկական ընթացակարգի երկրորդ կողմը, ըստ Շլայերմախերի, **հոգեբանական մեկնությունն** է: Այս դեպքում ստեղծագործությունը դիտարկվում է իբրև հեղինակային անհատականության կենսագրական դրսևորումների համակարգի տարրերից մեկը: Մեկնաբանման այս տեսակը ենթադրում է վերստեղծել այն ապրումը, որի հիմքի վրա ծագել է մտահղացումը, և որն անմիջականորեն արտահայտվել է ստեղծագործության մեջ: Սա է պատճառը, որ հոգեբանական մեկնության հիմքում ընկած են հեղինակի կենսագրության և հոգեբանության համալիր ուսումնասիրությունը և այն ապրումի որոնումը, որը խթան է դարձել է ստեղծագործությունը գրելու համար:

Քննարկենք *երկրորդ դեպքը*, որի համաձայն՝ ստեղծագործությունը դիտվում է իբրև ամբողջություն: Մեկնաբանման այս հայեցակարգը Շլայերմախերն անվանում է **«տեխնիկական»**:

Այս դեպքում խոսքը վերաբերում է ստեղծագործության գեղագիտական ամբողջականությանը: Ըստ այս գաղափարի՝ գեղարվեստական ձևի յուրաքանչյուր տարր կարող է ըմբռնվել միայն ստեղծագործության ողջ կառույցին նրա պատկանելու տեսանկյունից: Տեխնիկական մեկնաբանության իրագործման համար Շլայերմախերն առաջարկում է ոչ այլ ինչ, քան պոետիկական վերլուծություն, այսինքն՝ ստեղծագործության գեղարվեստական այն յուրահատկությունների վերլուծություն, որոնց միջոցով հեղինակային ապրումն իր արտահայտությունն է գտել տեքստում: Առաջին հերթին, դա ստեղծագործության կոմպոզիցիոն կառույցի, ինչպես նաև նրա ժանրային յուրահատկության վերլուծությունն է:

«Տեխնիկական» վերլուծությունը Շլայերմախերն առաջնային է համարում՝ հասկանալու համար այն ստեղծագործությունները, որոնց նկատմամբ կիրառելի չէ հոգեբանական մեկնությունը: Դրանք, օրինակ, այն երկերն են, որոնց հեղինակությունը հաստատված չէ, կամ որոնց հեղինակների կյանքի վերաբերյալ չկան հավաստի կամ գոնե բավարար տեղեկություններ՝ նրանց հոգեբանական անհատականությունը վերստեղծելու համար: Բացի այդ, դրանք այն երկերն են, որոնց հեղինակության հարցը ընդհանրապես վճռված չէ: Դրանց թվին է պատկանում նաև Սուրբ գիրքը, որի ծագումը, ըստ Շլայերմախերի, կարող է լինել հավասարապես ինչպես աստվածային, այնպես էլ մարդկային: Այն տեքստերը, որոնք հնարավոր չէ դիտարկել հեղինակային կյանքի համատեքստում, Շլայերմախերի կարծիքով, այդպես էլ կարող են հերմենևտիկական առեղծված մնալ: Սակայն տեխնիկական վերլուծությունը թույլ կտա «նվազեցնել» դրանց առեղծվածայնությունը նույնիսկ հեղինակի մասին տեղեկությունների պակասի դեպքում:

Այսպիսով, ըստ Շլայերմախերի, ստեղծագործության իմաստը կարելի է հասկանալ, եթե, նախ՝ այն դիտենք իբրև հեղինակային կյանքի և այն լեզվի մաս, որով ստեղծված է, և երկրորդ՝ եթե նրա յուրաքանչյուր բառ և կոմպոզիցիոն յուրաքանչյուր միավոր դիտարկենք իբրև մաս ամբողջի կազմում:

Ուշադրություն դարձնենք հետևյալին. ստեղծագործության մեկնաբանման ժամանակ Շլայերմախերն առաջարկում է զուգակցել *վերլուծության* տարբեր ձևեր՝ լեզվաբանական (հեղինակների օգտագործած բառիմաստները համեմատելով դրանց լեզվական իմաստների հետ), պոետիկական (ստեղծագործության ներքին կառուցվածքի քննությամբ), ինչպես նաև հեղինակային հոգեբանության վերլուծություն (ուսումնասիրելով նրա կենսագրությունն և համեմատելով նրա անհատականությունը այլ հեղինակների անհատականությունների հետ):

Սակայն վերլուծությունը, ըստ Շլայերմախերի, անպայմանորեն պետք է զուգակցվի այլ տիպի մեկնաբանման՝ դիվինացիայի հետ: *Դիվինացիան*⁹ մեկնաբանման այնպիսի եղանակ է, որն իրագործվում է ինտուիտիվ կերպով և, ի տարբերություն վերլուծության, կրում է, ինչպես նշում է Ռ. Մ. Գաբիտովան, տրամաբանորեն անբացատրելի բնույթ [Գաբիտովա 1985]: Դիվինացիան իրականացվում է հերմենևտի կողմից հեղինակին ընտելանալու, ներգգալու միջոցով: Հեղինակին ընտելանալը Շլայերմախերը հասկանում է իբրև պատմական այն տարածության վերացում, որը մեկնաբանողին բաժանում է հեղինակից: Դրան կարելի է հասնել այն դեպքում, երբ հերմենևտն ի վիճակի կլինի հաղթահարելու կապը սեփական պատմական ու կենսագրական համատեքստի հետ և, ինչպես գրում է Շլայերմախերը,

⁹ *Դիվինացիա* (անգլ.՝ divination) բառացի նշանակում է *գուշակում, կանխագագում (ծանոթ.՝ թարգմ.)*:

կյանքի և լեզվի իմացությամբ «հավասարվելու հեղինակին»: Ստեղծագործությունն ըմբռնելը, փիլիսոփայի կարծիքով, հնարավոր է միայն հետևյալ պայմաններով. մեկնաբանողը հրաժարվում է իր սուբյեկտիվությունից և երևակայության օգնությամբ հատուկ ջանք է գործադրում՝ ներթափանցելու հեղինակի անհատականության մեջ: Այսպիսով, հերմենևտիկական հաջողությունը, ըստ Շլայերմախերի, ապահովվում է ոչ միայն կանոնների կիրառմամբ. այն կախված է նաև մեկնաբանողի տաղանդից, ուրիշի մեջ վերամարմնավորվելու և ներգգալու նրա կարողությունից: Այդ պատճառով էլ Շլայերմախերը հերմենևտիկան բնութագրում է իբրև «Kunstlehre»՝ «ուսմունք ուրիշի խոսքը ճիշտ հասկանալու *արվեստի* մասին» (թարգմանությունը՝ Ա. Վոլսկու): Սրա արդյունքում հերմենևտիկան, Շլայերմախերի մեկնաբանմամբ, վերածվում է գիտության և արվեստի համադրության:

Այժմ, բացահայտելով, որ Շլայերմախերի ուսմունքում ստեղծագործությունը դիտվում է կա՛մ իբրև ամբողջ (առանձին բառերի կամ իր կառուցվածքի առանձին տարրերի նկատմամբ), կա՛մ իբրև մաս (լեզվի կամ հեղինակի կյանքի նկատմամբ), և որ նրա մեկնաբանության մեջ անհրաժեշտ է զուգակցել վերլուծությունն ու դիվինացիան, մենք հնարավորություն ունենք ճշտելու *շլայերմախերյան հերմենևտիկայի ընդհանուր օրենքի էությունը*, օրենք, որն ավելի ուշ ստացավ հերմենևտիկական շրջան անվանումը: Շլայերմախերի կարծիքով, հասկանալը միշտ սկսվում է հերմենևտի ինտուիտիվ ենթադրությունից, թե ինչ է ստեղծագործության ընդհանուր իմաստը: Ծագում է դիվինացիոն վարկած, որը հերմենևտը ձգտում է ստուգել՝ դիմելով ստեղծագործության մասերի վերլուծությանը և կամ ստեղծագործությունը դիտելով իբրև լեզվի կամ հեղինակի կյանքի մաս: Վերլուծության հիմքի վրա առաջանում է դիվինացիոն նոր վարկած՝ կապված

ընդհանուր իմաստի հետ, որը կրկին ենթարկվում է վերլուծական ստուգման՝ ստեղծագործության մասերին, լեզվին կամ հեղինակի կյանքին դիմելու միջոցով և այլն: Այսպիսով, հասկանալու ընթացքում հերմենևտը միշտ շարժվում է շրջանաձև՝ ամբողջի նկատմամբ դիվինացիայից դեպի մասերի վերլուծություն, մասերի վերլուծությունից դեպի նոր դիվինացիա ամբողջի նկատմամբ: Եվ այսպես շարունակ: Հասկանալը, այսպիսով, ձևավորվում է աստիճանաբար, տեքստի բազմակի ընթերցանության և նրա հետ երկարատև աշխատանքի հիման վրա:

Շրջանաձև շարժման այս դատապարտվածության մեջ է, ըստ Շլայերմախերի, հասկանալու ցանկացած գործընթացի գլխավոր դժվարությունը: Այս փաստի սուր զգացողությունը Շլայերմախերին ստիպեց միջոցներ փնտրել շրջանը հաղթահարելու համար: Ընդ որում, ակնհայտ է, որ գոյություն ունի մեկ եզակի միջոց՝ դուրս արձնելու մտքի շրջանաձև վազքից. դա հերմենևտի հասնելն է ստեղծագործության սպառիչ հասկացողությանը, այսինքն՝ այնպիսի հասկացողությանը, երբ ստեղծագործության յուրաքանչյուր բառ հերմենևտի համար կրացվի հեղինակային որոնվող իմաստների ամբողջության մեջ: Շլայերմախերը հավատում էր այսպիսի հասկացողության հասնելու հնարավորությանը, թեպետև գիտակցում էր, որ այն համեմատելի է հրաշքի հետ: Բայց հերմենևտիկական շրջանի ամեն մի նոր պտույտի հետ, ամեն մի նոր վարկածի հետ հերմենևտը, ինչպես կարծում էր Շլայերմախերը, ավելի ու ավելի է խորացնում հեղինակային խոսքի ըմբռնումը, գնալով ավելի է մոտենում թաքուն, նվիրական իմաստին:

Գերմանական գրականագիտության շրջանակներում ձևավորվում է հերմենևտիկական մեկ այլ տեսություն, որը պատկանում է փիլիսոփայության պրոֆեսոր, «հոգևոր-պատմական

դպրոցի» հիմնադիր **Վիլհելմ Դիլթեյն** (1833-1911): Հիմնավորելով հերմենևտիկական գիտելիքի իր մեկնակերպը՝ Դիլթեյն նախաձեռնեց Շլայերմախերի ուսմունքի ձևափոխությունը: Իր նախորդի հերմենևտիկային Դիլթեյն դիմում էր՝ հիմնավորելու համար հումանիտար գիտելիքի յուրահատկությունը բնագիտության համեմատ¹⁰:

Դիլթեյն բոլոր գիտությունները բաժանում է երկու տեսակի, որոնք միմյանցից տարբերվում են իրենց առարկայով և մեթոդով:

Առաջին տեսակը *բնության մասին գիտություններն* են: Նրանց առարկան բնության կյանքն է, բնության օրինաչափությունները: Այս գիտություններն օգտվում են բացատրելու մեթոդից: Գիտությունների երկրորդ տեսակը Դիլթեյն բնորոշում է *«ոգու մասին գիտություններ»* հասկացությամբ՝ նկատի ունենալով, որ սրանց առարկան «մարդկային ոգու կյանքն է», մշակույթը: Այս գիտությունների համընդհանրական մեթոդը, ըստ Դիլթեյի, հասկանալու մեթոդն է. «Բնական կյանքը մենք բացատրում ենք, իսկ հոգևոր կյանքը՝ հասկանում», – ազդարարում է նրա նշանավոր դրույթը: Հասկանալու մեթոդի՝ իբրև ոգու մասին գիտությունների համընդհանրական մեթոդի յուրահատկությունը հիմնավորելու համար Դիլթեյն դիմում է Շլայերմախերի ուսմունքին. չէ՞ որ Շլայերմախերը, հիշեցնենք, հերմենևտիկական բնորոշում էր իբրև համընդհանուր (այսինքն՝ լեզվական ցանկացած երևույթի նկատմամբ կիրառելի) մեթոդաբանություն: Կանգ առնենք այն ձևափոխության բովանդակության վրա, որը

¹⁰ Այդ երկուսը բացահայտ չտարբերակելու օրինակը մենք տեսանք Օ. Սենտ-Բյովի մոտ, որը պնդում էր, թե հեղինակի և նրա ստեղծագործության միջև գոյություն ունի բնական կապ, և հույս ուներ Լինեյի՝ բույսերի դասակարգման մոդելի օրինակով ստեղծելու հեղինակային բնավորությունների տիպաբանություն, որը Պրուստն անվանեց «գրական բուսաբանություն»:

Դիլթեյը նախաձեռնեց Շլայերմախերի հերմենևտիկայի նկատմամբ:

Դիլթեյի կողմից Շլայերմախերի մեթոդաբանության ձևափոխման առաջին հայեցակարգը վերաբերում է *հերմենևտիկական ընթացակարգի բովանդակության* խնդրին: Դիլթեյը հրաժարվում է մեկնաբանման քերականական հայեցակարգից: Եթե Շլայերմախերի մոտ հասկանալու գործընթացն իրականացվում է տարբեր հայեցակարգերի միասնությամբ (քերականական, հոգեբանական, տեխնիկական), ապա, Դիլթեյի կարծիքով, հասկանալու մեթոդն առաջին հերթին ուղղված է տեքստում արտահայտված հեղինակային ապրումի վերակառուցմանը: Հենց այդպես (իբրև հեղինակային հույզերի նշանային մարմնավորում) էր տեքստը հասկացվում Դիլթեյի կողմից:

Ընդ որում, եթե Շլայերմախերը հոգեբանական մեկնությունը դիտում էր իբրև վերլուծության և դիվինացիայի միասնություն, Դիլթեյի համար հասկանալը նույնանում է միայն դիվինացիայի հետ: Դիլթեյը չի ընդունում վերլուծությունը՝ իբրև հեղինակի անհատականության ճանաչման մեթոդ: «Ճանաչել մարդուն, ըստ Դիլթեյի, նշանակում է ներթափանցել նրա շարժառիթների, իդեալների, պատկերացումների, նրա միասնական հոգևոր աշխարհի մեջ, և այդպիսի ներթափանցման միակ միջոց կարող է դառնալ հուզական ընտելացումը, համակրական նույնացումը ուրիշի հետ, յուրօրինակ վերամարմնավորումը», – գրում է գերմանացի փիլիսոփայի ստեղծագործության հետազոտողը [Կոսիկով 1978, 17]: Սրա հետ կապված՝ Դիլթեյը կասկածի տակ է դնում Շլայերմախերի վստահությունը մեկնաբանման կանոններ կիրառելու միջոցով ստեղծագործությունը համարժեք մեկնաբանելու հնարավորության նկատմամբ:

Դիլթեյի կողմից Շլայերմախերի ուսմունքի ձևափոխման մյուս հայեցակարգը վերաբերում է *հերմենևտիկ գործունեության բնույթը* հասկանալուն: Հիշեցնենք, Շլայերմախերի կարծիքով, հերմենևտիկ սուբյեկտիվությունը խոչընդոտում է հասկանալուն և այդ պատճառով կարիք ունի գիտակցական (հերմենևտիկ կողմից) ճնշման: Դիլթեյն առաջ է քաշում դրան հակադիր տեսակետ. հերմենևտիկ սուբյեկտիվությունը չի հակասում հեղինակին ընտելանալուն, այլ, ընդհակառակը, նպաստում է դրան, քանի որ ընտելացումը զուգակցվում է ուրիշի յուրահատկության զգացումով, նրա, ում հոգեբանությունը պետք է հասկանալ: Քանի որ հեղինակը հերմենևտիկ կողմից գիտակցվում է իբրև բացարձակ եզակի հոգեբանության կրող, նրա սեփական հոգեկան կերտվածքը ձեռք է բերում նույնպիսի կարգավիճակ, ինչն էլ իր հերթին սրում է օտար անհատականության անկրկնելիության գիտակցումը: Բացի այդ, ըստ Դիլթեյի, հասկանալը ձևավորում և հարստացնում է հերմենևտիկ անհատական սուբյեկտիվությունը և դառնում նրա «ինքնաճանաչման» գործոն. չէ՞ որ ուրիշին հասկանալը թույլ է տալիս նրան «երևակայության մեջ վերապրել այն ամենը, ինչից իրեն զրկել էին իր սեփական ժամանակն ու իր անձնական ճակատագիրը, ի վերջո, վերապրել ողջ մարդկության հավաքական փորձը» [Կոսիկով 1987, 19]:

Այսպիսով, Դիլթեյի փիլիսոփայական համակարգում մեկնաբանությունը, մի կողմից, խիստ հոգեբանական (և ոչ թե մտավոր-հոգեբանական, ինչպես Շլայերմախերի մոտ) գործողություն է, մյուս կողմից՝ անհատական-անձնական (և ոչ թե, ինչպես Շլայերմախերի մոտ, հերմենևտիկ սուբյեկտիվությունից խզված) գործողություն:

Դիլթեյի մեթոդի գործնական իրականացումը դարձավ «նկարագրական հոգեբանությունը»: Այսպես է Դիլթեյն անվա-

նում հեղինակի հոգևոր կյանքի ճանաչողության այն եղանակը, որի ընթացքում ստեղծագործության մեջ իր արտահայտությունը գտած նրա ներաշխարհը «ոչ թե իմաստավորվում է, այլ ապրվում» (այսինքն՝ չի բացատրվում, չի արտածվում տարբեր փաստերի հանրագումարից, այլ հասկացվում է ներզգալու միջոցով): Դիլթեյի ստեղծագործության մեջ գրականության նկատմամբ այս մեթոդաբանության կիրառման արդյունքն են դառնում հեղինակների կենսագրությունները: Նա գրում է Գյոթեի, Պետրարկայի, Լեսինգի, Նովալիսի, Դիքենսի մասին: Ընդ որում, կենսագրական ակնարկը մատուցվում է իբրև տեքստի և հեղինակի հոգևոր աշխարհի կապի բացահայտման միջոց: Ինչպես Սենտ-Բյովի քննադատության մեջ, այնպես էլ Դիլթեյի մոտ ստեղծագործության իմաստը հասկանալը փոխարինվում է հեղինակային հոգեբանությունն ըմբռնելով:

Նշված թերությունից բացի, ռոմանտիկական հերմենևտիկայի ընդհանուր թուլությունը պատմական համատեքստի բացահայտ թերագնահատումն էր. նրա շրջանակներում գրական գործունեությունը դիտվում էր իբրև պատմական գործընթացից առանձնացած մի երևույթ: Ի դեպ, Դիլթեյի դեպքում այս դիրքորոշումը դառնում է սկզբունքային, քանի որ իր մեթոդը նա հակադրում էր կուլտուր-պատմական դպրոցին, որը արտասահմանյան գրականագիտության մեջ դրեց քննադատական նոր՝ սոցիոլոգիական հարացույցի հիմքերը. վերջինիս մասին մենք կխոսենք հաջորդ ենթագլխում:

Երկեր

1. *Дильтей В.*, Описательная психология, СПб., 1996.
2. *Дильтей В.*, Введение в науки о духе. Сила поэтического воображения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., Трактааты, статьи, эссе, М., 1987.

3. *Пруст М.*, Против Сент-Бева. Статьи и эссе, М., 1999.
4. Сент-Бев О., Литературные портреты, М., 1970.
5. *Сент-Бев О.*. Из работ разных лет // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
6. Шлейермахер Ф.. Герменевтика. СПб., 2004.

Գրականություն

1. *Вольский А. Л. Ф.*, Шлейермахер и его герменевтическая теория // Шлейермахер Ф. Герменевтика, СПб., 1996.
2. *Габитова Р. М.*, «Универсальная герменевтика» Шлейермахера // Герменевтика: история и современность, М., 1985.
3. *Гучинская Н. О.*, Hermeneutica in nice: Очерк филологической герменевтики, СПб., 2002.
4. *Косиков Г. К.*, Современное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе, М., 1987.
5. *Лашкевич А. В.*, Герменевтика. Введение: электронный гипертекстовый учебник для студ. гуманитар. специальностей, Ижевск, 2000.
6. *Михайлов А. В.*, Историческая поэтика и герменевтика, М., 2001.

Թեմա 2. ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱԿԱՆ ՀԱՐԱՑՈՒՅՑԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ



§ 1. Կուլտուր-պատմական դպրոց. բանավեճ ռոմանտիկական հերմենևտիկայի հետ

Արտասահմանյան գրականագիտության մեջ սոցիոլոգիական հարացույցի ձևավորումը կապված է կուլտուր-պատմական դպրոցի հետ, որն առաջացավ ֆրանսիական քննադատության մեջ XIX դարի կեսերին: Դպրոցի հիմնադիրն ու գլխավոր տեսաբանը ֆրանսիացի պոզիտիվիստ փիլիսոփա **Իպոլիտ Տենն** էր (1828-1893):

Ստեղծագործության տեսական ըմբռնումը կուլտուր-պատմական դպրոցի ներկայացուցիչների աշխատություններում լիովին հակադիր էր այն ամենին, ինչ պնդում էին ռոմանտիկական հերմենևտիկայի ներկայացուցիչները: Հիշեցնենք, որ Սենտ-Բյովը ստեղծագործությունը դիտում էր իբրև փաստաթուղթ, որի մեջ իր կատարյալ արտահայտությունն է գտել հեղինակի անհատական հոգեբանությունը: Ի. Տեննի համար ստեղծագործությունը նույնպես փաստաթուղթ է, բայց այնպիսի փաստաթուղթ, որում իր արտահայտությունն է գտել ողջ ազգի հոգեբանությունը իր զարգացման որոշակի պատմական պահի: «Գրական ստեղծագործությունը,– գրում է Ի. Տենն «Անգլիական գրականության պատմության» ներածության մեջ,– ոչ թե պարզապես երևակա-

յության խաղ է, կրքոտ հոգու կամայական քմահաճույք, այլ շրջապատող բարքերի նկարագրություն և մտածողության հայտնի ձևերի վկայագիր»։ Այն «միայն ծեփապատճեն է, որ նման է բրածո խեցու, դրոշմ է, որ նման է քարի վրա երբևէ ապրած և մահացած կենդանու թողած հետքի» [Տեն 1987, 72]։ Շարունակենք այս նշանավոր հատվածը. «խեցու մեջ կենդանի է ապրել, փաստաթղթի մեջ արտացոլվել է մարդը։ Ինչո՞ւ եք ուսումնասիրում խեցին, եթե ոչ կենդանուն պատկերացնելու համար։ Ճիշտ այդպես էլ փաստաթուղթը դուք ուսումնասիրում եք, որպեսզի ճանաչեք մարդուն։ Ե՛վ խեցին, և՛ փաստաթուղթը մահացած բեկորներ են, որոնց արժեքը միայն այն է, որ դրանք մատնացույց են անում ամբողջական և կյանքով լի էակի» [Տեն 1987, 73]։

Ստեղծագործության՝ որպես դարաշրջանի «ծեփապատճենի» ըմբռնման հիման վրա էլ ձևավորվում է գրականագիտության նպատակը Ի. Տենի ըմբռնմամբ՝ «գրական հուշարձաններով <...> դատել այն մասին, թե ինչպես էին զգում և մտածում մարդիկ շատ դարեր առաջ» [Տեն 1987, 72]։ Իսկ այն բանի վերստեղծումը, թե «ինչպես էին զգում և մտածում» մարդիկ, որոնք կերտել են անցյալի գրականությունը, իր հերթին հնարավորություն կտա բացահայտելու որոշ օբյեկտիվ օրինաչափություններ, որոնց ենթարկվում է «մարդկության բարոյական զարգացման պատմությունը» [Տեն 1987, 95]։ Սա է պատճառը, որ կուլտուրապատմական դպրոցը մեթոդաբանորեն հակադրում է իրեն, առաջին հերթին, պոետիկային։ Ինչպես գրում է Ի. Տենը «Արվեստի փիլիսոփայություն» տրակտատում, այն «չի պարտադրում օրենքներ, այլ արձանագրում է օրենքներ» [Տեն 1996, 8]։ Մշակույթի զարգացումը պայմանավորող օրենքների (կամ, Ի. Տենի բնութագրմամբ, «բնական պատճառների») որոնմանն էլ միտված է այս դպրոցի քննադատական գործունեությունը։

Մեթոդաբանական այսպիսի դիրքորոշումը ձևավորվել էր պոզիտիվիզմի ազդեցությամբ: Այդ փիլիսոփայական ուսմունքի շրջանակներում, որի ակտիվ զարգացումը վերաբերում է XIX դարի առաջին տասնամյակներին, մարդու՝ իբրև մշակութային էակի մասին դատողությունները հենվում էին այդ ժամանակի բնագիտության նվաճումների վրա, գիտության, որի նպատակն էր որոնել բնության աշխարհը ղեկավարող ազդակները: Պոզիտիվիզմը, գրում է Գ. Կ. Կոսիկովը, «չտեսնելով որակական տարբերություններ բնության և մշակույթի միջև», ենթադրում էր, որ մշակույթը «լիովին ենթակա է բացարձակ գործոնների, «բնական ուժերի» ազդեցությանը, որոնք ոչ միայն կախված չեն մարդկանց կամքից և գիտակցությունից, այլև կանխորոշում են դրանք» [Կոսիկով 1987, 15]: Բնագիտության սկզբունքները, այսպիսով, փոխադրվեցին այնպիսի երևույթների ուսումնասիրման ոլորտ, որոնք բնական առարկաներ չեն, այլ մարդու մշակութային գործունեության արդյունք: «Այնպես, ինչպես հանքագիտության մեջ բոլոր բյուրեղները <...> առաջանում են մարմինների մի քանի պարզագույն ձևերից, ճիշտ այդպես էլ պատմության մեջ քաղաքակրթությունները՝ իրենց ողջ բազմազանությամբ, առաջանում են ոգու մի քանի պարզագույն ձևերից»,– գրում է Ի. Տենը՝ մշակութաբանությունը լիովին նմանեցնելով բնագիտությանը [Տեն 1987, 79]:

Մեթոդաբանական այս դիրքորոշման համապատասխան՝ Տենը բացահայտում է յուրաքանչյուր ժողովրդի զարգացումը պայմանավորող երեք օբյեկտիվ գործոններ, *երեք «բնական»* (այսինքն՝ օբյեկտիվ, բնածին) *պատճառներ*: Առաջին գործոնը Ի. Տենն անվանում է «ռասա»: Տվյալ դեպքում փիլիսոփան նկատի ունի «բնածին, ժառանգական հակումները, որոնք ծնվում են մարդու հետ միասին» և պայմանավորված են նրա պատկանե-

լությամբ այս կամ այն ազգութեանը: Ընդ որում, ռասաներն էլ իրենց հերթին բնորոշվում են իբրև «մարդու բնական տարատեսակներ, ինչպես ցուլերի և ձիերի ցեղատեսակները» [Տեն 1987, 82]:

Մշակույթը պայմանավորող երկրորդ օբյեկտիվ գործոնը «միջավայրն է, որում ապրում է ռասան», այսինքն՝ աշխարհագրական, կլիմայական և սոցիալական պայմաններն ու հանգամանքները:

Երրորդ գործոնը «պահն» է: Այս դեպքում նկատի է առնված ազգի կյանքի որևէ կոնկրետ ժամանակաշրջան, դրա պատմական բովանդակության յուրահատկությունը:

Պոզիտիվիստ Տենի տեսանկյունից՝ այս գործոններն ամբողջապես և լիովին որոշում են մշակույթի զարգացումը: Եվ գրականությունը պետք է օգնի հայտնաբերելու այս «մեծ սկզբնական շարժիչ ուժերը», որոնք պայմանավորում են ազգի կյանքն իր բոլոր դրսևորումներով: Չէ՞ որ գրականությունը, ըստ Տենի, «ավելին է, քան նախորդ սերունդների ապրումները մեզ ներկայացնող մյուս բոլոր փաստաթղթերը» [Տեն 1987, 94]: Ստեղծագործությունը, այսպիսով, գնահատվում է առաջին հերթին իբրև ազգի կյանքն ուսումնասիրող «հիանալի, անսովոր զգայուն սարք» (այն սարքերի նման, որոնք օգտագործում են ֆիզիկոսները մարմինների ամենաթույլ <...> փոփոխությունները չափելու համար): «Որքա՞ն շատ բան կարելի է քաղել գրական հուշարձաններից,– բացականչում է Ի. Տենը:– Մենք կարող ենք դրանցում բացահայտել նրա ստեղծողի հոգեբանությունը, հաճախ՝ դարի հոգեբանությունը, իսկ երբեմն էլ՝ ողջ ռասայի հոգեբանությունը» [Տեն 1987, 94]:

Այս կապակցությամբ Տենի համակարգում հեղինակը դիտվում է բացառապես իբրև ազգային հոգեբանության ներկայա-

ցուցիչ և այն ազդեցության կրող, որը նրա վրա թողնում են իր աշխարհագրական միջավայրն ու պատմական արդի իրավիճակը: Հեղինակի անհատական բնույթը, նրա իդեալները, արժեքները, պատկերացումները, այսինքն՝ այն, ինչ ռոմանտիկական հերմենևտիկայի շրջանակներում կոչվում էր հեղինակի ներքին, հոգևոր աշխարհ, Ի Տենի համար ինքնությունն արժեք չեն ներկայացնում: Ավելին, նրա տեսանկյունից՝ անհատական բնավորություններ ընդհանրապես գոյություն չունեն: Յուրաքանչյուր ազգի մշակույթ, ըստ Տենի, ներկայանում է, այսպես կոչված, «գերիշխող բնավորությամբ», որը ձևավորվում է առաջին հերթին «ռասայով» և «միջավայրով»: Հեղինակի բնավորությունը դրա մասնավոր տարբերակն է:

Բնության դարվիճյան հայեցակարգի նմանողությամբ էր Ի. Տենը մեկնաբանում նաև բուն գրականության զարգացման օրինաչափությունները: Նրա տեսանկյունից՝ գրականությունը զարգանում է այնպիսի օրենքով, որը նման է բնական ընտրության օրենքին: Այդ օրենքի գործողությունը Տենը տեսնում էր նրանում, որ գրական ձևերի հերթափոխը (որոշ ձևեր մահանում են, մյուսները՝ «բազմանում») տեղի է ունենում լիովին համապատասխան այնպիսի «բնական պատճառների» գործողությանը, ինչպիսիք են «միջավայրը» և «պահը»:

Այդ պատճառների բացահայտմանը Տենն առաջարկում է անդրադառնալ նաև այն դեպքում, երբ ծագում է կոնկրետ ստեղծագործության իմաստային բովանդակության խնդիրը: Դա հասկանալու համար հետազոտողը, ըստ Տենի, պետք է ուսումնասիրի այն «բարոյական և մտավոր կենցաղը», որը բնորոշ է երկի ստեղծման ժամանակին. «Այնպես, ինչպես ուսումնասիրում են ֆիզիկական ջերմաստիճանը, որպեսզի բացատրեն այս կամ այն բույսի առաջացումը <...>, ճիշտ այդպես էլ անհրաժեշտ

է ուսումնասիրել նաև բարոյական ջերմաստիճանը», քանի որ «ինչպես մարդկային մտքի, այնպես էլ կենդանի բնության ստեղծագործությունները բացատրվում են միայն իրենց միջավայրով»,– գրում է քննադատը «Արվեստի փիլիսոփայություն» աշխատության մեջ [Տեն 1996, 11-12]: Այսպիսի մեթոդը (գեղարվեստական երևույթների առաջացման պատճառների բացահայտման մեթոդը) հնարավորություն կտա ստեղծելու ազգային գրականությունների պատմություններ, այսինքն, Տենի ըմբռնմամբ, ստեղծագործությունը տեղադրել «գրադարաններում՝ ըստ ընտանիքների <...>, ինչպես բույսերը հերբարիումներում և կենդանիները թանգարաններում» [Նույն տեղում, 13]:

Կուլտուր-պատմական մեթոդի թերություններն ակնհայտ են: Առաջին հերթին դա *արվեստում անհատական նախասկզբի թերագնահատումն է*: Այս դրույթը հաստատենք կուլտուր-պատմական դպրոցի մեկ այլ ներկայացուցչի՝ Էռնեստ Ռենանի տպավորիչ կարծիքով: XIX դարում ֆրանսիական գրականագիտության մեջ ծավալված բանավեճի առիթով, որը վերաբերում էր «Ռուլանդի երգի» հեղինակության խնդրին, Ռենանը արտահայտվել է հետևյալ կերպ. «Դուք կարծում եք, թե կբարձրացնե՞ք ազգային էպոսը, եթե բացահայտեք այն խղճուկ անձնավորության անունը, որը ստեղծել է այն: Ես ի՞նչ գործ ունեմ այդ մարդու հետ, որը կանգնում է մարդկության և իմ միջև: Ի՞նչ իմաստ ունեն ինձ համար նրա անվան՝ ոչինչ չասող վանկերը: Այդ անունը կեղծ է, իսկական հեղինակը ոչ թե նա է, այլ ժողովուրդը, որը գործել է որոշակի ժամանակաշրջանում և որոշակի վայրում: Սքանչելի է միայն մարդկությունը, հանճարները միայն նրա ներշնչանքների իրագործողներն են» [Մեջբերումն ըստ՝ Կոսիկով 1987, 14]:

Երկրորդ, մեթոդի թուլությունը *մշակութային փաստերի պատճառային ուղղագիծ ուսումնասիրության պոզիտիվիստական դրույթն է*: Միմիայն պատճառների բացահայտմամբ է Տենը սահմանափակում գրականագիտության գործունեությունը. «Որոնե՛լ պատճառներ, և ուրիշ ոչինչ», – այսպես է նա «Արվեստի փիլիսոփայություն» աշխատության մեջ մասնագիտացնում գրականության հետազոտությունները: Մշակույթի այսպիսի բնագիտական բացատրության դեմ էր հանդես գալիս Վ. Դիլթեյը, երբ պնդում էր, թե անհրաժեշտ է «ոգու մասին գիտությունները» տարանջատել «բնության մասին գիտություններից»: Հիշեցնենք, որ նա մերժում էր ոչ միայն մարդկային ոգու ստեղծագործությունները բնության երևույթների նմանողությամբ քննելու բուն փորձը, այլև հենց բացատրելու բուն մեթոդը, եթե այն կիրառվում է մշակութային կյանքի նկատմամբ: Տենը մարդկային ոգու երևույթների նկատմամբ փորձարկում էր գենետիկական, պատճառային բացատրության մեթոդը: Վ. Դիլթեյը, նկատի ունենալով հենց այդ՝ ոգու ոլորտը, բացատրելու մեթոդին հակադրում էր հասկանալու մեթոդը: Հնարավոր չէ, գրում է Դիլթեյը «Ոգու գիտությունների ներածություն» աշխատության մեջ, «կրքերի, բանաստեղծական պատկերների, ստեղծագործական մտափոխանության այն ամբողջությունը, ինչը մենք կոչում ենք Գյոթեի կյանք, դուրս բերել նրա ուղեղի կառուցվածքից և նրա մարմնի հատկություններից» [Դիլթեյ 1987, 117]:

Կուլտուր-պատմական դպրոցի հասցեին մեկ այլ կարգի դիտողություն է արվել Ֆլոբերի կողմից Ի. Տենի «Անգլիական գրականության պատմությունն» ընթերցելուց հետո: Այդ դիտողությունը վերաբերում է այն բանին, որ կուլտուր-պատմական մեթոդը արհամարհում է *գրականության գեղագիտական չափումները՝* վերլուծության շրջանակներից դուրս թողնելով ստեղծա-

գործության գեղարվեստական յուրահատկությունը և այդ պատճառով էլ «գլուխգործոցը» չտարբերակելով «նողկալիությունից»: «Շատ նրբորեն վերլուծվում են միջավայրը, որը ծնել է [ստեղծագործությունը], պատճառները, որոնք հանգեցրել են այս կամ այն հետևության,– գրում է Ֆլորերը:– Իսկ ո՞ր է պոետիկան: <...> Ո՞ր են կոմպոզիցիան, ոճը, հեղինակի տեսանկյունը: Դա ոչ մի տեղ չկա... Ինձ վրդովեցնում է այն, որ նույն հարթակի վրա են դրվում գլուխգործոցը և ցանկացած նողկալիություն... Ավելի հիմար և անբարոյական բան չի կարող լինել» [Մեջբերումն ըստ՝ Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001, 425]: Ի դեպ, ստեղծագործությունը՝ որպես գեղագիտական իրողություն, կուլտուր-պատմական դպրոցի կողմից անգամ չէր էլ դիտարկվում իբրև ուսումնասիրման առարկա. երկի բացառիկ արժեքը, կրկնում ենք, կապվում էր անցյալ դարաշրջանների բարքերը «արտացոլելու» հետ:

§ 2. Մարքսիստական քննադատությունը. սոցիոլոգիան հերմենևտիկայի համադրությամբ

Եթե կուլտուր-պատմական դպրոցի շրջանակներում գրականությունը դիտվում էր իբրև երևույթ, որը պայմանավորված է հեղինակի ազգային հոգեբանությամբ և աշխարհագրական ու պատմական որոշակի համատեքստի նրա պատականելությամբ, ապա մարքսիստական քննադատության մեջ գրականությունը դիտվում էր իբրև հեղինակի սոցիալական պատկանելությամբ պայմանավորված երևույթ:

Մարքսիստական քննադատությունը ձևավորվեց XIX դարի վերջին տասնամյակներին Կ. Մարքսի կողմից առաջ քաշված

արվեստի հայեցակարգի ազդեցությամբ: Ըստ Մարքսի՝ հասարակության զարգացումը որոշում են տնտեսական հարաբերությունները: Դրանք կազմում են հասարակության բազիսը, հիմքը: Մարդկային մշակույթի մյուս բոլոր դրսևորումները տնտեսական բազիսի վերնաշենքն են: Այսպիսով, արվեստը համարվում է տնտեսության ածանցյալը, իսկ նրա զարգացումը պայմանավորված է հասարակության տնտեսական իրավիճակով: Մարդկության քաղաքակրթության պատմության մեջ Մարքսն առանձնացնում է սոցիալ-տնտեսական մի քանի կացութաձևեր (ինադար, ֆեոդալիզմ, կապիտալիզմ, սոցիալիզմ), որոնցից յուրաքանչյուրին համապատասխանում է արվեստի իր ձևը: Ցանկացած կացութաձևի շրջանակներում հասարակությունը միատարր չէ. այն բաղկացած է հակամարտող դասակարգերից (մարդկանց խմբերից, որոնք տարբերվում են արտադրամիջոցների նկատմամբ իրենց հարաբերության բնույթով), որոնցից յուրաքանչյուրին բնորոշ է որոշակի գաղափարախոսություն: Դասակարգի գաղափարախոսությունն էլ ձևավորում է մարդու գիտակցությունը՝ նրան պարտադրելով աշխարհի այն պատկերը, որով շահագրգռված է դասակարգը: Մարդը, այսպիսով, Մարքսի կողմից դիտվում է իբրև իր սոցիալական պատկանելությամբ սահմանափակված կեղծ գիտակցության կրող: Դասակարգով պայմանավորված կեղծ գիտակցության կրող է նաև հեղինակը:

Հեղինակային գիտակցության այդպիսի հայեցակարգի շրջանակներում արվեստի ստեղծագործությունն ընկալվում է իբրև այն սոցիալական խմբի գիտակցության արտահայտություն, որին պատկանում է հեղինակը: Ըստ Մարքսի՝ տեքստում միշտ կոդավորված է աշխարհի այն պատկերը, որից անգիտակցական կախվածության մեջ է նրա ստեղծողը: Վերջինիս կամքից անկախ՝ ստեղծագործությունն անպայմանորեն արտացոլում է

այն գաղափարախոսությունը, որով պայմանավորված է նրա գիտակցությունը:

Ստեղծագործության այդպիսի ըմբռնման հիմքի վրա էլ առաջանում է մարքսիստական քննադատության մեթոդաբանությունը: Այն ձևավորվում է ստեղծագործության մեջ անգիտակցորեն արտացոլված դասակարգային բովանդակության վերծանմամբ: Մարքսիստական քննադատությունը ձգտում է բացահայտել հեղինակի գաղափարական կողմնորոշումը, որը երբեմն թաքնված է նաև հենց իրենից, և, այդպիսով, բացահայտել ստեղծագործության սոցիալական թաքուն բովանդակությունը, նրա դասակարգային իրական իմաստը:

Այսպիսով, եթե մարքսիստական քննադատությունը տեսական առումով սոցիոլոգիական է (ստեղծագործության իմաստը արտածվում է հեղինակի սոցիալական պատկանելության գործոնից), ապա մեթոդաբանական առումով այն հերմենևտիկայի տարբերակ է (քանի որ նպատակաուղղված է ոչ բացահայտ իմաստի վերծանմանը, որը ստեղծագործության մեջ արտահայտվում է հեղինակի կամքից անկախ):

Դիմենք անհատներին: Գրականության առաջին մարքսիստ պատմաբանը համարվում է գերմանացի գիտնական **Ֆրանց Մերինգը** (1846-1919): Նրա քննադատական աշխատանքներն առաջին հերթին նվիրված են գերմանական գրականության զարգացմանը: Դրանց հիմնական պաթոսը մարքսիստական այն դրույթն է, որ հասարակության տնտեսական զարգացումն է որոշում գրականության զարգացումը: Այսպես, խոսելով գերմանական դրամատուրգիայի վրա անգլիական և ֆրանսիական թատրոնի ազդեցության մասին՝ Մերինգը Շեքսպիրին բնութագրում է իբրև «բուրժուականացած արիստոկրատիայի բանաստեղծի» (հենց այդ սոցիալական խումբն էր տիրապետողը Վե-

րաձննդի դարաշրջանում), իսկ Մոլիերին՝ իբրև ձևավորվող բուրժուազիայի արվեստագետի: «Լեգենդ Լեսինգի մասին» (1893) գրքում Մերինգը գերմանական կլասիցիզմի զարգացումը ուղղակի կախման մեջ է դնում պրուսական միապետության տնտեսական կյանքից: Պրուսիայի թագավոր Ֆրիդրիխ Մեծը խոչընդոտում էր բուրժուական հարաբերությունների զարգացմանը: Այդ փաստն էլ, Մերինգի կարծիքով, պայմանավորեց Լեսինգի երկերի դասակարգային բովանդակությունը: Քննադատն այդ բովանդակությունը կապում էր ազատագրման ձգտող բուրժուազիայի գաղափարախոսության արտահայտման հետ: Ուսումնասիրության ընթացքում Մերինգը ձգտում է մերժել գերմանական քննադատության մեջ տարածված այն պատկերացումը, թե Լեսինգը Ֆրիդրիխ II-ի հավատարիմ հետևորդն էր: Գերմանացի փիլիսոփայի պատկերացմամբ, Լեսինգը, ընդհակառակը, դառնում է միապետության դեմ պայքարող մարտիկ, XVIII դ. «ամենաբուրժուական բանաստեղծը» [Մերինգ 1985, I, 74]: Այսպիսով, գերմանացի լուսավորչի ստեղծագործությունը մեկնաբանվում է իբրև Գերմանիայի հեղափոխական գործընթացների և քաղաքական կյանքի արտահայտություն՝ հակառակ նրա նկատմամբ այն ժամանակվա քննադատության ավանդական հայացքին:

Ֆրանսիայում մարքսիստական քննադատության ցայտուն արտահայտությունն է **Պոլ Լաֆարգի** (1842-1911) ստեղծագործությունը: Ղեկավարվելով գրականության մասին մարքսիստական հայեցակարգով՝ Լաֆարգը «Ռոմանտիզմի առաջացումը» (1885-1896) աշխատության մեջ այդ գրական ուղղությունը բնութագրում է իբրև «դասակարգային գրականություն» [Լաֆարգ 1964, 149]: Ընդ որում, ռոմանտիզմի դասակարգային արմատները կապվում են, մի կողմից, ազնվականության հետ, մյուս

կողմից՝ բուրժուազիայի: Ըստ Լաֆարգի՝ ռոմանտիզմն առեղծվածային կերպով իր մեջ զուգակցում է «յակոբինյան սարսափներից վախեցած ազնվականության» գաղափարախոսությունը բուն յակոբինյան գաղափարախոսության հետ. ազնվականության համար ռոմանտիզմը դառնում է «դասակարգային ինքնապաշտպանության զենք», իսկ բուրժուազիայի համար՝ «դասակարգային գերիշխանության զենք»: Այդ պատճառով ռոմանտիզմի այնպիսի հատկանիշներ, ինչպիսիք են զգացմունքի պաշտամունքը և տարաշխարհիկության հակումը, Լաֆարգի կողմից մեկնաբանվում են հեղափոխության ռացիոնալիզմի նկատմամբ ազնվականության հակազդեցությամբ, իսկ ռոմանտիկական գրականության մեջ անհատապաշտական միտումը Լաֆարգը կապում է բուրժուական գաղափարախոսության հետ:

«Լեգենդ. Վիկտոր Հյուգոյի մասին» (1885) աշխատանքում քննության նյութ է դարձել ֆրանսիացի ռոմանտիկ գրողի գիտակցության դասակարգային բովանդակությունը, որն իր արտահատությունն է գտել նրա ստեղծագործության մեջ: Լաֆարգի մեկնաբանմամբ՝ Հյուգոն ներկայանում է իբրև բուրժուական հարմարվողականության տիպիկ կրող, քանի որ սկզբում նա «իր բանաստեղծական տաղանդը վաճառում էր թագավորին», իսկ 1830 թ. հետո փոխեց իր դիրքորոշումը հոգուտ նոր՝ հանրապետական վարչակարգի [Լաֆարգ 1964, 160]: Այսպիսի անհետևողականությունը Լաֆարգը բացատրում էր նրանով, որ ցանկացած իրավիճակում՝ և՛ լեգիտիմիստ, և՛ հանրապետական եղած ժամանակ, Հյուգոն մնում էր «իր բնույթով բուրժուա»՝ «միշտ հետապնդելով մեկ նպատակ՝ սեփական շահը» [Նույն տեղում, 170-171], ի վերջո «շահավետ դարձնելով նունիսկ սեփական տարագրությունը» [Նույն տեղում, 182]: Այս դիրքերից է Լաֆարգն իրականացնում նաև Հյուգոյի գլխավոր երկերի վերլուծությունը:

Այսպես, «Թշվառներում», նրա տեսանկյունից, «առավել կոպիտ կերպով» է դրսևորվել հեղինակի բուրժուական էությունը, քանի որ այդ վեպի կենտրոնական կերպարներում նա մարմնավորում է բուրժուական ցանկացած հասարակության երկու գլխավոր ինստիտուտները՝ ոստիկանությունը (Ժավերի կերպարում) և շահագործումը (Ժան Վալժանի կերպարում) [Նույն տեղում, 186]:

Նույն կերպ Լաֆարգը ներկայացնում է նատուրալիզմը՝ իբրև հասարակական-տնտեսական որոշակի կացութաձևի գրականություն, մի կացութաձևի, որը բնութագրվում է պատմական թատերաբեմում խոշոր արդյունաբերական պրոլետարիատի երևան գալով: Լաֆարգի կարծիքով, կոնֆլիկտը պրոլետարիատի և բուրժուազիայի միջև կազմում է, օրինակ, Է. Ջուլյի ստեղծագործության բովանդակությունը: Ընդ որում, նրա երկերի ոչ բացահայտ իմաստը Լաֆարգը կապում է բուրժուազիայի հետաքրքրությունների արտահայտման հետ:

Մարքսիստական գրականագիտությունը ահռելի ազդեցություն գործեց գրական հերմենևտիկայի և սոցիոլոգիայի հետագա զարգացման վրա՝ կազմելով XX դարի մի շարք քննադատական դպրոցների տեսական-մեթոդաբանական հիմքը:

Երկեր

1. *Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: в 2 т., М., 1976.*
2. *Меринг Ф., Избранные труды по эстетике: в 2 т., М., 1985.*
3. *Меринг Ф., Легенда о Лессинге, М., 2011.*
4. *Лафарг П., Происхождение романтизма. Легенда о Викторе Гюго. «Деньги» Э.Золя // Лафарг П. Литературно-критические статьи, М., Л., 1964.*
5. *Тэн И., История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., Тракаты, статьи, эссе, М., 1987.*
6. *Тэн И., Философия искусства, М., 1996.*

Գրականություն

1. *Иглтон Т.*, Марксизм и литературная критика, М., 2009.
2. *Косиков Г. К.*, Современное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., Тракаты, статьи, эссе, М., 1987.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001.

Թեմա 3. ԱՆԳԼԻԱԼԵԶՈՒ ՆՈՐ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ. ՊՈԵՏԻԿԱՅԻ ՎԵՐԱԴԱՐՁԸ



Անգլո-ամերիկյան նոր քննադատության ձևավորումը վերաբերում է XX դարի սկզբներին, մի ժամանակաշրջանի, երբ հստակ կերպով դրսևորվեց հումանիտար գիտությունների և մասնավորապես գրականագիտության ճգնաժամը [Կոսիկով 1987, 22]: Գրականագիտության ճգնաժամային իրավիճակը XIX-XX դդ. սահմանագծին առաջին հերթին արտահայտվեց գեղարվեստական ստեղծագործության նկատմամբ այն վերաբերմունքի մեջ, որը բնորոշ էր այդ ժամանակ արդեն ձևավորված քննադատական մեթոդների ճնշող մեծամասնությանը, որոնց շրջանակներում, ինչպես մենք տեսանք, ստեղծագործությունը դիտվում էր ոչ թե իբրև քննադատական վերլուծության ինքնուրույն առարկա, այլ իբրև այս կամ այն մշակութային իրողության վերակառուցման միջոց: Այսպես, Սենտ-Բյովի կենսագրական քննադատության մեջ ստեղծագործությունը հանդես էր գալիս իբրև հեղինակային հոգեբանության արտահայտություն, կուլտուր-պատմական դպրոցի ուսումնասիրություններում՝ իբրև անցած դարաշրջանի բարքերի արտահայտություն, մարքսիստական քննադատության մեջ՝ իբրև հեղինակի դասակարգային գաղափարախոսության արտահայտություն: Թվում է, թե Շլայերմախերը ստեղծագործությունը դիտում էր տարբեր հայեցակարգերի ամբողջության մեջ՝ և՛ իբրև ինքնատիպ իմաստի կրող՝

հեղինակային խոսքի և հեղինակային հոգեբանության յուրահատկությամբ տրված, և՛ իբրև հատուկ եղանակով ձևավորված գեղագիտական երևույթ: Սակայն Վ. Դիլթեյը, նախաձեռնելով Շլայերմախերի ուսմունքի ձևափոխումը կուլտուր-պատմական դպրոցի հետ բանավեճի շրջանակներում, կրկին վերադառնում է ստեղծագործության՝ իբրև հեղինակային ապրումի արտահայտման ձևի ըմբռնմանը: Ի դեպ, Շլայերմախերի մոտ նույնպես հեղինակային նախասկիզբը տեքստի հետ քննադատի աշխատանքի գլխավոր առարկան է:

Անգլո-ամերիկյան նոր քննադատությունը թարմացնում է ստեղծագործության նկատմամբ հայացքը: XIX դարի հերմենևտիկայի և սոցիոլոգիայի հետ ամենասուր կոնֆլիկտի միջոցով այն վերածնում է պոետիկան՝ քննադատական այն հարացույցը, որի շրջանակներում ստեղծագործությունը դիտվում է իբրև գեղագիտական ինքնուրույն առարկա:

Այս դպրոցը ձևավորվել է ԱՄՆ-ում XX դարի առաջին տասնամյակներին: Հետագա հիսուն տարիների ընթացքում անգլիալեզու գրականագիտության մեջ նրա մեթոդաբանությունը տիրապետող էր, և այն միակ քննադատական մեթոդն էր, որը դասավանդվում էր բարձրագույն դպրոցում: Այս հանգամանքը, մասնավորապես, կապված է այն բանի հետ, որ նոր քննադատության հիմնադիրները համալսարանական դասախոսներ էին. նորքննադատական վերլուծության մեթոդը նրանք ներմուծում էին իրենց անմիջական դասախոսական պրակտիկա:

Այս քննադատական ուղղության ներկայացուցիչները համախմբվեցին հարավամերիկյան «The Fugitive» («Փախստական») ամսագրի շուրջ: Բուրժուական ժամանակակից քաղաքակրթությունից փախուստի մետաֆորի միջոցով ֆյուջիտիվիստներն արտահայտում էին բողոք հարավի արդյունաբերացման

դեմ: Նրանք հանդես էին գալիս ի պաշտպանություն հարավային նահանգներում նահապետական ավանդական կենսակերպի: Ֆյուջիտիվիստների՝ ավանդույթին նվիրվածությունն ուներ փիլիսոփայական հիմք և կապված էր իդեալական արվեստի ձևավորմանը նպաստելու նրանց ձգտման հետ, արվեստ, որի շրջանակներում հնարավոր կլիներ հաղթահարել ավանդույթից կտրված ժամանակակից մարդու գլխավոր ողբերգությունը՝ «աշխարհընկալման ամբողջականության քայքայումը»: «Աշխարհընկալման ամբողջականության սպառման (կամ քայքայման)» *տեսությունը* գրականագիտական նոր քննադատության փիլիսոփայական հիմքն է: Ֆյուջիտիվիստներն այն փոխառել էին բանաստեղծ Թ. Ս. Էլիոթից:

«Մետաֆիզիկական բանաստեղծներ» (1921) հոդվածում Էլիոթը աշխարհընկալման ամբողջականությունը մեկնաբանում է իբրև երկու սկզբունքների՝ զգացմունքի և մտքի համադրում և փոխներգործություն: Զգացմունքի և մտքի համադրությունը, ըստ Էլիոթի, բնորոշ է եղել միջնադարյան գիտակցությանը, որը ձևավորվել է աշխարհի նկատմամբ քրիստոնեական հայացքի հիման վրա: Էլիոթը բերում է Դանտեի օրինակը. մեծ իտալացին քննադատին ներկայանում է իբրև բանաստեղծ, որն ունի մտավոր-զգացական ամբողջական աշխարհընկալում: Դանտեի պոեզիայում աշխարհընկալման ամբողջականությունն արտահայտվել է նրանով, որ բանաստեղծական խոսքում միտքը «վերածվում է զգացմունքի»: Աշխարհընկալման այդպիսի ամբողջականություն Էլիոթը տեսնում է նաև ուշ շրջանի ելիզավետյան բանաստեղծների, օրինակ՝ Զ. Դոննի մոտ, որը կարողանում էր «զգալ միտքը անմիջականորեն, ինչպես վարդի հոտը»: Սակայն XVII դ. երկրորդ կեսից աշխարհընկալման ամբողջականությունը սկսում է քայքայվել, «միտքն անջատվում է զգացմունքից»։ XVIII

և XIX դդ. շրջանակներում տեղի է ունենում վերակողմնորոշում դեպի ռացիոնալիզմ, իսկ XIX դարում՝ վերակողմնորոշում դեպի զգացմունքը: Առաջին դեպքում էլիոթը նկատի ունի բանակա-նության կլասիցիստական և լուսավորական պաշտամունքը, երկրորդ դեպքում՝ զգացմունքի սենտիմենտալ և ռոմանտիկա-կան պաշտամունքը:

Հենվելով էլիոթի տեսության վրա՝ ֆյուջիտիվիստները հան-գեցին այն մտքին, որ աշխարհընկալման ամբողջականության քայքայումը կործանարար է արվեստի համար, և որ քննադա-տությունն ի զորու է նպաստելու այնպիսի արվեստ ստեղծելուն, որը հնարավորություն կտա հաղթահարելու զգացմունքի և մտքի խզումը: Հենց այդ պատճառով էլ նոր քննադատություն են վե-րադառնում նորմատիվիզմն ու գնահատողականությունը, որոնք ավելի վաղ (XVIII-XIX դդ. սահմանագծին՝ արիստոտելյան պոե-տիկայի ճգնաժամի ժամանակաշրջանում) մերժվել էին գրակա-նագիտության կողմից: Սակայն նոր քննադատները բանա-ստեղծներին տալիս են խորհուրդներ ոչ թե այն պատճառով, որ վերադառնում են ստեղծագործության ոլորտում արիստոտելյան կանոնի գաղափարին, այլ այն պատճառով, որ այդ կերպ նրանք հույս ունեին իրականացնելու պոեզիայի բարեփոխումը: Այսպի-սի բարեփոխման արդյունքում կձևավորվեր այն արվեստը, որն ընդունակ կլիներ դառնալու և՛ ամբողջական աշխարհընկալման արտահայտչաձևը, և՛ նրա ձևավորման եղանակը:

Քանի որ նոր քննադատությունը հակազդեցություն էր XIX դ. գրականագիտության ճգնաժամին, նրա գործունեության հիմ-քում ընկած է լայնածավալ բանավեճ գրաքննադատության նա-խորդ բոլոր ուղղությունների հետ: Նշենք այդ բանավեճի հիմնա-կան ուղղությունները՝ նոր քննադատների հետևությամբ առանձ-

նացնելով երեք տիպի սխալներ, որոնք, նրանց կարծիքով, թույլ է տվել նախորդ շրջանի գրականագիտությունը:

Սխալների առաջին խումբը վերաբերում է գեղարվեստական ստեղծագործության էության բնութագրմանը: Նոր քննադատության եզրութաբանությամբ՝ այդ սխալներն են «արտահայտչաձևին վերաբերող մոլորությունը» և «պարաֆրազի¹¹ անհեթեթությունը»: Առաջին սխալը ենթադրում է վերաբերմունք ստեղծագործությանը՝ իբրև երկու տարրերից՝ բովանդակությունից և ձևից կազմված իրողության: Այդ մոլորության շրջանակներում ձև է համարվում այն, ինչը «արտահայտում է» բովանդակությունը և, հետևաբար, երկրորդական է վերջինի համեմատ: Այս մոլորության հիմքի վրա էլ առաջանում է «պարաֆրազի անհեթեթությունը»՝ սխալ պատկերացումն այն մասին, որ ստեղծագործության էությունը հնարավոր է համարժեք կերպով արտահայտել նրա բովանդակության վերապատումի մեջ:

Սխալների այս խմբին նոր քննադատությունը հակադրում է ստեղծագործության՝ իբրև կուռ ամբողջության վերաբերյալ հայացքը, որտեղ ձևը չի արտահայտում բովանդակությունը, այլ նրա հետ միասնության մեջ է:

Նախորդ շրջանի գրականագիտության *սխալների երկրորդ խումբը*, որ առանձնացնում է նոր քննադատությունը, այն սխալներն են, որոնք կապված են ստեղծագործության արժեքի որոշման հետ: Դա, առաջին հերթին, «հաղորդակցության մոլորությունն է» (սխալ պատկերացումն այն մասին, որ ստեղծագործության արժեքը որոշակի իմաստ հաղորդելու մեջ է): Երկրորդ, դա «աֆեկտիվ մոլորությունն է». այսպես է կոչվում այն պատկերացումը, ըստ որի՝ ստեղծագործության արժեքը ուղղակիորեն

¹¹ Պարաֆրազ (հայերեն՝ հարասություն) է կոչվում տեքստի շարադրանքն այլ բառերով վերապատմելը կամ մեկնելը (ծանոթ.՝ թարգմ.):

կապված է ընթերցողի վրա թողած հուզական ներգործության հետ: Երրորդ, դա «պոզիտիվիստական մոլորությունն է», որը ստեղծագործության արժեքը որոշում է իրականությունը համարժեք ներկայացնելու ունակությամբ:

«Հին» քննադատության վերոհիշյալ սխալների վերլուծությունը թույլ է տալիս նոր քննադատներին պնդել, որ գեղարվեստական ստեղծագործությունն ունի ինքնուրույն արժեք: Նոր քննադատության մեկնաբանությամբ՝ պոեզիայի արժեքը նրանում չէ, որ այն հաղորդում է որևէ իմաստ, առաջացնում է հուզական արձագանք կամ արտացոլում ռեալ իրականությունը: Պոեզիայի արժեքը նրա գոյության բուն փաստի մեջ է: Բանաստեղծական երկը «գեղագիտական ինքնուրույն արժեք ունեցող օբյեկտ» է, որը, ինչպես գրում է դպրոցի առաջնորդ Զ. Ք. Ռենսոմը, ունի «գոյաբանական կարգավիճակ», այսինքն՝ օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող եզակի իրողության կարգավիճակ:

Սխալների երրորդ խումբը այն «սխալներն են, որոնք կապված են արտատեքստային գործոնների գերազնահատման հետ», իսկ մասնավորապես՝ «հեղինակի նպատակադրմանն ու կենսագրությանը վերաբերող մոլորությունը», «գենետիկական տվյալներին վերաբերող մոլորությունը» և «քննադատական ռելյատիվիզմի»¹² անհեթեթությունը»: Տվյալ եզրութաբանությունը ենթադրում է այնպիսի սխալներ, ինչպես համոզմունքը, որ անհրաժեշտ է ուսումնասիրել հեղինակի կենսագրությունը և մտահղացումը, անհրաժեշտ է ուսումնասիրել ստեղծագործության այս կամ այն տարրի ծագումը, նրա վրա գրական գործընթացի ազդեցությունը, ինչպես նաև համոզմունքը, որ տեքստի իմաստաբանությունը բազմազան է, և դրա վերստեղծումը կախված է

¹² Ռեյսսոմի *կղզի* է կոչվում ուսմունքը բոլոր գիտելիքների հարաբերականության և փոփոխականության մասին (ծանոթ.՝ թարգմ.):

ընթերցողի սուբյեկտիվությունից, տեքստի ընթերցման կոնկրետ իրադրությունից¹³:

Քննադատական պատկերացումների այս համալիր ամբողջությանը նոր քննադատությունը հակադրում է հայացքը ստեղծագործությանը՝ իբրև ներքուստ փակ, ինքնաբավ և ինքնավար օբյեկտի: Դա նշանակում է, որ ստեղծագործությունը նոր քննադատների կողմից դիտվում է, առաջին հերթին, իբրև *հեղինակից անկախ* գոյություն. այնպես, ինչպես ոսկերչից անկախ գոյություն ունի նրա կողմից ստեղծված մետաղազարդը, այնպես էլ ստեղծագործությունն անջատվում է հեղինակից աշխատանքը ավարտելու պահին և «ձեռք է բերում ինքնուրույն կյանք ու ներգործության ուժ, որը կախված չէ հեղինակի սուբյեկտիվ մտադրություններից» [Կոսիկով 1978, 22]: Երկրորդ, ստեղծագործությունը դիտվում է իբրև *այլ տեքստերից անկախ* և, երրորդ, *ընթերցողից անկախ* իրողություն. բացարձակապես կախված չլինելով ընկալման գործընթացից՝ այն ենթադրում է, ըստ նոր քննադատների, «միակ ճիշտ ընթերցում»:

Այսպիսով, նոր քննադատության շրջանակներում գրական ստեղծագործությունը դիտվում է, մի կողմից, իբրև «օրգանական կուռ ամբողջություն», որն ունի բարդ կազմակերպված կառուցվածք, և մյուս կողմից՝ իբրև «ինքնուրույն արժեք ունեցող գեղագիտական օբյեկտ», որը գոյություն ունի գեղագիտական այլ օբյեկտներից, հեղինակից և ընթերցողից անկախ: Այս դրույթներն իրենց տեսական հիմնավորումն են ստանում նորքննադատա-

¹³ «Գենետիկական տվյալներին վերաբերող մոլորությունը» վերագրվում է գրականագիտական այնպիսի ուղղությանը, ինչպիսին է գրականությունների պատմահամեմատական ուսումնասիրությունը, իսկ «քննադատական ռեյատիվիզմի անհեթեթություն» կոչվող սխալը, նոր քննադատների տեսանկյունից, բնորոշ է իմպրեսիոնիստական ուղղվածության քննադատությանը, որը շեշտը դնում է տեքստի՝ ընթերցողի վրա թողած տպավորության անհատական բնույթի վրա:

կան մի շարք տեսություններում: Հաջորդանաբար դիտարկենք դրանք:

Առաջին հերթին, *պոեզիայի՝ իբրև գիտելիքի մասին տեսությունն է*, որի հեղինակը դպրոցի հիմնադիրներից մեկը՝ Ջոն Քրոու Ռենսոմն է: Այս տեսության շրջանակներում, որը Ռենսոմը շարադրել է ողջ դպրոցին անվանում տված մի հոդվածում («Նոր քննադատություն»), պոեզիան հռչակվում է իբրև գիտելիքի յուրահատուկ ձև, որը կտրուկ կերպով տարբերվում է այն գիտելիքից, որն ընկած է գիտության հիմքում: Եթե գիտությունը հնարավորություն է տալիս աշխարհը տեսնելու միայն սխեմատիկ կերպով՝ առաջարկելով «իրական աշխարհի սոսկ ամլացած, աղքատացած, պարզունակացված պատճենները» [Ռենսոմ 1987, 178], ապա պոեզիան աշխարհը ներկայացնում է ամբողջության մեջ, նրա տարրերի միասնությամբ և անբաժանելիությամբ և, հետևաբար, գերազանցում է գիտությանը աշխարհի ճանաչողության խորությամբ: Այն յուրահատուկ գիտելիքը, որ պարունակում է բանաստեղծական երկը, արտահայտված է, ըստ Ռենսոմի, ոչ թե նրա բովանդակության, այլ նրա ողջ բարդ կառուցվածքի մեջ: Ընդ որում, բանաստեղծական երկի կառուցվածքը մեկնաբանվում է իբրև երկու նախասկզբների՝ «տրամաբանական կառուցվածքի» և «անհատական ազատ հյուսվածքի» անբաժանելի միասնություն: «Բանաստեղծական երկը,– գրում է Ռենսոմը,– տրամաբանական բաց կառուցվածք է անհատական ազատ հյուսվածքով» [Ռենսոմ 1987, 177]: Բանաստեղծության «տրամաբանական կառուցվածքը» (կամ, այլ կերպ, «իմաստաբանական կառուցվածքը») նրա մեջ ամփոփված ինչ-որ արտահայտություն չէ, որը հնարավոր է վերապատմել ուրիշ բառերով: Ռենսոմի բնորոշմամբ, դա «բանաստեղծության արձակն է», «սկզբնական», տրամաբանորեն կառուցված իմաստը [Ռենսոմ

1987, 178, 181]: Բանաստեղծության «անհատական հյուսվածքը» (կամ, այլ կերպ, «հնչյունական կառուցվածքը») նրա ենթատեքստն է, տրամաբանորեն չկարգավորված «լրացուցիչ իմաստը», որը ենթակա չէ վերապատումի: Այն ձևավորվում է չափի, ռիթմի, բարեհնչյունության, այսինքն՝ պոեզիայի ռիթմա-հնչյունական կողմի միջոցով: Բանաստեղծական խոսքի այս հայեցակարգերը ստեղծագործությանը հաղորդում են, ինչպես գրում է Ռենսոմը, «գոյաբանորեն կարևոր ինչ-որ բան»: Այսպիսով, ուսումնասիրելով ստեղծագործության կառուցվածքը «իմաստաբանական» և «հնչյունական» կողմերի միասնությամբ, այսինքն՝ այն տարրերի միասնությամբ, որոնք ձևավորում են և՛ արտահայտությունը, և՛ նրա ենթատեքստը, հնարավոր է բացահայտել այն յուրահատուկ գիտելիքը, որ հաղորդում է բանաստեղծությունը: Ռենսոմի համար քննադատության գլխավոր խնդիրը բանաստեղծական երկում այդ գիտելիքի բացահայտումն է:

Ստեղծագործության ներքին ամբողջականության և նրա բոլոր տարրերի անբաժանելի միասնության գաղափարը պաշտպանում էր նաև *օրգանական ձևի տեսությունը*, որը շարադրված է Քլինթ Բրուքսի և Ռոբերտ Փեն Ուորրենի «Պոեզիայի ըմբռնումը» (1938) աշխատության մեջ: Օրգանական ձևի հայեցակարգն այս քննադատների տեսության մեջ ձևավորվել է Քոլրիջի գեղագիտության ազդեցությամբ, որի՝ Շեքսպիրի մասին դասախոսությունները հրապարակվեցին ԱՄՆ-ում 30-ական թթ.: Քոլրիջի կարևորագույն գաղափարներից մեկը ստեղծագործության նմանեցումն է կենդանի օրգանիզմի, որի մեջ բոլոր տարրերը ենթարկված են մեկը մյուսին և միմյանց հետ կազմում են անբաժանելի ամբողջություն: Գեղարվեստական ստեղծագործության տարրերի այս կարգի փոխկապվածությունը Քոլրիջն անվանում է օրգանական ամբողջություն, կենդանի օրգանիզմի ամբողջու-

թյուն: Եվ նոր քննադատության օրգանական ձևի տեսությունը պնդում է, որ անհրաժեշտ է ստեղծագործությունն ուսումնասիրել իբրև օրգանական համակարգ, որի բոլոր տարրերը փոխկապվածության հարաբերության մեջ են: «Ստեղծագործության առանձին տարրերը կապված են միմյանց հետ ոչ այնպես, ինչպես ծաղիկները ծաղկեփնջում, այլ ինչպես ծաղկող բույսի մասեր, ինչպես տարբեր ճյուղերի ծաղիկներ նույն ծառի վրա, որին պետք են և՛ սաղարթ, և՛ ցողուն, և՛ աչքի համար աննկատելի արմատներ»,– գրում է Բրուքսը «Հեգնանքը՝ որպես կառուցվածքային սկզբունք» (1937) աշխատության մեջ [մեջբերումն ըստ՝ Западное литературоведение XX века, 290]:

Միևնույն ժամանակ ստեղծագործության օրգանական ամբողջականությունը նոր քննադատության շրջանակներում իմաստավորվում է «ոչ թե իբրև հեղինակի անհատական ոգեշունչ կամայականության արդյունք, այլ իբրև բուն արվեստի օբյեկտիվ օրենքների իրականացման արդյունք» [Կոսիկով 1987, 22]: Բանաստեղծական արվեստի ոլորտում գործող օբյեկտիվ օրենքներին է նվիրված Թ. Էլիոթի՝ *դիմագրկված պոեզիայի տեսությունը*, որը նա մշակել է «Ավանդույթ և անհատական տաղանդ» (1917) հոդվածում: Պնդելով, որ հեղինակային կամքից բացի արվեստում գործում են նաև վերանհատական, անդեմ մեխանիզմներ, Էլիոթը հեղինակին դիտում է ոչ թե իբրև ստեղծագործության միահեծան կերտողի, այլ իբրև «մեղիումի»¹⁴, որն իր ստեղծագործության մեջ արտահայտում է ոչ թե իր անձը, այլ գրական ավանդույթը: «Բանաստեղծի գիտակցությունը,– կարդում ենք նշված հոդվածում,– յուրօրինակ անոթ է, որը հավաքում և իր մեջ է պահում անհամար զգացմունքներ, արտահայտություններ,

¹⁴ Մեղիում է կոչվում այն անձը, որը ոգեհարցությամբ միջնորդ է դառնում մարդկանց և ոգիների միջև (ծանոթ.՝ թարգմ.):

պատկերներ, և դրանք մնում են այնտեղ այնքան, մինչև կհավաքվեն նոր ամբողջություն ստեղծելու համար անհրաժեշտ բոլոր մասնիկները» [Էլիոթ 1987, 174]: Հետևաբար, ստեղծագործությունը, ըստ Էլիոթի, «շարունակական ինքնագոհաբերում է, անհատական նախասկզբի անվերջ մարում», «ապաանձնականացման» և ավանդույթին ենթարկվելու մշտական «գործընթաց» [Նույն տեղում, 172]: Գ. Կ. Կոսիկովի մեկնաբանմամբ, խոսքն այն մասին է, որ «ստեղծագործության մեջ կան բովանդակության և ձևի այնպիսի տարրեր, որոնք բավական անմիջականորեն արտահայտում են հեղինակի մտահղացումն ու գիտակցական կամքը, բայց կան նաև այնպիսիները (ռիթմի և հանգի, գրական սեռի և ժանրային կանոնների, սյուժետաստեղծման սկզբունքների և այլնի հետ կապված), որոնք յուրաքանչյուր նոր ստեղծագործության մեջ ոչ թե առաջանում են նորովի, այլ հեղինակին են հասնում կարծես ավանդույթով» [Կոսիկով 1987, 22]: Ընդ որում, որքան «ավելի ժամանակակից է բանաստեղծը», գրում է Էլիոթը, այնքան ավելի քիչ է նա «գործի դնում իր զգացմունքները» [Էլիոթ 1987, 173]. «պոեզիան ոչ թե զգացմունքների ազատ հոսք է, այլ փախուստ զգացմունքներից. այն ոչ թե անհատականության արտահայտություն է, այլ փախուստ անհատականությունից» [Նույն տեղում, 176]:

Այն, թե ինչպես է ստեղծագործական գործընթացն իրագործվում «զգացմունքներից փախչելու» իրավիճակում, Էլիոթը մասնավորեցնում է *օբյեկտիվ կոռեկտիվ*¹⁵ *տեսության* մեջ՝ շարադրելով այն «Համլետը և նրա խնդիրները» (1919) հոդվածում: Վերլուծելով Շեքսպիրի ողբերգությունը՝ Էլիոթն ապացուցում է, որ անգլիացի դրամատուրգը Համլետի հուսահատությունը փո-

¹⁵ *Կոռեկտիվ* է կոչվում տարբեր երևույթների միջև եղած հարաբերությունը, կապը (ծանոթ.՝ *թարգմ.*):

խանցում է ոչ թե բառացիորեն, այլ օգտագործելով այդ զգացմունքի «օբյեկտիվ կոռելյատը» գրական ավանդույթում: «Համլետի» մեջ այդպիսի կոռելյատ է սյուժետային որոշակի իրադրությունը՝ հոր սպանությունը և մոր կրկին ամուսնանալը: Գրական ավանդույթում դեռ Շեքսպիրից առաջ այն ամրակայված էր իբրև հուսահատության արտահայտման ձև: Ավանդական իրավիճակի վերարտադրության միջոցով Շեքսպիրին հաջողվել է կառուցել իր հերոսի ապրումները՝ չօգտագործելով զգացմունքային անհատական փորձը, որը, ինչպես գրում է Էլիոթը, պոեզիայում «ցանկալի չէ»:

Նոր քննադատության այս գաղափարները, որոնք վերաբերում էին ստեղծագործության կառուցվածքային միասնությանը և օրգանական ամբողջականությանը, բանաստեղծական արվեստում ապանձնականացված մեխանիզմների առկայությանը, պայմանավորեցին նորքննադատական մեթոդաբանության բնույթը: Նրա էությունն են կազմում այնպիսի դրույթներ, ինչպես ստեղծագործության կառուցվածքի բացահայտումը (ըստ կառուցվածքի մասին վերոհիշյալ պատկերացման), բանաստեղծական երկի վերլուծության մեջ խիստ գիտականությունը և սուբյեկտիվ գործոնի ճնշումը, ցանկացած համատեքստ (հեղինակային կենսագրության համատեքստը, գրական-պատմական համատեքստը, ընկալման համատեքստը) հաշվի առնելուց հրաժարվելը: Հենց այսպիսի քննադատությունն է Ռենսոմն անվանում «գոյաբանական»՝ նկատի ունենալով, որ նրա շրջանակներում ստեղծագործությունը դիտվում է իբրև գոյաբանական կարգավիճակ ունեցող ինքնավար գեղագիտական օբյեկտ: Ուսումնասիրման առարկայի այսպիսի ըմբռնման դեպքում քննադատությունն իր ուշադրությունը փոխադրում է «գրականության աղբյուրներից <...> դեպի բուն գրականության օբյեկտիվ կեցու-

թյունը («պոետից դեպի պոեզիան», ինչպես գրում է Թ. Էլիոթը» [Կոսիկով 1987, 22]:

Գոյաբանական քննադատության սկզբունքներն իրենց կոնկրետ դրսևորումը գտան «ուշադիր ընթերցանության», այսինքն՝ վերլուծական ընթերցանության մեթոդաբանության մեջ, որի շրջանակներում ձևական կառուցվածքի ոչ մի մանրուք անկարևոր չի համարվում ստեղծագործության իմաստն արտահայտելու տեսանկյունից: Քննենք այն Քիթսի «Ներբող հունական աճյունասափորին» բանաստեղծության վերլուծության օրինակով, որն իրականացրել է Քլինթ Բրուքսը («Լավ մշակված աճյունասափոր», 1947): Վերլուծության հիմքում ընկած է այն գաղափարը, որ բանաստեղծական կառուցվածքի տարբեր տարրեր իրար հետ հարաբերվում են պարադոքսի սկզբունքի համապատասխան: Պարադոքսը, ըստ Բրուքսի, բանաստեղծական արվեստի գլխավոր սկզբունքն է: Բանաստեղծական երկում ամենաանհամատեղելի երևույթների պարադոքսալ զուգակցումն էլ դառնում է նրա բազմիմաստության աղբյուրը: Օրինակ, ցանկացած բանաստեղծության բառային կազմակերպումը միշտ պարադոքսալ է, քանի որ բանաստեղծական տեքստում ընդհանուր գործածական բառերը կորցնում են իրենց բառարանային իմաստը, և արդյունքում նրանում ծավալվում է «իմաստների անվերջանալի խաղ»: Երբ Բրուքսն անմիջականորեն անդրադառնում է Քիթսի ներբողին, նրա ուշադրության կենտրոնում հայտնվում է ոչ միայն պարադոքսալ բառօգտագործումը, այլև մի շարք այլ պարադոքսներ, մասնավորապես՝ սյուժետային պարադոքսը: Բրուքսը նկատի ունի այն, որ անկենդանը Քիթսի ներբողում ներկայացված է իբրև կենդանի. աճյունասափորը պատկերված է իբրև պատմող սուբյեկտ, իսկ նրա վրայի քանդակները՝ իբրև կենդանացած մարդիկ: Այդ պարադոքսի վերաձևումն ու վերլու-

ծությունը Բրուքսին թույլ են տալիս պնդել Քիթսի ներքոդի եզրափակիչ բառերի («Գեղեցկությունը ճշմարտությունն է») և ընդհանրապես ողջ բանաստեղծության «միակ ճիշտ» ընթերցման մասին:

Նոր քննադատությունը ձևավորվեց բանաստեղծական տեքստերի վերլուծության հիմքի վրա: Սակայն ավելի ուշ՝ 40-50-ական թթ., նրա ուշադրության կենտրոնում հայտնվեց նաև արձակը: **Արձակի նոր քննադատությունն** իր խնդիրը կապում էր պատմողական կառուցվածքի վերլուծության հետ: Նրա գիտական գործիքակազմը ձևավորում են գլխավորապես երկու հասկացություններ՝ տեսանկյունը և պատումի ձևը:

«Տեսանկյան» հասկացության մշակումը պատկանում է Փերսի Լաբոքին, որն էլ համարվում է արձակի նոր քննադատության սկզբնավորողը ԱՄՆ-ում: «Արձակի արվեստ» (1921) աշխատության մեջ նա տեսանկյան վերաբերյալ զարգացնում է այն ուսմունքը, որը սկզբնապես առաջարկվել էր Հենրի Ջեյմսի կողմից: Ջեյմսն «Արձակի արվեստ» (1884) տրակտատում, որի անվանումն էլ Լաբոքը փոխառել է, տեսանկյուն էր անվանում այն դիրքորոշումը, որից իրականացվում է պատումը: Լաբոքն առաջինը տվեց տարբեր տիպի պատումների նկարագրությունը՝ կապված տեսանկյան բնույթի հետ, որի պրիզմայով ձևավորվում է նարատիվը:

Առաջին տիպը «պատկերային» (կամ «համապատկերային») պատումն է: Այդպիսի պատումը ձևավորվում է *իրադարձությունների մասին պատմության* եղանակով, որին կարելի է հասնել *մենախոսական* տեսանկյան գերիշխանությամբ: Տվյալ դեպքում պատումն իրականացվում է ամենագետ հեղինակի դիրքից, որը վեր է կանգնած իր հերոսներից և մենախոսական եղանակով գնահատում է նրանց բոլոր արարքները: Այս տիպի պատումին,

ըստ Լաբոքի, մոտ են Լ. Ն. Տոլստոյը, Չ. Դիքենսը, Ու. Թեքերեյը, Ստենդալը: Պատումի այդ տեսակը Լաբոքը համարում է հնացած, քանի որ այն հղի է սուբյեկտիվ նախասկզբի ուռճացմամբ, մտքի վրա զգացմունքի գերակշռությամբ, իսկ արվեստի այն ձևերը, որոնցում մի նախասկիզբը գերիշխում է մյուսի վրա, միայն նպաստում են աշխարհընկալման ամբողջականության քայքայմանը և, հետևաբար, «ցանկալի չեն»:

Այուս տիպը «բեմական» (կամ «դրամատիկական») պատումն է: Նրա հիմքում ընկած է *իրադարձությունների ցուցադրումը*, ոչ թե դրանց մասին պատմությունը, և սրան կարելի է հասնել՝ ընդգրկելով *տարբեր* տեսանկյունների ամբողջ հանրագումարը: Այդ դեպքում հեղինակը նմանվում է դրամատուրգի. հրաժարվելով պատկերվող իրադարձության նկատմամբ մենախոսական ուղղակի պատմությունից՝ նա պատումը կառուցում է իր հերոսների տեսանկյունների միջոցով՝ ոչ թե գնահատելով նրանց խոսքերն ու արարքները, այլ անաչառորեն վերարտադրելով դրանք: Այդ տիպի պատում է Լաբոքը տեսնում Ֆլոբերի (անդեմ արձակի հիմնադրի), Ջ. Ջոյսի, Վ. Վուլֆի ստեղծագործության մեջ:

Իբրև Լաբոքի կողմից պատմողական նյութի քննության օրինակ՝ դիմենք «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի կառուցվածքի նրա վերլուծությանը: Տոլստոյի էպոպեայի պատումի տիպը բնորոշելով իբրև պատկերային՝ Լաբոքը գանգատվում է նրանից, որ հեղինակը տեսանկյունն ընտրում է «պատահականորեն». պատկերային պատումի մեջ տեսանկյունը պետք է մենախոսական լինի, իսկ Տոլստոյը պարբերաբար խախտում է նյութի մենախոսական մատուցումը՝ պատումի մեջ ընդգրկելով հատվածներ, որոնք ձևավորվել են այս կամ այն գործող անձի տեսանկյան պրիզմայով (այսպես, Աուստերլիցի դաշտի դրվա-

գում պատումն իրականացվում է իշխան Անդրեյի հայացքով): Համապատկերային տիպի վեպում, գրում է Լաբոքը, «խառնվել են բազմաթիվ տեսանկյուններ»: Հետևաբար, Տոլստոյի վեպի կառուցվածքը Լաբոքին ներկայանում է ոչ ամբողջական, ոչ օրգանական, և այս հանգամանքը, նրա կարծիքով, անխուսափելիորեն խոչընդոտում է ընթերցողի կողմից վեպի բովանդակության ընկալմանը: Քանի որ ընթերցողը չի որսում վեպի կառուցվածքը, նրա «իմաստն ապարդյուն վատնվում է»: Այս վերլուծությունը կրկին պարզաբանում է տեքստի նկատմամբ նոր քննադատության այն գնահատողական վերաբերմունքը, որի մասին խոսվեց վերևում:

Արձակի նոր քննադատության կողմից մշակված մյուս կարևորագույն հասկացությունը *«պատումի ձևն»* է: Նրա ստեղծողը Ջոզեֆ Ֆրենկն է: Փ. Լաբոքի և Մ. Բախտինի գաղափարների ազդեցությամբ Ֆրենկն առանձնացնում է պատումի երկու ձև՝ ժամանակային և տարածական: Պատումի *ժամանակային ձևը* ենթադրում է, որ դեպքերի մասին պատմությունն իրականացվում է դրանց ժամանակային հաջորդականության համապատասխան: Այդ տիպի պատումում իրավիճակները և կոլիզիաները դասավորվում են հաջորդաբար, գծային եղանակով՝ ըստ փաստերի պատկերման պատճառահետևանքային կարգի: Պատումի կազմակերպման այս եղանակը XX դարի գրականության մեջ, ըստ Ֆրենկի, փոխարինվում է այլ՝ *տարածական* տիպով, որի դեպքում իրադարձությունը ներկայացվում է իր տարածական միասնության մեջ, երբ ընկալողը տեսարանի բոլոր տարրերը կարող է ընդգրկել միաժամանակ, փոխկապակցված ձևով: Տարածական տիպը, ըստ Ֆրենկի, ակնառու ներկայացված է, օրինակ, Գ. Ֆլոբերի «Տիկին Բովարի» վեպի՝ գյուղատնտեսական ցուցահանդեսի տեսարանում: Ֆրենկը կարծում է, որ պա-

տումի ձևավորման այս եղանակի դեպքում ծանրության կենտրոնը պատճառային տրամաբանությունից տեղափոխվում է դեպի իրադարձության իմաստային ամբողջական բովանդակություն:

Ամփոփենք. նոր քննադատությունը ձևական-գեղագիտական մոտեցման տարբերակ է, որը ստեղծագործությունը դիտում է իբրև ներքին բարդ կառուցվածք ունեցող գեղագիտական ինքնավար օբյեկտ, և այդ կառուցվածքի բացահայտմանն էլ նոր քննադատությունն ուղղում է իր բոլոր ջանքերը՝ իր վերլուծությունն ազատելով որևէ համատեքստի նկատմամբ ուշադրությունից:

Երկեր

1. *Джеймс Г.*, Искусство прозы // Писатели США о литературе, М., 1982, т. 1.
2. *Рэнсом Д. К.*, «Новая критика» // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX-XX вв., Тракаты, статьи, эссе, М., 1987.
3. *Фрэнк Д.*, Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., Тракаты, статьи, эссе, М., 1987.
4. *Элиот Т. С.*, Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., Тракаты, статьи, эссе, М., 1987.
5. *Brooks C.*, The Well Wrought Urn: A Study in Structure of Poetry. N-Y., 1974.

Գրականություն

1. *Ильин И. П.*, «Новая критика»: история эволюции и современное состояние // Зарубежное литературоведение 70-ых гг., М., 1984.
2. *Козлов А. С.*, Эстетическая критика. «Новая критика» // Литературоведение Англии и США, М., 2004.
3. *Косиков Г. К.*, Современное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М., 1987.

4. *Урнов Д. М.*, Литературное произведение в оценке англо-американской новой критики, М., 1982.
5. *Цурганова Е. А.*, История возникновения и основные идеи неокритической школы в США // Теории, школы, концепции: Художественный текст и контекст реальности, М., 1977.
6. *Цурганова Е. А.*, «Новая критика» романа // Литература США, М., 1973.

Թեմա 4. ՀԵՐՄԵՆԵՎՏԻԿԱՅԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ XX ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻՆ. ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ ՆՈՐ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐ ԴԱՍԱԿԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՇՐՋԱՆԱԿՆԵՐՈՒՄ



XIX դարավերջին հերմենևտիկական գիտելիքի վերոհիշյալ ճգնաժամից հետո հերմենևտիկայի զարգացումը XX դարում սկզբնապես ընթանում էր մեկնաբանման տարբեր եղանակներով նրա մեթոդաբանությունը հարստացնելու ճանապարհով: Այդ հիմքի վրա XX դարի առաջին կեսին առաջանում են հերմենևտիկական մոտեցման այնպիսի տարբերակներ, ինչպես հոգեվերլուծական քննադատությունը, յունգյան քննադատությունը և միֆաքննադատությունը: Այս դպրոցների շրջանակներում պահպանվում է ստեղծագործության՝ իբրև իմաստային օբյեկտիվ իրողության ըմբռնումը, որը բնորոշ էր դասական հերմենևտիկային. և՛ հոգեվերլուծական, և՛ յունգյան, և՛ միֆաքննադատական գրականագիտության մեջ ստեղծագործությունը դիտվում է իբրև օբյեկտիվորեն նրանում առկա, բայց խորքային թաքուն իմաստի կրող, որը հնարավոր է հասկանալ միայն վերձանողական հատուկ ընթացակարգերի միջոցով: Դիտարկենք քննադատական այդ տարբերակները:

§ 1. Հոգեվերլուծական հերմենևտիկան

Հոգեվերլուծական քննադատության հիմքերը դրել է հոգեվերլուծության հիմնադիր Զիգմունդ Ֆրոյդը: Ստեղծագործության և արվեստի ֆրոյդյան տեսությունը մարդկային հոգու կառուցվածքի վերաբերյալ նրա դատողությունների օրինաչափ շարունակությունն է: Հիշեցնենք, որ ըստ Ֆրոյդի՝ մարդկային հոգեկերտվածքը ձևավորվում է երեք տարրերի՝ «Ես»-ի (ego), «Այն»-ի (id) և «Գեր-ես»-ի (super-ego) փոխներգործությամբ: «Ես» ասելով Ֆրոյդը նկատի ունի գիտակցությունը, «Այն»-ը հոգու անգիտակցական նախասիզբն է, «Գեր-ես»-ը՝ հոգեբանության այն հատվածը, որը ձևավորվում է մշակութային նորմերի ազդեցությամբ: Ընդ որում, «Ես»-ը, ըստ Ֆրոյդի, կախման մեջ է և՛ «Այն»-ից, և՛ «Գեր-ես»-ից: «Այն»-ի կողմից նրա վրա ներգործում է հակումների ուժը, «Գեր-ես»-ի կողմից՝ մշակութային արգելքների ուժը, որոնց շրջանակներում այս կամ այն հակումը գնահատվում է իբրև ապաստոցիալական: «Այն»-ը պահանջում է հակումների բավարարում, իսկ «Գեր-ես»-ը սահմանափակում է այդ պահանջը խղճի և մեղքի միջոցով: «Ես»-ն իր հերթին փորձում է ընդունելի դարձնել «Այն»-ը մշակույթի համար՝ մերժելով բավարարել նրա ցանկությունները: Այդ հիմքի վրա, ըստ Ֆրոյդի, տեղի է ունենում անհատի նյարդայնացում, և առաջանում է «անբավարարություն մշակույթից»՝ յուրահատուկ վերաբերմունք մշակույթի նկատմամբ՝ իբրև անհատի կողմից սեփական մղումներն իրականացնելու արգելքի:

Իր հերթին *անգիտակցական ոլորտի կառուցվածքը* («Այն»-ի կառուցվածքը) Ֆրոյդը ներկայացնում է իբրև երկու խմբի՝ առաջնային և դուրս մղված հակումներից կազմված միասնություն: *Առաջնային*, այսինքն՝ մարդուն ի սկզբանե բնորոշ հակումները

սեռական (էրոս) և քայքայիչ (Թանատոս) հակումներն են: Առաջինները դրսևորվում են սեռական վարքագծի տարբեր ձևերում, իսկ երկրորդները՝ ագրեսիայի տարբեր ձևերում: Մյուս խումբը կազմում են *դուրս մղված* հակումները (այսպես կոչված՝ բարդույթները), որոնք հեռացվել են գիտակցության ոլորտից մշակույթի պահանջներին չհամապատասխանելու պատճառով: Արական հոգեբանության ձևավորման մեջ Ֆրոյդը, հիշեցնենք, կարևոր նշանակություն էր տալիս էդիպյան բարդույթին. այսպես էր նա կոչում տղայի անգիտակցական ապրումը, որի բովանդակությունն է մոր հանդեպ հակումը և հակակրանքը հոր հանդեպ, որին ընկալում է իբրև մրցակից:

Դուրսմղումը Ֆրոյդը նկարագրել է իբրև «Ես»-ի կողմից կիրառվող պաշտպանական հիմնական մեխանիզմ երկակի թելադրանքի իրավիճակում, որին այն ենթարկվում է, նախ, մշակույթի կողմից, երկրորդ, չբավարարված և բավարարություն պահանջող հակումների կողմից: Մշակույթի կողմից դատապարտված հակումներից բացի «Ես»-ը ենթագիտակցականի ոլորտ է դուրս մղում նաև վնասվածքային այն փորձը, որը գիտակցությունը չի կարողանում հաղթահարել: Դուրս մղելուց բացի «Ես»-ը, ըստ Ֆրոյդի, օգտագործում է նաև պաշտպանական այլ մեխանիզմներ, մասնավորապես, *սուբլիմացիան* (դուրսմղման փոխակերպումը ստեղծագործական գործունեության տարբեր ձևերի) և *սիմվոլիզացիան* (հակման առարկան խորհրդանիշով փոխարինելը և դրան համապատասխան վերաբերմունք հաղորդելը):

Մարդկային հոգեբանության գործունեությունը բնորոշող պաշտպանական մեխանիզմների վերլուծության հիմքի վրա էլ ձևավորվում է *գեղարվեստական ստեղծագործության հոգեվերլուծական տեսությունը*: Ստեղծագործելը (Ֆրոյդի բնորոշմամբ՝

«երևակայելը») հոգեվերլուծության հիմնադրի կողմից մեկնաբանվում է իբրև «չբավարարված», «ապերջանիկ» մարդու հոգեբանական գործունեության արդյունք: «Երջանիկը երբեք չի տրվում երևակայությանը, այլ միայն չբավարարվածը»,– սա Ֆրոյդի «Արվեստագետը և երևակայությունը» աշխատության հայտնի ասույթներից է: Հատկապես երևակայելու ընթացքում, ըստ Ֆրոյդի, արվեստագետը հնարավորություն է գտնում բավարարելու այն ցանկությունները, որոնց իրականացումը կյանքում նրան անհնարին է թվում: Այսպիսով, ստեղծագործությունը Ֆրոյդը դիտում է իբրև մի գործընթաց, որի հիմքում ընկած է պաշտպանական այս կամ այն մեխանիզմը՝ կա՛մ լիբիդոյի չգիտակցված էներգիայի սուբլիմացիան, կա՛մ իրական, բայց անհասանելի օբյեկտի փոխարինումը պատրանքայինով, հորինածով (սիմվոլիզացիա), կա՛մ էլ հոգեկան թաքնված վնասվածքի (տրավմայի) կամ մշակույթի կողմից չընդունված հակումի դուրսմղումը:

Այդ կապացությամբ Ֆրոյդը հեղինակին բնորոշում է իբրև «հանճարեղ նյարդային», որն ունի սուբլիմացիայի և դուրսմղման հատուկ ունակություն. նա նման է «խաղացող երեխայի», որը խաղը փոխարինել է երևակայությամբ: Սեփական անուրջների աշխարհում նա չեզոքացնում է իր անլիարժեքությունը կամ վնասվածքը և այդպես խուսափում ներդաճի: Այդ պատճառով հոգեվերլուծական քննադատության շրջանակներում գեղարվեստական ստեղծագործությունն ինքնին դիտվում է իբրև հեղինակի նյարդային հոգեբանության չգիտակցված բովանդակության արտահայտչաձև: Հոգեվերլուծական քննադատության մեթոդաբանությունն ուղղված է ստեղծագործության մեջ հեղինակի գիտակցված մտադրությունից անկախ արտահայտված բովանդակության վերծանմանը:

Բնագրում քողարկված հեղինակային ապրումի մեկնաբանությունն իրականացվում է հեղինակի գաղտնի կենսագրության՝ նրա վնասվածքների և բարդությունների կենսագրության վերականգնման միջոցով: Սա է պատճառը, որ Ֆրոյդի քննադատական աշխատություններում գերիշխում են կենսագրական բնույթի ակնարկները, որտեղ ստեղծագործությունը դիտվում է իբրև հեղինակի նյարդաբանական ախտանիշներն արտահայտող վավերաթուղթ և իբրև արդյունք, որն ամբողջապես ու լիովին պայմանավորված է այն ստեղծողի հոգեբանական անբարենպաստ վիճակով:

Ֆրոյդյան հերմենևտիկայի ամենանշանավոր արտահայտություններից մեկը «Դոստոևսկին և հայրասպանությունը» (1925) հոդվածն է: Այստեղ «Կարամազով եղբայրներ» վեպի մեկնաբանությունն իրականացվում է Դոստոևսկու էպիլեպսիայի քննության միջոցով: Դոստոևսկու հիվանդությունը համարելով ներոզի ծանր ձև՝ Ֆրոյդը նրա բովանդակությունը բնորոշում է իբրև «ատելի հոր մահը ցանկանալու համար ինքնապատիժ»: Այս եզրակացությունը Ֆրոյդն արել է հետևյալ դիտարկման հիման վրա. էպիլեպսիայի նոպաները Դոստոևսկու մոտ սկսվեցին նրա հոր սպանվելուց անմիջապես հետո, և, ինչպես գրում է Ֆրոյդը, «ճիշտ կլինի ենթադրել», որ դրանք դադարեցին Սիբիրում տաժանակրության տարիներին, թեպետ «դա հնարավոր չէ ապացուցել»: Այս ենթադրության հիմքում Ֆրոյդի այն գաղափարն է, որ տաժանակրության մեջ Դոստոևսկին «ցար հոր կողմից պատիժ կրեց <...> այն պատժի փոխարեն, որին նա արժանացել էր իր սեփական հոր հանդեպ ունեցած մեղքի համար: Ինքնապատժի փոխարեն նա պատժի արժանացավ հոր փոխարինողի կողմից» [Ֆրոյդ 1995, 290]:

Դոստոևսկու հիվանդության էդիպյան բովանդակության պարզաբանման հիմքի վրա Ֆրոյդը իրագործում է գրողի ստեղծագործության այնպիսի կայուն մոտիվի մեկնաբանությունը, ինչպիսին է նրա «անսահման», «կարեկցության սահմաններից դուրս եկող» «համակրանքը հանցագործի հանդեպ»: Ըստ Ֆրոյդի՝ դա «նման է պատկառանքի». «հանցագործը նրա համար համարյա փրկիչ է, ով իր վրա է վերցրել այն մեղքը, որն այլ պարագայում պիտի կրեին ուրիշները»: Այսպիսով, Դոստոևսկու հումանիզմը Ֆրոյդն ամբողջովին բխեցնում է գրողի կողմից էդիպյան բարդության նյարդային ապրումից:

Ֆրոյդի մեկնաբանման առարկան ոչ միայն հեղինակի, այլև գրական հերոսի «հոգեախտաբանությունն» է: Հայտնի օրինակ է Համլետի անգործության բացատրությունը «Երազների մեկնաբանությունը» (1900) աշխատության մեջ: Վրեժխնդրություն իրագործելու հարցում շեքսպիրյան հերոսի հապաղելը Ֆրոյդը բացատրում է նրանով, որ նա էդիպյան բարդության կրողն է: Հոր մահվան թաքուն ցանկությունը, Ֆրոյդի կարծիքով, ստիպում է դանիացի արքայազնին անգիտակցաբար նույնացնել իրեն Համլետ ավագի մարդասպանի հետ, և այդ հիմքի վրա նրա հոգեբանության մեջ առաջանում են մեղքի ուժեղագույն բարդությո՜ւն և մահվան ընդգծված ձգտում:

Ֆրոյդյան հերմենևտիկան նշանակալի ազդեցություն է թողել եվրոպական և ամերիկյան գրականագիտության վրա՝ դառնալով գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանման ինքնուրույն մեթոդ: Միևնույն ժամանակ ֆրոյդյան հոգեվերլուծության հետ բանավեճի հիմքի վրա ձևավորվում են գրական ստեղծագործությունների խորքային վերլուծության մեթոդական նոր տարբերակներ: Դրանցից ամենամեծ ազդեցությունը գրականագիտական հերմենևտիկայի զարգացման վրա ունեցավ

շվեյցարացի հոգեբույժ, սկզբում 2. Ֆրոյդի աշակերտ, ապա նրա քննադատ Կ.-Գ. Յունգի տեսությունը:

§ 2. Յունգյան հերմենևտիկան

Ստեղծագործության յունգյան տեսությունը ձևավորվում է ֆրոյդիզմի հետ բանավեճում: Արվեստի ֆրոյդյան հայեցակարգը Յունգը բնորոշում է իբրև «մշակույթի ոչնչացման դատավճիռ»։ Նրա լույսի ներքո մշակույթը դիտվում է իբրև «դատարկ ֆարս, ճնշված սեքսուալության հիվանդագին արգասիք»։ Ըստ Յունգի՝ հոգեվերլուծական մեթոդաբանությունը գրեթե կիրառելի չէ իբրև գրականագիտական գործիքակազմ հետևյալ մի շարք պատճառներով:

Նախ, հոգեվերլուծության առարկան «հիվանդագին և աղճատված հոգեբանական կառուցվածքն է» [Յունգ 1987, 217]: Սակայն, գրում է Յունգը, «ստեղծագործությունը հիվանդություն չէ» և այդ պատճառով պահանջում է ոչ թե «բժշկա-բուժական», այլ այնպիսի մեկնաբանություն, որը հաշվի կառնի գեղարվեստական երկի գեղագիտական բնույթը: Հետևաբար, ստեղծագործությունը պետք է դիտել ոչ թե իբրև հոգեկան անբարենպաստ վիճակի ախտանիշ, այլ «իբրև պատկերաստեղծում» [Նոյն տեղում, 220, 221]:

Երկրորդ, հեղինակի ներքին կյանքի գաղտնիքը չի կարող բանալի լինել ստեղծագործության իմաստի համար, քանի որ, ըստ Յունգի, ստեղծագործությունը հեղինակի անհատական հորինվածքի արդյունք չէ, այլ վերանհատական երևույթ: Յունգը ստեղծագործությունը նմանեցնում է «կենդանի էակի», որը հեղինակի «հոգում աճում է» այնպես, ինչպես «ծառը հողի մեջ,

որից այն վերցնում է իրեն անհրաժեշտ հյութերը» [Նույն տեղում, 223]: «Այն ինքնէություն է, որն օգտագործում է մարդուն և նրա անձնական հանգամանքները պարզապես իբրև կենարար միջավայր, տնօրինում է նրա ուժերը սեփական օրենքների համապատասխան և դառնում այն, ինչ ինքն ուզում է դառնալ» [Նույն տեղում, 221]՝ «ամենաբարձր ատյանի իրավասությամբ ողջ ուժով իրեն ծառայեցնելով [արվեստագետի] Ես-ը» [Նույն տեղում, 223]: Այդ պատճառով, ստեղծագործելը Յունգի համար պարտադրված բան է. արվեստագետը ստեղծագործության ազատ կերտողը չէ, նա գտնվում է «իր իսկ ստեղծածի գերության մեջ», որը նրան օգտագործում է իբրև գործիք, իբրև իրեն իրականացնելու միջոց:

Այսպիսով, ըստ Յունգի, ստեղծագործությունը հեղինակի գիտակցված գործունեության արդյունքը չէ: Բացի այդ, այն նաև բացառապես հեղինակի անձնական անգիտակցականի գործունեության արդյունքը չէ, որի բացահայտմանն ուղղված էր ֆրոյդյան վերլուծությունը: Նրա աղբյուրը պետք է փնտրել կոլեկտիվ անգիտակցականի ոլորտում:

Ներմուծելով «կոլեկտիվ անգիտակցականի» հասկացությունը՝ Յունգը տարբերակում է Ֆրոյդի կողմից բացահայտված անգիտակցականի ոլորտը՝ նրանում առանձնացնելով երկու տիպի անգիտակցական՝ «անձնական» և «կոլեկտիվ»: Ֆրոյդը գրում էր միայն անձնական անգիտակցականի մասին, որը ձևավորվում է խիստ անհատական փորձի հիման վրա և գիտակցությունից դուրս մղված, մշակույթի կողմից չընդունված հոգեկան վնասվածքների և հակումների շտեմարան է: Կոլեկտիվ անգիտակցականը չի ձևավորվում անձնական փորձի հիման վրա. այն «ժառանգվել է հնագույն ժամանակներից <...> գլխուղեղի կառուցվածքում» [Նույն տեղում, 229]: Դա անգիտակցականի շատ խոր

մակարդակն է, որը կուտակում է համամարդկային փորձը «պատկերների <...> որոշակի ձևով» [Նույն տեղում]: Մեկնաբանելով այս միտքը՝ Յունգն իր աշխատանքներից մեկում մարդու հոգեբանությունը համեմատել է բազմահարկ շենքի հետ, որի հիմքը դրվել է նախնադարյան ժամանակներում, իսկ հարկերը բարձրացվել են հաջորդ դարաշրջանների ընթացքում: Մարդն ինքը ապրում է արդեն ժամանակակից կառույցի վերին հարկերում և չի կասկածում այն հին որմնաշարվածքի մասին, որի վրա հենվում է ողջ շինությունը [տե՛ս Սուրովա 2001, 275]:

Կոլեկտիվ անգիտակցականի բաղադրիչները Յունգն անվանեց արքետիպեր՝ հակադրելով դրանք բարդույթներին՝ անձնական անգիտակցականի տարրերին: Արքետիպերը հոգեբանության մեջ առաջացել են մարդկության զարգացման ամենավաղ փուլում և անգիտակցականի մեջ պահպանվել մինչև օրս: Յունգը հիմնավորում է արքետիպերի հետևյալ բնութագրիչները.

1. Իմաստային և արժեքային չեզոքություն. արքետիպերը մարդկային պատկերացումների դատարկ ձևեր են, դատարկ մոդելներ, նրանցում բացակայում է իմաստային միանշանակ բովանդակությունը: Յունգը գրում է, որ դրանք «ո՛չ բարի են, ո՛չ չար»: Չունենալով բարոյական կոնկրետ, ամրագրված իմաստ՝ արքետիպը մարդկային կյանքի ընթացքում կարող է լցվել ցանկացած բովանդակությամբ:
2. Համընդհանրականություն, «ամենագոյություն», «տրանս-տեմպորալություն»¹⁶. ըստ Յունգի՝ արքետիպերն օժտված են հավերժական կայունության հատկությամբ, և դրա

¹⁶ Հոգեբանության մեջ այս եզրույթով են նշվում այն երևույթները, որոնք չունեն ժամանակային որևէ կոնկրետ ամրագրում, վերժամանակյա են (*ժանդա*.՝ թարգմ.):

շնորհիվ նրանք անսովոր հաստատունությամբ կրկնվում են ամենատարբեր ժողովուրդների դիցաբանություններում, հոգեկան հիվանդների զառանցական վիճակներում, ինչպես նաև գեղարվեստական երկերում:

Արքետիպի՝ իբրև մարդկային հոգեբանության դատարկ, ապրիորի և համընդհանուր տարրի այս բնութագրման վրա է հենվում ստեղծագործության յունգյան հայեցակարգը: Ստեղծագործությունը, ըստ Յունգի, արքետիպերի անգիտակցական վերարտադրություն է. այն «աճում է անգիտակցականի խորքերից»: Արվեստագետն իր հոգեբանության այդ «հնադարյան» շերտի նկատմամբ ունեցած հատուկ զգայունության շնորհիվ արքետիպերը վերարտադրում է ստեղծագործության մեջ՝ այդ չեզոք և դատարկ սխեմաները միշտ լցնելով ինքնատիպ բովանդակությամբ: Նրա գեղագիտական գործունեության մեջ «կոլեկտիվ անգիտակցականը հասնում է ապրումին»՝ ձեռք բերելով պատկերային ամրագրում:

Պարզաբանենք այս գաղափարը՝ անդրադառնալով Զ. Ջոյսի «Ուլիս» վեպի յունգյան վերլուծությանը: «Ուլիսի» մասին Յունգի հոդվածն այն պարադոքսը բացատրելու փորձ է, որով տարբերվում է Ջոյսի վեպի ընկալումը: Մի կողմից, «Ուլիսը» «վիրավորում է ընթերցանության կայունացած բոլոր սովորությունները» և «ծաղրում» նրա իմաստը հասկանալու ընթերցողի բոլոր փորձերը, և դրա արդյունքում վեպի ընթերցանությունն անխուսափելիորեն առաջացնում է «չարագուշակ ծանձրույթ» և գրգռվածություն: Բայց, մյուս կողմից, վեպը ձեռք է բերել անսովոր ճանաչում: Յունգն այս պարադոքսը բացատրում է նրանով, որ Ջոյսը «Ուլիսում» արտահայտել է «իր ժամանակի հոգեբանական կեցության անգիտակցականը», «բացել է իր դարաշրջանի ոգու գաղտնիքները», մասնավորապես՝ թերահավատությունը, կրոնական նիհիլիզմը, հոգեկան շփոթվածությունը: Իր ժամանակի

«ոգու գաղտնիքները» Ջոյսին հաջողվել է արտահայտել արքե-տիպային ձևի կիրառմամբ. նա օգտագործել է Ողիսևսի մասին առասպելի կառուցվածքը՝ նրա մեջ բնակեցնելով, սակայն, «նոր կենվորի» [Սուրովա 2001, 268]: Բայց Բլումը «Ողիսևս չէ» [Նույն տեղում]: Հոմերոսյան հերոսի և Բլումի տարբերության միջոցով էլ բացահայտվում է Ջոյսի ժամանակին բնորոշ կոլեկտիվ հոգե-բանության բնույթը: Նրա տարբերիչ գծերն են, Յունգի բնորոշ-մամբ, «նյարդայնությունը, շփոթվածությունը և աշխարհայաց-քային ապակողմնորոշվածությունը»:

«Ուլիսը» հեղինակի գիտակցված անդրադարձն է դիցաբա-նական սխեմային: Բայց նաև այն դեպքում, երբ ստեղծագործու-թյունը չի պարունակում ոչ մի բացահայտ հղում արքետիպային ձևերին, Յունգի համակարգում այն նույնպես դիտվում է իբրև մարդկային հոգեբանության արքետիպային բովանդակության նշանային արտահայտություն, որը նրանում դրսևորվել է անգի-տակցաբար, հեղինակի կամքից անկախ: Քննադատի ջանքերն ուղղվում են հենց դրա մեկնաբանությանը:

Յունգի հերմենևտիկական մեթոդաբանությունը վերծանում է, առաջին հերթին, գրական կերպարների, երկրորդ՝ սյուժեների արքետիպային իմաստը:

Անդրադառնանք յունգյան մեթոդաբանության առաջին կող-մին: Նրա բովանդակությունը այն խորքային սխեմաների որո-նումն է, որոնք ընկած են այս կամ այն գործող անձի կերպարի հիմքում: Յունգն այդ հնագույն մոդելներն անվանում է «արքե-տիպ-անձեր»: Նրանք խորհրդանշում են մարդկային հոգեբա-նության զարգացման տարբեր կողմեր՝ գրական ստեղծագոր-ծության մեջ ձեռք բերելով ինչպես դրական, այնպես էլ բացա-սական արտահայտություն: Թվարկենք այդ շարքի հիմնական արքետիպերը:

Մոր արքեպիսկոպոս: Այս արքեպիսկոպոս-անձը խորհրդանշում է մարդու հոգեբանության մեջ բուն կոլեկտիվ անգիտակցականը, ինչպես նաև դրա ակունքները, այն արդյունաբար նախասկիզբը, որին նա պատկանում է: Բանահյուսության մեջ այս արքեպիսկոպոս իրացվում է աստվածուհիների կերպարներով, ինչպես նաև իգական սեռի քսոնիկ¹⁷ էակներով (մոյրաներ, նորնաներ, պարկեր¹⁸ և այլն): Բացի այդ, տվյալ արքեպիսկոպոս դրսևորումն են նաև ընտանիքի, հայրենի տան, ծննդավայրի պատկերները, որոնք հերոսի պատմության մեջ կարող են ինչպես դրական, այնպես էլ բացասական դեր խաղալ: Օրինակ, Գոնչարովի «Օբլոմով» վեպում այդ կարգի արքեպիսկոպոսի հիմքն ակնհայտ է դառնում Օբլոմովկայի պատկերում:

Երեխայի արքեպիսկոպոս, ըստ Յունգի, խորհրդանշում է մարդկային հոգեբանության այնպիսի կողմեր, ինչպիսիք են անհատական գիտակցության զարթոնքը, անհատական հոգեբանության տարբերվելը կոլեկտիվ անգիտակցականից: Գրականության մեջ այդ արքեպիսկոպոս ներկայացվում է այն կերպարով, որը կենտրոնական իրադարձության կրողն է՝ հերոսը կամ հակահերոսը:

Անձի (կամ Դիմակի) *արքեպիսկոպոս:* Այս արքեպիսկոպոս խորհրդանշում է անձի կեղծ իրացումը, այսինքն՝ այն դերը, որի հետ իրեն նույնացնում է մարդը սոցիալիզացիայի ընթացքում: Գրական ստեղծագործության մեջ այս արքեպիսկոպոս իրացվում է, որ-

¹⁷ *Քսոնիկ* են կոչվում դիցաբանական այն կերպարները, որոնք մարմնավորում են հողի բնական, վայրի ուժը: Այդպիսին են գերբնական հատկանիշներով օժտված կենդանանման էակները, անդրշիրիմյան աշխարհի արարածները և այլն (*ծանոթ.*՝ *թարգմ.*):

¹⁸ *Մոյրաները* հունական դիցաբանության մեջ ճակատագրի երեք աստվածուհիներն էին: Գերմանա-սկանդինավյան դիցաբանության մեջ նրանց համապատասխանում էին *նորնաները*, իսկ հին հռոմեական դիցաբանության մեջ՝ *պարկերը* (*ծանոթ.*՝ *թարգմ.*):

պես կանոն, կենտրոնական հերոսի երկվորյակ գործող անձանց կերպարներով, որոնց նա նմանակում է կամ որոնցից փորձում է հեռու մնալ: Գոնչարովի վեպում, օրինակ, այդ արքեպիսկոպոսի արտահայտությունն է գտել պետերբուրգյան այն գրասենյակի ծառայողների կերպարներում, որտեղ Օբլոմովը սկսեց իր մայրաքաղաքային կարիերան Օբլոմովկան լքելուց հետո, և որտեղից նա փախավ՝ հիասթափվելով ծառայությունից և հասարակական կյանքից:

Ստվերի արքեպիսկոպ, ըստ Յունգի, խորհրդանշում է հոգեբանության դուրս մղված հատվածը, նրա այն բովանդակությունը, որը մշակութային արգելքի ներգործությամբ կամ այլ պատճառով գիտակցությունից հեռացվել է անգիտակցականի ոլորտ: Ընդ որում, Ստվերն անպայմանորեն չի խորհրդանշում որևէ չարի և խավարի նկատմամբ մարդու ունակությունը: Ստվերային գոյություն կարող են ունենալ նաև դրական հատկանիշները: Օրինակ, եթե մարդն ապրում է իր մակարդակից ցածր կարգավիճակում, ապա ճնշված են լինում նրա էության դրական հատկանիշները, և ստվեր է դառնում անհատի բարի նախասկիզբը: Այդ կարգի ստվեր է Գոնչարովը նկարագրել Օբլոմովի կերպարում. նրա պատմության մեջ գիտակցական կյանքի ծայրամաս են դուրս մղված հատկապես լավ հատկանիշները, և «գիտակցական պահին» նա զգում է, որ իր մեջ, «կարծես գերեզմանի մեջ, թաղված է դրական, լուսավոր նախասկիզբ»: Գրական ստեղծագործության մեջ Ստվերի արքեպիսկոպ ներկայացնող գործող անձը, որպես կանոն, հերոսի ընդդիմախոսն է: Նա կա՛մ ընկեր և օգնական է (Շտուցը «Օբլոմովում»), կա՛մ գայթակղիչ, հերոսի դիվային երկվորյակ (Մեֆիստոֆելը «Ֆաուստում»):

*Անիմայի*¹⁹ *արքեպիսկոպոս*: Սա արական անգիտակցականի տարրն է, որը պատասխանատու է կնոջ մասին տղամարդու պատկերացման համար: Ըստ Յունգի, մոր ազդեցությամբ այն լցվում է կոնկրետ բովանդակությամբ: Անիման կարող է ինչպես դրական, այնպես էլ բացասական դեր ունենալ տղամարդու պատմության մեջ: Դրական անիման գրականության մեջ մարմնավորվում է կանացի այն կերպարներով, որոնք տղամարդուն իր ճշմարիտ արժեքների հետ ներդաշնակության են տրամադրում, նրա համար ճանապարհ են բացում դեպի իր սեփական ներաշխարհը (Բեատրիչեն «Աստվածային կատակերգության» մեջ, Պոլինան «Շագրենի կաշին» վեպում, Սոնյա Մարմելադովան «Ոճիր և պատիժ»-ում, տիկին դը Ռենալը «Կարմիրը և սևը» վեպում): Չար անիման, ընդհակառակը, իր դրսևորումն է գտնում այն կերպարներում, որոնք հերոսի կենսագրության մեջ քայքայիչ դեր են կատարում. նրան պատրանքներ են հյուսում, իրականությունից հեռացնում (վիուկները «Մակբեթում», Կարմենը Մերիմեի նորավեպում, Թեոդորան «Շագրենի կաշին» վեպում, Մաթիլդա դե Լա Մուլը «Կարմիրը և սևը» վեպում, հեքիաթների արքայադուստրերը, որոնք այնպիսի հանելուկներ են առաջադրում, որոնց լուծման գինը հերոսի կյանքն է):

Անիմուսի արքեպիսկոպոս կանացի անգիտակցականի տարրն է, որը պատասխանատու է կնոջ հոգեբանության մեջ տղամարդու կերպարի համար: Նրա բովանդակությունը ձևավորվում է հոր ազդեցությամբ: Գրական հերոսուհիների պատմություններում դրական անիմուն իր գեղարվեստական արտահայտությունն է գտնում վեհանձն արքայազնի, կախարդված փեսացուի,

¹⁹ *Անիմա* և *Անիմուս* եզրույթները ներմուծել է Յունգը. դրանք բառացի նշանակում են «կենսական նախասկիզբ» և խորհրդանշում են համապատասխանաբար արական և իգական սեռերի հետ կապված արքեպիսկոպոսի կերպարները (ծանոթ.՝ թարգմ.):

հերոսուհու սիրեցյալի կերպարում, որի հետ միանալով՝ նա երջանկություն է ձեռք բերում (Ռոջեստրը «Ջեյն Էյր»-ում): Օլգա Իլյինսկայայի պատմության մեջ անիմուսն ակնհայտորեն երկատվում է Օբլոմովի և Շտոլցի միջև (առաջինը «մաքուր, վճիտ հոգու» և «խոր քնքշանքի» կրողն է, երկրորդը՝ առույգության և իրերի նկատմամբ բանական հայացքի): Կանացի հոգեբանության վրա անիմուսի բացասական ներգործությունն իր արտահայտությունն է գտնում կանացի պատմությունների ողբերգական հայեցակարգում: Այդպիսի անիմուսը հաճախ մարմնավորվում է կողոպտիչների, մարդասպանների, չար խորհրդատուների և այլ կերպարներում (Կապույտ մորուքը, միստր Ռիվերսը Ջեյն Էյրի պատմության մեջ):

Ոգու արքետիպը: Յունգի համակարգում այս արքետիպը խորհրդանշում է մարդու հոգեբանության մեջ հոգևոր բարձրագույն զուգադրումը՝ գիտակցականի և անգիտակցականի միաձուլումը և, հետևաբար, անձի առավելագույն ինքնաիրացումը: Գրականության մեջ այդ արքետիպն իր արտահայտությունն է գտնում իմաստուն խորհրդատուների կերպարներում, որոնց աջակցությանն է դիմում հերոսը ճգնաժամային պահին: Բացի այդ, այս արքետիպը որոշում է արտասովոր մարդու (Փրկչի, արքայի, մարգարեի, տիրակալի, սրբի) կերպարի կառուցվածքը:

Այսպիսով, բանահյուսական, դիցաբանական և գրական կերպարների նկատմամբ Յունգի հերմենևտիկական ռազմավարությունը վերաբերում է դրանց արքետիպային բովանդակության բացահայտմանը, ինչն էլ իր հերթին կապվում է կերպարի մեջ մարդու հոգեբանական կյանքի այս կամ այն հայեցակարգի դրսևորման հետ:

Դիտարկենք ստեղծագործության *սյուժեպային* կողմի խորքային վերլուծության մեթոդաբանությունը: Այն հիմնվում է

մարդկային հոգեբանության յունգյան տեսության վրա: Ըստ Յունգի, հոգեբանությունն ամենևին էլ ինչ-որ անփոփոխ, անսասան բան չէ. նրա կյանքը դինամիկ է և ընթանում է գիտակցության և անգիտակցականի դրամատիկ հարաբերություններով: Մի կողմից, գիտակցությունը և անգիտակցականը գտնվում են միմյանց հետ լարված հակամարտության մեջ, մյուս կողմից, հոգեբանության մեջ գործում է ներքին բախումը վերացնելու, գիտակցության և անգիտակցականի հարաբերությունները ներդաշնակության բերելու միտում: Նրանց միջև հարաբերությունների հավասարեցման կարելի է հասնել երկու մեխանիզմով: Առաջինը դուրսմղումն է, որը նկարագրել է Զ. Ֆրոյդը: Հիշեցնենք, որ դուրսմղումը ենթադրում է գիտակցության ոլորտից հոգեբանական անցանկալի տարրի հեռացում անգիտակցականի ոլորտ: Երկրորդ մեխանիզմը ներգրավումն է: Այն, ընդհակառակը, գիտակցության մեջ ներգրավում է այս կան այն անգիտակցական տարրը և այն ճանաչում իբրև հոգեբանության մաս: Այս մեխանիզմը նկարագրել է հատկապես Կ.-Գ. Յունգը՝ այն անվանելով նաև «հանդիպում արքետիպի հետ»:

Արքետիպի հետ հանդիպման արդյունքները կարող են տարբեր լինել: Դրական տարբերակը ենթադրում է, որ անհատը գիտակցում է արքետիպն իբրև սեփական անգիտակցականի տարր: Այդ դեպքում տեղի է ունենում *հեռացում արքետիպից*, և արքետիպը կորցնում է իր իշխանությունը մարդու հոգեբանության վրա: Բացասական տարբերակի դեպքում արքետիպից հեռացում տեղի չի ունենում, ընդհակառակը, մարդն *իրեն նույնացնում է* նրա հետ և ենթարկվում նրա իշխանությանը:

Գիտակցության և անգիտակցականի հարաբերությունների կարգավորման գործընթացը և մարդու կողմից իր սեփական էության գիտակցումը Յունգն անվանում է *անհատականացում*:

Անհատականացումն ունի մի քանի պարտադիր փուլեր: Յուրաքանչյուր փուլում տեղի է ունենում հանդիպում կոլեկտիվ անգիտակցականի այս կամ այն արքետիպի հետ, նրա ներգրավում հոգեբանության մեջ, իսկ այնուհետև՝ կա՛մ հեռացում արքետիպից, կա՛մ նույնացում նրա հետ: Դիտարկենք անհատականացման գործընթացի բովանդակությունն ավելի մանրամասնորեն: Հիշեցնենք, որ անհատական գիտակցության զարթոնքը Յունգը խորհրդանշում է Երեխայի արքետիպով: Ընտանեկան շրջանակների իշխանությունից (այսինքն, Յունգի համակարգում՝ կոլեկտիվ անգիտակցականի իշխանությունից) Երեխայի ազատագրման գործընթացում սկսվում է անհատի ձևավորումը, որի շրջանակներում մարդն անցնում է անհատականացման հետևյալ փուլերը:

Առաջին փուլը հասարակության մեջ կյանքի փորձությունն է, սոցիալիզացիայի փորձությունը: Այս փուլում տեղի է ունենում հանդիպում Անձի (Դիմակի) արքետիպի հետ: Բացասական տարբերակի դեպքում մարդն իրեն նույնացնում է Անձի հետ. նա ընդունում է սոցիումի կողմից առաջադրվող հասարակական դերը, ենթարկվում հասարակական կյանքում սեփական գործառույթին վերաբերող անփոփոխ պահանջներին: Այդ դեպքում տեղի է ունենում արքետիպի հետմղում դեպի անգիտակցականի ոլորտ, և անհատականացման գործընթացն ընդհատվում է:

Գործընթացի դրական զարգացման դեպքում մարդը, ընդհակառակը, Անձի արքետիպն ընկալում է իբրև սեփական անձի ձևավորման անխուսափելի փուլ՝ իրեն չնույնացնելով այն սոցիալական դերի հետ, որը նրան պարտադրում է իր համար արդիական սոցիալական համատեքստը: Տեղի է ունենում հեռացում Անձի արքետիպից և նրա ճանաչում իբրև սեփական հոգեբանության մի մասի, ինչը անհատականացման նոր փուլի իրականացման պարտադիր պայմանն է:

Երկրորդ փուլը ինքնագիտակցության փորձությունն է, այսինքն՝ հանդիպումը սեփական Ստվերի հետ և նրա ներգրավումը հոգեբանության մեջ: Բացասական զարգացման դեպքում տեղի է ունենում նույնացում Ստվերի արքետիպի հետ և ապա դրա դուրսմղում դեպի անգիտակցականի ոլորտ. մարդը, ցնցված լինելով իր մոլոր կողմից, հրաժարվում է ընդունել իր անձի այդ մասը: Բարոյական տանջալի փորձի ճնշումն էլ իր հերթին է ընդհատում անհատականացման գործընթացը:

Դրական տարբերակի դեպքում տեղի է ունենում Ստվերի ճանաչում իբրև սեփական անձի մի մասի և նրանից հեռացում. գիտակցելով և ընդունելով Ստվերը՝ իբրև սեփական հոգեբանության առանձին տարր՝ մարդը առանձնացնում է իրեն արքետիպից, ինչն էլ անհատականացման շարունակման երաշխիք է:

Երրորդ փուլը հանդիպումն է Անիմայի կամ Անիմուսի հետ՝ փորձությունը սիրո միջոցով: Բացասական տարբերակի դեպքում մարդը ուրիշի հետ իր հարաբերությունները կառուցում է նրա մասին իր անգիտակցական պատկերացումների համապատասխան՝ չկասկածելով, որ այդ պատկերացումներն ունեն հարաբերական և պայմանական բնույթ: Տեղի է ունենում նույնացում Անիմայի (Անիմուսի) արքետիպի հետ. արքետիպին ենթարկվելով՝ մարդը մնում է պատրանքների իշխանության ներքո՝ դրանք ընդունելով իրականության տեղ, և ծուլվում է նրան, ով իր համար անձնավորում է իդեալական զուգընկերոջ կերպարը, ինչի արդյունքում ընդհատվում է անհատականացումը, այսինքն՝ իրեն իբրև ինքնիշխան անձ իրականացնելու գործընթացը:

Դրական տարբերակի դեպքում մարդը արքետիպը համարում է սեփական հոգեբանության կառուցվածք, որը պայմանավորում է նրա այս կամ այն հատկությունները, հակազդեցություն-

ները, երազանքները, գործողությունները զուգընկերոջ ընտրության և նրա հետ փոխհարաբերության իրավիճակներում: Հասկանալով, թե ինչ դեր ունի Անիմուսի (Անիմայի) արքետիպն իր ներքին կյանքում՝ մարդը հաղթահարում է սիրելիի հետ միաձուլման իշխանությունը և հեռանում արքետիպից, ինչի շնորհիվ տեղի է ունենում անցում անհատականացման հաջորդ փուլ:

Չորրորդ փուլը հանդիպումն է Ոգու արքետիպի հետ և նրա ներգրավումը գիտակցության մեջ: Դա գիտելիքով փորձության փուլն է: Բացասական տարբերակի դեպքում տեղի է ունենում նույնացում արքետիպի հետ. մարդու մեջ ձևավորվում է այն պատկերացումը, թե ինքը կյանքի մասին բացառիկ գիտելիք ունի: Ըստ Յունգի՝ Ոգու արքետիպի հետ նույնացումը անհատականացման անխուսափելի փուլն է, որն իր բացասական զարգացման դեպքում անպայմանորեն հաղթահարվում է: Այդ տարբերակի (հեռացում Ոգուց) շրջանակներում անգիտակցականը կորցնում է իշխանությունը մարդու վրա, հոգեբանության մեջ տեղի է ունենում գիտակցության և անգիտակցականի ներդաշնակացում, և մարդը ձեռք է բերում Ինքնություն: Ինքնությունը, ըստ Յունգի, անհատականացման գործընթացի նպատակն է: Այն նշանակում է հոգեբանության ամբողջականություն, գիտակցության և անգիտակցականի միասնություն, նրանց միջև կոնֆլիկտի հաղթահարում և, հետևաբար, անհատի առավելագույն ինքնաիրացում:

Ըստ Յունգի՝ անհատականացումը ողջ պատմողական գրականության խորքային սյուժեն է. հերոսի պատմության հիմքում, Յունգի կարծիքով, միշտ ընկած է արքետիպային համընդհանուր կաղապար, որը կապված է մարդու ինքնակենսագործման ֆաբուլայի հետ:

Այս գաղափարի մեթոդաբանական ներուժը ներկայացնելու համար այն կիրառենք Գոնչարովի «Օբլոմով» վեպի սյուժեի խորքային մեկնաբանության համար: Յունգյան մեթոդի շրջանակներում ակնհայտ է, որ Օբլոմովի կերպարում իրացվել է Երեխայի արքետիպը, որը գտնվում է անհատականացման գործընթացում: Օբլոմովի անհատականացումը սկսվում է այն ժամանակ, երբ նա թողնում է Օբլոմովկան և ծառայության մտնում պետերբուրգյան գրասենյակում: Հետևելով յունգյան ռազմավարությանը՝ Օբլոմովի պատմության այս դրվագը պետք է նույնացնել Անձի արքետիպի հետ հերոսի հանդիպման հետ: Օբլոմովը փորձարկում է սոցիալական որոշակի դեր, սակայն, բարեբախտաբար, հասկանում է, որ ծառայողի գործունեությունը համապատասխան չէ իր անհատական էությանը («Իսկ ե՞րբ պետք է ապրել»): Թողնելով ծառայությունը՝ նա այդ կերպ հեռանում է Անձի արքետիպից:

Անհատականացման հաջորդ փուլը՝ հերոսի հանդիպումը Ստվերի հետ, նկարագրված է վեպի 8-րդ գլխի վերջում, որտեղ պատկերվում է այն «խելամիտ թուպեն» Օբլոմովի կյանքում, երբ նա մտածում է սեփական «բարոյական զարգացման մեջ կանգ առնելու» պատճառների մասին: Բայց ամոթի տանջալի զգացում ապրելով՝ Օբլոմովը քնում է՝ սուզվելով Օբլոմովկայի մասին քաղցր երազի մեջ (9-րդ գլուխ): Քնի մեջ տեղի է ունենում Ստվերի հետ հանդիպման ընթացքում առաջացած ամոթի տանջալի զգացումի դուրսմղում և ժամանակավոր վերադարձ անձնական պատմության այն փուլին, երբ հոգեբանության մեջ գերիշխում էր կոլեկտիվ անգիտակցականի տարերքը, իսկ անհատական գիտակցությունը դեռևս բացակայում էր: Անհատականացումը, այնուհանդերձ, չի ընդհատվում՝ շնորհիվ Շտոլցի և Օլգա Իլյինսկայայի, որոնք փորձում են ստվերից դուրս բերել Օբլոմովի

դրական հատկանիշները: Օբլոմովի սերը Օլգայի նկատմամբ, սակայն, ավարտվում է խզմամբ, որի պատճառը յունգյան մեթոդաբանության շրջանակներում հեշտորեն կապվում է Օլգայի անհամապատասխանության հետ Օբլոմովի Անիմային, որը ձևավորվել էր նրա հոգատար մայրիկի կերպարով և նմանողությամբ: Անիմայի արքետիպի հետ հանդիպումը խորհրդանշվում է Օբլոմովի միությանը Ագաֆիա Պշչենիցինայի հետ, որը վեպում ներկայացված է իբրև Օբլոմովի մոր բացահայտ փոխարինող: Նրա հետ ամուսնությունը ակնհայտորեն նշանակում է հերոսի նույնացում Անիմայի արքետիպի հետ և հերոսի վերադարձ այն փուլին, որը նախորդում է անհատականացման սկզբին: Այսպիսով, յունգյան հերմենևտիկայի շրջանակներում Գոնչարովի վեպը կարող է մեկնաբանվել իբրև ողբերգական պատմություն մի մարդու մասին, ով չկարողացավ անհատականացումն իրականացնել նահապետական այն համատեքստի իշխանության պատճառով, որից ինքը դուրս էր եկել:

Ինքնության նվաճումը կապելով գերարտասովոր մարդուն երբևէ գործունեության հետ՝ Յունգն ուշադրություն դարձրեց այն բանին, որ գրականության մեջ Ինքնության նկարագրությունը հազվադեպ է հանդիպում: Կարծում ենք՝ լիովին հնարավոր է իբրև Ինքնության գրական իրացման օրինակներ ներկայացնել հետևյալ գրական կերպարներին՝ Բազարով (կյանքից հեռանալու դրվագներում), Ժուլյեն Սորել (բանտարկության և դատավարության դրվագներում), Տատյանա Լարինա (Օնեգինին մերժելու դրվագում. «Նրա համար ամեն ինչ պարզ է»): Այս հերոսներից յուրաքանչյուրը կրում է ինքնախաբեության փորձությունը և հրաժարվելով պատրանքներից՝ իր կյանքի հետագա ընթացքի վերաբերյալ գիտակցված որոշում է ընդունում:

Նկարագրելով արքետիպային այն ձևերը, որոնցով կերպավորվում է գրականության մեջ անհատականացման պատկերումը՝ Յունգը նաև առանձնացնում է *արքետիպ-փոխակերպումները*: Դրանք սյուժետային այն համընդհանուր տարրերն են, որոնց մեջ արտահայտվում է հերոսի հանդիպումն այս կամ այն արքետիպի հետ: Դրանք արքետիպային իրադարձություններն են, իրավիճակները կամ կոլիզիաները: Օրինակ, Ստվերի հետ հանդիպումը պատումի մեջ կարող է ներկայացվել այնպիսի արքետիպ-փոխակերպումներով, ինչպես ճանապարհի կորցնելը, կերպարանափոխությունը, ճամփորդությունը, պայքարը վիշապի հետ և այլն: Անիմայի (Անիմուսի) հետ հանդիպումը բանահյուսության մեջ հաճախ պատկերվում է հերոսի մասնակցությամբ մրցություններին, նրան հանելուկներ գուշակել պարտադրելով, արգելքի խախտմամբ և այլն: Հերոսի կողմից Ինքնության ձեռքբերումը, ըստ Յունգի, հաճախ մարմնավորվում է հարսանիքի իրադարձության մեջ, որի խորքային խորհրդանշական իմաստը գիտակցության և անգիտակցականի միջև հարաբերությունների ներդաշնակացումն է:

Մեղադրվելով ինտուիտիվիզմի և սահմանափակ (միայն ֆաբուլային երկերին վերաբերող) կիրառության մեջ՝ յունգյան մեթոդաբանությունը հսկայական ազդեցություն է ունեցել հետագա շրջանի հերմենևտիկական գրականագիտության զարգացման և մասնավորապես՝ միֆաքննադատական տեսության ձևավորման վրա:

§ 3. Միֆաքննադատական հերմենևտիկան

Միֆաքննադատության տեսական հիմքը կազմում է դիցաբանության և գրականության միջև ծագումնաբանական կապի գաղափարը: Այդ գաղափարի շրջանակներում հնագույն առասպելը մեկնաբանվում է իբրև հետագա շրջանի գեղարվեստական ողջ գրականության անմիջական աղբյուր. նրա բովանդակությունը և կառուցվածքային տարրերը դիտվում են իբրև ստեղծագործության «շինանյութ», իսկ դրանց բացահայտումը դառնում է ստեղծագործության խորքային իմաստի վերծանման գլխավոր մեթոդը:

Միֆաքննադատությունն առաջացել է բրիտանական գրականագիտության շրջանակներում: Նրա մեթոդաբանությունը ձևավորվել է աստիճանաբար, ինչի արդյունքում անգլիական միֆաքննադատության մեջ առանձնանում է երկու փուլ [Տե՛ս Կոզլով 2004]:

Առաջին փուլը կապված է, այսպես կոչված, *ծիսական դպրոցի* գործունեության հետ, որը ձևավորվեց Քեմբրիջի համալսարանում: Նրա ստեղծողները հետևորդներն էին անգլիացի ազգագրագետ Ջեյմս Ֆրեյզերի, որն առաջ էր քաշել ծեսի՝ իբրև դիցաբանության աղբյուրի գաղափարը:

«Ոսկե ճյուղ» (1890-1915) տասներկուհատորանոց աշխատության մեջ Ֆրեյզերը նկարագրում է ծեսը՝ իբրև նախնադարյան մշակույթին բնորոշ երևույթ: Նախնադարյան մարդուն բնորոշ էր հավատը, որ աշխարհում թագավորում են բնության հզոր, անդեմ ուժեր, որոնց վրա կարելի է ներգործել մոգական ծեսի միջոցով: Ընդ որում, Ֆրեյզերը նկատում է, որ ծեսը միշտ կատարվում է իբրև ցանկալի արդյունքի նմանակում. օրինակ, թշնամուն մահ ցանկանալով՝ մոզը աղավաղում է նրա պատ-

կերը, կամ կնոջը բարեհաջող ծննդալուծում ցանկանալով՝ նա նմանակում է ծննդաբերության բուն գործընթացը: Այսպիսով, Ֆրեյզերը մոգական ծեսը մեկնաբանում է իբրև ցանկալի իրադարձության բեմականացում: Ծեսից, ըստ Ֆրեյզերի, առաջանում է միֆը: Դա տեղի է ունենում այն պահին, երբ ծեսն ամրագրվում է իբրև պատմություն: Հետևաբար, Ֆրեյզերը միֆը դիտում է որպես ծեսի լեզվա-պատկերային արտահայտչաձև:

Ֆրեյզերը դիցաբանության ձևավորման գործում հատուկ նշանակություն էր տալիս սեզոնային (օրացուցային) ծեսերին, որոնցում ներկայացվում էր բնության կյանքի ամենամյա պարբերաշրջանը, մասնավորապես՝ աշնանը բուսականության թառամելը և նրա նոր աճը գարնանը: Այս ծեսերը, ըստ Ֆրեյզերի, իրենց բանավոր արտահայտությունն են գտել մեռնող և հարություն առնող աստվածների մասին առասպելներում: Բնության պարբերաշրջանը անձնավորող աստվածների մասին այդպիսի պատմություններ Ֆրեյզերը գտնում է ամենատարբեր ժողովուրդների դիցաբանություններում՝ մեկնաբանելով դրանք, կրկենք, իբրև օրացուցային ծեսի բանավոր ամրագրում: Հունական դիցաբանության մեջ, օրինակ, դա Դիոնիսոսն է, սկանդինավյանում՝ Բալդրը, եգիպտականում՝ Օսիրիսը, Աստվածաշնչում՝ Քրիստոսը²⁰:

Եթե Ֆրեյզերը ծեսից բխեցնում է դիցաբանությունը, ապա նրա հետևորդները՝ քնմքիջյան քննադատները, ծեսից բխեցնում են մարդու հոգևոր գործունեության մյուս բոլոր ձևերը՝ կրոնը, փիլիսոփայությունը, արվեստը և, մասնավորապես, գրականությունը: Ծիսական քննադատության մեջ գրականության ծագման տեսությունը կարելի է արտահայտել հետևյալ սխեմայով.

²⁰ Հայկական դիցաբանում նույնպես եղել է բնության մահացումն ու զարթոնքը խորհրդանշող աստվածություն՝ Արա Գեղեցիկը (*ծանոթ.՝ թարգմ.*):

Ծես → Միֆ → ԳՄ²¹

Պարզաբանենք. ծեսից ձևավորվում է դիցաբանությունը, իսկ միֆի առանձին տարրեր հետո վերարտադրվում են գրականության մեջ, դառնում է նրա շինանյութը: Միֆը, այսպիսով, միջնորդի դեր է կատարում ծեսի և գրականության միջև: Միֆի այն տարրերը, որոնք վերարտադրվում են հետագա շրջանի գրականության մեջ, ծիսական քննադատները նշեցին «միֆոլոգեմ» հասկացությամբ՝ նկատի ունենալով դիցաբանական կերպարները, սյուժեները, դիցաբանական մոտիվներն ու թեմաները:

Համաձայն այս հայեցակարգի՝ ծիսական քննադատության մեթոդաբանական գլխավոր սկզբունքը դառնում է ստեղծագործության ծիսական հիմքի բացահայտումը:

Բերենք օրինակներ: **Գիլբերտ Մերեյը**, «Հերոսական էպոսի ձևավորումը» (1907) աշխատության մեջ ուսումնասիրելով Հոմերոսի «Իլիականը», ծիսական աղբյուրներ է բացահայտում մի ամբողջ շարք սյուժետային իրավիճակների համար: Այսպես, Հեղինեի առևանգումը նա բխեցնում է հարսնացուի առևանգման ամուսնական ծեսից, իսկ Աքիլլեսի մահը և այն ողբալը մեկնաբանում է իբրև սեզոնային ծեսի վերարտադրություն, որտեղ ներկայացվում է բուսականության մահը: Ծիսաքննադատության այս ներկայացուցչի մեկ այլ՝ «Համլետ և Օրեսթես» (1914) աշխատության մեջ քավության զոհի ծեսը համարվում է հունական և շեքսպիրյան ողբերգությունների սյուժետային նախահիմքը:

Ջեսի Վեսթոնի «Ծեսից դեպի վեպ» (1920) աշխատության մեջ ծիսական քննության առարկա է դառնում կուրտուազային²²

²¹ ԳՄ – գեղարվեստական ստեղծագործություն:

²² Ասպետական գրականությանը կոչվում է նաև *կուրտուազային (ծանոթ.՝ թարգմ.)*:

վեպը և, մասնավորապես, Սրբազան սկիհի մասին վեպը: Մեր-
ժելով այն տարածված կարծիքը, որ միջնադարյան վեպի այդ
տեսակն առաջացել է քրիստոնեական լեգենդից սուրբ գավաթի
վերաբերյալ, որի մեջ Քրիստոսի խաչվելուց հետո հավաքել են
նրա արյունը, ուսումնասիրողը նրա արմատները հասցնում է
մինչև ընծայման հնագույն ծիսական ավանդույթը: Վերջինս իր
հերթին կապվում է մեռնող և հարություն առնող աստծու պաշ-
տամունքի հետ:

Ըստ Մ. Ե. Մելետինսկու՝ ծիսական մեթոդաբանության
ակնհայտ խոցելիությունն այն է, որ հենվում է անապացուցելի
դրույթների վրա. օրինակ, որ առասպելը ծագել է ծեսից, որ
ցանկացած գեղարվեստական ստեղծագործություն ունի ծիսա-
կան հիմք: Ծիսական հիմքի առկայությունը գիտության կողմից
հիմնավորված է միայն դրամատուրգիայի և հատկապես՝ ողբեր-
գության ժանրի վերաբերյալ: Ողբերգությունը, ինչպես հայտնի
է, ծագել է սեզոնային ծեսերից, որոնք կապված են Դիոնիսոս
աստծու պատվին կատարվող տոնակատարությունների հետ՝
այծի զոհաբերումով:

Իրենք՝ ծիսաքննադատները, իրենց մեթոդաբանության
թույլ կողմը շուտով կապեցին այն բանի հետ, որ անհնարին է
հետևել, թե ինչպես է տեղի ունենում հնագույն ծեսերի և առաս-
պելների փոխակերպման գործընթացը գրական ստեղծագործու-
թյան այս կամ այն տարրի: Եթե ծեսի վերածվելն առասպելի
նրանք մեկնաբանում էին ըստ Ֆրեյդերի (ծեսը խոսքային ձև է
ստանում), ապա հետագա շրջանի գրականության մեջ առաս-
պելի այս կամ այն տարրի վերարտադրման մեխանիզմը մնում
էր չպարզաբանված: Այս խնդրի լուծմանը նպաստեց անգլիացի
միֆաքննադատների դիմելը Յունգի հայեցակարգին, մասնավո-
րապես՝ նրա այն գաղափարին, որ գոյություն ունեն արքետի-

պեր՝ մարդկային հոգեբանության համընդհանուր կառուցվածքներ, որոնք պատասխանատու են սերնդից սերունդ փորձի փոխանցման համար: Ըստ Յունգի, հիշեցնենք, արվեստագետը անգիտակցաբար արքետիպեր է քաղում կոլեկտիվ անգիտակցականից՝ դրանց դատարկ ձևերը լցնելով յուրահատուկ բովանդակությամբ: Հենվելով Յունգի այն գաղափարի վրա, որ արքետիպերն իրենց անմիջական արտահայտությունն են գտնում առասպելի մեջ, ծիսաքննադատները յունգյան արքետիպերը նույնացնում էին դիցաբանական կերպարների՝ միֆոլոգեմների հետ:

Ծիսաքննադատության՝ արքետիպերի տեսությանը դիմելու արդյունքում ձևավորվում է անգլիական միֆաքննադատության *յունգյան ուղղությունը*, որը նրա զարգացման երկրորդ փուլն էր: Այս ուղղության մեջ գրական ստեղծագործության առաջացման տեսությունը փոփոխվում է հետևյալ կերպ. խոսքային ամրագրման արդյունքում ծեսը վերածվում է միֆի, միֆը արքետիպերը տեղափոխում է կոլեկտիվ անգիտակցականի ոլորտ, արվեստագետը անգիտակցաբար վերարտադրում է դրանք իր ստեղծագործության մեջ: Այս հայեցակարգը կարող է ներկայացվել հետևյալ սխեմայով.

$$\text{Ծես} \rightarrow \text{Միֆ} \rightarrow \text{ԿԱ}^{23} \rightarrow \text{ԳԱ}$$

Այս տեսական փոփոխության համապատասխան՝ փոխվում են նաև բրիտանական միֆաքննադատության մեթոդաբանական սկզբունքները. սկսած 30-ական թվականներից՝ նրա բովանդակությունն է կազմում ոչ թե ստեղծագործության ծիսական հիմքի, այլ ստեղծագործության մեջ դիցաբանական արքետիպերի որոնումը:

²³ ԿԱ – կոլեկտիվ անգիտակցական:

Յունգյան անգլիական քննադատության գլխավոր դեմքը **Մոդ Բոդկինն** է («Արքետիպերը պոեզիայում», 1934): Առաջին մասնագիտությամբ լինելով հոգեբան՝ Մ. Բոդկինը ուսումնասիրում է բանաստեղծական պատկերավորությունը, որը ծառայում է այս կամ այն զգացմունքի արտահայտմանը: Բացահայտելով, որ ամենատարբեր բանաստեղծներ (այդ թվում՝ նաև Աստվածաշնչի ստեղծողները) հոգեբանական նույն վիճակների արտահայտման համար օգտագործում են նույն փոխաբերությունները, ուսումնասիրողը եզրակացնում է, որ այդ կայուն կրկնվող պատկերներն էլ հենց արքետիպերն են՝ այն համընդհանուր մոդելները, որոնք բանաստեղծներն անգիտակցաբար արդիականացնում են իրենց ստեղծագործության մեջ: Այս վարկածի հիման վրա Բոդկինը ստեղծեց «գրական արքետիպերի առաջին նշանակալի տիպաբանությունը» [Մելետինսկի 1995]:

Նախ, աստվածաշնչյան պատկերավորության և Քուրիջի «Բալլադ ծեր ծովագնացի մասին» պոեմի պատկերավորության զուգադրական վերլուծության հիման վրա նա առանձնացրեց դժոխքի և դրախտի արքետիպերը: Համեմատության ընթացքում Բոդկինը բացահայտեց, որ մարդկային փորձառության նույն տարրերի նկարագրման համար երկու բնագրերում օգտագործվում են միևնույն այլաբերությունները: Այսպես, հերոսի սխալի կամ նրա պարտության հետ կապված դրամատիկ իրավիճակը երկու բնագրերում էլ խորհրդանշվում է մռայլ քարանձավների և կիրճերի պատկերներով, իսկ դժվար կոնֆլիկտի բարեհաջող լուծումը երկու բնագրերում էլ կապվում է ծաղկած այգիների և լեռների պատկերման հետ: Պատկերների առաջին համակարգը Բոդկինն անվանեց դժոխքի արքետիպ, իսկ երկրորդը՝ դրախտի արքետիպ:

Երկրորդ, Բողկինն առանձնացրեց Աստծու, սատանայի և հերոսի արքետիպերը: Նկատելով, որ բարձրագույն կարգ կամ որևէ հեղինակավոր ատյան խորհրդանշող հերոսները գրականության մեջ միշտ նման կերպ են պատկերվում, Բողկինը հիմնավորեց Աստծու արքետիպի գոյությունը: Ուսումնասիրողի համար նրա ներկայությունն ակնհայտ է, օրինակ, Զևսի, Կառլոս Մեծի կամ Արթուր թագավորի կերպարներում: Սատանայի արքետիպը, որը խորհրդանշում է քաոսի զորությունը, գրականության մեջ մարմնավորվում է չար հերոսների կերպարներում, իսկ հերոսի արքետիպը, Բողկինի կարծիքով, ընկած է այն գործող անձանց կերպարների հիմքում, որոնք տատանվում են բարու և չարի ընտրության միջև կամ հակամարտում են բարձրագույն ուժերի հետ (օրինակ, Պ.-Բ. Շելլիի Պրոմեթևսը):

Մեթոդաբանական երկրորդ խնդիրը, որ լուծվում է յունգյան միֆաքննադատության շրջանակներում, *մոնոմիֆի որոնման խնդիրն է*: Մոնոմիֆը այն նախասկզբնական առասպելն է, որը, ըստ միֆաքննադատական տեսության, ընկած է ողջ գրականության հիմքում: Հիշեցնենք, որ, ըստ Յունգի, գրականության համընդհանուր բովանդակությունը կապված է անհատականացման գործընթացի անգիտակցական վերարտադրության հետ: Իսկ Յունգի բրիտանացի հետևորդները՝ մոնոմիֆի տեսաբանները, փորձում են գրականությունը բխեցնել ինչ-որ նախասկզբնական առասպելից:

Այսպես, Ֆրենսիս Ռեգլանը հետագա շրջանի ողջ գրականության աղբյուրը համարում է ամենատարբեր ազգերի դիցաբանություններում Ֆրեյզերի կողմից հայտնաբերված առասպելը մեռնող և հարություն առնող աստծու մասին («Հերոսը. Ավանդույթի, առասպելի և դրամայի ուսումնասիրություն», 1936): Մեկ այլ միֆաքննադատի՝ Քոլին Սթիլի վարկածով այդպիսի աղբյուր

է հերոսի հոգևոր անկման և վերածննդի պատմությունը, որը քննադատը կապում է ոչ թե սեզոնային աստվածության մեռնելու և վերածնվելու ագրարային առասպելի հետ, այլ աստվածաշնչան առասպելի, և Ֆրեյզերի հետ բանավիճելով՝ հրաժարվում է այն դասել օրացուցային դիցաբանության շարքը («Հավերժական թեմա», 1936):

Մոնոմիֆի ինքնատիպ տեսություն է առաջ քաշել Ռոբերտ Գրեյվսը «Սպիտակ աստվածուհին» (1948) գրքում: Ըստ նրա վարկածի՝ նախնական առասպելը Արևի և Լուսնի հակամարտության սյուժեն է: Գրականության մեջ այդ առասպելն իր արտահայտությունն է գտել արական և իգական նախասկզբների՝ Գրեյվսի դիտարկմամբ, մարդկային մշակույթի համընդհանրական արքետիպերի բախման մեջ: «Արական» արքետիպը, ըստ Գրեյվսի, խորհրդանշում է մտավոր նախասկիզբը և ծագում է Արևի աստված Ապոլոնին նվիրված ծեսերից: «Իգական» արքետիպը խորհրդանշում է ինտուիտիվ, իռացիոնալ, բանաստեղծական նախասկիզբը և ծագում է Լուսնի աստվածացման ծեսից: Այս երկու արքետիպերի հակամարտությունը, գիտնականի կարծիքով, որոշում է եվրոպական ողջ գրականության զարգացումը: Այսպես, միջնադարում տիրապետող էր լուսնային առասպելների լեզվի վրա հիմնված պոեզիան. դա տրուբադուրների պոեզիան էր, որը Գրեյվսն արքետիպորեն հասցնում է մինչև Լուսնի աստվածացման ծեսը: XVII-XVIII դդ. գրականություն է գալիս արևային միֆը, որի արտահայտությունն է բանականության պաշտամունքը կլասիցիզմի և Լուսավորության արվեստում: Ռոմանտիզմի գրականության մեջ կրկին վերադառնում է Լուսնի առասպելը, որն ընդգծվածորեն դրսևորվում է ռոմանտիկական պոեզիայի անձնական թեմատիկայում:

XX դ. միֆաքննադատական տեսության նշանակալի նվաճումներից պետք է համարել կանադացի բանասեր **Նորտրոպ Ֆրայի** գործունեությունը, որի «Քննադատության անատոմիա» (1957) աշխատությունը լուրջ ազդեցություն ունեցավ հետագա շրջանի հերմենևտիկայի զարգացման համար: (Այդ աշխատության մանրամասն վերլուծությունը տե՛ս Մ. Ե. Մելետինսկու գրքում [Մելետինսկի 1995, 109-121]:)

Ն. Ֆրայի տեսության կենտրոնական դրույթը այն գաղափարն է, որն առկա էր Մոդ. Բոդկինի գիտական համատեքստում: Դա գրականության գաղափարն է՝ իբրև արքետիպային մոդելների համակարգի: Հեղինակը, ըստ Ֆրայի, ինքնատիպ կերպարների ստեղծող չէ. նա անգիտակցաբար վերարտադրում է «համընդհանուր բանաձևերը», որոնք, սկսած հնագույն դիցաբանությունից, դարեր ի վեր կրկնվում են գրականության մեջ: Այդ համընդհանուր բանաձևերը Ֆրայը նույնացնում է արքետիպերի հետ: Ընդ որում, գրականությունը նմանեցվում է լեզվական համակարգի, որի միավորը արքետիպն է. ըստ Ֆրայի՝ գրական բոլոր երկերը ստեղծվում են արքետիպային նույն կերպարների և մոդելների օգնությամբ ճիշտ այնպես, «ինչպես անգլիական ողջ գրականությունը ստեղծվել է նույն լեզվով՝ անգլերենով»:

Այս կապակցությամբ գրաքննադատության խնդիրը Ֆրայը կապում է արքետիպային այն բանաձևերի հայտնաբերման, նկարագրման և համակարգման հետ, որոնց վրա, նրա կարծիքով, հիմնվում է ողջ գրականությունը: Այս դասակարգումն իրականացվում է սեզոնային ծեսերի՝ իբրև դիցաբանության աղբյուրի մասին Ֆրեյդերի տեսության հիման վրա: Փոխառելով Ֆրեյդերյան այն գաղափարը, որ սեզոնային պարբերաշրջանի յուրաքանչյուր փուլի համապատասխանում են կոնկրետ ծեսեր,

Ֆրայը դրանցից բխեցնում է ոչ միայն միջերը, այլև գրականության արքետիպային ձևերը՝ սյուժեները, թեմաները և ժանրերը: Դիտարկենք այն տրամաբանությունը, որով Ֆրայը տարվա եղանակները (սեզոնային պարբերաշրջանի փուլերը) կապում է գրական այս կամ այն ձևի հետ:

Սեզոնային պարբերաշրջանի առաջին փուլը գարունն է: Գարնանային ծեսը բեմականացնում է բուսականության ծնունդը՝ ընդ որում, խորհրդանշելով ծնունդն ընդհանրապես: Այդ ծեսից են առաջացել, ըստ Ֆրայի, տիեզերաստեղծման (կոսմոգոնիկ) առասպելները, պատճառաբանական (էթիոլոգիական)²⁴ առասպելները և հերոսի ծննդյան մասին առասպելները: Այդ առասպելների սյուժեներում կան այնպիսի գործող անձինք, ինչպես հայրը, մայրը և հերոսը: Ֆրայի կարծիքով՝ այդ առասպելները արքետիպային հիմքն են կազմում այնպիսի ժանրերի, ինչպես դիֆիրամբը և արկածային վեպը: Վերջինս Ֆրայն ուղղակիորեն անվանում է «գարնան առասպել»:

Ամառային ծեսը, բեմականացնելով ծաղկունք և պտղաբերություն, խորհրդանշում է «կյանքի հաղթանակը» և աղբյուր է հանդիսանում դիցաբանական այնպիսի սյուժեների համար, ինչպիսիք են հերոսի ճամփորդությունը, հարսանիքը, դրախտ այցելելը, հերոսի կողմից սրբազան գիտելիքի կամ կախարդական առարկայի ձեռքբերումը: Այդպիսի սյուժեների մշտական գործող անձինք են հերոսը, նրա ուղեկիցը, նրա հարսնացուն: Ըստ Ֆրայի՝ այդ առասպելներից են առաջացել այնպիսի ժանրեր, ինչպես պաստորալը, հովվերգությունը և կատակերգությունը («ամռան առասպել»):

²⁴ Էթիոլոգիան ախտաբանական ֆիզիոլոգիայի բաժիններից է, որն ուսումնասիրում է հիվանդության առաջացման պատճառներն ու պայմանները (ծանոթ.՝ թարգմ.):

Աշնան ծեսը, ներկայացնելով բուսականության աստիճանական մահացումը, խորհրդանշում է մահացումն ընդհանրապես: Այն ամրագրվել է, օրինակ, մեռնող աստծու և հերոսի արտաքսման մասին առասպելներում: Նշված առասպելների կրկնվող կերպարներն են դավաճանը, գայթակղիչը (կին գայթակղիչը): Այս առասպելներից է Ֆրայը բխեցնում այնպիսի ժանրեր, ինչպես եղերերգությունը և ողբերգությունը («աշնան առասպելը»):

Ձմեռային ծեսը, որը բեմականացնում է բուսականության մահը, խորհրդանշում է մահն ընդհանրապես և աղբյուր է աստվածների, հերոսների վախճանի, մութ ուժերի հաղթանակի և քառսի վերադարձի մասին վախճանաբանական (էսխատոլոգիական) առասպելների: Դրանցում գործում են սատանայական էակներ ու հրեշներ: Այդ առասպելները Ֆրայը մեկնաբանում է իբրև սատիրայի և իրոնիայի արքետիպ («ձմռան առասպելը»):

Հենվելով սեզոնային ծեսերից սյուժեների ծագման գաղափարի վրա՝ Ֆրայը մեկնաբանում է, օրինակ, Շեքսպիրի «Սոնետները»: Մեջբերենք նրա մեկնաբանության ամփոփումը Ա. Կոզլովի գրքից. «[Սոնետների] քնարական հերոսը քննադատին ներկայանում է իբրև մահացող աստվածություն, որն իր ուժը փոխանցում է երիտասարդ ժառանգորդին: Մահացող հերոսը կապվում է աշնան և ձմռան հետ, երիտասարդը՝ գարնան: Առաջինից մինչև իննսուկոթերորդ սոնետը, Ֆրայի կարծիքով, Շեքսպիրը պատկերում է մարդու կյանքը՝ ծննդից մինչև մահ (ամբողջական բնական պարբերաշրջան), իսկ հետո սկսում է հնչել վերածնման թեման (երկրորդ շրջանի սկիզբը)» [Կոզլով 2004, 132]:

Մշակելով սեզոնային տեսությունը՝ Ֆրայը նկատում է, որ օրացուցային առասպելներից ձևավորվում է միասնական պատ-

մություն՝ արկածներ որոնելու նպատակով հերոսի մեկնելու պատմությունը («the quest-myth»): Ընդ որում, սեզոնային միֆերը մեկնաբանվում են իբրև որոնումների մասին այդ պատմության առանձին տարրեր. գարնանային առասպելը պատմում է հերոսի ծննդի, ամառայինը՝ նրա ճամփորդության իրադարձությունների, աշնանայինը՝ նրա կյանքի չհաղթահարված փորձությունների և ողբերգական այլ իրադարձությունների, ձմեռայինը՝ նրա վախճանի մասին: Որոնումների առասպելը Ֆրայը մեկնաբանում է իբրև «մոնոմիֆ»՝ միասնական նախաառասպել, որից զարգացել է հետագա ողջ գրականությունը:

Եվ այսպես, սեզոնային ծեսերից, ըստ Ֆրայի, առաջանում են որոնման մասին միասնական նախաառասպելի տարրերը, իսկ նրա առանձին դրվագներից՝ գրական որոշակի ժանրեր, ինչպես նաև՝ գրական մյուս բոլոր ձևերն ու տարրերը: Այսպիսով, որոնման մասին առասպելը Ֆրայը նմանեցնում է «կենսաբանական բջջի», որից զարգանում է ողջ գրականությունը:

Միֆաքննադատն առանձին ուշադրություն է դարձնում *գրական պատկերավորության առաջացման խնդրին*: Դիտարկենք նրա տեսության այդ կողմը:

Ըստ Ֆրայի՝ որոնումների առասպելը, որն անգիտակցաբար վերարտադրվում է հեղինակի կողմից պատմողական երկում, կարող է ստանալ ինչպես կոմիկական, այնպես էլ ողբերգական իրացում: Նախաառասպելի կոմիկական իրացման դեպքում հերոսը հասնում է ցանկալի արդյունքի, ողբերգականում հերոսը պարտվում է և (կամ) մահանում: Որոնումների մասին առասպելի նույնատիպ ավարտ ունեցող երկերում պատկերավորությունը նույնական է. իրականացնելով նախաառասպելի այս կամ այն (կոմիկական կամ ողբերգական) տարբերակը՝ հեղինակներն օգտագործում են նույն պատկերները: Այսպես, կոմիկական տար-

բերակի դեպքում ստեղծագործության մեջ «գործում են» բարեկամության, սիրո, կարգավորվածության պատկերները, մարդը ներկայանում է իբրև հոգու և մարմնի ներդաշնակ միասնության կրող, աստվածները պատկերվում են մարդանման կերպարանքով, օգտագործվում է հովվերգական և դրախտային պատկերավորություն:

Նախաառասպելի ողբերգական իրացման դեպքում ստեղծագործության մեջ, ընդհակառակը, գերիշխում է «դիվային» պատկերավորությունը. մարդկային աշխարհը պատկերվում է իբրև քաոս, որտեղ կործանարար կրքեր են մոլեգնում, աստվածները ներկայացվում են իբրև մարդուն թշնամի արարածներ. եթե հեղինակն օգտվում է կենդանիների կերպարներից, ապա դրանք, որպես կանոն, գիշատիչներ և հրեշներ են (վիշապ, վագր, գայլ, օձ, սարդ, կարիճ), իսկ բուսականության պատկերները ներկայացված են սարսափելի անտառի կամ անապատի տեսքով և այլն: Այսպիսով, գրականությունը Ֆրայի մեկնաբանման մեջ վերածվում է համընդհանուր կերպարների և մոդելների մի համակարգի, որն ունի արքետիպային բնույթ և անգիտակացաբար վերարտադրվում է հեղինակների կողմից:

Բացի համակարգելուց արքետիպային այն ձևերը, որոնց վրա հենվում է գրականությունը, Ֆրայը ներկայացնում է *գեղարվեստական բանարվեստի պատմական զարգացման* ինքնատիպ *տեսություն*: Ըստ Ֆրայի՝ գրականության «իրական», «համապարփակ», «մաքուր» պատմությունը նրա ներքին պատմությունն է, այսինքն՝ գրական ձևերի պատմությունը, որը ոչ մի կերպ կապված չէ դարաշրջանի պատմական բովանդակության հետ: Ըստ դրա՝ Ֆրայն առանձնացնում է գրական հինգ տեսակ՝ իբրև դասակարգման չափանիշ ընտրելով հերոսի բնութագիրը, մասնավորապես՝ «գործողության նրա ընդունակությունը», ինչն

Արիստոտելն իր «Պոետիկայում» սահմանել է իբրև մեզնից առավել, պակաս կամ մոտավորապես մեզ հավասար [Ֆրայ 1987, 232]: Պատմական յուրաքանչյուր տեսակի համար բնորոշ են գերիշխող ժանրեր, թեմաներ և սյուժեներ: Այսպես, առաջին տիպի («միֆական») գրականության մեջ գերիշխող է այն հերոսը, որը «գերազանցում է մարդկանց <...> իր որակով», այսինքն՝ աստված է, և «նրա մասին պատմությունը բառի սովորական իմաստով առասպել է, այսինքն՝ պատմություն աստծու մասին» [Նույն տեղում, 232]:

«Ռոմանտիկական տիպի» գրականության հերոսը «մակարդակով գերազանցում է մարդկանց և իր շրջապատը». «նրա արարքները հրաշալի են, բայց նա ինքը պատկերված է իբրև մարդ» [Նույն տեղում, 233]: Այս տիպի հերոսի «քաջության հրաշքները» ասքի, լեգենդի, հերոսական պոեմի պատկերման առարկա են:

Հաջորդ շրջանի (Ֆրայի եզրութաբանությամբ՝ «բարձր միմետիկ տեսակի») գրականության հերոսը աստիճանով գերազանցում է այլ մարդկանց, բայց կախված է երկրային գոյության պայմաններից. չունենալով մոգական հատկանիշներ՝ նա ունի «իշխանություն, կիրք և արտահայտման զորություն, որոնք մեծապես գերազանցում են մեր ունեցածին» [Նույն տեղում]: Դա ողբերգության և պոեմի հերոսն է:

Գրականության զարգացման մեջ մյուս տիպը «ցածր միմետիկն է», որը ներկայացված է այնպիսի ժանրերով, ինչպես կատակերգությունը և ռեալիստական վեպը: Այս գրականության հերոսը բնութագրվում է իբրև «մեզնից մեկը»:

«Հեգնական տիպը» Ֆրայը կապում է մոդեռնիզմի հետ: Այս գրականության կենտրոնական հերոսը «մեզնից ցածր է ուժով և խելքով, հետևաբար, մեզ մոտ առաջանում է այն զգացումը, թե

մենք վերևից ենք դիտում նրա անազատության, պարտությունների և գոյության անհեթեթության ներկայացումը» [Նույն տեղում]: XX դ. գրականության մեջ իրականության իրոնիկ պատկերման ուժեղացող միտումը, ըստ Ֆրայի, հանգեցնում է ասքին և միֆին վերադառնալուն: Տեղի է ունենում առաջին տիպի՝ միֆականի վերածնունդը: Ֆրայը սրանից գալիս է այն համոզմանը, որ գրական ձևերի զարգացումը շրջանաձև է, պարբերական: Ընդ որում, Ֆրայը նկատի ունի ոչ միայն այն ստեղծագործությունները, որոնցում առասպելին դիմելը հեղինակային գիտակցված նախագծի մեջ է մտնում (ինչպես, օրինակ, Ջոյսի «Ուլիսսում»): Ուսումնասիրողի կարծիքով՝ «դիցաբանական կողը» անպայմանորեն առկա է անգամ ամենաժամանակակից ստեղծագործության մեջ՝ լինելով ոչ թե հեղինակային կամքի, այլ գրականության զարգացման այնպիսի օբյեկտիվ օրինաչափության արդյունք, ինչպես «իրոնիայի վերադարձը միֆին»: Ֆրայը բերում է միֆի հետ մոդեռնիստական գրականության մերձեցման հետևյալ վկայությունները՝ հերոսի հետ տեղի ունեցող իրադարձությունների պատկերում «նրա բնավորության յուրահատկությունների հետ պատճառահետևանքային կապից դուրս», «բացարձակ օբյեկտիվություն և հրաժարում բարոյական ցանկացած բացահայտ գնահատականից» [Նույն տեղում, 240, 239]:

Այսպիսով, գրաքննադատության առանձնահատուկ խնդիրը (արքետիպային ձևերի նկարագրման և համակարգման խնդրի հետ միասին) Ֆրայը կապում է *գրական ստեղծագործության դիցաբանական թաքուն բովանդակության վերծանման հետ*: Այս խնդրի լուծմանն է նվիրված XIX-XX դդ. անգլիական գրականության մեջ աստվածաշնչյան մեջբերումների և այլուգիաների վերաբերյալ Ֆրայի «Մեծ կող. Աստվածաշունչը և գրականությունը» (1981) աշխատությունը: «Քննադատության անատոմիան»

գրքում նույնպես ներկայացված են այդ տիպի վերձանման օրինակներ: Այսպես, Ֆ. Կաֆկայի երկերը Ֆրայը դիտում է իբրև «Մեկնաբանությունների շարք Հորի գրքի մասին, որտեղ մուտք են գործել ողբերգական հերոսի ժամանակակից տիպեր՝ «փոքր մարդիկ», արվեստագետներ, չապլինյան ոգով տխուր ծաղրածուներ» [Նույն տեղում, 241]:

Միֆաքննադատության խոցելի կողմերը լավ է նշել Գ. Կ. Կոսիկովը: Դա «արվեստում անհատական նախասկզբի գիտակցված նվազեցումն է, դրա հանգեցնելն է ընդհանուրին և կրկնվողին, <...> դիցաբանական ռեդուկցիոնիզմը²⁵ և, ամենագլխավորը, այն ակնհայտ փաստը մոռացության տալը, որ բոլոր վերանձնական խորհրդանիշները և անդրպատմական արքետիպերը կարող են միայն արվեստի «լեզու» լինել, բայց ոչ նրա անմիջական, նպատակաուղղված «խոսք», որ, ինչ էլ լինի, առանց կոնկրետ հեղինակի՝ իր ներաշխարհով, բանականությամբ և կամքով, չի կարող ստեղծագործություն ծնվել, և որ այդ ստեղծագործության առաջացման ուղղակի և գլխավոր ազդակը ոչ թե վերժամանակյա ու անգիտակցական ուժերի ձգտումն է՝ իրենց համար ելք գտնելու, այլ իր ժամանակի խնդիրները առաջադրելու և շրջապատող իրականությունը իմաստավորելու հեղինակի գիտակցված մտադրությունը» [Կոսիկով 1987, 26]:

Երկեր

1. *Фрай Н.,* Анатомия критики. Очерк первый. Историческая критика: Теория модусов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., Тракаты, статьи, эссе / сост. и предисл. Г. К. Косикова, М., 1987.

²⁵ *Ռեդուկցիոնիզմ* – մեթոդաբանական մոտեցում, որի համաձայն՝ բարդ երևույթները կարող են բացատրվել բոլոր այն օրենքներով, որոնք հատուկ են պարզ երևույթներին: Օր.՝ սոցիալական երևույթները բացատրվում են կենսաբանական օրենքներով (*ծանոթ՝ թարգմ.*):

2. *Фрай Н.*, Критическим путем. Великий код: Библия и литература // Вопросы литературы, М., 1991. № 9/10.
3. *Фрейд З.*, Царь Эдип и Гамлет. Жуткое. Художник и фантазирование. Воспоминания Л. да Винчи о раннем детстве. Достоевский и отцеубийство. Неудобства культуры. Мотив выбора ларца // Фрейд З., Художник и фантазирование, М., 1995.
4. *Фрэнк Дж.*, Золотая ветвь. Любое издание.
5. *Юнг К. Г.*, Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе, М., 1987.
6. *Юнг К. Г.*, Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX в., М., 1991.
7. *Frye N.*, *Anatomy of Criticism*. Princeton, 1957.

Գրականություն

1. *Аверинцев С. С.*, Аналитическая психология Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3., М., 1972. Или: Вопросы литературы, 1970, № 3.
2. *Вейман Р.*, История литературы и мифология, М., 1975.
3. *Козлов А. С.*, Мифологическое направление в литературоведении США, М., 1984.
4. *Козлов А. С.*, Литературоведение Англии и США, М., 2004.
5. *Мелетинский Е. М.*, Поэтика мифа, М., 1995.
6. *Мелетинский Е. М.*, Мифологические теории на Западе // Вопросы философии, 1971, № 7.
7. *Старобинский Ж.*, Психоанализ и познание литературы // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры, т. 1, М., 2002.
8. *Сурова О. Ю.*, Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия, М., 2001.

**Թեմա 5. ՀԵՐՄԵՆԵՎՏԻԿԱՅԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ XX ԴԱՐԻ
ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻՆ. ՆՈՐ ՀԱՅԱՑՔ ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ
ԱՌԱՐԿԱՅԻՆ ԵՎ ԻՐԱԴՐՈՒԹՅԱՆԸ**



Հերմենևտիկական գիտելիքի՝ վերը ներկայացված բոլոր ձևերում ստեղծագործությունը համընդհանրորեն գիտակցվում է իբրև ինչ-որ խորքային իմաստի կրող, որն օբյեկտիվորեն առկա է նրանում: Ընդ որում, եթե Ֆրոյդը գրական ստեղծագործության թաքուն իմաստը կապում էր հեղինակային հոգեբանության յուրահատկությունների հետ, որոնք նրանում մարմնավորվում են հեղինակի կամքից անկախ, ապա յունգյան և միֆաքննադատական հերմենևտիկաները ստեղծագործության ըմբռնումը կտրում են հեղինակի անհատականության ըմբռնումից՝ ստեղծագործությունը մեկնաբանելով իբրև անդեմ երևույթ, որի ներքին իմաստը կարող է բացահայտվել առանց հեղինակի մասին որևէ գիտելիքի:

Հետագա շրջանի հերմենևտիկան ոչ միայն վերջնականապես հեռանում է հեղինակի անձի նկատմամբ ունեցած հետաքրքրությունից, այլև նախաձեռնում է ստեղծագործության միանգամայն նոր մեկնաբանություն՝ բանավիճելով նախորդ շրջանի հերմենևտիկայի հետ ստեղծագործության մեջ ինչ-որ խորքային իմաստի օբյեկտիվ առկայության վերաբերյալ, որը ենթարկվում է բանական վերլուծության: Այդ կարգի բանավեճ են նախաձեռնում Մ. Հայդեգերը և Հ.-Գ. Գադամերը:

§ 1. Մ. Հայդեգերի գոյաբանական հերմենևտիկան

Մ. Հայդեգերը, հրաժարվելով հեղինակի անհատականության արտահայտությունը գրականության մեջ տեսնելուց, գեղարվեստական ստեղծագործությունը բնորոշեց իբրև «կեցության ճշմարտության» արտահայտություն: Այս կերպ ընկալվող գրական ստեղծագործությունը, ըստ Հայդեգերի, պետք է լինի հատուկ տիպի ուսումնասիրության առարկա, որը Հայդեգերն անվանում է «*հերմենևտիկական*»՝ այն հակադրելով «*մեթաֆիզիկական*» մոտեցմանը: «Մետաֆիզիկական» մոտեցում ասելով Հայդեգերը նկատի ունի արվեստի ստեղծագործության գիտական, ռացիոնալ-տրամաբանական ուսումնասիրությունը: Հենց այս տիպի մեթոդաբանության էր ձգտում Նախորդ շրջանի հերմենևտիկան՝ սկսած իր ռոմանտիկական տարբերակից: Հիշեցնենք, որ թեպետ հենց Ֆ. Շլայերմախերի՝ ռոմանտիկական հերմենևտիկայի հիմնադրի համակարգում էր հիմնավորվել այն կարևորագույն դերը, որ ունի հերմենևտի ինտուիցիան, սակայն մեկնաբանությունը նա դիտում էր իբրև բանական օրենքների իրացում, որոնցից գլխավորը համարում էր այն, ինչն ավելի ուշ կոչվեց հերմենևտիկական շրջանի օրենք: Դիլթեյը, ճիշտ է, հրաժարվեց մեկնաբանման մեջ բանական ընթացակարգերից՝ հենվելով բացառապես ինտուիցիայի վրա: Սակայն XX դ. հերմենևտիկան արդեն գրեթե ամբողջովին կողմնորոշված էր դեպի գիտությունը. հոգեվերլուծությունը, յունգյան քննադատությունը և միֆաքննադատությունը իրենց համարում էին քննադատական գիտելիքի խիստ գիտական ձևեր, որոնք միտված են բացառապես օբյեկտիվ արդյունքի բացահայտմանը: Այդ պատճառով հայդեգերյան ինքնատիպ եզրութաբանության շրջանակներում դրանք կարող են լիովին դիտվել իբրև արվեստի ստեղծագոր-

ծության նկատմամբ «մետաֆիզիկական» մոտեցման տարբերակներ:

Շարունակելով հերմենևտիկայի և մետաֆիզիկայի հակադրության գաղափարը՝ Հայդեգերը «մետաֆիզիկական» մոտեցման առարկան համարում է «իրականը»: «Իրական» ասելով գիտնականը հասկանում է ռեալ իրականության այն բովանդակությունը, որը լիովին ենթարկա է գիտական ճանաչողության:

Այնինչ հեևմենևտիկական մոտեցումը միտված է «կեցությունը»: «Կեցություն և ժամանակ» (1927) գրքում Հայդեգերը կեցությունը սահմանում է իբրև իրականության խորհրդավոր, նվիրական բովանդակություն, որը հասու է մարդկային հասկացողությանը միայն ապրումի, բայց ոչ ճանաչողության միջոցով. այն ենթակա չէ բանական բացատրության և գիտական ուսումնասիրության: Ընդ որում, ըստ Հայդեգերի, ժամանակակից եվրոպացիները կորցրել են իրերի խորհրդավոր իմաստը վերապրելու ունակությունը և «մոռացել են կեցությունը հանուն իրականության»: Իրականության խորհրդավոր կողմի նկատմամբ հարգանքի կորուստն իր հերթին հանգեցնում է այդ իրականությունը բացառապես բանական ուսումնասիրության ենթարկելու ձգտմանը, որպեսզի հետո այն հասկանալի սխեմայով արտահայտեն և «մարդու օգտին ծառայեցնեն» [Կոսիկով 1989 27]: Ըստ Հայդեգերի՝ եվրոպական մտքի այդ հատկությունն իր մեջ վտանգ է պարունակում, որը կարող է հանգեցնել կյանքի հոգևոր նախասկզբի կորստին: Հետևաբար, գրում է նա, պետք է «վերադառնալ կեցությանը», այսինքն՝ վերականգնել իրականությունն իր բացահայտ և խորհրդավոր բովանդակության ամբողջությամբ վերապրելու ունակությունը: Հենց դա էլ, ըստ Հայդեգերի, պետք է սովորեցնի գոյաբանական (օնթոլոգիական), կեցության հերմենևտիկան: Գոյաբանական հերմենևտիկան հա-

կադրելով իրականության բանական ճանաչողությանը՝ Հայդեգերն այն մեկնաբանում է իբրև ինտուիտիվ ճանաչողության ձև, որը միջնորդավորված չէ վերլուծությամբ և խորհրդածությամբ: Իզուր չէ, որ իր մեթոդը Հայդեգերն անվանում է կեցությանը «հարցաքննելու» և նրան «ուշադիր լսելու» մեթոդ:

Ըստ Հայդեգերի՝ այն ոլորտը, որտեղ «պահվում է» կեցությունը, լեզուն է, բառը և, հետևաբար, բանարվեստի ստեղծագործությունը: Հայդեգերի նշանավոր ասույթների համաձայն՝ լեզուն «կեցության տունն է», «կեցության պահոցը», «մարդկության ողջ մշակույթի գիրկը»: Հետևաբար, գեղարվեստական ստեղծագործությունը Հայդեգերը բնորոշում է իբրև «կեցության լուր», նրա ճշմարտության «անփոփոխ դիմագիծ»:

Գրական երկի այսպիսի ըմբռնման հիման վրա Հայդեգերի փիլիսոփայական համակարգում ձևավորվում է ստեղծագործական գործընթացի յուրահատուկ տեսություն, որն այդ գործընթացի մեջ գլխավոր դերը վերագրում է լեզվին. Հայդեգերի բնորոշմամբ, ստեղծագործության մեջ «ղեկավարում է» լեզուն, ոչ թե հեղինակային կամքը: Հեղինակին, ընդ որում, հատկացվում է «լեզվի օրգանի» դերը. լեզուն, ըստ Հայդեգերի, արվեստագետին բերում է «կեցության լուրը», և նա ձևավորում է երկի դիմագիծը նրա ստեղծման գործընթացում: Հետևաբար, բանաստեղծը Հայդեգերի կողմից բնորոշում է իբրև «կեցության մունետիկ», կեցության «քահանա» («հովիվ») և նրա «պահապան». նա «հովվություն է անում» կեցությանը, լսում նրան և լսածն արտահայտում բառերով:

Քանի որ բանաստեղծական երկը, ըստ Հայդեգերի, միաժամանակ և՛ լեզվի ստեղծագործությունն է, և՛ բանաստեղծի, նրա իմաստաբանությունը ձևավորվում է երկու խմբի իմաստներից: Առաջին խումբը ձևավորում են այն իմաստները, որոնք

հեղինակային մտահղացման մաս են կազմում, երկրորդը՝ այն իմաստները, որոնք կրում է լեզուն. դրանք ստեղծագործության մեջ արտաբերվում են իրենք իրենց, անկախ հեղինակի մտադրությունից՝ իրականացնելով «լեզվի մտահղացումը» «կեցության ճշմարտությունը» հաղորդելու միջոցով:

Իմաստների առաջին խումբը Հայդեգերը փոխաբերաբար նշում է «աշխարհ» բառով, քանի որ դրանք կազմում են բնագրի բացահայտ իմաստաբանությունը. դրանք պատկանում են հեղինակին, և վերջինս ձգտում է դրանք ընթերցողի համար բաց, ակնհայտ դարձնել:

Իմաստների երկրորդ խումբը Հայդեգերը կոչում է «հող». դրանք թաքուն իմաստներն են, որոնք կազմում են ստեղծագործության «գաղտնիքը» և այդ պատճառով հասկանալի չեն ո՛չ հեղինակին, ո՛չ ընթերցողին: Ստեղծագործության այդ նվիրական իմաստը Հայդեգերը նմանեցնում է «հողին», քանի որ հողի պատկերը փիլիսոփան խորհրդանշորեն կապում է գաղտնիքի պահպանման հետ. չէ՞ որ հողն ըմբոստանում է իր մեջ արմատավորվելու փորձերին, պահպանում է իր ներփակությունը: Այս իմաստով «աշխարհը» մեկնաբանվում է իբրև խորհրդանշական հակառակ բովանդակություն ունեցող պատկեր՝ բացահայտության և մատչելիության:

Իմաստների նշված երկու խմբերը, ըստ Հայդեգերի, ստեղծագործության մեջ գտնվում են հավերժական վեճի հարաբերության մեջ: «Հողի և աշխարհի վեճը» ստեղծագործության իմաստի «բացահայտության» և «գաղտնիության» վեճն է. ստեղծագործությունը, մի կողմից, որոշակի իմաստ է առաջարկում, իսկ մյուս կողմից՝ իր մեջ գաղտնիք է պահում: Գրականության մեջ «բացահայտության» և «գաղտնիքի» վեճի փոխաբերությունն օգտագործելով՝ Հայդեգերն ըստ էության խոսում է

արվեստի ցանկացած ստեղծագործության իմաստային սկզբունքային բազմանշանակության մասին. նրանում միշտ թաքնված է իմաստների անսահման բազմազանություն («կեցության գաղտնիքը»), որոնց ըմբռնմանը հնարավոր է մոտենալ միայն լարված ապրումի միջոցով:

Գրական ստեղծագործության այսպիսի ըմբռնումն էլ որոշում է քննադատական այն մեթոդաբանության ինքնատիպությունը, որը Հայդեգերն անվանում է գոյաբանական հերմենևտիկա:

Գոյաբանական հերմենևտիկայի խնդիրը Հայդեգերը կապում է կեցության այն «ճշմարտության» («լուրի») մեկնաբանման հետ, որն իր արտահայտությունն է գտնում ստեղծագործության մեջ՝ մի կողմից, իրականացված լինելով հեղինակի գիտակցական կամքից անկախ, լեզվի միջոցով, մյուս կողմից՝ ստեղծագործության մեջ պահպանված լինելով իբրև գաղտնիք:

Միևնույն ժամանակ այսպիսի կողմնորոշման պարագայում Հայդեգերը ժխտում է ստեղծագործության իմաստային ողջ լիարժեքությունն ըմբռնելու հնարավորությունը: Նրա քննադատական հայեցակարգի շրջանակներում լեզվական նյութը հնարավոր չէ հասկանալ լիովին՝ իր բոլոր իմաստների հավաքական ամբողջությամբ: Մեկաբանությունը, ըստ Հայդեգերի, միշտ հարաբերական է: Այդ փաստի ըմբռնումը, պնդում է փիլիսոփան, պետք է լինի մեկնաբանման անխախտելի պայմանը. նրա տեսանկյունից՝ հերմենևտը պարտավոր է հիշել, որ բնագրի մեջ կա սկզբունքորեն անմատչելի և այդ պատճառով մեկնաբանման ոչ նըթակա ինչ-որ բան: Եթե հերմենևտը չպահպանի հարգանքը ստեղծագործության խորհրդավոր կողմի նկատմամբ, ապա մեկնաբանությունը, անշուշտ, կհանգեցնի կամայական իմաստների ներմուծման:

Առաջ քաշելով այս գաղափարը՝ Հայդեգերը բանավիճում է նախորդ շրջանի հերմենևտիկայի հետ: Հերմենևտիկական գիտելիքի և՛ ռոմանտիկական, և՛ մարքսիստական, և՛ հոգեվերլուծական, և՛ յունգյան, և՛ միֆաքննադատական տարբերակները ելնում էին այն համոզմունքից, որ գեղարվեստական իմաստի նույնիսկ ամենախորքային շերտերը կարելի է ապակողավորել, եթե հետևողականորեն հետևենք ներկայացվող օրենքների և եղանակների ամբողջությանը: Ըստ Հայդեգերի՝ ոչ մի օրենք չի կարող երաշխավորել հերմենևտի մտքի լիակատար ներթափանցումը ստեղծագործության նվիրական էության մեջ: Հնարավոր չէ մեկնաբանման ընթացքում լիովին սպառել գեղարվեստական իմաստը, քանի որ ստեղծագործության մեջ միշտ առկա է չապակողավորվող իմաստ, և նա ձգտում է «թաքցնել» այն, ինչի մասին արդեն խոսվեց վերևում:

Բայց կա ցանկացած մեկնաբանման հարաբերականության մեկ այլ պատճառ ևս. Հայդեգերն այն կապում է «կեցության պատմականության» հետ: Ըստ Հայդեգերի՝ մարդկային կեցությունը պատմական է, քանի որ այն պայմանավորված է մարդու պատկանելությամբ որոշակի պատմական համատեքստի: «Կեցություն և ժամանակ» աշխատության մեջ Հայդեգերն այդ գաղափարը մարմնավորում է «Da-Sein» (այստեղ՝ կեցություն, այստեղ՝ ներկայություն) եզրույթով: Միշտ պատկանելով որոշակի պատմական իրադրության՝ մարդը չի կարող վերժամանակյա դիրք ընդունել և հաղթահարել իր ըմբռնելու պատմական պայմանավորվածությունը:

Հետևաբար, սկսելով որևէ երևույթ հասկանալու գործընթացը՝ հասկացողն արդեն մինչև նյութի մեջ խորանալը ունի նրա «նախահասկացողությունը»՝ այն նախնական ըմբռնումը, որը

պայմանավորված է նրա (հերմենևտի) արդիական պատմական համատեքստով:

Առաջ քաշելով այս միտքը՝ Հայդեգերը սրբագրում է Շլայերմախերի այն գաղափարը, որ հասկանալը միշտ սկսվում է ամբողջ ստեղծագործության իմաստին վերաբերող ինտուիտիվ (դիվինացիոն) վարկած առաջադրելուց: Ըստ Հայդեգերի՝ դիվինացիան իմաստի սոսկ անհատական-ինտուիտիվ կոահումը չէ. դա այն է, ինչ նախասահմանված է հերմենևտի կեցության պատմականությամբ, նրա պատկանելությամբ որոշակի ժամանակի:

Այսպես է Հայդեգերը հիմնավորում ցանկացած ըմբռնման հարաբերականությունը: Նրա տեսության շրջանակներում մեկնաբանությունը միշտ սուբյեկտիվ է, և, ավելին, իր լավագույն տարբերակով այն պետք է «մասնակից դառնա» այն բանին, որ հերմենևտն ընդունի ստեղծագործության իմաստի նկատմամբ իր հնարավորությունների սահմանափակված լինելու իրողությունը մի ամբողջ շարք անհաղթահարելի պահերով (իր կեցության պատմականությամբ և բնագրում սկզբունքորեն անվերծանելի շերտերի առկայությամբ):

Ըմբռնման այսպիսի մեկնաբանությունը Հայդեգերին հանգեցրեց *հերմենևտիկական շրջանի նոր հայեցակարգի*: Հիշեցնենք, որ Շլայերմախերը, որը հավատում էր բացարձակ ըմբռնման հնարավորությանը, հերմենևտիկական շրջանի նկատմամբ ուներ բացասական վերաբերմունք, և նա միջոցներ էր փնտրում այն հաղթահարելու համար: Ըստ Հայդեգերի՝ հերմենևտիկական շրջանը սկզբունքորեն անհաղթահարելի է, քանի որ անհնարին է այնպիսի մեկնաբանություն, որը համարժեք է ստեղծագործության իմաստային ողջ լիարժեքությանը: Հետևաբար, շրջանից դուրս գալն անհնարին է: Ավելին, ըմբռնման շրջանաձև կառուցվածքն ամենևին էլ խոչընդոտ չէ իմաստի մեջ ներթա-

փանցելու համար: Ընդհակառակը, հերմենևտի մտքի շրջանաձև շարժումը ստեղծագործության իմաստի նկատմամբ դիվինացիայից դեպի այն կազմող տարրերի վերլուծություն (և, հետևաբար, նախահասկացողությունից դեպի հասկացողություն), ըստ Հայդեգերի, մեկնաբանման գոյաբանական հատկանիշն է: Ցանկացած մեկնաբանություն, պնդում է նա, ունի անվերջանալի շրջանաձև կառուցվածք, քանի որ ամբողջը կարելի է հասկանալ միայն նրա մասերի վերլուծությամբ, իսկ մասը՝ միայն ամբողջին նրա պատկանելությամբ: Հետևաբար, խնդիրը, ըստ Հայդեգերի, ոչ թե շրջանից ելք գտնելն է, այլ նրա մեջ ճիշտ մուտք գործելը, մասնավորապես, ամբողջի կազմում ճիշտ առանձնացնելն այն մասերը, որոնք պետք է լինեն մեկնաբանման առարկա:

Հայդեգերի համար գեղարվեստական ստեղծագործության գլխավոր «մասը» բառն է (կամ ավարտուն արտահայտությունը). հենց նա է իր մեջ կրում «կեցության լուրը», հետևաբար, նրան էլ պետք է ուղղված լինի հերմենևտի միտքը, երբ նա ձգտում է բացահայտել ամբողջ ստեղծագործության իմաստը: Այդ պատճառով Հայդեգերը մեկնաբանությունը հաճախ սկսում է բնագրից առանձնացնելով այն բառերն ու արտահայտությունները, որոնք նրան ներկայանում են իբրև թաքուն իմաստի կրող:

Դիտարկենք Հայդեգերի քննադատության մեջ բառի գոյաբանական բովանդակության վերծանման կոնկրետ եղանակները: Նախ, «կեցության նախասկզբնական» իմաստի բացահայտման նպատակով Հայդեգերը հաճախ հենվում է ստուգաբանական ինտուիցիայի վրա: Նրա կարծիքով, ստուգաբանական վերակառուցման միջոցով հնարավոր է մերձենալ այն իմաստներին, որոնք ստեղծագործության մեջ կազմում են լեզվի՝ հեղինակին անհասանելի խորհրդավոր «մտահղացումը»: Իբրև օրինակ բերենք գերմաներեն «Wahrheit» (ճշմարտություն) բառի

հայդեգերյան մեկնաբանությունը. Հայդեգերը պնդում է, որ այն առաջացել է հին գերմաներեն «wahr» բառից, որը նշանակում է «պաշտպանություն», «պահպանում»: Այսպիսի ստուգաբանությունը (լեզվաբանական տեսանկյունից՝ կեղծ) հաստատում է ստեղծագործության՝ իբրև «կեցության ճշմարտության» հայդեգերյան հայեցակարգը. չէ՞ որ պարզվում է, որ «ճշմարտություն» բառի «կեցության նախասկզբնական» իմաստն այն է, ինչ թաքնված է և գտնվում է լեզվի պաշտպանության տակ:

Երկրորդ, կոնկրետ ստեղծագործությունների նկատմամբ Հայդեգերը «կեցության» իմաստի վերակառուցումն իրականացնում է բառերի խորհրդանշական թաքնված ներուժի բացահայտմամբ կամ դրանց ակնհայտ խորհրդանշայնացմամբ: Իբրև օրինակ՝ կանգ առնենք Գեորգ Թրակլի «Ձմռան երեկո» բանաստեղծության հայդեգերյան վերլուծության վրա, որը նա իրականացրել է «Լեզվի ուղիով» (1959) հոդվածում: Մեջբերենք բանաստեղծության առաջին քառատողը և Հայդեգերի վերլուծությունը ներկայացնենք այդ մեկ քառատողի նյութի հիման վրա.

Ein Winterabend

Wenn **der Schnee** ans Fenster fällt,
Lang **die Abendglocke** läutet,
Vielen ist **der Tisch** bereitet
Und **das Haus** ist wohlbestellt.

Ձմռան երեկո

Երբ **ձյունը** թափվում է պատուհանին,
Երկար հնչում է երեկոյան **գանգը**,
Շատերի **սեղանը** բացված է,
Եվ **տունը** կարգի է բերված:

(Տողացի թարգմանություն)

Բանաստեղծության մեջ բացահայտելով այն իմաստները, որոնք կազմում են «լեզվի մտահղացումը», Հայդեգերն առաջին տան մեջ առանձնացնում է չորս բառ, որոնք, նրա կարծիքով, խորհրդանշորեն անվանում են «կեցության նախասկզբնական ճշմարտությունները» (այդ բառերն ընդգծված են թավ տառերով): Այսպես, *der Schnee* (ձյունը) մեկնաբանվում է իբրև «լուր երկնքի մասին»։ ձյան գալը, գրում է Հայդեգերը, «մարդկանց տեղափոխում է հանդիմանող երկնքի տակ»: *Die Abendglocke* (զանգը) լուրն է աստծու մասին, քանի որ «զանգի ծայնը մարդկանց՝ որպես մահկանացուների, կանգնեցնում է աստվածայինի առջև»: *Das Haus* (տունը) լուրն է մահվան մասին, քանի որ տունը մարդու ժամանակավոր կացարանն է: *Der Tisch* (սեղանը) լուրն է հողի մասին, քանի որ այն ծածկված է հողի բարիքներով: Ստուգաբանորեն միացնելով «ձյուն» և «զանգ» բառերը՝ Հայդեգերը դրանք մեկնաբանում է իբրև «լուր աստվածայինի մասին», ընդ որում՝ «տուն» և «սեղան» բառերը ներկայացվում են իբրև երկրայինի, մահկանացուի, մարդկայինի մասին լուրի կրողներ: Այսպիսի վերլուծության արդյունքում Թրակլի բանաստեղծության մեջ բացահայտվում է կեցության այնպիսի կողմերի միասնության իմաստը, ինչպես երկրայինը և երկնայինը, մարդկայինը և աստվածայինը: Այդ իմաստաբանությունն էլ կազմում է «լեզվի մտահղացումը»։ հեղինակի կամքից անկախ այն իր արտահայտությունն է ստանում տեքստում՝ արտաբերվելով լեզվի միջոցով:

Իբրև մեկ այլ օրինակ բերենք Հայդեգերի «Նիցշեի «Աստված մեռել է» խոսքերը» (1943) հոդվածը: Այս նշանավոր բանաձևը մեկնաբանելիս Հայդեգերը կրկին բացահայտում է իմաստներ, որոնք հեղինակը նպատակադրված է արտահայտել,

և իմաստներ, որոնք դրսևորվել են ինքնաբերաբար՝ առանց հեղինակի գիտակցված մտադրման:

Հայդեգերը գերմանացի փիլիսոփայի գիտակցված մտահղացումը կապում է ժամանակակից մարդու՝ հավատի հետ կապը լիովին կորցնելու գաղափարի արտահայտման հետ: Այս տեսանկյունից՝ «Աստված մեռել է» նշանակում է «Աստված չկա»: Սակայն Նիցշեի բանաձևը չի սահմանափակվում այդ իմաստով, քանի որ լեզուն կրում է նաև այլ իմաստներ: Նախ, դա աստծու մահվան համար մարդկանց մեղքի գաղափարն է: Այդ տեսանկյունից «Աստված մեռել է» պետք է կարդալ իբրև «Մենք սպանեցինք Աստծուն»: Երկրորդ, Հայդեգերը Նիցշեի խոսքերում բացահայտում է նաև մարդկանց՝ սպանված աստծուն կարեկցելու և, հետևաբար, նրանց կողմից մեղքի և ապաշխարանքի զգացումի գաղափարը: Այս տեսանկյունից «Աստված մեռել է» բառերը պետք է կարդալ «Մենք վշտակցում ենք մահացած Աստծուն, մենք ողբում ենք նրա մահը, մենք տանջվում ենք մեր հանցավորությունից»: Ըստ Հայդեգերի՝ այս մտքերը, կրկնում ենք, Նիցշեի գիտակցված մտահղացման մեջ չեն մտել, այլ արտաբերվել են լեզվի միջոցով: Ի դեպ, այս վերակառուցումն ինքն էլ, ըստ Հայդեգերի, ամենևին էլ օբյեկտիվորեն հավաստի չէ. գերմանացի փիլիսոփայի համակարգում յուրաքանչյուր մեկնաբանություն սուբյեկտիվ է, հարաբերական և ինտուիտիվ: Հայդեգերյան տեսության հենց այս դրույթն էլ ամենից շատ տարակուսանքներն է առաջ բերում: «Ճանապարհ բացելով արվեստի բազմաթիվ մեկնաբանությունների և բացատրությունների համար (այդ թվում՝ նաև կամայական)՝ Հայդեգերի մեթոդաբանությունն իր բուն ոգով անդառնալիորեն փակում է նրա վերլուծական ուսումնասիրության ճանապարհը»,– գրում է Գ. Կ. Կոսիկովը [Կոսիկով 1987, 29]: Այնուհետև. «Ընդունել Հայդեգերի տե-

սակետը նշանակում է ազդարարել արվեստի մասին գիտության մահը» [Նույն տեղում, 29]: Ա. Կոմպանյոնի բնութագրմամբ՝ դա հավասարազոր է «բանասիրությունը քիմեոի վերածելու»:

§ 2. Հ.-Գ. Գաղամերի փիլիսոփայական հերմենևտիկան

Հայդեգերի աշակերտի՝ Հանս-Գեորգ Գաղամերի քննադատական տեսության մեջ է՛լ ավելի է շեշտադրված այնպիսի մեկնաբանության անհնարինությունը, որը համարժեք կլիներ գեղարվեստական երկի իմաստային ամբողջականությանը: «Իմաստը երբեք չի կարող լիովին սպառվել», «իմաստին մերժենալն անվերջանալի է»,– գրում է նա «Ճշմարտություն և մեթոդ» աշխատության մեջ՝ Հայդեգերի հետևությամբ քննադատության ենթարկելով գիտական հերմենևտիկայի հավատը գեղարվեստական իմաստը սպառիչ կերպով ըմբռնելու նկատմամբ:

Ցանկացած մեկնաբանության հարաբերականությունը Գաղամերը հիմնավորում է, առաջին հերթին, գեղարվեստական ստեղծագործության էության յուրահատկություններով, երկրորդ՝ ըմբռնող գիտակցության մտածական գործունեության յուրահատկություններով: Կանգ առնենք առաջին կողմի վրա և դիտարկենք գեղարվեստական ստեղծագործության վերաբերյալ Գաղամերի ուսմունքի բովանդակությունը:

Ստեղծագործության բնորոշման հարցում Գաղամերը բանավիճում է նախորդ շրջանի հերմենևտիկայի հետ, որի շրջանակներում այն դիտվում էր իբրև օբյեկտիվ իրողություն, որն իր մեջ թաքցնում է մեկնաբանությամբ բացահայտելու համար նախատեսված պատրաստի իմաստների որոշակի ամբողջականություն: Հենց այսպես էր ստեղծագործության մասին դատում

նախորդ շրջանի հերմենևտիկան՝ Շլայերմախերից մինչև Հայդեգեր: Գաղամերի կարծիքով՝ ստեղծագործությունը ավարտուն, փակ, օբյեկտիվորեն տրված ինչ-որ բան չէ: Այն ձևավորվող, դինամիկ երևույթ է, որն իր զարգացման ընթացքում անցնում է մի քանի փուլեր և ունի սեփական պատմություն:

Այսպես, ստեղծագործությունն ունի անցյալ. այն ստեղծվել է որոշակի մարդու կողմից պատմական որոշակի համատեքստի շրջանակներում: Հետևաբար, ցանկացած ստեղծագործության բնորոշ է «իմաստների ինչ-որ նախնական ընդհանրականություն», ինչ-որ նախնական իմաստ, որն անմիջականորեն կապված է այն ստեղծողի կենսագրական և պատմամշակութային իրադրության հետ: Բայց երբ երկի ստեղծման գործընթացն ավարտված է, այն կտրվում է և՛ իրեն ստեղծողից, և՛ իր ստեղծման համատեքստից: Կտրվելով իր անցյալից՝ այն թևակոխում է սպասման փուլ: Գաղամերի կարծիքով՝ ստեղծագործությունը «սպասում է» իր իրացմանը, որը տեղի է ունենում միայն նրա իրադրային ըմբռնման պահին, ըմբռնում, որ ձեռնարկում է կոնկրետ ընթերցողը: Այսպիսով, ստեղծագործության «կյանքում» առանձնանում են երեք փուլեր՝ նրա ստեղծման փուլը, սեփական իրացմանը սպասելու փուլը և անմիջական իրացման փուլը, որը համընկնում է ստեղծագործության «կատարման» կոնկրետ գործողության հետ:

Ստեղծագործության կողմից իր կենսական պարբերաշրջանը ծավալելու փուլայնության մասին Գաղամերի գաղափարն ակնհայտորեն հանգեցնում է այն եզրահանգմանը, որ ստեղծագործության իմաստը չի սպառվում հեղինակի գաղափարներով: Ըստ Գաղամերի՝ գեղարվեստական իմաստաբանության որոշակի տարր է ներմուծում յուրաքանչյուր ընթերցող, «ստեղծագործության յուրաքանչյուր կատարող», ինչպես գրում է Գաղամերը:

Իսկ քանի որ ստեղծագործությունը կարող է կատարվել անսահմանափակ անգամներ և տարբեր եղանակներով՝ պայմանավորված այն հանգամանքով, թե ինչպիսին են ընթերցման կոնկրետ իրավիճակն ու կոնկրետ ընթերցողը, ապա ստեղծագործությունը Գաղամերը դիտում է իբրև սկզբունքորեն բաց, անավարտ երևույթ, որն իր բնույթով ենթադրում է իմաստային բազմաթիվ իրացումներ:

Քանի որ ստեղծագործությունն ընթերցողին տրված չէ իբրև նրանում օբյեկտիվորեն առկա իմաստների պատրաստի իրողություն և միայն նրա հետ հանդիպման պահին է իրեն իրագործում, Գաղամերը եզրակացնում է, որ ստեղծագործությունը հասկանալու համար սկզբունքային նշանակություն չունեն նրա ստեղծման գործոնները. պատմամշակութային համատեքստը, հեղինակի կյանքի իրադարձությունները, նրա հոգեբանության յուրահատկությունները, նրա սոցիալական պատկանելությունը կարող են հաշվի չառնվել գեղարվեստական իմաստը հասկանալու կողմնորոշման մեջ: Հասկանալու գործընթացում նշանակություն ունի միայն մի բան՝ մեկնաբանողի (իսկ այդպիսին է յուրաքանչյուր ընթերցող, քանի որ ընթերցանությունը միշտ մեկնաբանական է) իրադրությունը, քանի որ հենց նա է (ընթերցող-մեկնաբանողը) ստեղծագործության համար ապահովում անմիջական մարմնավորում՝ «նրան դուրս կոչելով չգոյությունից»:

Քանի որ մեկնաբանողի ըմբռնողական գործունեությունը ստեղծագործության իրականացման հիմնարար գործոնն է, Գաղամերի տեսության մյուս հայեցակարգը վերաբերում է ըմբռնման երևույթի փիլիսոփայական խորհրդածությանը:

Հիշեցնենք, որ ըմբռնելը՝ իբրև յուրահատուկ մտածական գործունեություն, մինչև Գաղամերը քննության առարկա է եղել Ֆ. Շլայերմախերի, Վ. Դիլթեյի և Մ. Հայդեգերի մոտ: Շլայերմա-

խերը ըմբռնելը ներկայացնում էր իբրև մի գործունեություն, որը միավորում է վերլուծությունը և ինտուիցիան. նրա կարծիքով՝ այն համատեղում է հեղինակի անձի մեջ դիվինացիոն ներթափանցումը վերլուծական որոշակի ընթացակարգերի իրականացման հետ մեկնաբանման համընդհանուր օրենքներ կիրառելու ընթացքում: Դիլթեյը կասկածի տակ առավ ըմբռնման գործընթացում բանական, վերլուծական տարրի առկայությունը՝ ըմբռնելը նույնացնելով հեղինակային ապրումին հերմենևտի ինտուիտիվ կերպով հարմարվելու հետ: Հայդեգերը, հիշեցնենք, ելնելով հերմենևտի կեցության պատմականության գաղափարից, առաջին անգամ շեշտադրեց ըմբռնելու անհատական-սուբյեկտիվ բնույթը:

Գադամերը, բանավիճելով Շլայերմախերի հետ, հրաժարվեց ըմբռնումը՝ իբրև բանական մեթոդաբանություն դիտելուց: Հասկանալը Գադամերի կողմից մեկնաբանվում է ոչ թե իբրև օրենքների համակարգ, այլ աշխարհում մարդկային գոյության հիմնարար հատկանիշ. ըստ Գադամերի՝ մարդն ապրում է միայն հասկանալու իրավիճակում՝ մշտապես մեկնաբանելով իր կյանքի դեպքերը: Հետևաբար, գրում է փիլիսոփան, ըմբռնելուց դուրս չկա կեցություն:

Մյուս կողմից, հետևելով Հայդեգերին՝ Գադամերը ըմբռնումը դիտում է իբրև մի ամբողջ շարք գործոններով պատճառաբանված անհատական-սուբյեկտիվ գործունեություն: Պատմականության գործոնից բացի, որի մասին խոսում էր Հայդեգերը՝ պնդելով, որ մարդկային կեցությունը պայմանավորված է պատմական համատեքստով, Գադամերը ներմուծում է երկու նոր գործոններ:

Դրանցից առաջինը *«մշակութային ավանդույթն է»*: Ըստ Գադամերի՝ հերմենևտը արմատներ է գցել իր սեփական մշա-

կութային ավանդույթում, ինչն էլ պայմանավորում է նրա ըմբռնումը՝ թույլ չտալով նրան վերժամանակային դիրք գրավել: Այս միտքը Գաղամերը մասնավորեցնում է *Նախապաշարմունքի մասին ուսմունքում*, որը նա ստեղծում է՝ զարգացնելով Հայդեգերի գաղափարը նախահասկացողության մասին: Հիշեցնենք, որ, ըստ Հայդեգերի, հերմենևտը միշտ մոտենում է բնագրին՝ արդեն ունենալով նրա «նախնական ըմբռնումը»: Այդ ինտուիտիվ, վերլուծությունը կանխորոշող ըմբռնումը տրվում է պատմական այն իրադրության կողմից, որին պատկանում է հերմենևտը: Եվ դա բնորոշում է այն նախասկզբնական վարկածի բնույթը, որից սկսվում է հերմենևտի ներթափանցումը ստեղծագործության իմաստի մեջ: Վարկածը վերլուծական ստուգման ենթարկելիս մեկնաբանողը սրբագրում է իր նախնական ըմբռնումը, բայց նա ի վիճակի չէ լիովին հաղթահարելու դրանից կախումը:

Այն, ինչ Հայդեգերն անվանում է «նախաըմբռնում», Գաղամերը սահմանեց «Vorurteil» բառով, որը կարելի է թարգմանել իբրև նախապաշարմունք, նախակարծիք, նախատրամադրվածություն: Պետք է նշել, որ Գաղամերի մոտ այդ եզրույթը չունի բացասական-գնահատողական բովանդակություն: Այն ենթադրում է ոչ թե կեղծ դատողություն, այլ այն, ինչը նախորդում է դատողությանը, այսինքն՝ գիտակցության այն նախախորհրդածական կողմնորոշումը, որը պայմանավորված է հերմենևտի արդիական մշակութային ավանդույթով:

Երկրորդ, ըմբռնելը պայմանավորված է *հերմենևտի ընկալողական հմտություններով*, նրա *գեղագիտական փորձով*: Գաղամերն այդ գաղափարը զարգացնում է *ճանաչողության մասին ուսմունքում*: Դրա հիմնական դրույթը հետևյալն է. ըմբռնումը միշտ իրականացվում է իբրև ճանաչողություն, իսկ ճանաչողությունը խիստ անհատական է: Գաղամերը նկատի ունի ճանաչո-

ղության հնարավոր երեք ձևեր գեղագիտական ընկալման գործընթացում:

Ճանաչողության առաջին ձևը ենթադրում է, որ ընթերցողն արվեստի ստեղծագործությունը ճանաչում է պատկերային որոշակի համալիրում: Որպեսզի ըմբռնումը տեղի ունենա, արվեստի ստեղծագործությունը պետք է ճանաչվի որպես այդպիսին, իսկ դա կարող է նաև տեղի չունենալ, եթե ըմբռնող սուբյեկտի գեղագիտական փորձը գեղարվեստական կարգից բացառում է ընկալվող առարկան:

Ճանաչողության երկրորդ ձևը ընթերցողի հանդիպումն է ինքն իր հետ. ստեղծագործությունը հագեցնելով իր սեփական պատկերացումներով, որոնք անխուսափելիորեն առաջանում են գեղարվեստական երկի ընկալման հիմքի վրա, ընթերցողը նրանում ճանաչում է իրեն: Ինչպես նախորդ դեպքում, այս գործընթացը խիստ սուբյեկտիվ է, քանի որ հերոսի կերպարում իրեն ճանաչելը կախված է մի ամբողջ շարք գործոններից, որոնք իրենց յուրահատուկ ազդեցությունն ունեն միայն կոնկրետ ընթերցողի «պատմության» շրջանակներում:

Ճանաչողության երրորդ ձևը «ինչ-որ էական բանի ճանաչողությունն է» ստեղծագործության բովանդակային կողմն ըմբռնելիս: Ճանաչողության տվյալ ձևը, ինչպես և նախորդ երկուսը, խորապես անհատական է, քանի որ էականի մասին պատկերացումը կախված է անձնական իրադրությունից և ընթերցողի անձնական հատկանիշներից:

Մշակութային ավանդույթի և ճանաչողության մասին ուսմունքների հիման վրա էլ Գադամերը եզրակացնում է, որ մեկնաբանումը խիստ անհատական գործընթաց է. նրա միակ գործիքը մեկնաբանողի գիտակցությունն է, որի գործունեությունը պայմանավորված է պատմական համատեքստով, մշակութային

ավանդույթով և նրա գեղագիտական փորձի եզակիությամբ: Այս տիպի խորհրդածության շրջանակներում ակնհայտ է դառնում, որ ստեղծագործության իմաստն ամեն մի նոր մեկնաբանողի առջև կանգնում է տարբեր ձևերով, և միևնույն ստեղծագործության բոլոր ընթերցումներն անխուսափելիորեն տարբեր են մեկը մյուսից: Դրանցից յուրաքանչյուրն իրենից ներկայացնում է բացառապես «իմաստների այն նախնական ընդհանրականության» ինքնատիպ իրացումը, որը ստեղծագործությունն ուներ իր ստեղծման պահին: Հետևաբար, մեկնաբանման գործընթացում իմաստի ոչ մի վերականգնում (ինչպես կարծում էր Շլայերմախերը) տեղի չի ունենում, քանի որ իմաստը պատրաստի, օբյեկտիվ, մեկընդմիշտ տրված ձևով գոյություն չունի ստեղծագործության մեջ: Յուրաքանչյուր ընթերցման ժամանակ այն միշտ նորովի է կառուցվում, նորովի է ստեղծվում:

Այս տեսության հիման վրա ձևավորվում է Գադամերի հերմենևտիկայի մեթոդաբանության կենտրոնական սկզբունքը՝ ստեղծագործության իմաստային հնարավոր իրացումների բազմազանությունը հաշվի առնելու սկզբունքը: Այն մեթոդը, որը հնարավորություն կտա հերմենևտին հետևելու այս սկզբունքին, կոչվում է «*երկխոսություն ավանդույթի հետ*»: Այս սկզբունքը Գադամերը հակադրում է հեղինակին ընտելանալու մեթոդին, որն առաջարկում էր ռոմանտիկական հերմենևտիկան՝ ի դեմս Ֆ. Շլայերմախերի, Վ. Դիլթեյի և Օ. Սենտ-Բյովի: Հիշեցնենք, որ Շլայերմախերի մոտ հերմենևտի՝ հեղինակին ընտելանալու սկզբունքը (կամ «հերմենևտին հեղինակին հավասարեցնելու» սկզբունքը) նշանակում էր, որ հերմենևտը պետք է կամքի և երևակայության ուժով ոչնչացնի պատմական այն տարածությունը, որ բաժանում է իրեն հեղինակից, և, այդպիսով, «հավասարվի» նրան կյանքի և լեզվի իմացությամբ:

Ըստ Գաղամերի՝ այդ սկզբունքը անիրագործելի է. հեղինակի և հերմենևտի միջև պատմական հեռավորությունը, մշակութային և անձնական տարբերություններն անհաղթահարելի են: Փիլիսոփայի կարծիքով՝ մեկնաբանողը, ընդհակառակը, պետք է հարգի այն տարածությունը, որը բաժանում է իրեն երկի ստեղծման և նրա հեղինակի ժամանակից: Հերմենևտի կողմից գիտակցաբար ընդունելը, որ ինքը պատկանում է սկզբունքորեն այլ պատմամշակութային համատեքստի, Գաղամերի համոզմամբ, ըմբռնման արդյունավետ գործոն է. ստեղծագործության և մեկնաբանողի միջև «կենդանի կապերի վերացումը», գրում է նա, միայն նպաստում է ըմբռնմանը: Ընդ որում, խոսքը այն եզակի իմաստը հասկանալու մասին չէ, որն իբրև թե պատրաստի ձևով թաքնված է ստեղծագործության մեջ: Գաղամերը խոսում է այլ կարգի հասկացողության մասին. դա այն իրողությունն ըմբռնելն է, որ ստեղծագործությունն իր մեջ պարունակում է իմաստների ինչ-որ «նախնական ընդհանրականություն»՝ ավանդույթով տրված, բայց ժամանակի ընթացքում անխուսափելիորեն անսահմանափակ իրացումներ ստացած: Ընդունելը, որ ստեղծագործությունը պատկանում է մշակութային այլ համատեքստի, և վերջինիս ուշադիր ուսումնասիրությունը հերմենևտին կօգնեն գիտակցելու մեկնաբանման մեջ նախապաշարմունքի իշխանությունը և առաջարկվող մեկնաբանության՝ այդ հիմքի վրա անխուսափելիորեն առաջացող «կանխակալությունը»: Այս պարագայում հերմենևտն ի վիճակի կլինի օբյեկտիվ ճշմարտության կարգավիճակ չտալու իր հերմենևտիկական վարկածին: Միայն այդ ժամանակ, գրում է Գաղամերը «Ըմբռնման շրջանի մասին» հոդվածում, «ստեղծագործությունը մեկնաբանողին կներկայանա իր ողջ ինքնատիպությամբ՝ հնարա-

վորություն ձեռք բերելով պաշտպանելու իր <...> ճշմարտությունը մեր սեփական նախակարծիքներից» [Գաղամեր 1991, 77]:

Այսպես, հերմենտիկայի խնդիրը, ըստ Գաղամերի, «մեր նախահամոզմունքների» համեմատ ստեղծագործության «այլօրինակ լինելը» ցուցադրելն է, նրան որոշակի և միարժեք իմաստ վերագրելուց պաշտպանելը՝ ցուցադրելով, մի կողմից, նրանում առկա «նախնական» իմաստը, իսկ մյուս կողմից՝ իմաստային այն բազմազանությունը, որը նա կարող է ձեռք բերել համատեքստային ընթերցման ժամանակ:

Այս կապակցությամբ Գաղամերը հրաժարվում է ըմբռնումը՝ իբրև ճանաչողության գիտական ձև դիտելուց: Նրա կարծիքով՝ մեկնաբանությունը գեղարվեստական ստեղծագործության իմաստային հնարավորությունների խաղային բացահայտումն է: Զբաղվելով մեկնաբանությամբ՝ հերմենտը, ըստ Գաղամերի, գիտակցված խաղ է վարում, քանի որ ընդունում է անսահմանափակ թվով մեկնաբանությունների հնարավորությունը: Ընդ որում, հերմենտիկական բոլոր տարբերակները Գաղամերի կողմից ճանաչվում են իբրև ստեղծագործության իմաստի հավասարազոր իրացումներ: Ավելին, ստեղծագործության տարբերակային ըմբռնման բուն հնարավորությունը Գաղամերը մեկնաբանում է իբրև այն խաղի արդյունք, որը մեզ հետ վարում է գեղարվեստական ստեղծագործությունը. «ստեղծագործությունը խաղում է իմաստների հետ»՝ մշակութային նոր իրավիճակի շրջանակներում ընթերցողին ցույց տալով իր իմաստաբանության անսպասելի կողմերը:

Այսպիսով, գրաքննադատությունը Գաղամերի համար խաղային (ոչ գիտական) գործունեության ձև է, որը կոչված է ապացուցելու ստեղծագործության խաղային բնույթը և բուն ըմբռնման խաղային բնույթը: Այսպիսի հայեցակարգի շրջանակնե-

րում բացառվում է ըմբռնման որևէ օբյեկտիվ չափանիշ. բոլոր մեկնաբանությունները դիտվում են իբրև համարժեք, բայց դրանցից ոչ մեկը հավաստի չի համարվում: Հետևաբար, կարելի է ասել, որ հերմենևտիկայի՝ իբրև մեկնաբանման մասին *գիտության* զարգացումը Գադամերի, ինչպես և Հայդեգերի փիլիսոփայական-քննադատական գործունեության շրջանակներում ավարտվում է բացահայտ ճգնաժամով:

Արևմտյան գրականագիտությունը մեթոդաբանական այս ճգնաժամից ելք է գտնում, մի կողմից, քննադատության մեջ հակագիտական միտումի հետագա զարգացման մեջ (գրականագիտության, այսպես կոչված, ֆենոմենոլոգիական շրջադարձում), իսկ մյուս կողմից՝ գրականագիտության նոր գիտական ձևերի զարգացման մեջ (լեզվաբանական շրջադարձում, որը նախաձեռնեց ստրուկտուրալիզմը):

Երկեր

1. *Гадамер Г. Г.*, Историческая преамбула. Основные черты теории герменевтического опыта // Гадамер Г.-Г., Истина и метод. Основы философской герменевтики, М., 1988.
2. *Гадамер Г. Г.*, О круге понимания. // Гадамер Г.-Г., Актуальность прекрасного, М., 1991.
3. *Гадамер Х. Г.*, Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция, СПб., 1999.
4. *Хайдеггер М.*, Вещь и творение // Хайдеггер М., Работы и размышления разных лет, М., 1993.
5. *Хайдеггер М.*, Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе, М., 1987.
6. *Хайдеггер М.*, Петь – для чего? // Рильке Р.М., Прикосновение: Сонеты к Орфею: из поздних стихотворений, М., 2003.
7. *Хайдеггер М.*, Разъяснение к поэзии Гельдерлина, СПб., 2003.
8. *Хайдеггер М.*, Георг Тракль: уточнение поэтического строя // Тракль Г., Избранное, М., 1994, Или в кн.: Базиль О. Г., Тракль. Екатеринбург, 2000.

Գրականություն

1. *Васильева Т. В.*, Стихослагающая герменевтика М. Хайдеггера // Васильева Т. В., Семь встреч с М. Хайдеггером, М., 2004.
2. *Гайденко П. П.*, Прорыв к трансцендентальному, М., 1997.
3. *Гайденко П. П.*, Искусство и бытие. Хайдеггер о сущности художественного произведения // Философия. Религия. Культура, М., 1982.
4. *Лашкевич А. В.*, Герменевтика. Введение: электронный гипертекстовый учебник для студ. гуманитар. специальностей, Ижевск, 2000.
5. *Ляпушкина Е.*, Введение в литературную герменевтику: учеб. пособие. СПб., 2002.
6. *Малахов В. С.*, Философская герменевтика Гадамера // Гадамер Г. Г., Актуальность прекрасного, М., 1991.
7. *Марков Б.*, Герменевтика Dasein и деструкция онтологии у М. Хайдеггера // Герменевтика и деконструкция, СПб., 1999.
8. *Михайлов А. В.*, Историческая поэтика и герменевтика, М., 2001.

Թեմա 6. ՖԵՆՈՄԵՆՈԼՈԳԻԱՆ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ



Ֆենոմենոլոգիան գիտություն է գիտակցության մասին: Նրա հիմնադիրը գերմանացի մաթեմատիկոս և փիլիսոփա Էդմունդ Հուսերլն է: Նրա դատողությունների գլխավոր առարկան այն հարցն է, թե ինչպես է աշխատում գիտակցությունը և, մասնավորապես, ինչ է ըմբռնելը:

Հուսերլի փիլիսոփայության գլխավոր դրույթը *մարդկային գիտակցության նպատակադրվածության գաղափարն* է: Գիտակցության նպատակադրվածություն ասելով Հուսերլը նկատի ունի նրա պարտադիր միտվածությունն առարկային. գիտակցությունը միշտ ուղղորդված է ինչ-որ բանի, այն միշտ գիտակցություն է ինչ-որ բանի մասին: Ընդ որում, առարկաները դիտվում են ոչ թե իբրև տարածության և ժամանակի մեջ իրականում գոյություն ունեցող, այլ մարդուն նրա ընկալմամբ տրված, այսինքն՝ նրա գիտակցության երևույթներ (ֆենոմեններ): Ֆենոմենները գիտակցության միավորներ են, այն սուբյեկտիվ ձևերը, որոնցով աշխարհը ներկայանում է մարդուն: Ըստ Հուսերլի՝ մարդը գործ ունի հատկապես իր սեփական գիտակցության ֆենոմենների հետ, այլ ոչ թե իրական աշխարհի առարկաների: Այն միտքը, որ աշխարհը մարդուն ներկայանում է միայն իր գիտակցության ֆենոմենների ամբողջականությամբ և չի ընկալվում նրա օբյեկտիվ իրողությամբ, Հուսերլն արտահայտել է

«Առանց սուբյեկտի չկա օբյեկտ» նշանավոր ասույթում: Այս ձևակերպումը նույնպես ընդգծում է այն միտքը, որ ընկալելով առարկան՝ մարդը այն միշտ լրացնում է «սեփական» բովանդակությամբ, իսկ դա էլ իր հերթին նշանակում է, որ առարկային իմաստ է վերագրում միայն մարդկային գիտակցությունը, պատճառով օբյեկտիվ ձևով այն գոյություն չունի:

Այս հայեցակարգի հիման վրա ձևավորվում է *Ֆենոմենոլոգիական հետազոտությունների մեթոդաբանական ընդհանուր սկզբունքը*, որի համաձայն՝ իրերը պետք է ուսումնասիրվեն ոչ թե իբրև օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող իրողություններ, այլ այն բանի հաշվառմամբ, որ դրանք մեզ ներկայանում են իբրև մեր գիտակցության ֆենոմեններ՝ միայն նրա գործունեության մեջ էլ ձեռք բերելով իրենց իմաստային բովանդակությունը:

Ֆենոմենոլոգիական փիլիսոփայության վրա հենվելով՝ գրաքննադատության մեջ առաջացան ստեղծագործության ինքնատիպ տեսությունը և նրա հետ աշխատանքի ինքնատիպ մեթոդաբանությունը: Գրականության ֆենոմենոլոգիական համապարփակ տեսության հիմքում ընկած է ստեղծագործության մասին մի պատկերացում, որը բանավիճային է նախահայդեգերյան հերմենևտիկայի տեսանկյունից. ստեղծագործությունը ինքնուրույն, իր մեջ ներփակված և օբյեկտիվորեն տրված գեղագիտական օբյեկտ չէ, որն իբրև թե իր մեջ թաքցնում է իմաստների ամբողջությունը. ստեղծագործությունը գիտակցության ֆենոմեն է, նրա գործունեության արդյունքն ու արգասիքը: Այլ խոսքով՝ ստեղծագործությունը առարկա չէ, այն սուբյեկտիվ ֆենոմեն է՝ ծնված անհատական գիտակցությունից, և այն ենթակա չէ ուսումնասիրության՝ առանց այս փաստի հաշվի առնելու: Ի դեպ, գիտակցության դերը ստեղծագործության մեկնաբանման գործընթացում առաջին անգամ իբրև հիմնախնդիր

ներկայացրել են Մ. Հայդեգերը և Հ.-Գ. Գադամերը, և սա թույլ է տալիս խոսել նրանց հայեցակարգերի մասին՝ իբրև ֆենոմենոլոգիականի:

Իբրև գիտակցության սուբյեկտներ, որոնց գործունեության հետ ֆենոմենոլոգիական քննադատության մեջ կապվում է ստեղծագործության իմաստային ձևավորումը, հանդես են գալիս հեղինակը (ստեղծող գիտակցության կրողը) և ընթերցողը (ընկալող գիտակցության կրողը): Այսպես, եթե *ստեղծագործությունը ուսումնասիրվում է իբրև հեղինակային գիտակցության ֆենոմեն*, ապա քննվում է այն, թե ինչպես է աշխարհը ներկայանում հեղինակի գիտակցությանը, և հեղինակային գիտակցության կողմից ինչպիսի մշակման է այն ենթարկվում գեղարվեստական գործունեության ընթացքում: Այս դեպքում ուսումնասիրվում են հեղինակային գիտակցության այն գործողությունները, որոնք ապահովում են գեղարվեստական երկի ստեղծումը, ինչպիսիք են պատկերացնելը, երևակայելը, հիշողությունը, նմանակումը, աշխարհի ընկալումը, ինքնաընկալումը և այլն:

Իսկ եթե *ստեղծագործությունը ուսումնասիրվում է իբրև ընթերցողական գիտակցության ֆենոմեն*, ապա քննվում է այն, թե ինչպես է ստեղծագործությունը ներկայանում ընթերցողին, ինչպիսի մշակման (կամ վերամշակման) է այն ենթարկվում ընթերցանության ժամանակ, և այդ ընթացքում ինչ է տեղի ունենում իր՝ ընթերցողի հետ: Այս դեպքում ուսումնասիրվում են գիտակցության այն բոլոր գործողությունները, որոնք ապահովում են գեղարվեստական ընկալումը: Դրանք են, օրինակ, երևակայությունը, գեղագիտական ազդեցությունը, ըմբռնումը, հերոսի հետ նույնացումը և այլն:

Գրականագիտական ֆենոմենոլոգիայի շրջանակներում կարելի է առանձնացնել քննադատական չորս ուղղություն:

Դրանցից յուրաքանչյուրին մենք կնվիրենք ինքնուրույն ենթագլուխներ: Իբրև դասակարգման չափանիշ նկատի կունենանք այն գիտակցության գործունեության տեսակն ու բնույթը, որի կրողին է վերագրվում (ֆենոմենոլոգիական քննադատության այս կամ այն ուղղության շրջանակներում) գրական ստեղծագործության սահմանումը:

§ 1. Ստեղծագործությունը՝ իբրև հեղինակային գիտակցության ֆենոմեն. Ժ.-Պ. Սարտր, Ժ. Ստարոբինսկի

Գրականագիտական ֆենոմենոլոգիայի այս ճյուղը սկզբնավորել է **Ժ.-Պ. Սարտը**, իսկ մասնավորապես, մի կողմից՝ ստեղծագործական գիտակցության նրա վերլուծությունը, իսկ մյուս կողմից՝ հեղինակային գոյության նրա վերլուծությունը: Հաջորդաբար դիտարկենք Սարտրի քննադատական գործունեության այս հայեցակարգերը:

Ստեղծագործական գիտակցության վերլուծությունը Սարտրը նախաձեռնել է «Երևակայականը. երևակայության ֆենոմենոլոգիայի հոգեբանությունը» (1939) աշխատության մեջ: Այստեղ ստեղծագործական գիտակցությունը բնութագրվում է իբրև երևակայող գիտակցություն. երևակայությունը, ըստ Սարտրի, նրա գործունեության գլխավոր եղանակն է: Խորհրդածելով ստեղծագործական գիտակցության աշխատանքի բնույթի մասին՝ Սարտրը եզրակացնում է, որ արվեստագետը երևակայությամբ «նեանտացնում է» աշխարհը (ֆրանս. *le neant* - ոչինչ), այն վերածում է ոչնչի: Նեանտացում, ոչնչացում է Սարտրն անվանում այն վերամշակումը, որին ենթարկվում է իրական իրերի աշխարհը արվեստագետի գործունեության մեջ: Ըստ Սարտրի՝

պատկերելով աշխարհը՝ արվեստագետը զրկում է նրան նյութական բնութագրիչներից և այն վերածում «ոչ իրական, կեղծ օբյեկտների աշխարհի»։ «Մոգական աշխարհը», որը ձևավորվում է ստեղծագործության մեջ, ընդհանուր ոչինչ չունի օբյեկտիվ նյութական իրերի աշխարհի հետ. ստեղծագործական գործընթացում դրանք վերածվում են պատկերների, ոչ իրական գեղարվեստական ֆենոմենների։

Հեղինակային գոյության սարսափի վերլուծությունը ձևավորվել է ազատության՝ իբրև մարդկային գոյության գլխավոր բնութագրիչի մասին ֆրանսիացի փիլիսոփայի նշանավոր դրույթից։ Ազատությունը, ըստ Սարտրի, իրեն դրսևորում է, երբ մարդը նախագծում է ինքն իրեն։ Սարտրն առանձնացնում է մարդկային նախագծի երկու ձև։ Առաջինը, այսպես կոչված, «հիմնարար», այսինքն՝ համընդհանուր, համամարդկային նախագիծն է։ Այն դրսևորվում է յուրաքանչյուր մարդու՝ «ամբողջականություն» ձեռք բերելու ձգտման մեջ՝ հաղթահարելով իր անբավարարության և թերաբժեքության զգացումը այլ մարդկանց հետ միավորվելիս։ Մարդկային նախագծի երկրորդ ձևը կազմում է այսպես կոչված «անհատական (կամ նախնական) ընտրությունը», մի ընտրություն, որ մարդու կողմից կատարվում է մանուկ հասակում և հեռանկարում կանխորոշում է նրա ողջ կյանքի պատմությունը։

Անդրադառնալով հեղինակի անձնավորությանը՝ Սարտրը նրա ճակատագիրը դիտում է իբրև նրա կատարած նախնական ընտրության արդյունք։ Ընդ որում, քննադատի խնդիրը նա կապում է այն բուն կենսական սցենարի բացահայտման հետ, որը անգիտակցաբար նախագծված է եղել հենց իր՝ հեղինակի կողմից, և որը կանխորոշել է նրա ստեղծագործության բնույթն ու բովանդակությունը։ Իր մեթոդը Սարտրն անվանում է *էկզիս-*

տենցիալ հոգեվերլուծության մեթոդ: Նրա առարկան են ոչ միայն հեղինակային ստեղծագործության անգիտակցական մեխանիզմները (ինչպես ֆրոյդյան հոգեվերլուծության մեջ), այլև, լայն առումով, հենց հեղինակի ճակատագիրը, որը դիտվում է իբրև նրա «անհատական ընտրության» արդյունք: Պետք է ճշտել, որ Սարտրի էկզիստենցիալ հոգեվերլուծությունը միտված է ոչ թե տեքստի բուն իմաստին, այլ արվեստագետի «կեցության բացահայտմանը», որն իր գաղտնագրված արտահայտությունն է գտել բնագրում:

Սարտրի էկզիստենցիալ հոգեվերլուծության առաջին առարկան Շառլ Բոդլերն էր («Բոդլեր», 1947): Բոդլերի կյանքի ողբերգությունը Սարտրը կապում է սեփական նախնական նախագիծն իրագործելու նրա անհետևողականության հետ: Բոդլերի սկզբնական նախագիծը, ըստ Սարտրի, «այլությունն է». Բոդլերը դեռ մանուկ հասակում էր որոշել լինել ոչ այնպիսին, ինչպիսին բոլորն են, այլ լինել միայնակ, հպարտ, հասարակության բարոյական նորմերն արհամարհող: Սարտրը Բոդլերի անհատական նախագծի այս բովանդակությունը բխեցնում է մորից նրա բաժանվելու հայտնի իրադրությունից: Մայրական «դավաճանության» հիմքի վրա էլ առաջանում է, ըստ Սարտրի, պատանի Բոդլերի «անիծյալ ապրելակերպը»: Ըստ Սարտրի վարկածի՝ Բոդլերն անընդունակ եղավ համապատասխանելու իր սեփական նախնական ընտրությանը իր անձնական խառնվածքի յուրահատուկությունների պատճառով: Այս գաղափարը Սարտրը հաստատում է՝ դիմելով Բոդլերի պոեզիային: Նրա կարծիքով՝ ապաշխարանքի մոտիվները, մահվան ձգտման մոտիվները և «Չարի ծաղիկների» մի ամբողջ շարք պատկերներ անմիջականորեն վկայում են անհատական ազատության բեռից բանաստեղծի ազատվելու ցանկության մասին: Բոդլերի անհետևողա-

կանությունը իր անձնական նախագիծն իրականացնելիս Սարտրը գնահատում է որպես էկզիստենցիալ հանցագործություն: Ընդ որում, Բոդլերի ողբերգական ճակատագրի մեջ նա տեսնում է այն բանի օրինաչափ հատուցումը, որ բանաստեղծը հրաժարվել է իր ընտրությունը հետևողականորեն հաստատելուց:

Սարտրի էկզիստենցիալ հոգեվերլուծության մյուս առարկան Գյուստավ Ֆլոբերն է: Ֆլոբերի ճակատագիրը Սարտրն ուսումնասիրում է «Ապուլշն ընտանիքում. Ֆլոբերը 1821-1857թթ.» (1954-1972): Նրա տեսանկյունից՝ Ֆլոբերը, ի տարբերություն Բոդլերի, կարողացավ մինչև վերջ իրականացնել իր նախնական ընտրությունը: Այդպիսին է, ըստ Սարտրի, Ֆլոբերի ընդվզումը սոցիալական խտրության ցանկացած ձևի նկատմամբ: «Հասարակությանը մեջքով շրջված մարգինալի» դիրքորոշումը Ֆլոբերի էկզիստենցիալ իրավիճակում ձևավորվում է, ըստ Սարտրի, մանկական ներոգի հիմքի վրա, ինչպես և Բոդլերի դեպքում: Բայց եթե Բոդլերի ներոգը մորից բաժանման ներոգ էր, ապա Ֆլոբերինը՝ գրավոր խոսքի հետ շփման ներոգ: Ֆլոբերը մանուկ հասակում լուրջ դժվարություններ է ունեցել կարդալ սովորելիս, ինչի արդյունքում նա գրավոր լեզուն համարել է խոսքի վրա բռնացող հարկադրական գործոն: «Գրավոր լեզվի հետ պայքարը» վերածվեց ոչ միայն սեփական գրելաոճի նկատմամբ մոլեռանդ վերաբերմունքի, այլև պայքարի սոցիալական կախվածության ցանկացած դրսևորման դեմ: Այդ հիմքի վրա էլ, ըստ Սարտրի, ձևավորվում է «դեպի փղոսկրյա աշտարակ» հեռանալու ֆլոբերյան դիրքորոշումը, ինչպես նաև այնպիսի արվեստի պաշտամունքը, որն ազատ է բուրժուական վարձաիրավերից:

Ֆենոմենոլոգիական քննադատության այս ճյուղի այլ տարբերակների մեջ ուշադրության է արժանի **Գիտակցության քննադատության ժնկյան դպրոցը**, որի առաջնորդը ժան Ստարոբինսկին է: Այս դպրոցի շրջանակներում նույնպես ստեղծագործությունը դիտվում է իբրև հեղինակային գիտակցության ֆենոմեն, իբրև «հեղինակի ծածկագրված փորձ» (Ժ. Ստարոբինսկի): Այն հեղինակային կամքի, հեղինակային ապրումի, հեղինակային զգացմունքի, աշխարհի նկատմամբ և այդ աշխարհում իր նկատմամբ հեղինակային հայացքի արտահայտություն է: Այս դպրոցի մեթոդաբանական «հռչակագրի» հիմքում ընկած է հեղինակային աշխարհընկալման վերստեղծումը տեքստի վերլուծության միջոցով, նրանում հեղինակային ներկայության «մենթալ հետքերի» որոնումը: Այսպես, կարդալով, օրինակ, Ստենդալին, Ժ. Ստարոբինսկին ձեռնարկում է նրա աշխարհայացքի վերակառուցումը առանցքային մոտիվների, իրավիճակների և կերպարների բացահայտման միջոցով: Դրանց շարունակական կրկնությունը հետազոտողին ներկայանում է իբրև ֆրանսիացի վիպասանի գիտակցության յուրահատկությունների բացահայտման հավաստի չափանիշը:

§ 2. Ստեղծագործությունը՝ իբրև գիտակցությունների երկխոսության ֆենոմեն. Ժ.-Պ. Սարտր, Ռ. Ինգարդեն

Առաջիններից մեկը **Ժ.-Պ. Սարտրն** էր, ով արտահայտեց այն գաղափարը, թե ստեղծագործությունը հեղինակի և ընթերցողի գիտակցությունների համագործակցության ֆենոմեն է: Այդ գաղափարի համաձայն՝ ստեղծագործությունը ծնվում է հեղինակի և ընթերցողի համատեղ ջանքերով՝ երկկողմանի ստեղծա-

գործական համագործակցության արդյունքում: Ընթերցանության՝ իբրև հաղորդակցական իրադարձության (հեղինակի և ընթերցողի գիտակցությունների հաղորդակցման իրադարձության) ըմբռնումը Սարտրի մոտ ծագում է այն խորապես հոռետեսական գաղափարից, որ գործնական կյանքում մարդկանց միջև իրական հաղորդակցությունն անհնարին է: Գործնականում («օնթիկ²⁶ կերպով») մարդը միշտ ձգտում է վերացնել ուրիշի ազատությունը՝ վերջինիս դիտելով ոչ թե իբրև ինքնուրույն ազատ անհատի, այլ իբրև իր սեփական նպատակներին հասնելու միջոցի: Այդ պատճառով, ըստ Սարտրի, մարդկանց միջև համագործակցությունն իրական կյանքում անհնարին է. միջանձնային հարաբերությունները սկզբունքորեն կոնֆլիկտային են, դրանց բովանդակությունը ոչ թե փոխհարաբերությունն է, այլ «գոյությունների (էկզիստենցիաների) պայքարը»:

Միակ ոլորտը, որի շրջանակներում կարող է իրականացվել ուրիշի հետ մարդու իրական շփման ունակությունը, արվեստն է: Տվյալ դեպքում Սարտրը նկատի ունի հաղորդակցությունը հեղինակի և ընթերցողի միջև: Ընթերցանության ժամանակ հեղինակի և ընթերցողի գիտակցությունների երկխոսության գործընթացում տեղի չի ունենում մեկի ազատության օտարումը մյուսի ազատության հաշվին: Ճիշտ հակառակը, գեղարվեստական հաղորդակցությունը և՛ հեղինակի, և՛ ընթերցողի «կեցությունը բազմապատկում է» և հաստատում, այն «շահավետ է» և՛ մեկի, և՛ մյուսի համար: Իզուր չէ, որ «Ի՞նչ է գրականությունը» (1947) աշխատության մեջ, որի էջերում ծավալվում է գեղագիտական հաղորդակցության սարտրյան տեսությունը, ընթերցանությունը

²⁶ *Օնթիկականը* Մ. Հայդեգերի փիլիսոփայության մեջ վերաբերում է առարկայական-զգայական աշխարհին՝ ի հակադրություն *օնթյուրգիականի* (գոյաբանականի), որը վերաբերում է կեցությանը (*ժանոթ.՝ թարգմ.*):

բնորոշվում է իբրև ընթերցողի և գրողի միջև «ազնվության (մեծահոգության) համաձայնագիր»:

«Շահը», որ հեղինակը քաղում է՝ ընթերցողի հետ երկխոսություն ակնկալելով, Սարտրի կարծիքով, այն է, որ հենց ընթերցողի գործունեության մեջ է իրագործվում ստեղծագործության պատկերա-իմաստային կողմի իրացումը: Գրականությունը, ըստ Սարտրի, գոյություն է ստանում միայն «ուրիշի օգնությամբ», ստեղծագործությունը «կյանքի է կոչվում» միայն նրա ընկալման ժամանակ: (Սարտրի տեսության այս կողմի շփման եզրերը Գադամերի տեսության հետ ակնհայտ են. Գադամերը նույնպես գրում էր այն մասին, որ ստեղծագործությունն իրացնում է իրեն միայն ընթերցողի կողմից նրա «կատարման» արդյունքում, որին հանդիպելուց առաջ այն գտնվում է սպասման վիճակում՝ «կոչելով» ընթերցողական գիտակցությանը):

Ընթերցողի «շահն» այս դեպքում բնորոշվում է իբրև «գեղագիտական վայելքի» ստացում, «ազատության հաստատում», «միջոց՝ մերձենալու համակեցության իդեալին, մարդկային ընդհանրականությանը»: Սարտրը նկատի ունի այն, որ գրականությունը կարող է ընթերցողին տալ «համընդգրկուն» տեսողություն, ինչը իրական կյանքի տարածքում անհնարին է, քանի որ յուրաքանչյուր մարդ բացառիկ «իրավիճակում» է գտնվում աշխարհի նկատմամբ: «Այդ իրավիճակը,– Սարտրի միտքը մեկնաբանում է Գ. Կ. Կոսիկովը,– մի կողմից, անկրկնելի է դարձնում այն հեռանկարը, որում կյանքը հայտնվում է անհատին, իսկ մյուս կողմից, այդ հեռանկարին հաղորդում է սահմանափակ բնույթ, որի էությունն <...> այն է, որ ոչ մի մարդ սկզբունքորեն չի կարող վերապրել ուրիշի ներքին փորձն իբրև իր սեփականը. ուրիշի նկատմամբ նա միշտ գտնվում է արտաքին դիտողի դիրքում: Հետևաբար, աշխարհի մասին ցանկացած ան-

հատական ճշմարտություն «ապարնդհանրացված» և «մասնակի» ճշմարտություն է, <...> մակերեսային, <...> մասամբ նույնիսկ վնասակար այնքանով, որքանով այն չի հանգեցնում տարբեր «ես»-երի էկզիստենցիալ միաձուլմանը» [Կոսիկով 1987, 30]:

Ըստ Սարտրի՝ հատկապես գեղարվեստական հաղորդակցության մեջ է ընթերցողը մերձենում ուրիշ գոյությանը, հնարավորություն ստանում վերապրելու ուրիշի իրավիճակը, ստանալու «իրենից դուրս կեցության» փորձը և այդ կերպ հաղթահարելու իր գոյության «ներփակվածությունը» և միայնակությունը: Ընթերցանությունը «թույլ է տալիս ընթերցողին լիովին (թեկուզ մտովի, որոշ ժամանակով) մոռանալ իրեն և իր «իրադրությունը» և սկսել ապրել այն երևակայական աշխարհում, որը ստեղծվել է օտար փորձով և օտար իրադրությամբ՝ գրողի իրադրությամբ» [Կոսիկով 1987, 30]:

Ընթերցանությունն իբրև գիտակցությունների երկխոսություն է դիտարկում նաև լեհ փիլիսոփա **Ռոման Ինգարդենը**: Ընդ որում, նա առավելապես իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է հեղինակի և ընթերցողի միջև հաղորդակցության բուն մեխանիզմի վրա:

Նրա ինքնատիպ տեսության հիմքում ընկած է «*գեղարվեստական ստեղծագործության սխեմատիկության*» *հասկացությունը*: Ըստ Ինգարդենի՝ գեղարվեստական ստեղծագործությունը միշտ սխեմատիկ է այն առումով, որ ոչ մի նկարագրություն և ոչ մի պատում չեն կարող բացարձակ լիարժեք պատկերացում տալ առարկայի կամ իրադարձության մասին: Սպառիչ նկարագրությունն անհնարին է մի շարք պատճառներով: Նախ, առարկան կամ իրադարձությունն ունեն անկրկնելի գծերի անսահմանափակ բազմազանություն, որոնց ողջ հանրագումարն անիրագործելի է գեղարվեստական պատկերման մեջ: Երկրորդ,

հեղինակի տրամադրության տակ կա արտահայտչամիջոցների սահմանափակ քանակ. դրանք լեզվի այն միավորներն են, որոնց միջոցով հնարավոր չէ վերարտադրել պատկերվող առարկայի կամ իրադարձության ողջ յուրահատկությունը: Հետևաբար, եզրակացնում է Ինգարդենը, ցանկացած նկարագրություն և ցանկացած պատում իմաստաբանորեն անլիարժեք են, նրանցում միշտ առկա են «ոչ լրիվ ավարտուն տեղեր»: Հենց այդ հատկությունն էլ Ինգարդենը կոչում է ստեղծագործության «սխեմատիկություն» կամ «իմաստային անորոշություն»: Ընկալման գործընթացում ստեղծագործության սխեմատիկությունը ձեռք է բերում կարևոր գործառույթներ. այն խթանում է ընթերցողի երևակայությունը և նրա ուշադրությունը կենտրոնացնում միայն տվյալ հեղինակի համար էականի և գեղագիտորեն նշանակալիի վրա:

Ստեղծագործության սխեմատիկության պատճառով նրա ընթերցանությունն անխուսափելիորեն վերածվում է *որոշակիացման*: Որոշակիացման՝ իբրև գեղարվեստական ստեղծագործության ընթերցման միակ միջոցի գաղափարը Ինգարդենի տեսության մյուս կարևոր կողմն է: «Ընթերցանությունը՝ իբրև կոնկրետացում» նշանակում է, որ ընթերցողը միշտ «լրացնում է» ստեղծագործությունը՝ «հեռացնելով ոչ բավարար որոշակիության հատվածները» դրանք իր սուբյեկտիվ իմաստներով «բնակեցնելու» միջոցով: Առանձին դեպքերում կոնկրետացումն իրականացվում է ստեղծագործության «փոփոխման» կամ նույնիսկ «խեղաթյուրման» ճանապարհով: Բայց ցանկացած դեպքում ընթերցանությունը միշտ հեղինակի առաջադրած սխեմայի որոշակիացումն է ընկալող գիտակցության՝ ֆենոմենոլոգիայի կողմից բացահայտված այնպիսի հատկության շնորհիվ, ինչպիսին է նրա նպատակաուղղվածությունը:

Այս գաղափարների հիման վրա Ինգարդենի քննադատության մեջ նորովի է մեկնաբանվում, թե ինչու կա միևնույն ստեղծագործության տարբեր ընթերցումների բազմազանություն: Ընթերցումների բազմազանությունը պայմանավորված է ոչ միայն նրանով, որ ընթերցողը պատմական և մշակութային իրադրությունից բխող եզակի փորձի կրողն է (ինչի մասին գրում էին Հայդեգերը և Գադամերը), այլև նրանով, որ ընկալող գիտակցությունը նպատակաուղղված է, իսկ ստեղծագործությունը՝ սկզբունքորեն ոչ որոշակի և սխեմատիկ. մինչև ընթերցողի հետ հարաբերվելն այն «համր կմախք» է, որն ընթերցող սուբյեկտի գիտակցության մեջ սպասում է իր իրացմանը:

Սակայն, նշում է Ինգարդենը, ստեղծագործությունը ևս ընթերցողական գիտակցության նման ունի նպատակաուղղված որակ. չէ՞ որ այն հղացված է կոնկետ սուբյեկտի կողմից նրա անձնական մտադրության համապատասխան: Այդ պատճառով ստեղծագործությունը «նպատակաուղղված օբյեկտ է», որն ունի «առաջադրված նպատակ»՝ հեղինակից բխող և ընթերցողին հասցեագրված: Ստեղծագործության նպատակը վերջինից «պահանջում է» սեփական իրացման յուրահատուկ դիտանկյուն, յուրահատուկ «ուղղվածություն դեպի իրեն». այն «խթանում է» ընթերցողի «գիտակցության նպատակաուղղվածությունը»՝ նրան «պարտադրելով» համապատասխան հակադեցություն:

Այս կապակցությամբ, ինչպես գրում է Ինգարդենը, ընթերցանության ժամանակ ընթերցողի գիտակցությունը հաղորդակցվում է գեղագիտական ինչ-որ էության հետ՝ արտադրված այլ գիտակցության կողմից, որը նրան հաղորդել է ինչ-որ նախնական իմաստ, ինչպես նաև ենթադրյալ ընկալողի վրա ներգործելու ինչ-որ յուրահատուկ լիցք: Ինգարդենն այն անվանում է «բնագրային էություն»՝ պնդելով, որ այն օբյեկտիվորեն առկա է

ստեղծագործության մեջ: Տվյալ դեպքում Ինգարդենն ուղղակիորեն բանավիճում է Հուսերլի՝ իր անմիջական ուսուցչի հետ: Հուսերլը, հիշեցնենք, կարծում էր, որ առարկան ընկալումից դուրս իրական չէ, նրան իմաստ է շնորհում միայն նա, ով իր հայացքն ու իր միտքն է ուղղում նրան («Սուբյեկտից դուրս չկա օբյեկտ»): Ըստ Ինգարդենի՝ Հուսերլը չափազանցնում է ընկալող գիտակցության նշանակությունը. օբյեկտը գոյություն ունի նաև նրա գործունեությունից դուրս, այսինքն՝ օբյեկտիվորեն: Այսպես, գեղագիտական առարկան (արվեստի ստեղծագործությունը) օբյեկտիվորեն գոյություն ունի նաև մինչև ընկալումը. դա նրա այն իրական հիմքն է, որը «առաջադրվել է», շնորհվել նրան հեղինակային նպատակադրմամբ: Այլ բան է, որ տվյալ էության իրացումը հնարավոր է միայն ընկալող սուբյեկտի մասնակցությամբ, միայն ընթերցման գործընթացում:

Այս դատողությունների հիման վրա Ինգարդենը եզրակացնում է, որ ստեղծագործության տարբեր տիպի որոշակիացումների բազմազանության մեջ գոյություն ունի այնպիսին, որը մյուսներից ավելի է համապատասխանում նրա «բնագրային էությանը»: Ընդ որում, փիլիսոփան մյուս բոլոր կոնկրետացումները մեկնաբանում է իբրև շեղում դրանից դեպի ավելի կամ պակաս կողմը: Գրական քննադատության խնդիրը, ըստ Ինգարդենի, «բնագրի եզակի էության» բացահայտումն է: Այսպիսի կողմնորոշումը թույլ է տալիս Ինգարդենին դնելու մեկնաբանման համարժեքության խնդիրը և առաջարկելու այնպիսի մեթոդաբանություն, որի շրջանակներում հնարավոր կլինի ստեղծագործության բնագրային էությանը համապատասխանող ընթերցումը տարանջատել նրան չհամապատասխանող ընթերցումից:

Ինգարդենի կողմից մշակված մեթոդաբանությունը ստացավ կառուցվածքաբանական ֆենոմենոլոգիա անվանումը: Այն

ստեղծագործությունը շերտ առ շերտ վերլուծելու ռազմավարություն է: Դրան համապատասխան՝ ստեղծագործությունը դիտվում է իբրև բազմաշերտ կառուցվածք, իբրև կառուցվածքային տարրերի կարգավորված ամբողջության «բազմաձայն ներդաշնակություն»: Տեքստի կառուցվածքային բազմաշերտությունը նրա «բնագրային էության» գոյատևման միջոցն է, և, հետևաբար, գեղարվեստական կառուցվածքի վերլուծությունը այդ էության բացահայտման միակ եղանակն է: Գլխավորն այն է, որ այդ կարգի վերլուծության ընթացքում քննադատը վերանում է իր անձնական ընկալման յուրահատկություններից՝ խորասուզվելով ստեղծագործության ներքին կառուցվածքի մեջ:

Ստեղծագործության կառուցվածքային հիմքը, ըստ Ինգարդենի, կազմված է առնվազն չորս շերտերից (մակարդակներից)․

1. հնչյունական (հնչողության մակարդակ),
2. իմաստաբանական (նշանակությունների մակարդակ),
3. առարկայական (բովանդակության մակարդակ),
4. տեսանելի պատկերների (ստեղծագործության մեջ «առարկաների ներկայացման մակարդակ»):

Ի դեպ, գեղարվեստական կառույցի՝ վերլուծության համար հնարավոր մակարդակների թիվը Ինգարդենի համար փոփոխական է. առանձին ստեղծագործությունների վերլուծության ժամանակ նա երբեմն մի քանի անգամ մեծացնում էր դրանց թիվը: Ըստ նրա մեթոդաբանական մտահղացման՝ հետազոտողը որոնում է «ստեղծագործության բնագրային էությունը» նշված մակարդակներից յուրաքանչյուրում: Եթե բոլոր մակարդակների արդյունքները համընկնում են, կարելի է, ըստ փիլիսոփայի, պնդել, որ գտնված է ընթերցման այն տարբերակը, որը համապատասխանում է «բնագրի էությանը», «հեղինակի կողմից տրված նրա նպատակաուղղվածությանը»:

Այսպիսով, Ինգարդենի տեսությունն ապացուցում է գեղարվեստական ստեղծագործության ճանաչելի լինելը՝ կրկին հնարավորություն բացելով գրականության վերլուծական ուսումնասիրության համար, հնարավորություն, որը վերացվել էր Հայդեգերի և Գադամերի կողմից, որոնց փիլիսոփայական համակարգերում քննադատական գործունեությունը բնութագրվում էր իբրև սկզբունքորեն սուբյեկտիվ, իսկ ստեղծագործությունը՝ իբրև սկզբունքորեն անճանաչելի երևույթ: Ընդ որում, Ինգարդենի աշխատություններում արդեն տեղի է ունենում անցում դեպի գեղագիտական հաղորդակցության նոր հայեցակարգ. ոչ թե իբրև գիտակցությունների (հեղինակի և ընթերցողի) երկխոսություն, այլ իբրև երկխոսություն ընթերցողի գիտակցության և տեքստի միջև, որն ընկալվում է որպես հեղինակային նպատակադրման նշանային մարմնավորում: Գեղարվեստական հաղորդակցության իմաստավորման այս շրջադարձը հետագայում աջակցություն ստացավ գերմանական ընկալողական տեսության կողմից:

**§ 3. Ստեղծագործությունը՝ իբրև ընթերցողական
գիտակցության ֆենոմեն. ամերիկյան ընկալողական
(ռեցեպտիվ) քննադատությունը, Բուֆալոյի
քննադատական դպրոցը**

Այս ենթազխում մենք կքննենք ֆենոմենոլոգիական այն տեսությունները, որոնց շրջանակներում, ընդհակառակը, արդիականացվեց Հուսերլի այն դրույթը, որ արտաքին աշխարհի առարկաները չունեն օբյեկտիվ իմաստ, այլ գոյություն ունեն միայն իբրև ընկալող սուբյեկտի գիտակցության ֆենոմեն՝ իրենց

իմաստը ձեռք բերելով բացառապես նրա գործունեության մեջ: Եթե խոսքը վերաբերում է գեղագիտական առարկային՝ գրական ստեղծագործությանը, ապա այն ճանաչվում է իբրև ընթերցանության գործընթացից դուրս գոյություն չունեցող և միայն ընկալման գործընթացում ձևավորվող իրողություն:

Այս տիպի հայեցակարգերի մեջ առաջին հերթին ուշադրություն դարձնենք **ամերիկյան ռեցեպտիվ քննադատությանը (ընթերցողի հակազդեցության դպրոցին)**: Դպրոցի առաջնորդը Ստենլի Ֆիշն է՝ «Ընթերցողը «Կորուսյալ դրախտում»» (1967), «Ինքնակլանող արտեփաստեր. XVII դարի գրականության ընկալումը» (1972), «Գրականությունն ընթերցողի մեջ. աֆեկտիվ ռճաբանություն» (1970) նշանավոր աշխատանքների հեղինակը:

Ստեղծագործության տեսական ըմբռնումը Ս. Ֆիշի մոտ ձևավորվում է պոետիկայի հետ բանավեճի ընթացքում, հատկապես նրա այն դրույթի, որ ստեղծագործությունը ինքնավար, ինքնուրույն, իր մեջ ներփակված գեղագիտական օբյեկտ է՝ ոչ մի կապ չունեցող ընկալման իրադրության հետ: Ֆիշը, ընդհակառակը, գեղարվեստական ստեղծագործությունը դիտում է իբրև «գործընթաց, որը ձևավորվում է ընթերցանությամբ ընկալելու ժամանակ» [Ցուրգանովա 348]: Մինչև ընթերցելը ստեղծագործությունը չունի ոչ մի կայուն իմաստ. նրա իմաստը սահմանվում է միայն ընթերցողի սուբյեկտիվ գործունեության մեջ. ըստ Ֆիշի՝ իմաստը ոչ թե այն է, ինչ «ամփոփված է ստեղծագործության մեջ», այլ այն, ինչ «տեղի է ունենում ընթերցման գործընթացում», և, հետևաբար, գրականությունը ոչ թե այն է, «ինչ գրված է գրողների կողմից, այլ այն, ինչ ընթերցվում է ընթերցողների կողմից»: (Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Ա. Լաշկևիչի էլեկտրոնային դասագրքում [Լաշկևիչ 2000]):

Ըստ Ֆիշի՝ գրական երկի ընթերցանության ժամանակ ընթերցողը վերապրում է որոշակի տպավորություններ, «աֆեկտներ», որոնք նրա մոտ առաջացնում է գեղարվեստական լեզուն: Տեքստի աֆեկտիվ վերապրմանը զուգընթաց ընկալողը նախաձեռնում է նաև նրա իմաստավորումը. գեղագիտական և կենսական սեփական փորձից ելնելով՝ նա ստեղծագործության բառերին ու պատկերներին վերագրում է այս կամ այն իմաստը: Հետևաբար, ստեղծագործության իմաստը ձևավորվում է միայն կոնկրետ ընթերցողի կողմից նրա ընկալման գործընթացում և գոյություն ունի տեքստի նկատմամբ ընթերցողական տարբեր հակազդեցությունների անվերջ բազմազանության մեջ:

Այս տեսության հիմքի վրա առաջացած քննադատական մեթոդաբանությունը ստացավ «*աֆեկտիվ ոճագիտություն*» անվանումը: Այն իրենից ներկայացնում է այնպիսի աֆեկտների (տպավորությունների, արձագանքների և գիտակցության հակազդեցությունների) նկարագրություն, որոնք առաջանում են ընթերցողի մոտ տեքստի ընկալման բուն գործընթացում: «[Աֆեկտիվ ոճագիտության] մեթոդի հիմքում,– գրում է Ս. Ֆիշը,– ընկած է ընթերցման գործընթացում առաջացած տպավորությունների ժամանակային հոսքի վերլուծությունը» [Ֆիշ, մեջբերումն ըստ՝ Ցուրգանովա 349]:

Ընթերցողական հակազդեցությունների նկարագրությամբ քննադատը նպատակ ունի բացահայտելու «ընթերցողական արձագանքի կառուցվածքը», նրա այն տարրերի կառուցվածքը, որոնց փոխհարաբերությունը ձևավորում է ընթերցողական արձագանքը (դա ընթերցողի համատեքստն է, նրա փորձը, նրա գիտելիքները, նրա գեղագիտական պաշարը, նրա մտածողության բնույթը և այլն): Բուն ստեղծագործության իմաստը աֆեկտիվ ոճագիտության շրջանակներում, կրկնում ենք, չի ներկայա-

նում իբրև օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող. նրա հնարավոր բացահայտումը կապվում է միայն ընթերցողի գործունեության հետ:

Ֆենոմենոլոգիական այս ուղղության մյուս տարբերակը **Բու-Ֆալոյի ամերիկյան քննադատական դպրոցն է**: Դպրոցն իր անվանումն ստացել է այն քաղաքի անունից, որի համալսարանին կից ձևավորվել է: Այս դպրոցի շրջանակներում նույնպես ստեղծագործությունը դիտարկվում է ոչ թե իբրև իրական օբյեկտ, այլ իբրև ընկալող սուբյեկտի գործունեության մեջ ձևավորվող արդյունք: Այս դպրոցի առաջնորդներից մեկը Նորման Հոլանդն է՝ «Գրական արձագանքի դինամիկան» (1968), «Բանաստեղծությունները սուբյեկտների մեջ» (1973), «Ընթերցողական հինգ տարբերակներ» (1975), «Ես» (1985) գրքերի հեղինակը:

Հոլանդի քննադատական մեթոդի ինքնատիպությունն այն է, որ ստեղծագործությունը նրա կողմից դիտվում է ոչ թե ընթերցողական *գիտակցության* արդյունք (ինչպես Ս. Ֆիշի ընկալողական քննադատության մեջ), այլ տեքստի նկատմամբ ընթերցողի հոգեկան *անգիտակցական* հակազդեցությունների արդյունք: Ըստ Հոլանդի՝ ստեղծագործության իմաստն ընթերցողի մոտ ձևավորվում է անգիտակցաբար՝ նրա սեփական և խիստ անհատական հոգեբանական փորձի համապատասխան և ընթերցանության ժամանակ ինքն իրեն «խորհրդանշելու», «վերակերտելու» նրա պահանջի համապատասխան:

Այս կապակցությամբ Հոլանդի մեթոդաբանությունը կառուցվում է իբրև տեքստի նկատմամբ ընթերցողի հոգեբանական հակազդեցությունների նկարագրություն՝ ֆրոյդյան հոգեվերլուծության մեթոդների հիմքի վրա: Ինչպես գրում է Ե. Յուրգանովան, նկարագրելով, թե ինչպես է ընթերցողը «վերստեղծում» իր

անհատականությունը ընթերցման ժամանակ, Հոլանդին առանձնացնում է տեքստի նկատմամբ ընթերցողի վերաբերմունքի երեք համընդհանուր փուլեր.

1. հաճույքի ձգտում և ցավի նկատմամբ վախ,
2. երևակայության աշխուժացում,
3. երևակայականի փոխարինում այն բանի գիտակցությամբ, որ բարոյականը, մտավորը, սոցիալականը և գեղագիտականը միասնական են [Յուրգանովա 463]:

Այսպիսով, ֆենոմենոլոգիական քննադատության այս ճյուղի շրջանակներում գեղարվեստական ստեղծագործությունը համարվում է ընկալող գիտակցությունից ամբողջովին և լիովին կախված և, հետևաբար, օբյեկտիվ ուսումնասիրության ոչ ենթակա:

§ 4. Ստեղծագործությունը՝ իբրև տեքստի հետ ընթերցողի գիտակցության երկխոսության ֆենոմեն. Կոնստանցի դպրոցը

Ֆենոմենոլոգիական քննադատության այս ուղղությունը ներկայացված է առաջին հերթին գերմանական ռեցեպտիվ-գեղագիտական դպրոցի գործունեությամբ (մյուս անվանումը՝ Կոնստանցի դպրոց՝ այն քաղաքի անունով, որի համալսարանին կից ձևավորվել է): Նրա գործունեության շրջանակներում, ինչպես ընդունված է կարծել, իրականացվեց գրականագիտության վերջնական շրջադարձը դեպի ընթերցողը, ինչը սկսվել էր Հայդեգերի, Գադամերի և Ինգարդենի կողմից: Այս դպրոցի գլխավոր ներկայացուցիչների՝ Հանս-Ռոբերտ Յաուսի և Վոլֆգանգ Իզերի աշխատություններում ընթերցողը դիտվում է իբրև գրա-

կան ստեղծագործության լիիրավ սուբյեկտ, որի գործունեությունը, հեղինակայինի հետ միասին, գեղարվեստական իմաստների արտադրումն է: Ընդ որում, այս ուղղության ներկայացուցիչներին հաջողվեց խուսափել ընթերցողի դերի բացարձակացումից, ինչը բնորոշ էր, օրինակ, վերոնշյալ ամերիկյան ռեցեպտիվ քննադատությանը և Բուֆալոյի քննադատական դպրոցին, որոնց գործունեությունը վերաբերում է նույն ժամանակահատվածին՝ XX դ. 60-70-ական թթ.: Ընթերցողին գրական արտադրանքի լիիրավ մասնակից համարելը տվյալ դեպքում չհանգեցրեց գրական տեքստի օբյեկտիվ ուսումնասիրության անհնարինության գաղափարին:

Այս տիպի արմատականության հաղթահարումը գերմանական ռեցեպտիվ-գեղագիտական տեսությունը իրականացնում է գրական աշխատանքի հաղորդակցական բնույթի գաղափարի հիմքի վրա: Այս գաղափարի շրջանակներում ընթերցողը դիտվում է իբրև հասցեատեր, ընդունող այն հաղորդագրության, որը հեղինակ-հասցեագրողի արտադրած տեքստն է: Այս դեպքում հնարավոր է դառնում շեշտադրել այն իրողությունը, որ ընթերցման ժամանակ ընթերցողը հաղորդակցվում է *տեքստի*, ոչ թե հեղինակի հետ (հենց այդպես՝ իբրև հեղինակի հետ ընթերցողի երկխոսություն էր պատկերացնում գեղարվեստական հաղորդակցությունը Ժ.-Պ. Սարտրը, որը արտասահմանյան գրականագիտության համատեքստ մտցրեց գրականության՝ իբրև հաղորդակցական համակարգի բուն գաղափարը):

Ընթերցանությունը դիտելով իբրև ընթերցողի հաղորդակցություն տեքստի հետ՝ Իգերն առաջ է քաշում *«տեքստը ստեղծագործության թարգմանելու» տեսությունը*: Նրա կարծիքով՝ հեղինակային տեքստն ընթերցողի կողմից ընկալվելու ընթացքում ձեռք է բերում նոր կարգավիճակ. այն դառնում է ստեղծագոր-

ծություն: Հենց ընթերցողն է իրականացնում տեքստի թարգմանությունը ստեղծագործության՝ անհատապես ապակողավորելով հաղորդագրությունը, որն այն (տեքստը) պարունակում է:

Մինչև գերմանական ռեցեպտիվ տեսության ձևավորումը «տեքստ» և «ստեղծագործություն» հասկացությունների տարբերակումը տեսականորեն ամրագրված չէր: Որպես կանոն՝ այս հասկացությունները կիրառվում էին իբրև *հեղինակային* գործունեության արդյունքի հոմանիշներ: Այս ավանդույթի շրջանակներում «տեքստը» և «ստեղծագործությունը» հեղինակի կողմից «հյուսվածի», «արտադրվածի» տարբեր անվանումներն են: Իզերը տարանջատում է այս հասկացությունները. «տեքստն» այն է, ինչ արտադրել է հեղինակը, իսկ «ստեղծագործությունը»՝ այն, ինչ արտադրել է ընթերցողը հեղինակային աշխատանքի արդյունքն ընկալելու ընթացքում: Այս տեսանկյունից «տեքստը» գոյություն ունի միայն մեկ տարբերակով՝ իրենից ներկայացնելով «իմաստային ներուժ», նշանային կոդ, որն սպասում է իր իրացմանը՝ մինչև այդ գործողությունն ունենալով միայն վիրտուալ, «ֆիկտիվ» (Իզերի բնութագրմամբ) իմաստ: Իսկ «ստեղծագործությունն» այն է, ինչ առաջանում է ընկալման գործընթացում՝ տեքստի իմաստային ներուժի իրացմանն ուղղված ընթերցողական գործունեության արդյունքում, և գոյություն ունի ընկալողական բազմաթիվ տարբերակներով:

Այս տարանջատման շնորհիվ գերմանական ռեցեպտիվ-գեղագիտական դպրոցը, հետևելով Գադամերին, հիմնավորեց տեքստի *բաց լինելու* հատկությունը: Բաց տեքստ ասելով նկատի ունեն նրա հակվածությունը իմաստային բազմաթիվ իրացումների: Տեքստը, հետևաբար, դիտվում է ոչ թե իբրև փակ, ինքնարժեք օբյեկտ, այլ իբրև ֆենոմեն, որը բաց է ընթերցողական աշխատանքի համար, ենթարկվում է վերաիմաստա-

վորման, իմաստային առումով շարժուն է և տարբերակային, այսինքն, Հ.-Ռ. Յաուսի բնորոշմամբ, նման է ոչ թե «հուշարձանի», այլ «պարտիտուրայի»:

Սակայն լինելով բաց՝ տեքստը Կոնստանցի դպրոցի տեսության մեջ ունի ընկալումը կարգավորելու, այն դեպի անհրաժեշտ հունն ուղղորդելու հատկություն: Այս հատկանիշը Յաուսն անվանում է «*տեքստի ռազմավարություն*»՝ նկատի ունենալով նրա մեջ ամփոփված սեփական իմաստի իրացման մոդելը, ընթերցողին ուղղված «հրահանգների» յուրօրինակ հավաքականությունը, սեփական ընկալման «ծրագիրը»: Տեքստը, այսպիսով, դիտվում է իբրև իրեն «անհրաժեշտ» գեղագիտական հակազդեցություն ձևավորող, որն ընթերցողին «ստիպում է» կարդալ իր պայմաններով՝ հաղորդակցական իր խնդիրներին համապատասխան:

Այս հիմքի վրա կատարվում է մեթոդաբանական կարևորագույն եզրահանգում. եթե տեքստն իր ներքին բուն կառուցվածքով պարունակում է ընթերցողի վրա ներգործելու ազդակներ, ապա նշանակում է՝ այն ենթադրում է իր ընթերցման քիչ թե շատ «ճիշտ» եղանակի գոյություն: Այսպիսով, ընթերցողական արձագանքի տեսությունը հիմնավորում է համարժեք ընկալման հնարավորությունը՝ բանավիճելով Գադամերի այն տեսակետի հետ, որ ընթերցումը չի կարող սուբյեկտիվ չլինել: Միշտ սուբյեկտիվ լինելով հանդերձ՝ ընթերցանությունը, այնուամենայնիվ, իրականացվում է որ թե կամայական ձևով, այլ բուն տեքստի նպատակադրմանը համապատասխան, ինչը կարգավորում է ընկալումը և խոչընդոտում կամայական մեկնությունները:

Իր ռազմավարությունը տեքստն իրականացնում է ընթերցողի վրա ներգործելու ամենատարբեր եղանակների շնորհիվ: Դրանց շարքում ռեցեպտիվ տեսությունը մանրամասնորեն նկա-

րագրում են այնպիսիները, ինչպիսիք են տեքստի հաղորդակցական որոշակիությունը և հաղորդակցական անորոշությունը:

Տեքստի այնպիսի հատկանիշը, ինչպիսին *«հաղորդակցական որոշակիությունն»* է, ըստ Իզերի, ստեղծվում է հեղինակային ցուցումների և մեկնաբանությունների հիմքի վրա: Դրանք անմիջականորեն ձևավորում են տեքստին «անհրաժեշտ» ըմբռնման ուղղությունը, ընդ որում՝ ոչ միայն հեղինակի դիդակտիկ արտահայտությունների միջոցով, այլև տեքստում հեգնորեն ընթերցողական անհամաձայնություն սադրելով:

Սրան հակադիր միջոցը, որով տեքստն իրականացնում է իր ռազմավարությունը, *«հաղորդակցական անորոշությունն»* է: Այն ձևավորվում է այսպես կոչված «դատարկ տեղերի», «արանքների» (Վ. Իզեր) հիմքի վրա: Տեքստում առկա իմաստային բացերի («ոչ լրիվ որոշակի տեղերի») գոյությունը Իզերից առաջ նկարագրել էր Ինգարդենը գեղարվեստական ստեղծագործության սկզբունքային սխեմատիկության տեսության մեջ: Դրանց գործառույթը ստեղծագործական ընթերցանություն խթանելն է: Ընթերցողը լցնում է այդ բացերը գեղագիտական իրազեկության իր մակարդակին և, միևնույն ժամանակ, տեքստի առաջադրած պայմաններին համապատասխան:

Այն եղանակների ամբողջությունը, որոնց միջոցով տեքստն իրականացնում է ընթերցողական ընկալման կարգավորումը, Իզերն անվանում է *«իմպլիցիտ»²⁷ ընթերցող*: Այս հասկացությունը ենթադրում է տեքստում ընկալման ցանկալի մոդելի, նրա յուրահատուկ հասցեական ուղղվածության առկայություն: Այս գաղափարը (տեքստի կողմից ընթերցողական հակազդեցությունների տեսակի ծրագրելը) հետագա շրջանի քննադատության մեջ առաջացրեց եզրույթաբանական տարբեր անվանումներ՝

²⁷ *Իմպլիցիտ* նշանակում է թաքուն, ոչ բացահայտ (*ծանոթ.*՝ *թարգմ.*):

«ենթադրյալ», «երևակայական», «աբստրակտ», «օրինակելի» (Ու. Էկո) ընթերցող, «արքեընթերցող» (Մ. Ռիֆատեր) և այլն:

Ռեցեպտիվ տեսության շրջանակներում նկարագրվել է ոչ միայն այն, թե ինչպես է տեքստը ներգործում ընթերցողի վրա, այլև այն, թե ինչպես է ընթերցողն իրացնում տեքստային ներգործությունը, և նրա գիտակցության որ գործողություններն են ապահովում այդ իրացումը: Չարգացնելով Ինգարդենի այն գաղափարը, որ ընթերցանությունը միշտ իրագործվում է իբրև որոշակիացում, ռեցեպտիվ-գեղագիտական տեսությունն առանձնացրեց տեքստի ընթերցողական որոշակիացման տարբեր տիպեր՝ շեշտելով այն գաղափարը, որ ցանկացած որոշակիացում տեքստի փոխներգործության արդյունք է ընթերցողի *երևակայության* հետ: Մի կողմից, կոնկետացումը կարող է իրականացվել «*արդիականացման*» ձևով: Դա որոշակիացման այնպիսի եղանակ է, որի ժամանակ ընթերցողը, իրականացնելով տեքստի ռազմավարությունը, հաշվի է առնում նրա հաղորդակցական պահանջները, կարդում է այս կամ այն չափով համապատասխան նրա հասցեական ուղղվածությանը: Կոնկրետացման մյուս տեսակը «*նույնականացումն*» է՝ ընթերցողի պատրանքային ինքնանույնացումը ընթերցվող երկի աշխարհի հետ:

Նկարագրելով տեքստի հետ ընթերցողի փոխներգործության մեխանիզմները՝ Հ.-Ռ. Յաուսը արդիականացնում է նաև գաղամերյան «*սպասման հորիզոն*» հասկացությունը: Հիշեցնենք, այն միտքը, որ տեքստը «սպասում է» իր իմաստային իրացմանը, պատկանում է հենց Գաղամերին: Հենվելով այս գաղափարի վրա՝ Յաուսն ընկալումը նկարագրում է իբրև «տեքստի սպասման հորիզոնի» և «ընթերցողի սպասման հորիզոնի» փոխհարաբերության գործընթաց: «Տեքստի սպասման հորիզոնը» տեքստում կոդավորված պահանջներն են ընթերցողին,

այսինքն՝ այն մտավոր գործողությունները, որոնք տեքստը խթանում է ընթերցողի մոտ, և գեղագիտական այն արդյունքները, որոնք տեքստն «ակնկալում է»: Այս առումով «տեքստի ռազմավարություն» հասկացությունը պետք է դիտել իբրև հոմանիշ «տեքստի սպասման հորիզոն» հասկացությանը:

«Ընթերցողի սպասման հորիզոնը» այն պահանջներն են, որոնք տեքստին ներկայացվում են ընթերցողի կողմից: Դրանք ձևավորվում են ընթերցողի ունեցած գեղագիտական փորձի հիման վրա: Ընդ որում, եթե տեքստի սպասման հորիզոնը կայուն է, ապա ընթերցողի սպասման հորիզոնը կարող է փոփոխվել ընկալման ընթացքում: Դա տեղի է ունենում այն դեպքում, երբ տեքստն առաջարկում է ընթերցողին անհայտ գեղագիտական փորձ և նրանից պահանջում սպասումների փոփոխություն: Եթե ընթերցողն ընդունում է այդ պահանջները և աշխատանք է կատարում տեքստի սպասման հորիզոնի և իր նախնական սպասումների միջև եղած հեռավորությունը հաղթահարելու համար, ապա կարող է տեղի ունենալ «հորիզոնների միաձուլում», ինչը, ըստ Յաուսի, համարժեք ըմբռնման երաշխիք է:

Ի դեպ, հորիզոնների միաձուլումը կարող է նաև ընկալման սկզբնական կետը լինել, ինչպես, օրինակ, զանգվածային գրականության ընկալման դեպքում, երբ չի ենթադրվում ընթերցողական հատուկ աշխատանք՝ ընկալողին առաջարկելով նրա կողմից սպասված գեղագիտական փորձ:

Ընկալման՝ իբրև սպասման հորիզոնների (տեքստի և ընթերցողի) փոխհարաբերության գաղափարը թույլ տվեց Յաուսին խոսել ընկալման պատմական փոփոխելիության մասին: Այս տեսանկյունից է ընթերցողական ընկալումը քննվում Յաուսի «Գրականության պատմությունը՝ իբրև մարտահրավեր գրականության տեսությանը» (1967) աշխատության մեջ: Նրա գլխավոր

բովանդակությունը գրականության պատմության նոր նախագծի հիմնավորումն է: Յառուը ելնում է այն գաղափարից, որ ընկալումը միշտ ունի պատմական բնույթ. ընթերցողի սպասման հորիզոնը միշտ առաջարկված է ժամանակային և պատմական այն համատեքստի կողմից, որին պատկանում է ընթերցողը: Հետևաբար, տարբեր սերունդների պատկանող ընթերցողների սպասման հորիզոնը չի կարող նույնական լինել. ընթերցողական սպասումները փոխվում են պատմական հեռանկարում: Հետևաբար, միևնույն ստեղծագործությունն իր գործառության պատմության շրջանակներում պատմականորեն պայմանավորված տարբեր տիպի ընկալումների հերթափոխ է ապրում: Հետևաբար, քննադատության խնդիրը, ըստ Յառուի, իր ընթերցողների տարբեր սերունդների վրա տվյալ տեքստի ներգործության պատմության վերստեղծումն է: Միայն դասավորելով պատմականորեն իրար հաջորդող ընկալումների շղթան, բացահայտելով, թե ինչպես է առաջին ընթերցողների ընկալումը տարբերվում հետագա ընթերցողների ընկալումից՝ հնարավոր է տեքստի իմաստային ներուժի վերաբերյալ եզրակացություններ անել:

Ընդ որում, Յառուը նկատում է, որ տարբեր տեքստերի ընկալման պատմությունները տարբերվում են մեկը մյուսից: Դրանց տարբերությունը կախված է տեքստի ռազմավարության, նրա հասցեական ներգործության բնույթից: Այսպես, նկատում է Յառուը, իրենց ընկալման ընթացքում առավել կայուն են դասական երկերը, քանի որ նրանց տեքստային ռազմավարությունը ենթադրում է վերժամանակյա ընթերցողի: Ընկալողական ավելի փոփոխական պատմություն ունեն մոդեռնիստական, ավանգարդիստական երկերը, քանի որ նրանց տեքստային ռազ-

մավարությունը ժխտում է այն, ինչն ավանդական է, և այդպիսով քայքայում ընթերցողի սպասման սովորական հորիզոնը:

Նույն կերպ և սկզբունքորեն տարբեր են զագվածային գրականության և լուրջ գրականության ընկալողական պատմությունները՝ կրկին կապված այն բանի հետ, որ սկզբունքորեն տարբեր են նրանց տեքստային ռազմավարությունները: Իբրև օրինակ՝ Յաուսը բերում է բուրժուական ամուսնական անհավատարմության թեմայով գրված երկու վեպերի (Է. Ֆեյդոյի «Ֆաննի» և Գ. Ֆլոբերի «Տիկին Բովարի») ընկալման պատմությունները: Դրանց ընկալողական պատմությունները միմյանց հայելային հակապատկերն են. Ֆեյդոյի թեթևամիտ վեպը ցնցող հաջողություն ունեցավ իր ժամանակակիցների շրջանում՝ ի տարբերություն Ֆլոբերի վեպի, որին մեղադրեցին հասարակական բարոյականությունը վիրավորելու մեջ: Սակայն հետագա սերունդները մոռացան Ֆեյդոյի վեպը, մինչդեռ Ֆլոբերի վեպը մտավ համաշխարհային գրականության պատմություն իբրև անվիճելի գլուխգործոց:

Ավելի ուշ շրջանի «Գեղագիտական փորձը և գրական հերմենևտիկան» (1977) աշխատության մեջ Յաուսը բնորոշում է գեղարվեստական ընկալման պատմականորեն տարբեր տիպեր: Եվրոպական գրականության պատմության մեջ նա առանձնացնում է հինգ այդպիսի տիպ:

Ամենահին տիպը զուգորդականն է. այն առաջացել է միջնադարյան թատերական ներկայացումների տեսողական ընկալման շրջանակներում: Միջնադարյան հանդիսատեսը, իրեն համեմատելով դրամայի հերոսի հետ, հասկանում է բեմում կատարվածի պայմանականությունը և նրանից իր հեռավորությունը:

Հաջորդ տիպը մարմնավորում է հերոսական էպոսը: Յառուսն այն անվանում է «ադմիրալիզմ»²⁸: Այս դեպքում ընկալողն իրեն հեռու է զգում հերոսից, քանի որ վերջինս նրան ներկայանում է իբրև անհասանելի իդեալի կրող:

Սենտիմենտալիզմի և ռոմանտիզմի գրականության մեջ առաջացավ ընկալման «սիմպատիկ»²⁹ տիպը: Այս տիպն ընթերցողին պատվիրում է համակրել և ընդօրինակել հերոսին:

Ռեալիզմի գրականությունը ծնում է ընկալման կատարասային տիպը, որի համաձայն՝ ընթերցողին պարտադրվում է նույնացվել հերոսի հետ:

Վերջապես, մոդեռնիստական գրականությունն ընթերցողին մղում է հեգնորեն հեռանալ պատկերվող հերոսից:

Այսպիսով, ռեցեպտիվ գեղագիտությունը, բացահայտելով ընկալման պատմական փոփոխականությունը, այնուհանդերձ, հիմնավորեց ստեղծագործության մեջ կայուն իմաստի առկայությունը, քանի որ տեքստում կան այնպիսի կառույցներ, որոնք ղեկավարում են ընկալումը: Գրականության օբյեկտիվ ուսումնասիրությունը հնարավոր է դառնում, եթե հետևում ենք, թե ինչպես է տեքստը ղեկավարում ընկալումը, և ինչպես է ընկալումը փոխվում պատմական հեռանկարում:

²⁸ Հիացական (ծանոթ.՝ թարգմ.):

²⁹ Համակրական (ծանոթ.՝ թարգմ.):

§ 5. Հեղինակը և ընթերցողը՝ իբրև իմաստածին գործունեության սուբյեկտներ. Պ. Ռիկերի Ֆենոմենոլոգիական հերմենևտիկան

Գեղարվեստական երևույթների ճանաչելիության / անճանաչելիության հիմնախնդրի լուծման նոր մոտեցում է առաջարկում ֆրանսիացի փիլիսոփա Պոլ Ռիկերը, որը հեղինակ է գրական երևույթների ուսումնասիրության այնպիսի ուղղության, ինչպիսին է ֆենոմենոլոգիական հերմենևտիկան: Խոսելով հերմենևտիկայի մասին՝ նա նկատի ունի նրա մինչհայդեգերյան վիճակը, երբ հերմենևտիկան ստեղծագործության մեկնաբանման բանական օրենքների և սկզբունքների համակարգ էր: Խոսելով ֆենոմենոլոգիայի մասին՝ Ռիկերը նկատի ունի նրա գրականագիտական այն տարբերակը, որի շրջանակներում հիմնավորվեցին ընկալման սկզբունքորեն սուբյեկտիվ լինելը և ստեղծագործության օբյեկտիվ իմաստի բացահայտման անհնարինությունը (դա այն տարբերակն է, որը սկիզբ է առել Հայդեգերի և Գադամերի գաղափարներից): Հենց այս երկու մոտեցումների միացման մասին էլ խոսում է Ռիկերը: Եթե, ինչպես նա է ասում, հերմենևտիկային «ֆենոմենոլոգիական պատվաստում» կատարվի, կարելի է խուսափել և՛ մեկ, և՛ մյուս մոտեցման ծայրահեղություններից՝ և՛ ստեղծագործության մեջ իր գաղտնագերծմանը սպասող պատրաստի իմաստի օբյեկտիվ գոյության նկատմամբ հերմենևտիկական հավատից, և՛ ֆենոմենոլոգիայի կողմից «գրականագիտությունը քիմեոի վերածելուց»:

Մոտեցումների այսպիսի համադրության արդյունքը կդառնա, ըստ Ռիկերի, *մեկնաբանման նոր առարկայի հիմնավորումը*: Քննադատության համար այդպիսին պետք է լինի *ոչ թե տեքստը՝ իբրև իմաստների հավաքականություն* (օբյեկտիվորեն

նրան բնորոշ կամ ընթերցման ժամանակ տրված), այլ *տեքստի հետ փոխհարաբերվող սուբյեկտի յուրահատուկ գործունեությունը*: Ռիկերն այդ գործունեությունն անվանում է «պատմողական»: «Պատմողական գործունեություն» ասելով փիլիսոփան նկատի ունի և՛ պատում ստեղծելու գործունեությունը, և՛ նրա ընկալման գործունեությունը, այսինքն՝ գրելը, պատմելը (տեքստի ստեղծման բանավոր ձևը) և ընթերցելը: Ֆենոմենոլոգիական այս գործողություններն էլ պետք է դառնան հերմենևտիկական մեկնաբանման առարկան (այլ ոչ թե տեքստը):

Ընդ որում, նպատակի առումով Ռիկերը պատմողական գործունեությունը մեկնաբանում է իբրև մի գործունեություն, որն ուղղված է այն արտադրող սուբյեկտի ինքնաըմբռնմանը: Պատումի ցանկացած ձևի (գրի, պատմության, ընթերցանության), նպատակը, ըստ Ռիկերի, միշտ մեկն է՝ պատմողական գործունեության սուբյեկտի (հեղինակի, պատմողի կամ ընթերցողի)՝ ինքն իրեն հասկանալու ձգտումը: Այս դեպքում պատումը (ստեղծված տեքստը) դիտվում է իբրև միջնորդ մարդու՝ դեպի սեփական եսը գնալու ճանապարհին: Տեքստի ստեղծումը կամ նրա ընկալումը, ըստ Ռիկերի, ինքնաըմբռնման անխուսափելի պայման է. «Հասկանալ ինքդ քեզ,– գրում է Ռիկերը,– նշանակում է հասկանալ քեզ տեքստի առջև»:

Այն, ինչ Ռիկերն անվանում է *սուբյեկտի ինքնաըմբռնում*, նրա կողմից մեկնաբանվում է երեք հայեցակարգերի միասնության մեջ: Առաջինը «Arhe»-ն է կամ «սուբյեկտի հնագիտությունը»: Այս հայեցակարգի շրջանակներում անհատի ինքնաըմբռնումը կապվում է իբրև անհատի՝ իր սեփական կայացումն ուսումնասիրելու նրա փորձի հետ: Այս առումով ականա ներթափանցումը սեփական մանկության մեջ՝ մի շրջանի, երբ ձևավորվում են հոգեբանության գիտակցական և անգիտակցական

հիմքերը, Ռիկերը համեմատում է «հնագիտության»՝ սեփական ծագման ուսումնասիրության հետ:

Երկրորդ հայեցակարգը՝ «Telos»-ը կամ «Teleos»-ը, ինքնաըմբռնման գործընթացը կապում է սեփական նպատակների, սեփական ապագայի հեռանկարային պատկերի մեջ սուբյեկտի խորհրդածական ներթափանցման հետ:

Երրորդ հայեցակարգը, առանց որի ինքնաըմբռնումն ամբողջական չի լինի, «Sanctus»-ն է («Սրբազանը»), այսինքն՝ անհատի կողմից իր սեփական արժեհամակարգի գիտակցումը:

Ըստ Ռիկերի՝ սուբյեկտը կարող է իրականացնել ինքնաըմբռնումը (այսինքն՝ հասկանալ իր ծագման, իր նպատակների և իր արժեքների առանձնահատկությունները) միայն պատմողական գործունեության միջոցով, քանի որ ինքնաըմբռնումը մարդուն անմիջականորեն տրված չէ, այլ աշխատանքի արդյունք է, աշխատանք՝ տեքստի ստեղծման կամ նրա ընթերցանության ուղղությամբ: Մարդկային գործունեության այս տեսակն էլ ֆենոմենոլոգիական հերմենևտիկայի առարկան է: Նախկինում, գրում է Ռիկերը, նրա տարբեր հայեցակարգեր երեք տարբեր գիտությունների տեսադաշտում էին. սուբյեկտի հնագիտությունն ուսումնասիրում էր հոգեվերլուծությունը, թելեոլոգիան³⁰՝ ոգու ֆենոմենոլոգիան, իսկ արժեքայինը՝ կրոնական ֆենոմենոլոգիան: Հնագիտության, թելեոլոգիայի և սրբազանի ուսումնասիրման սուբյեկտ համարելով հենց դրանց կրողին՝ Ռիկերն այս բոլոր հայեցակարգերը միացնում է իբրև սուբյեկտի ինքնաըմբռնման՝ իր էությամբ միասնական գործընթաց՝ այս կերպ

³⁰ Թելեոլոգիան գոյաբանական ուսմունք է կեցության նպատակահարմարության մասին: Նրա խնդիրն է պատասխանել *ինչո՞ւ, ի՞նչ նպատակով* հարցերին (*ծանոթ.՝ թարգմ.*):

հիմնավորելով «Ֆենոմենոլոգիական հերմենևտիկա» կոչվող գիտությունը:

Իրականացնելով այս նպատակը (պատմողական գործունեության ուսումնասիրությունը)՝ ֆենոմենոլոգիական հերմենևտիկան պետք է, ըստ Ռիկերի, «վերականգնուցի տեքստի աշխատանքը», այսինքն՝ բացահայտի, թե սուբյեկտի ինքնաըմբռնման գործընթացում որն է տեքստի անմիջական մասնակցության բնույթը:

Հերթով դիտարկենք, թե ինչպես է Ռիկերն այս հարցին պատասխանում, նախ, հեղինակի գործունեության տեսանկյունից, ապա՝ ընթերցողի գործունեության տեսանկյունից:

Խորհրդածելով այն հարցի շուրջ, թե ինչ բնույթի է տեքստի աշխատանքը հեղինակի պատմողական գործունեության մեջ՝ Ռիկերը մշակում է *գրականության պատմողական գործառույթի մասին ուսմունքը*: Այս ուսմունքի հիմքում ընկած է այն գաղափարը, որ գրելը ձևավորում է («արտաքին տեսք է տալիս») հեղինակի կենսափորձին: Կյանքն իրականում տարամետ իրադարձությունների չհամակարգված, «ոչ հստակ» ամբողջություն է, որոնց միջև հաճախ չկա ոչ մի պատճառահետևանքային կապ: Ստեղծելով ֆաբուլա և մշակելով ինտրիգ՝ հեղինակը ձև է տալիս իր «անորոշ» ու «համր» «Ժամանակային փորձին» և, այդպիսով, պատմություն ստեղծելով՝ մերձենում է սեփական կյանքի ըմբռնմանը:

Խորհրդածելով այն հարցի շուրջ, թե ինչպիսին է տեքստի աշխատանքն ընթերցողի պատմողական գործունեության մեջ՝ Ռիկերը մշակում է *պատմողական նույնականության մասին ուսմունքը*: Սրա հիմքում ընկած է այն գաղափարը, որ միայն կարդալով է մարդը ձեռք բերում նույնականացում և դրա ըմբռնումը: Տեքստը, ըստ Ռիկերի, ընթերցողին «մատուցում է»

«իրեն մերձենալու ցուցումներ»: Ընթերցանության արդյունքում ընթերցողը (նմանակելով հերոսին կամ հեռավորություն պահպանելով նրանից) մշակում է կենսական նոր դիրքորոշում, փոխում է կյանքի նկատմամբ իր վերաբերմունքը, նորովի է կառուցում իր կենսափորձը: Գրականությունը կարծես «վերստեղծում», վերակերպավորում, վերաձևակերպում է ընթերցողի կենսափորձը: Ընթերցանության գործընթացում սուբյեկտի «եսը» հասանելի է դառնում հենց իր համար: Բացի այդ, տեքստը ընթերցողին տալիս է նաև պատմողական (նարատիվ) սխեմաներ, որոնք օգտագործելով՝ նա կարող է պատմել իր մասին, արտահայտել իր փորձը և, այդպիսով, կրկին մերձենալ ինքն իրեն:

«Տեքստի աշխատանքի», մարդկային նույնականության կառուցման մեջ գրականության դերի մասին Ռիկերի տեսությունը բացում է մեթոդաբանական հնարավորությունների մի ամբողջ բազմազանություն: Դա, առաջին հերթին, հեղինակի ինքնաճանաչման ֆենոմենի ուսումնասիրության հնարավորությունն է՝ հենվելով տեքստի վրա (տեքստը մեկնաբանելով իբրև ինքնանույնականացմանն ուղղված հեղինակային ջանքերի արտահայտություն): Երկրորդ, Ռիկերի տեսությունը մեթոդաբանորեն պաշտպանում է գրական տեքստի գործառույթների ուսումնասիրությունը ընթերցողի կյանքում: Ընդգծենք, որ ֆենոմենոլոգիական հերմենևտիկայի ուսումնասիրման առարկան ոչ թե բուն տեքստն է, այլ նրա «աշխատանքը», նրա գործառույթը մարդու՝ սեփական կենսափորձը ձևավորելու հարցում:

Երկեր

1. *Изер В., Изменение функций литературы // Современная литературная теория, М., 2004.*
2. *Изер В., Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория, М., 2004.*

3. *Ингарден Р.*, Исследования по эстетике, М., 1962.
4. *Ингарден Р.*, Схематичность литературного произведения. Литературное произведение и его конкретизация // *Ингарден Р.*, Очерки по философии литературы, Благовещенск, 1999.
5. *Рикер П.*, Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции, М., 1995.
6. *Рикер П.*, Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике, М., 1995.
7. *Рикер П.*, Время и рассказ, т. 1, М., 1999, т. 2, М., 2000.
8. *Сартр Ж. П.*, Объяснение «Постороннего» // Называть вещи своими именами, М., 1986.
9. *Сартр Ж. П.*, Бодлер // Бодлер Ш., Цветы зла, М., 1993.
10. *Сартр Ж. П.*, Что такое литература? М., 2003.
11. *Старобинский Ж.*, Псевдонимы Стендаля // *Старобинский Ж.*, Поэзия и знание. История литературы и культуры: в 2 т., т. 1, М., 2002.
12. *Старобинский Ж.*, Монтень в движении // Там же., т. 2.
13. *Яусс Г. Р.*, История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. Или в кн.: Современная литературная теория, М., 2004.
14. *Yauss H. R.*, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Bd. 1. Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung, München, 1977.

Գրականություն

1. *Косиков Г. К.*, Сартр Ж. П.: Искусство как способ экзистенциальной коммуникации // Вестник Московского университета. Сер. Филология, М., 1995, № 3.
2. *Полторацкая Н. И.*, Меланхолия мандаринов. Экзистенциалистская критика в контексте французской культуры, СПб., 2000.
3. *Ржевская Н. Ф.*, Литературоведение и критика в современной Франции: основные направления. Методологии и тенденции, М., 1985.
4. *Стафецкая М. П.*, Герменевтика и рецептивная эстетика в ФРГ // Зарубежное литературоведение 70-х гг.: Направления, тенденции, проблемы, М., 1984.
5. *Цурганова Е. А.*, Феноменологические школы критики в США // Зарубежное литературоведение 70-х гг.: Направления, тенденции, проблемы, М., 1984.
6. *Цурганова Е. А.*, Школа критиков Буффало. Рецептивная критика // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия, М., 2004.

**Թեմա 7. ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ. ՊՈՆԵՏԻԿԱՅԻ ՆՈՐ
ՎԵՐԱԴԱՐՁԸ**



Գրականագիտական կառուցվածքաբանության (ստրուկտուրալիզմի) ծագումը մեկ այլ (ֆենոմենոլոգիական գրականագիտության հետ միասին) հակազդեցություն էր այն սուբյեկտիվիզմին, որը Հայդեգերը և Գադամերը հիմնավորեցին իբրև գրականագիտության գոյաբանական որակ: Եթե ֆենոմենոլոգիան շեշտը դնում է *սուբյեկտիվ* գործոնի վրա գրականության ուսումնասիրման մեջ, ապա կառուցվածքաբանությունը, ընդհակառակը, ձգտում է ստեղծել գրականության մասին գիտական տեսություն՝ հենվելով բացառապես վերլուծության *օբյեկտիվ* չափանիշների վրա:

Կառուցվածաբանությունը ձևավորվում է 50-60-ական թթ. Փարիզի նշանագիտական դպրոցի հիմքի վրա, որի մեջ մտնում էին Ռ. Բարտը, Ա.-ժ. Գրեյմասը, Կ. Բրենոնը, Ժ. Ժենետը, Ց. Տոդորովը և ուրիշներ: Իբրև տեսական մեթոդաբանական ուղղություն՝ այն ձևավորվեց կառուցվածքաբանական լեզվաբանության մշակած գաղափարները լեզվից գրականություն փոխադրելու արդյունքում: Այդ գաղափարները հետևյալն են՝

- լեզվի և խոսքի տարանջատում՝ իբրև նշանային համընդհանուր համակարգի և դրա անհատական իրացման,
- նշանի մեկնաբանում իբրև նշանակողի և նշանակյալի միասնություն (Ֆ. Սոյյուր),

- տարբեր տիպի հարաբերությունների բացահայտում, որոնցով լեզվի համակարգում միմյանց հետ կապված են այն կազմող տարրերը, հատկապես հարացուցային (նման) և շարույթային (խոսքի հոսքում կամ տեքստում զուգակցվող) տարրերը,
- լեզվի՝ իբրև մակարդակային համակարգի մեկնաբանություն,
- հնչյունական հակադրությունների անպայմանորեն բինարային³¹ բնույթի հիմնավորում, որի համաձայն՝ հնչյունական մի տարրը մյուսից տարբերվում է իբրև երկու հատկանիշներից մեկի կրող (Ն. Տրուբեցկոյ, Ռ. Յակոբսոն):

Լեզվի մասին այս պատկերացումների ամբողջությունը գրականություն փոխադրելու արդյունքում էլ ձևավորվում է գրականագիտական կառուցվածքաբանությունը: Նրա տեսական հիմքը *գրականության՝ իբրև նշանային, սեմիոտիկ համակարգի գաղափարն է, որն իր ներքին կառուցվածքով նման է լեզվին*: Այս գաղափարի շրջանակներում գրականությունը մեկնաբանվում է իբրև նրա կառուցվածքի առանձին տարրերի միջև հարաբերությունների համակարգ: Ընդ որում, կոնկրետ ստեղծագործությունը նմանեցվում է խոսքային գործունեության և դիտվում է իբրև համընդհանուր «գրական լեզվի» կիրառման անհատական հեղինակային տարբերակ:

Այս գաղափարի հիմքի վրա կատարվում է մեթոդաբանական հետևյալ եզրակացությունը. եթե գրականությունը կառուցված է իբրև լեզու, ապա նրա ուսումնասիրության մեջ հնարավոր է կիրառել վերլուծության լեզվաբանական մեթոդներ: *Լեզվաբանական մեթոդների փոխադրումը* գեղարվեստական գրականու-

³¹ *Բինարային* – երկու բաղադրիչներից կազմված (ծանոթ.՝ թարգմ.):

թյան բնագավառ նշանավորեց գրականագիտական կառուցվածքաբանության սկզբնավորումը, մի ուղղության, որն իր նպատակը կապում է գրական երևույթների հիմքում ընկած խորքային համընդհանուր կառուցվածքի բացահայտման հետ: Կառուցվածքաբանական մոտեցումը, այսպիսով, տեքստի մեջ առանձնացնում է երկու մակարդակներ՝ բացահայտ, որը ընկալողին տրվում է անմիջական դիտարկումով, և ոչ բացահայտ, խորքային, որն էլ հենց ձևավորում է տեքստի կառուցվածքը: Այն բանի բացատրությունը, թե ինչ է ստեղծագործության խորքային կառուցվածքը, կազմում է կառուցվածքաբանության համընդհանուր մեթոդը:

Հերթականությամբ ներկայացնենք գրական ստեղծագործության կառուցվածքաբանական ամենանշանակալի վերլուծությունները, որոնք իրականացվել են այս մեթոդաբանության շրջանակներում:

§ 1. Միֆի կառուցվածքաբանական վերլուծությունը.

Կ. Լևի-Ստրոս

Կլոդ Լևի-Ստրոսը համարվում է ֆրանսիական կառուցվածքաբանության հայրը, քանի որ նա առաջինն է լեզվաբանության մեթոդաբանությունը կիրառել ոչ լեզվաբանական նյութի՝ ամերիկյան հնդկացիների, նրանց դիցաբանության, ազգակցական համակարգի նկատմամբ: Ամերիկյան հնդկացիների քսան ցեղերի դիցաբանության վերլուծությունից կազմվեց Լևի-Ստրոսի չորս հատորանոց «Միֆատրամաբանություն» (1964-1971) աշխատությունը:

Ուսումնասիրելով դիցաբանությունը՝ Լևի-Ստրոսը հիմնավորում է նրանում առկա բինար հակադրությունների տրամաբանությունը, որը համարում է նախնադարյան մտածողության հիմնական տրամաբանությունը, չնայած ֆրանսիացի մեկ այլ մարդաբանի՝ Լյույսեն Լևի-Բրյուլի ավելի վաղ արտահայտած այն տեսակետի, որ նախնադարյան մտածողությունը զուրկ է տրամաբանական գործողություններ կատարելու ունակությունից:

Ըստ Լևի-Ստրոսի՝ հնագույն մարդն աշխարհն իմաստավորում էր երկակի հակադրություններով՝ տարածական (վերև / ներքև, հեռու / մոտիկ, աջ / ձախ), ժամանակային (վաղուց / վերջերս, երեկ / այսօր), շոշափողական (ցուրտ / տաք, փափուկ / կոշտ, խոնավ / չոր), լսողական (կամաց / բարձր), համային (հում / եփած), հոտառական (նեխած / մաքուր), տեսողական (տեսանելի / անտեսանելի): Այս հակադրությունները գիտակցելուց էլ, ըստ հետազոտողի, ծնվում են հնագույն առասպելները: Այսպես, «հում / եփած» հակադրությունից են առաջացել խոհարարական առասպելները, «խոնավ / չոր» հակադրությունից՝ մեղրի և ծխախոտի ծագման մասին առասպելները, զգայական (տեսողական, շոշափողական, լսողական և հոտառական) հակադրություններից, ինչպիսիք են տեսանելին / անտեսանելին, նեխածը / մաքուրը, փափուկը / կոշտը, լուռը / ձայն արձակողը, առաջացել են մահվան մասին առասպելները: Հետևաբար, առասպելը հենվում է բինար հակադրությունների տրամաբանության վրա:

Այսպիսով, նախնադարյան մտածողության վերլուծության համար Լևի-Ստրոսը կիրառում է հակադրությունների բացահայտման լեզվաբանական մեթոդաբանությունը, որը ներմուծվել էր լեզվաբանների կողմից՝ լեզվական համակարգի հնչյունական մակարդակի տարրերը տարբերակելու համար: Էդիպի մասին

առասպելի լիսստրոսյան վերլուծության օրինակով, որը իրականացվել է «Միֆի կառուցվածքը» (1955) աշխատության մեջ, դիտարկենք, թե ինչպես է «գործում» այս մեթոդաբանությունը³²:

Վերլուծությունը տեսանելի դարձնելու համար ներկայացնենք էդիպի մասին առասպելի բովանդակությունն այն դրվագների ամբողջությամբ, որոնք դարձել են Լևի-Ստրոսի վերլուծության առարկան:

Հայրը ուղարկել է **Կադմոսին՝ որոնելու քրոջը՝ Եվրոպային**, որին առևանգել էր Զևսը: Երկարապրև որոնումներից հետո դիմելով Ապոլոնի պապագամախոսին՝ նա ցուցումներ ստացավ դադարեցնելու որոնումները և նշված վայրում հիմնելու քաղաք (Թեբեն): Այնպես էլ նա **հանդիպեց վիշապին և սպանեց նրան** քարերով: Աթենասի խորհրդով Կադմոսը նրա ապամները ցանեց դաշտում, որոնցից աճեցին զինված ռազմիկներ: Նրանք միանգամից **հակամարտության մեջ մտան** մեկը մյուսի հետ: Կենդանի մնացածներից հինգը դարձան թեբեական հայրնի քոհմերի սկզբնավորողները:

Կադմոսի և Հարմոնիայի ամուսնությունից ծնվեց Պոլիդորը: Պոլիդորի որդին **Լաբդակն** էր, որը սպանվեց բաքոսուհիների կողմից: Լաբդակի որդին Լայոսն էր, որին պապագամախոսը գուշակեց մահ սեփական որդուց: Այդ պապճառով ծակծկելով իր նորածին որդու՝ էդիպի ավերի ջլերը՝ Լայոսը նետում է նրան: Հեղափառում **էդիպը սպանում է Լայոսին**: Նա գուշակում է Սֆինքսի հանելուկը, որը հսկում էր Թեբե տանող ճանապարհը (առասպելի ավելի ուշ տարբերակներում **էդիպը սպանում է Սֆինքսին**) և ամուսնանում իր մոր՝ Իոկաստրայի հետ:

³² Այս աշխատանքի մանրամասն վերլուծությունը տե՛ս Գ. Կ. Косиков, «Структура» и / или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму, М., 2000: Մեր դասագիրքը հասցեագրելով ուսանողներին՝ մենք ձգտում ենք Լևի-Ստրոսի մեթոդաբանությունը ներկայացնել առավելագույն տեսանելիությամբ:

Էդիպի պսակագերծումից հետո նրա որդիները՝ Էթեոկլեսը և Պոլինիկեսը, հորը քշում են Թեբեից: Անպիգոնեն նրա հետ մեկնում է Կարագրության: **Էթեոկլեսը և Պոլինիկեսը սպանում են միմյանց:** Թեբեի արքան արգելում է թաղել Պոլինիկեսին, բայց **Անպիգոնեն** խախտում է արգելքը և **թաղում է իր եղբորը:** Կրեոնը նրան խավար զնդանն է գցում, որպեսզի նա ինքնասպան է լինում:

Իր շարադրանքի հերթականության մեջ (այսինքն՝ ըստ իրադարձությունների պատկերման ժամանակագրական հաջորդականության) Էդիպի մասին առասպելը Լևի-Ստրոսն իմաստազուրկ է համարում: Այդ պատճառով առասպելի իմաստային կառուցվածքը նա ձգտում է բացահայտել նրա հարացուցային «ընթերցման» միջոցով, այսինքն՝ այնպիսի ընթերցման, որի դեպքում ուսումնասիրողը վերանում է ժամանակագրական հաջորդականությունից և իրականացնում առասպելի պատմողական նույնատիպ տարրերի համեմատություն:

Ներկայացնենք լիստրոսյան վերլուծության տրամաբանությունը: Նախ, նա առասպելի տեքստում առանձնացնում է այսպես կոչված «միֆեմները», այսինքն՝ այն արտահայտությունները, որոնց միջոցով կարելի է շարադրել նվազագույն դրվագի բովանդակությունը (առասպելի վերոհիշյալ տեքստում Լևի-Ստրոսի բացահայտած միֆեմներն ընդգծված են թավ տառատեսակով): Լևի-Ստրոսը միֆեմները գրանցում է քարտերի վրա և դրանք դասավորում այնպես, որ շարությային հարաբերությունների պահպանման դեպքում դրանց միջև բացահայտվում են նաև հարացուցային կապեր: Այդ պատճառով նույնատիպ միֆեմներով քարտերը Լևի-Ստրոսը դասավորում է մեկը մյուսի տակ: Արդյունքում ստացվում է աղյուսակ՝ չորս ուղղահայաց սյունակներով, որոնք կազմված են միմյանց հետ հարացուցային

հարաբերության մեջ գտնվող միջեմների չորս խմբից: Վերարտադրենք այն:

Կադմոսը փնտրում է իր քույր Եվրոպային, որին առևանգել էր Ջևարը			
		Կադմոսը սպանում է վիշապին	
	Սպարտացիները ոչնչացնում են միմյանց		
			Լաբդակը (Կադմոսի որդին) «Կադ» է
	Էդիպը սպանում է իր հայր Լայոսին		Լայոսը (Լաբդակի որդին) «ձախլիկ» է
		Էդիպը սպանում է սֆինքսին	
			Էդիպը (Լայոսի որդին) «ուռած ոտքերով» է
Էդիպը ամուսնանում է իր մոր՝ Իոկաստայի հետ			
	Էթեոկլեսը սպանում է իր եղբայր Պոլինիկեսին		

Անտիգոնեն թաղում է իր եղբայր Պոլի- նիկեսին՝ խախ- տելով արգելքը			
--	--	--	--

Այնուհետև Լևի-Ստրոսը բնութագրում է յուրաքանչյուր սյունակի միֆեմների միջև հարաբերությունները՝ նշելով դրանց հարացուցային միավորման հիմքերը: Այսպես, ուղղահայաց առաջին սյունակը, ըստ Լևի-Ստրոսի, կազմում են այն միֆեմները, որոնք, նրա տեսանկյունից, բացահայտորեն ունեն ընդհանուր իմաստ՝ «ազգակցական կապերի գերազնահատում»: Երկրորդ սյունակի միֆեմներում խոսքը, ընդհակառակը, վերաբերում է ազգակիցների սպանությանը, և, հետևաբար, դրանց ընդհանուր իմաստը «արյունակցական կապերի թերազնահատումն է»: Երրորդ սյունակը կազմում են այն միֆեմները, որոնց իմաստը Լևի-Ստրոսը ձևակերպում է իբրև «Ժխտում մարդու հողածին բնույթի», այսինքն՝ այն բանի, որ մարդը բույսերի նման ծագել է հողից և քտոնիկ³³ էակ է: Ըստ Լևի-Ստրոսի՝ Կադմոսի և Էդիպի կողմից քտոնիկ հրեշների ոչնչացման խորքային իմաստը հենց նրանց հետ ազգակցության ժխտումն է և այն բանի հաստատումը, որ մարդը ծնվում է ոչ թե հողից, այլ տղամարդու և կնոջ միությունից: Չորրորդ սյունակը Լևի-Ստրոսը կազմում է այն անուններից, որոնք նշում են «ուղիղ քայլելու դժվարությունը»: Ֆիզիկական այս թերությունը Լևի-Ստրոսը մեկնաբանում է իբրև յուրօրինակ «ցեղական արատ», որի հետևանքներն էլ իբրև թե իրենց ամրագրումն են գտել հերոսների անուններում և մականուններում: Այդ արատը մարդու՝ հողից ծնվելու հետևանքն է,

³³ *Քտոնիկ* - վայրի բնությունը, հողի ուժը մարմնավորող (*ծանոթ.*՝ *թարգմ.*):

և, հետևաբար, այդ խմբի միֆեմները «հաստատում են մարդու հողածին լինելը»:

Միֆեմների հարացուցային խմբերի իմաստային վերլուծությունը երևան է հանում նրանց միջև հարաբերությունների բնույթը. առաջին և երկրորդ խմբի միֆեմները, ինչպես և երրորդ և չորրորդ խմբի միֆեմները, գտնվում են հակադրության հարաբերություններում: Մինչդեռ առաջին և երրորդ խմբի միֆեմները, ինչպես երկրորդ և չորրորդ խմբի միֆեմները, գտնվում են լրացման հարաբերություններում. արյունակցական կապերի գերազնահատումը իմաստային առումով լրացվում է մարդու հողածին լինելու ժխտմամբ, իսկ արյունակցական կապերի թերազնահատումը իմաստաբանորեն լրացվում է մարդու անդրենածին լինելու հաստատմամբ: Հետևաբար, Էդիպի մասին առասպելի խորքային բովանդակությունը կարելի է հանգեցնել մարդու քտոնիկ ծագման նկատմամբ հավատի և երկու հոգու միությունից մարդու ծագման վերաբերյալ պնդման հակադրությանը: Նախնադարյան մարդու համար ծայրահեղ դժվար էր համատեղել մարդու ծագման այդ երկու տարբերակները (դիցաբանական և բնական), և նա ձգտում էր կողմնորոշվել այդ հանելուկի մեջ՝ կիրառելով բինար հակադրությունների տրամաբանությունը, որի վրա էլ, ինչպես ցույց է տալիս Լևի-Ստրոսը, պահվում է Էդիպի մասին առասպելի ողջ կառուցվածքը: Այսպիսով, ըստ Լևի-Ստրոսի, Էդիպի մասին առասպելի խորքային բովանդակությունը կապված է մարդու ծագման հիմնախնդրի հետ, իսկ բուն առասպելը տրամաբանական յուրօրինակ գործիք է՝ լուծելու համար հնագույն մտածողի միտքը տանջող այդ հակադրությունը՝ հավատի և փաստի հակադրությունը:

Գ. Կ. Կոսիկովը, ուշադրություն դարձնելով այն բանին, որ Լևի-Ստրոսը բաց է թողնում առասպելի կարևորագույն դրվագ-

ները (ինչպես՝ Էդիպի ինքնակուրացումը, Իոկաստայի ինքնասպանությունը, Անտիգոնեի ինքնասպանությունը), այդ փաստը բացատրում է նրանով, որ դրանք «մեկնաբանության չեն ենթարկվում այն մոդելի եզրույթներով», որը կապված է ճանաչողական հիմնախնդրի հետ, և այդ պատճառով էլ հայտնվում են հետազոտողի ուշադրությունից դուրս: Հետևաբար, գրում է Կոսիկովը, «առասպելի կառուցվածքը կտրված է դառնում <...> նրա իմաստաբանական լիարժեքությունից» և «չի տանում դեպի նրա բովանդակային ամբողջականության ընկալում» [Կոսիկով 2000, 17, 18]:

Լևի-Ստրոսի կառուցվածքաբանական վերլուծությունը գրեթե բացառապես կենտրոնացած էր դիցաբանական նյութի վրա: Գեղարվեստական միակ տեքստը, որի նկատմամբ նա (Ռ. Յակոբսոնի հեղինակակցությամբ) կառուցվածքաբանական վերլուծություն է կիրառել, Շ. Բոդլերի «Կատունները» սոնետն է:

Les Chats

Lex amoureux fevents et les savants austères
 Aiment également, dans leur mûre saison,
 Les chats puissant et doux, orgueil de la maison,
 Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,
 Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
 L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
 S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.
 Ils prennent en songeant les nobles attitudes
 Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
 Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
'Etoilent vaguement leurs prunelles mustiques.

Կատունները

Սիրահարները կրակոտ և գիտունը խստակյաց
Սիրում են նույն ջերմությամբ, երբ որ դառնում են
տարեց,
Կատուններին թավամազ, որոնք պարծանքն են իրենց
Եվ մրսկան են նրանց պես ու նրանց պես նստակյաց:

Կատունները՝ բարեկամ հեշտանքի և գիտության,
Որոնում են լռությունն ու սարսափը մթարքի.
Էրեբոսը կլծեր նրանց սգո իր կառքին,
Չխանգարեր թե նրանց հպարտությունն անսահման:

Իրենց նիրհի մեջ նրանք ազնվակերպ են ու վես
Մենության մեջ երկարած սեգ սֆինքսները որպես,
Որոնք քնած են ասես՝ տրված անվերջ երազի:

Ունեն կայծեր մոգական նրանց կոնքերը բեղուն
Ու ոսկեփայլ մասնիկներ՝ նման նրբին ավազի.
Միստիկ բիբերը նրանց տարտամ ցուքեր են հեղում:
Թարգմ.՝ Հ. Բախչինյանի

Լեզվաբանական մեթոդաբանության կիրառման արդյուն-
քում այս բանաստեղծության մեջ բացահայտվել են մի շարք
հակադրություններ, որոնք ձևավորում են նրա տաղաչափական,
բառապաշարային և շարահյուսական մակարդակները: Այսպես,
իբրև բառապաշարային հակադրություններ առաջարկվել են

այնպիսի զույգեր, ինչպես սիրահարները / գիտունները (կամ սերը / գիտությունը), տունը / տիեզերքը, տունը / անապատը, կյանքը / մահը: Այս հակադրությունների բացահայտման հիմքի վրա էլ ուսումնասիրողները եզրակացնում են, որ բանաստեղծությունը չունի հստակ բովանդակություն, ինչը, նրանց կարծիքով, կապված է կյանքի խոր հակասությունների իմաստավորման հետ:

Բանաստեղծական տեքստի կառուցվածքաբանական վերլուծության գիտական հնարավորությունների նկատմամբ կասկած է հայտնել Մ. Ռիֆատերը: Նա նկատել է, որ Լևի-Ստրոսի և Յակոբսոնի կողմից առանձնացված հակադրությունները ծայրաստիճան դժվար է նկատել նույնիսկ ամենաուշադիր ընթերցանության ժամանակ: Ռիֆատերի կարծիքով, դրա պատճառն այն է, որ կառուցվածքաբանական վերլուծությունը ստեղծագործությունը դիտում է իբրև տարածության մեջ անշարժ գոյություն ունեցող մի օբյեկտ, մինչդեռ բանաստեղծության բնական ընկալման գործընթացում (կարդալիս) նրա իմաստները ծավալում են ժամանակի մեջ, աստիճանաբար և հետևողականորեն [այս մասին տե՛ս Միխայլով 2006]: Ռիֆատերը, այսպիսով, կառուցվածքաբանության թույլ կողմը կապում է ֆենոմենոլոգիայի հիմնավորած այն դրույթի մերժման հետ, ըստ որի՝ ստեղծագործությունն իրագործում է իրեն միայն ընթերցման գործընթացում:

§ 2. Պատումի կառուցվածքաբանական վերլուծությունը. Ֆրանսիական նարատոլոգիան

Գրական նյութի նկատմամբ լեզվաբանական մեթոդաբանության կիրառման հիմքի վրա ձևավորվում է նաև *կառուցվածքաբանական նարատոլոգիան*՝ գիտությունը համընդհանուր օր-

յեկտիվ օրենքների մասին, որոնցով կառուցվում է պատմողական երկի ֆաբուլան: Փարիզյան նշանագիտական դպրոցի ներկայացուցիչները նարատոլոգիայի նպատակը կապում էին այն համընդհանուր կառուցվածքի որոնման հետ, որը, ըստ նրանց, ընկած է պատմողական ցանկացած տեքստի հիմքում՝ անգիտակցաբար մարմնավորվելով նրա հեղինակի կողմից: Իզուր չէ, որ այդ գիտությունը ֆրանսիացի կառուցվածքաբանները նույնացնում էին պոետիկայի հետ. Յվետան Տոդորովն իր գրքին տվեց հենց այդպիսի անվանում:

Նարատոլոգիան ձևավորվեց Ռոլան Բարտի («Պատմողական տեքստերի կառուցվածքաբանական վերլուծության ներածություն», 1966), Յվետան Տոդորովի («Դեկամերոնի քերականությունը», 1969), Կլոդ Բրեմոնի («Պատմողական հնարավորությունների տրամաբանություն», 1966), Ալգիրդաս-ժուլիեն Գրեյմասի («Կառուցվածքաբանական իմաստաբանություն», 1966) գործունեության մեջ: Գրեյմասի հայեցակարգն էլ մենք կդարձնենք վերլուծության առարկա:

Գրեյմասի նարատիվ տեսությունն առաջացել է Վ. Յա. Պրոպի «Հեքիաթի ձևաբանություն» (թարգմանվել է անգլերեն 1958 թ., իսկ ֆրանսերեն՝ 1965 թ.) գրքի վերաիմաստավորման հիմքի վրա: Հիշեցնենք, որ Պրոպը մի քանի հարյուր կախարդական հեքիաթների վերլուծության միջոցով հեքիաթային պատումում առանձնացնում է երկու մակարդակներ՝ բացահայտ, բուն պատմողական, այն, ինչի հետ գործ ունի ընթերցողը, և ոչ բացահայտ, վերացական, խորքային: Վերջինը ձևավորվում է այնպիսի տարրերից, ինչպիսիք են «գործող անձինք» և «գործառույթները»:

Գործող անձինք կերպարների տիպեր են, որոնք, ըստ Պրոպի, կրկնվում են կախարդական բոլոր հեքիաթներում: Դրանք

յոթն են՝ հերոսը, կեղծ հերոսը, վնասարարը, նվիրատուն, օգնականը, որոնվող կերպարը, ուղարկողը:

Գործառույթները, ըստ Պրոպի, արարքների տիպեր են, անփոփոխականեր, որոնք տեքստից տեքստ կրկնվում են նույն հաջորդականությամբ: Դրանցից ձևավորվում է հեքիաթի ֆաբուլան: Պրոպն առանձնացնում է այդպիսի 31 գործառույթներ՝ բացակայությունը, արգելքը, խախտումը, տեղեկություններ կորզելը (հետախուզումը), մատնությունը (գոհի մասին տեղեկությունների), խարդավանքը, մեղսակցությունը, վնասարարությունը կամ պակասությունը, միջնորդությունը, սկսվող հակամարտությունը, ուղարկելը, կանչելը, հերոսի հակազդեցությունը, կախարդական միջոց ստանալը, տարածական տեղափոխությունը, պայքարը, խարանելը (նշանը), հաղթանակը, դժբախտության կամ պակասի վերացումը, վերադարձը, հետապնդումը, փրկությունը, չիմացված ժամանումը, անբավարարությունը, դժվար խնդիրը, լուծումը, ճանաչումը, հակառակորդի դիմակազերծումը, կերպարանափոխությունը (հերոսի նոր կերպարանքը), պատիժը, հարսանիքը:

Գրեյմասը պաշտպանում է Պրոպի այն գաղափարը, որ գոյություն ունի պատումի ինչ-որ համընդհանուր բանաձև, բայց նա առաջարկում է այդ գաղափարի տեսական-մեթոդաբանական այլ ձևակերպում, որի հիմքում ընկած է կառուցվածքի հասկացությունը: Պրոպն ընթանում է էմպիրիկ ինդուկտիվ³⁴ ճանապարհով՝ փաստերից դեպի ընդհանրացում. նա համեմատում է մի քանի հարյուր կախարդական հեքիաթների ֆաբուլաներ և դուրս է բերում նրանց համար (և միայն նրանց համար) ֆաբու-

³⁴ *Էմպիրիկ* – փորձի վրա հիմնված, *ինդուկտիվ*– մակածական, այսինքն՝ մասնավոր կամ առանձին փաստերից ընդհանրացումների հանգելու եղանակը (ծանոթ.՝ թարգմ.):

լային կազմակերպման ընդհանուր բանաձև: Այնինչ Գրեյմասը պատմողական համընդհանուր կառուցվածքի որոնման մեջ չի ընթանում էմպիրիկ ճանապարհով. նա ելնում է կառուցվածքաբանության կենտրոնական հասկացությունից, ըստ որի՝ գրականությունը կառուցված է լեզվի նման, և, հետևաբար, պատմողական յուրաքանչյուր տեքստի հիմքում չի կարող ընկած չլինել միասնական, պատմողական բոլոր տեքստերի համար ընդհանուր մոդել:

Այս գաղափարը ֆրանսիական նարատոլոգիայում մասնավորեցվեց հետևյալ կերպ. պատմողական ցանկացած տեքստ կառուցված է նախադասության մոդելով և այդ պատճառով կարող է նմանեցվել լեզվական արտահայտության: Ինչպես գրում է Ռ. Բարտը, «ցանկացած պատմություն մի մեծ նախադասություն է, իսկ պատմողական նախադասությունն ըստ էության ոչ այլ ինչ է, քան ոչ մեծ պատմության ուրվագիծ»: Այդ գաղափարի վրա հենվելով՝ Ժ. Ժենետը ցույց է տալիս, որ «Ողիսականը» կարելի է ամփոփել մինչև «Ողիսեսը վերադառնում է Իթաքե» արտահայտությունը, «Աստվածային կատակերգությունը»՝ մինչև «Դանտեն ճամփորդում է անդրշիրիմյան աշխարհներով» արտահայտությունը, «Կորուսյալ ժամանակի որոնումներում»-ը՝ մինչև «Մարսելը դառնում է գրող» արտահայտությունը:

Այս նմանեցման հիմքի վրա ձևավորվում է մեթոդաբանական հետևյալ հանձնարարականը. եթե տեքստն իր կառուցվածքով նման է լեզվական արտահայտության, նշանակում է՝ այն կարելի է նկարագրել՝ նրան շարահյուսական մոդել ամրագրելով:

Լեզվաբանության մեջ նախադասության մոդելը ձևավորում են այնպիսի տարրեր, ինչպիսիք են ենթական, ստորոգյալը, խնդիրը: Նախադասության ենթական, հիշեցնենք, արտահայ-

տության այն անդամն է, որը նշում է, թե ով է կատարում գործողությունը. ստորոգյալը արտահայտության այն անդամն է, որը նշում է, թե ինչ է ասվում ենթակայի մասին, խնդիրը այն անդամն է, որը նշում է այն իրը կամ անձը, որին ուղղված է ենթակայի գործողությունը: Տվյալ մոդելը պատմողական ստեղծագործություն փոխադրելիս պատումի ենթական դառնում է գործող անձը, ստորոգյալը՝ պատումի այն դրվագները, որոնցում խոսվում է նրա արարքների և արկածների մասին, խնդիրը՝ այն անձը կամ այն առարկան, որին ուղղված է գործողության ենթակայի՝ ստեղծագործության գլխավոր հերոսի գործունեությունը:

Տվյալ մոդելը ամրագրելով պատմողական տեքստին՝ Գրեյմասը կառուցում է իր նարատիվ տեսությունը, որի համաձայն՝ պատմողական տեքստում առանձնանում են պատումային երկու մակարդակներ: Առաջինը բացահայտն է, բուն պատմողականը, Գրեյմասի եզրութաբանությամբ՝ «ակտորիալ»³⁵ կամ «առարկայական ցուցադրության մակարդակը»: Դա այն մակարդակն է, որն ունի լեզվական արտահայտություն, և որի հետ գործ ունեն հեղինակ-ստեղծողը և ընթերցող-ընկալողը: Այս մակարդակը Գրեյմասի տեսության մեջ ուսումնասիրման առարկա չի դառնում. նրան հետաքրքրում է պատումի խորքային կառուցվածքի մակարդակը, այսպես կոչված, «պատմողական շարահյուսության» կամ «հիմնական քերականության մակարդակը»: Այն, ըստ Գրեյմասի, նախորդում է ստեղծագործական գործընթացին. հեղինակն այն իրականացնում է անգիտակցաբար՝ իր պատումն անհրաժեշտաբար կառուցելով դրա հենքի վրա:

³⁵ Նարատիվոգիայում այսպես է կոչվում պատումի տեսակներից մեկը. այն առաջացել է ֆրանսերեն *acteur* (դերակատար) բառից (*ծանոթ.՝ թարգմ.*):

Պատմողական շարահյուսության մակարդակը կազմում են «ակտանտները»³⁶ և «գործառույթները»:

Գրեյմասն ակտանտներ է անվանում գործող անձանց համընդհանուր տիպերը: Ընդ որում, բուն ակտանտ եզրույթը փոխառվել է լեզվաբանությունից, որտեղ դրանով նշում էին նախադասության՝ անձ կամ իր ցույց տվող այն անդամները, որոնց մասին ինչ-որ բան է ասվում նախադասության մեջ (այսինքն՝ ենթական կամ լրացումը): Գրեյմասը, ուսումնասիրելով գրական քերականությունը, առանձնացնում է վեց ակտանտներ՝ սուբյեկտ, օբյեկտ, հասցեատեր, հասցեագրող, օգնական, հակառակորդ: Նրանց դերը պատումի մեջ նման է նախադասության ենթակայի կամ խնդրի դերին:

Ակտանտներն իրենց հերթին «գործառույթների» կրողներն են: Գործառույթ ասելով Գրեյմասը նկատի ունի ֆաբուլային համընդհանուր քայլերը: Պատումի մեջ դրանց դերը նման է նախադասության ստորոգյալի դերին: Գրեյմասն առանձնացնում է 20 գործառույթներ՝ բաժանում, արգելք կամ խախտում, հետախուզում կամ մատնություն, խարդալանք կամ մեղսակցություն, վնասարարություն կամ պակասություն, միջնորդություն կամ դիմադրություն, ուղարկում, հերոսի փորձություն կամ հերոսի հակազդեցություն, կախարդական միջոցի ձեռքբերում, տարածական տեղափոխություն, պայքար կամ հաղթանակ, խարանում, պակասության վերացում, վերադարձ, հետապնդում կամ փրկություն, չիմացված ժամանում, բարդ խնդիր կամ լուծում, ճանաչում, հակառակորդի դիմակազերծում կամ հերոսի կերպարանափոխություն, պատիժ կամ հարսանիք:

³⁶ Ֆրանսերեն *actant* (գործող) բառից. եզրույթը առաջացել է ֆրանսիական լեզվաբանության մեջ 1930-1950-ական թթ. (*ծանոթ.՝ թարգմ.*):

Պատմողական շարահյուսության իմաստն այն է, որ հեղինակն անգիտակցաբար ձևավորում է ֆաբուլան ակտանտներից և գործառույթներից (գրականագիտական հիմնարար քերականության տարրերից) այնպես, ինչպես ցանկացած խոսող անգիտակցաբար ձևավորում է խոսքը շարահյուսական մոդելի տարրերից (ենթականներից, ստորոգյալներից, խնդիրներից): Այսպիսով, ստեղծագործությունը մեկնաբանվում է իբրև անգիտակցական կոնկրետացում պատմողական համընդհանուր կադապարի, որը ձևավորվում է որոշակի «գրական միավորներից և դրանց զուգորդման կանոններից» (Բարտ): Պատումի այդ խորքային կառուցվածքի բացահայտումն էլ կազմում է ֆրանսիական նարատոլոգիայի հիմքը՝ գրական ստեղծագործության օբյեկտիվ օրինաչափությունները բացահայտելու իր հավակնությամբ: Սակայն այդ հավակնությունը, ինչպես ասում է Գ. Կ. Կոսիկովը, հանգեցնում է «ստեղծագործությունից հրաժարվելուն»: Նա նկատի ունենի այն, որ նարատոլոգիան իր ուշադրության սահմաններից դուրս է հանում պատմողական տեքստի իմաստային կողմը, իսկ իմաստը միշտ հեղինակի ձգտման արդյունքն է՝ արտահայտելու իր, բացառիկ-անհատական միտքը, քանի որ ստեղծագործությունը ոչ միայն «գտնվում է լեզվի իշխանության տակ», այլև հեղինակի «անհատական ազատության գործողությունն» է [Կոսիկով 2000, 21-22]:

§ 3. Դիսկուրսի կառուցվածքաբանական վերլուծությունը. Ժ. Ժենետ

Բուն պատմողական մակարդակը, որը Գրեյմասի մոտ չդարձավ ինքնուրույն հետաքրքրության առարկա, քանի որ նա

կենտրոնացել էր հիմնական քերականության մակարդակի վրա, ժերար Ժենետի ուշադրության կենտրոնում է: Այդ մակարդակը նա կոչեց «դիսկուրս»³⁷: «Պատմողական դիսկուրս» (1972) աշխատության մեջ Ժենետը բնորոշում է այդ հասկացությունը իբրև «նարատիվ ֆիգուրների» համակարգ, որոնց միջոցով իրականացվում է պատումը: Կարելի է ասել, որ դիսկուրս է նա անվանում նույն բանը, ինչ ռուս ֆորմալիստներն անվանում էին «սյուժե»՝ այն հակադրելով «ֆաբուլային»: Հետևաբար, «նարատիվ ֆիգուր» հասկացությունն էլ մոտ է «հնարք» հասկացությանը, որը ներմուծել էին ռուս ֆորմալիստները. դրանք այն միջոցներն են, որ օգտագործում է հեղինակը՝ իրադարձությունը դարձնելով դրա մասին գեղարվեստական ստեղծագործություն:

Ռուս ֆորմալիստները, հիշեցնենք, հնարքը նկարագրում էին կոնկրետ տեքստի վերլուծության միջոցով (օրինակ՝ նորովի ընկալման³⁸ հնարքը նկարագրել է Բ. Շկլովսկին Լ. Տոլստոյի մի շարք երկերի վերլուծության հիման վրա, դիմակի հնարքը՝ Յու. Տինյանովը Գոգոլի և Դոստոևսկու ստեղծագործությունների վերլուծության հիման վրա): Իսկ Ժենետը պատմողական դիսկուրսի նկարագրման ժամանակ ելնում է գրականագիտական կառուցվածքաբանության համընդհանուր գաղափարից, ըստ որի՝ ստեղծագործությունն իր կառուցվածքով նման է լեզվական արտահայտության:

³⁷ *Դիսկուրս* բառի հայերեն համարժեքը *խոսույթն* է, որը լայնորեն ընդունված է լեզվաբանության մեջ, սակայն տվյալ պարագայում ավելի նպատակահարման գտանք թողնել *դիսկուրս* եզրույթը (*ծանոթ.՝ թարգմ.*):

³⁸ Նորովի ընկալման հնարք է կոչվում այն, ինչ Բ. Շկլովսկին անվանում էր *остранение*՝ նկատի ունենալով գրական երկում ծանոթ երևույթների նորովի ներկայացումն այնպես, ինչպես դրանք առաջին անգամ տեսնում է անծանոթ մարդը (օրինակ՝ երեխան, կենդանին, օտարականը և այլն), և այդպիսի ընկալման դեպքում նույնիսկ լավ ծանոթ երևույթները կարող են ստանալ միանգամայն նոր, ոչ սովորական, երբեմն նույնիսկ տարօրինակ գծեր (*ծանոթ.՝ թարգմ.*):

Ժենետի կարծիքով, արտահայտության գլխավոր տարրը բայն է. այն ժամանակի, խոնարհման և սեռի կարգերի կրողն է: Բայի քերականական հենց այս բնութագրիչներն է Ժենետն օգտագործում պատմողական դիսկուրսի ֆիգուրները դասակարգելու համար:

Նախ, նա առանձնացնում է ֆիգուրներ, որոնց միջոցով ձևավորվում է պատումի վերաբերմունքը *պատմության ժամանակի* նկատմամբ: Դրանք այն ֆիգուրներն են, որոնց միջոցով կատարվում է ժամանակային կարգի խախտումը դեպքերի նկարագրման մեջ, կամ ֆիգուրներ, որոնց միջոցով ստեղծվում է պատումի արագությունը (ամփոփում, նկարագրական դադար, բեմ, բացթողում³⁹), ֆիգուրներ, որոնց միջոցով ապահովվում է իրադարձության այս կամ այն տարրի (մոտիվի) նկարագրման հաճախականությունը:

Երկրորդ, Ժենետն առանձնացնում է այնպիսի ֆիգուրներ, որոնք ձևավորում են պատումի *եղանակը*⁴⁰: Դրանք պատումի ձևավորման միջոցներն են այն սուբյեկտի նկատմամբ, որի տեսանկյունից կառուցվում է պատումը, որի տեսողության պրիզմայով է ներկայացվում բուն իրադարձությունը: Հիշեցնենք, որ անգլոամերիկյան նոր քննադատության շրջանակներում այդ կատեգորիան կոչվում էր «տեսանկյուն»: Ժենետն օգտագործում է «կիզակետավորում⁴¹» (կազմված է «կիզակետ» բառից) հասկացությունը՝ առանձնացնելով պատումի կազմակերպման երեք հիմնական տեսակ այն սուբյեկտի նկատմամբ, որը տեսնում է

³⁹ Բացթողումը կոչվում է *էլիպսիս*. այն պատումի որոշակի դրվագների միտումնավոր բացթողումն է, ինչի շնորհիվ արագանում է պատումի տեմպը (*ծանոթ.*՝ *թարգմ.*):

⁴⁰ Ժենետը եղանակն անվանում է *մոդալություն* (*ծանոթ.*՝ *թարգմ.*):

⁴¹ Ժենետն այն անվանում է *ֆոկալիզացիա*՝ ֆոկուս (կիզակետ) բառից (*ծանոթ.*՝ *թարգմ.*):

իրադարձությունը (զրոյական կիզակետավորում, արտաքին կիզակետավորում, ներքին կիզակետավորում):

Երրորդ, Ժենետն առանձնացնում է այնպիսի ֆիգուրներ, որոնք ձևավորում են պատումի *սեռը* (նրա «ծայնը»)։ դրանք պատումի ձևավորման միջոցներն են այն սուբյեկտի նկատմամբ, որին պատկանում է խոսքը, որի դեմքով տարվում է պատումը։ Դա կարող է լինել, օրինակ, պատմության մասնակից եղող պատմողի ծայնը կամ այն պատմողի ծայնը, որը չի մասնակցում իրադարձությանը, այլ նրա կողմնակի դիտողն է։

Կառուցվածքաբանական վերլուծության՝ մեր կողմից դիտարկված օրինակները վկայում են, որ կառուցվածքաբանությունը՝ իբրև գրականության մասին *գիտություն*, նպատակ ուներ բացահայտելու գրական ստեղծագործության կառուցման օբյեկտիվ օրենքները՝ ընդ որում, մի կողմ թողնելով նրա եզակի իմաստը։ Ռ. Բարտն այս առիթով գրել է. «Պետք է հրաժեշտ տալ այն գաղափարին, որ գրականագիտությունը կարող է մատնանշել, թե հատկապես ինչ իմաստ պետք է տալ ստեղծագործությանը. այն չպետք է հատկացնի, նույնիսկ չպետք է բացահայտի նրանում որևէ իմաստ. գրականագիտությունը պետք է նկարագրի երկի մեջ ցանկացած իմաստի առաջացման տրամաբանությունը» [Բարտ, մեջբերումն ըստ. Կոսիկով 2000, 25]։ Իմաստների առաջացման տրամաբանությունը նկարագրվում է խորքային կառուցվածքի բացահայտման միջոցով, բայց առանց հաշվի առնելու այն իրողությունը, որ ստեղծագործությունն ընթերցանության առարկա է, իր ընթերցողի կողմից «կատարման» առարկա։ Ստեղծագործությունը, կրկնենք, դիտարկվում է իբրև համընդհանուր կառուցվածքի կրող, որը հեղինակը մարմնավորում է անգիտակցաբար՝ տեքստը «կառուցելով» գրական լեզվի պատրաստի տարրերից՝ դրանց զուգակցման համընդհա-

նոր կանոնների համապատասխան, բայց չի դիտարկվում իբրև հեղինակի բացառիկ կամքի արտահայտություն, իբրև հեղինակի և ընթերցողի հանդիպման բացառիկ իրադարձություն, իբրև բացառիկ իմաստի կրող:

Երկեր

1. *Բарт Ք.*, Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму, М., 2000. Или: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. Трактаты, статьи, эссе, М., 1987.
2. *Բарт Ք.*, Основы семиологии // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму, М., 2000. Или: Структурализм: за и против, М., 1975.
3. *Бремон К.*, Структурное изучение повествовательных текстов после В.Проппа // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. Или: Семиотика, М., 1983.
4. *Бремон К.*, Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия, М., 1972.
5. *Греймас А. Ж.*, Структурная семантика: в поисках метода, М., 2004.
6. *Греймас А. Ж.*, Размышления об акантных моделях // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму, М., 2000. Или: Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология, 1996. № 1.
7. *Греймас А. Ж.*, В поисках трансформационных моделей // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму, М., 2000. Или: Зарубежные исследования по семиотике фольклора, М., 1985.
8. *Женнет Ж.*, Структурализм и литературная критика. Границы повествовательности // Женнет Ж., Фигуры. Работы по поэтике: в 2 т., т. I, М., 1998.
9. *Женнет Ж.*, Повествовательный дискурс. Критика и поэтика. Поэтика и история. Введение в архитекткст // Там же, т. II.
10. *Леви-Стросс К.*, Структура и форма // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму, М., 2000. Или в кн.: Семиотика, М., 1983.
11. *Леви-Стросс К.*, Структура мифа // Вопросы философии, 1970, № 7.
12. *Леви-Стросс К.*, *Якобсон Р.*, «Кошки» Ш. Бодлера // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму, М., 2000. Или в кн.: Структурализм: за и против, М, 1975.

13. *Тодоров Ц.*, Поэтика // Структурализм: за и против, М, 1975.
14. *Тодоров Ц.*, Понятие литературы // Семиотика, М., 1983.

Գրականություն

1. *Автономова Н. С.*, Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках, М., 1977.
2. *Грецкий М. Н.*, Французский структурализм, М., 1971.
3. *Косиков Г. К.*, Структура и / или текст // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму, М., 2000.
4. *Косиков Г. К.*, Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы, М., 1984.
5. *Косиков Г.К.* От Проппа к Греймасу // Вестник Московского университета. Сер. Филология. 1996. № 1.
6. *Косиков Г. К.*, От структурализма к постструктурализму: Проблемы методологии, М., 1998.
7. *Михайлов Н. Н.*, Теория художественного текста, М., 2006.
8. *Ржевская Н. Ф.*, Литературоведение и критика в современной Франции: основные направления. Методология и тенденции, М., 1985.
9. *Риффатер М.*, Формальный анализ и история литературы // Новое литературное обозрение, 1992, № 1.
10. *Эко У.*, Отсутствующая структура, СПб., 1998.

Թեմա 8. ՀԵՏԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՐԱՆՈՒԹՅՈՒՆ. ՀԵՐՄԵՆԵՎՏԻԿԱՅԻ ՆՈՐ ԴԵՄՔԸ



Հետկառուցվածքաբանությունը (պոստստրուկտուրալիզմը) հերմենևտիկական մոտեցման միանգամայն նոր ձև է: Հաղթահարելով կառուցվածքաբանության անտարբերությունը ստեղծագործության բացառիկ իմաստի և այն արտադրող սուբյեկտների (հեղինակի և ընթերցողի) նկատմամբ՝ հետկառուցվածքաբանությունը անդրադառնում է գրելու և կարդալու սուբյեկտիվ հիմքերի խնդրին: Պատահական չէ, որ սովորաբար ասում են, թե գրականագիտության մեջ կառուցվածքաբանության իրականացրած լեզվաբանական շրջադարձը հետկառուցվածքաբանության մեջ փոխարինվեց մարդաբանական (անթրոպոլոգիական) շրջադարձով:

Ընդհանուր առմամբ, հետկառուցվածքաբանները շարունակում են կառուցվածքաբանության խորհրդածությունը «իմաստների առաջացման տրամաբանության» (Ռ. Բարտ) վերաբերյալ՝ սակայն արդեն նկատի ունենալով ոչ թե համընդհանուր անդեմ օբյեկտիվ օրենքները, որոնց ենթարկվում է գրականությունը, այլ նրա սուբյեկտների՝ հեղինակի և ընթերցողի իմաստաստեղծիչ գործունեությունը: Միևնույն ժամանակ հետկառուցվածքաբանական գաղափարները ձևավորվում են այդ խնդիրը շոշափած նախորդ բոլոր քննադատական դպրոցների հետ բանավեճի մեջ: Իզուր չէ, որ Ի. Իյինը հետկառուցվածքաբանությունը

բնութագրել է իբրև «քննադատությունների հարացույց»: Այս բաժնի յուրաքանչյուր ենթագլխի շրջանակներում մենք կկենտրոնանանք քննադատության ավելի վաղ ձևերի հետ հետկառուցվածքաբանության բանավեճի այն կողմերին, որոնց հիմքի վրա ձևավորվել են գրական երևույթների ուսումնասիրության հետկառուցվածքաբանության ինքնատիպ տեսությունը և մեթոդաբանությունը՝ ստանալով դեկոնստրուկտիվիզմ ընդհանուր անվանումը:

§ 1. Բանավեճ գեղարվեստական հաղորդակցության գաղափարի հետ. Ռ. Բարտի տեքստային վերլուծությունը

Դեկոնստրուկտիվիստական առաջին վերլուծություններից մեկը՝ Ռոլան Բարտի տեքստային վերլուծությունը, ձևավորվում է հետկառուցվածքաբանության բանավեճի հիման վրա ֆենոմենոլոգիական հայեցակարգի հետ, որի համաձայն՝ գրականությունը հաղորդակցական իրադարձություն է, գիտակցությունների (հեղինակի և ընթերցողի) երկխոսության իրադարձություն կամ տեքստի հետ ընթերցողի երկխոսության իրադարձություն: Հետկառուցվածքաբանական տեսության մեջ գրականության հաղորդակցական բնույթի մասին գաղափարը մերժվում է. գրականագիտական հետկառուցվածքաբանության տեսաբանների կարծիքով ընթերցանության ժամանակ հեղինակի և ընթերցողի, ինչպես նաև ընթերցողի և տեքստի միջև ոչ մի երկխոսություն տեղի չի ունենում, քանի որ ստեղծագործությունը «հարկադրող» է, «ճնշող» ինչպես հեղինակի, այնպես էլ ընթերցողի նկատմամբ:

Այս գաղափարն իր տեսական հիմնավորումն է ստանում լեզվի հետկառուցվածքաբանական քննադատության մեջ: Նրա գլխավոր բովանդակությունն այն դրույթն է, որ լեզուն իմաստների պարտադրման համակարգ է և գաղափարախոսության գերիշխանության ձև. այն բռնանում է անհատական գիտակցության վրա՝ մարդուն պարտադրելով որոշակի աշխարհայացք: Լեզվի այս կարգի քննադատություն իրականացրին, մասնավորապես, Ռ. Բարտը լեզվական նշանի հարանշանակային (կոնոտատիվ) մակարդակի մասին ուսմունքում, Մ. Ֆուկոն՝ պատմական անգիտակցականի մասին ուսմունքում, Ժ. Լականը՝ լեզվական անհատականության մասին ուսմունքում: Համառոտ ներկայացնենք այդ ուսմունքների բովանդակությունը:

Ըստ Բարտի՝ նշանի հարանշանակային (կոնոտատիվ) մակարդակը ապահովում է լեզվի իշխանությունը գիտակցության վրա: Նշանի հարանշանակային մակարդակի մասին ուսմունքը Բարտը մշակում է՝ ելնելով լեզվաբանական այն գաղափարից, որ նշանի մեջ գոյություն ունեն երկու տիպի իմաստներ՝ դենոտատիվ⁴² (առաջնային, տառացի, բացահայտ) և կոնոտատիվ⁴³ (քողարկված, լրացուցիչ, ենթադրվող, երկրորդական իմաստային ներգործություն առաջացնող): Կոնոտացիաների շնորհիվ էլ գիտակցությանը պարտադրվում են այնպիսի իմաստներ, որոնք բխում են իշխող գաղափարախոսության շահերից: Ընկալողի գիտակցության վրա նշանի կոնոտատիվ մակարդակի ազդեցության մեխանիզմը պարզաբանելու նպատակով դիմենք Ռ. Բարտի ինքնատիպ օրինակին: «Պատկերի հռետորաբանու-

⁴² Անվանող, նշող (*ծանոթ.՝ թարգմ.*):

⁴³ Հարակից նշանակություն ունեցող (*ծանոթ.՝ թարգմ.*):

թյունը»⁴⁴ հողվածում նա մասնավորապես վերլուծում է մակարոններ արտադրող ֆրանսիական ընկերության անվանումը՝ «Պանծանի»: Այս անվանումը իր հնչողական պատկերի մեջ հնչյունների յուրահատուկ զուգորդման շնորհիվ ունի կոնոտացիաներ, որոնք կոչված են սպառողի մոտ զուգորդումներ առաջացնելու Իտալիայի հետ՝ մի երկրի, որը մակարոնի հայրենիքն է: Այս կոնոտացիաներն ընդունակ են որոշելու գնորդի ընտրությունը՝ նրան ստիպելով նախընտրել հատկապես այդ ընկերության արտադրանքը: Այսպես, կոնոտացիաների միջոցով, գրում է Բարտը, լեզուն մարդուն պարտադրում է մտածողության եղանակ. նրանում «վաղ ժամանակներից բնավորվել է իշխանությունը»:

Մարդը, ըստ Բարտի, «լեզվի գերին է» ոչ միայն այն պատճառով, որ նրա գիտակցությունը գտնվում է իրեն աշխարհայացք պարտադրող կոնոտացիաների իշխանության տակ, այլև այն պատճառով, որ դիմելով լեզվին՝ իբրև ինքնարտահայտման միջոցի, նա պարտադրված է օգտվել արդեն «օտար իմաստով բնակեցված» բառերից: Այդ պատճառով, եզրակացնում է Բարտը, «լեզուն ինքնուրույն չէ, ամբոխային է, յուրաքանչյուր նշանի մեջ ննջում է նույն հրեշը, որի անունը կարծրատիպ է», և, հետևաբար, չի կարող խոսք անգամ լինել լեզվական որևէ հաղորդակցության մասին. լեզվի մեջ գործում են միայն իմաստների ճնշման և պարտադրման մեխանիզմներ: «Խոսելը,– գրում է Բարտը,– ենթարկվելու գործողություն է»:

Լեզվի քննադատությունն այլ դիրքերից է իրականացնում Ժ. Լականը՝ ֆրանսիացի փիլիսոփա, ով ստեղծել է կառուցված-

⁴⁴ Այս օրինակը քննության նյութ է դարձրել նաև Գ. Կ. Կոսիկովը Ռ. Բարտի «S/Z» գրքի ռուսերեն հրատարակության իր առաջաբանում (Косиков Г. К., Идеология. Коннотация. Текст // Барт Р. S/Z, М., 1994):

քաբանական հոգեվերլուծությունը, առաջ քաշել լեզվական անհատականության հայեցակարգը: Ըստ այս տեսության՝ մարդը գոյություն չունի իբրև անկրկնելի անհատականություն, քանի որ և՛ նրա գիտակցությունը, և՛ անգիտակցականը ձևավորվում են այլ մարդկանց՝ մշակույթի և նրա լեզվի կրողների կողմից: Այս տեսության շրջանակներում գիտակցությունը դիտվում է իբրև մի երևույթ, որը ձևավորվում է ընկալած տեքստերի հանրագումարով, իսկ անգիտակցականը, Լականի հայտնի արտահայտությամբ, իբրև «Ուրիշի դիսկուրս»: Լեզուն, հետևաբար, անհատականությունը վերածում է պատրանքի:

Մարդկային գիտակցության լեզվական պատճառաբանվածության գաղափարը մշակվել է նաև Միշել Ֆուկոյի կողմից: «Բառերը և իրերը» աշխատանքում նա ներմուծում է «պատմական անգիտակցականի» գաղափարը: Դա անգիտակցականի նոր ձև է, որը անհատական և կոլեկտիվ անգիտակցականի հետ միասին գոյություն ունի մարդու հոգեբանության մեջ: Եթե անհատական անգիտակցականը պատճառաբանված է, ըստ Ֆրոյդի, մարդու անձնական հոգեկան վնասվածքների փորձով և այն հակումներով, որոնք մշակույթի մեջ գնահատվում են իբրև ապասոցիալական, եթե կոլեկտիվ անգիտակցականը, ըստ Յունգի, պատճառաբանված է համամարդկային փորձով, ապա պատմական անգիտակցականը, ըստ Ֆուկոյի, պատճառաբանված է էպիսթեմով⁴⁵: Էպիսթեմ ասելով Ֆուկոն հասկանում է հայացքների այն համակարգը, գաղափարախոսությունը, ավելի ճիշտ՝ այն պատկերացումների հանրագումարը, որոնք այս կամ այն դարաշրջանում գործառվում են իբրև գիտական, անվիճելի,

⁴⁵ Այս եզրույթը առաջինը կիրառել է Միշել Ֆուկոն «Բառերը և իրերը» աշխատության մեջ. այն Ֆուկոյի տեսության կենտրոնական հասկացություններից է: Հունարենից փոխառված բառ է, որը նշանակում է *գիտելիք, գիտություն, իմացություն (ծանոթ.՝ թարգմ.)*:

անառարկելի ճշմարտություններ: Մարդկային քաղաքակրթության պատմության մեջ Ֆուկոն առանձնացնում է հինգ էպիսթեմներ՝ անտիկ, միջնադարյան, վերածննդի, դասական ռացիոնալիստական և արդիական (XIX դարի սկզբից): Ըստ Ֆուկոյի՝ յուրաքանչյուր էպիսթեմ ծնում է նշանների իր համակարգը, որի մեջ արտահայտվում է նրա գաղափարախոսությունը, յուրաքանչյուր էպիսթեմի բնորոշ է մարդու գիտակցության վրա լեզվական գերիշխանության իր միջոցը, պատկերացումների ձևավորման և հաղորդման իր եղանակը: Այսպիսով, կրկին ընդգծվում է այն միտքը, որ գիտակցության գաղափարական պատճառաբանվածությունն իրականացվում է լեզվի միջոցով:

Քանի որ գրականությունը լեզվական երևույթ է, այն դիտվում է նաև իբրև «մշակութային կարծրատիպեր թելադրող մեխանիզմ» (Գ. Կ. Կոսիկով): Ընդ որում, գրականության «հարկադրական բնույթը» հիմնավորվում է և՛ ընթերցողի, և՛ հեղինակի նկատմամբ:

Ընթերցողի նկատմամբ ստեղծագործության հարկադրական իշխանությունը մեկնաբանվում է այսպես. ստեղծագործությունը ներշնչում է գաղափարներ և պարտադրում ընկալման կարծրատիպեր. կարդալով այն՝ ընթերցողը, ըստ Բարտի, կույ է տալիս գաղափարական իմաստների «խայծը»:

Հեղինակի նկատմամբ ստեղծագործության հարկադրական իշխանությունը կապվում է այն բանի հետ, որ հեղինակը ստիպված է իր ստեղծագործությունը ձևավորել ոճական, ժանրային, կոմպոզիցիոն, սյուժետային, լեզվական պատրաստի կարծրատիպերով: Այս գաղափարի հիման վրա հետկառուցվածքաբանական տեսության շրջանակներում (առաջին հերթին, Մ. Ֆուկոյի, Ռ. Բարտի ստեղծագործության մեջ) ծագեց *հեղինակի մահվան տեսությունը*, որի համաձայն՝ հեղինակն իր ստեղծա-

գործության գիտակցական, ինքնավար և միանձնյա ստեղծողը չէ. նա չի ստեղծագործում երկը, այլ գրելու ընթացքում վերարտադրում է կաղապարված ձևեր:

Այս գաղափարի շրջանակներում ձևավորված քննադատական մեթոդաբանությունը ենթադրում է գրական նյութի հետ այնպիսի աշխատանք, որի բովանդակությունը գրականության հարկադրական իշխանության իրականացմանը հետևելն է: *Եթե ուսումնասիրվում է գրելու գործողությունը*, ապա տեքստում բացահայտվում են հեղինակի կողմից անգիտակցաբար վերարտադրված կարծրատիպերն այն դարաշրջանի, որին ինքը պատկանում է, ինչպես նաև բուն գրական կարծրատիպերը, գրավոր խոսքի կարծրատիպերը: Իսկ *եթե ուսումնասիրվում է կարդալու գործընթացը*, ապա տեքստի մեջ բացահայտվում են այն ներգործող մեխանիզմները (այսպես կոչված «տեքստային ռազմավարությունները»), որոնց միջոցով նա (տեքստը) ընթերցողին պարտադրում է գաղափարական իմաստներ և իրականացնում իր իշխանությունը ընկալողի գիտակցության վրա: Ըստ էության, երկու դեպքում էլ (և՛ գրելու, և՛ կարդալու նկատմամբ) պետք է հետևել, թե ինչպես են ծագում իմաստները, ինչպես է տեղի ունենում իմաստների յուրացման (նշանակման) գործընթացը: Բացահայտման առարկան, այսպիսով, դառնում է ոչ թե տեքստում իբրև թե ամփոփված իմաստը, այլ իմաստաստեղծման բուն *գործընթացը*:

Մեթոդաբանական այս դիրքորոշումը ցայտուն կերպով ներկայացված է Ռ. Բարտի տեքստային վերլուծության մեջ: Վերլուծության այս եղանակը ստացել է «տեքստային» անվանումը, քանի որ իր առարկան է հռչակում տեքստը, որը հակադրվում է ստեղծագործությանը: Հիշեցնենք, որ «տեքստ» և «ստեղծագործություն» հասկացությունները հստակ կերպով տարբերակված

էին ռեցեպտիվ գեղագիտության և կառուցվածքաբանության շրջանակներում, որտեղ տեքստ ասելով հասկանում են լեզվական անփոփոխակը (ինվարիանտ), լեզվական իմաստների հանրագումարը, որը գոյություն ունի միակ տարբերակով, իսկ ստեղծագործության ասելով՝ դիպվածային իմաստների ամբողջությունը, որն առաջանում է գրելու և ընկալելու գործընթացում և, հետևաբար, տեքստի անվերջ թվով իրացումներից մեկն է:

Բարտը, պաշտպանելով «տեքստ / ստեղծագործություն» երկատումը, այս հասկացություններին տալիս է այլ բովանդակություն: Ընդ որում, նա նշում է, որ «ֆիզիկապես դրանք հնարավոր չէ տարանջատել»։ դրանք տարբերվում են միայն իբրև վերլուծության երկու տարբեր առարկաներ: Ստեղծագործությունը հեղինակային կամքի պատրաստի արդյունքն է, որն ստեղծվել է ընթերցողի վրա գաղափարական որոշակի ներգործության նպատակով և ունի կայուն իմաստ ու կայուն կառուցվածք: Իսկ տեքստն այն է, ինչը չունի առարկայական արտահայտություն և ի հայտ է գալիս միայն գրելու կամ կարդալու *գործընթացում*: Դա հեղինակային կամ ընթերցողական գործունեության մեջ ձևավորվող իմաստային կառույց է, որը չունի ամրագրված իմաստ: Նրա բացահայտմանն էլ ուղղված է տեքստային վերլուծությունը, որն իմաստների արտադրման բուն գործընթացի վերլուծություն է: Նրա խնդիրն է բացահայտել այն գաղափարական իմաստները, որոնք հեղինակն արտահայտել է անգիտակցաբար, և որոնք տեքստը ցանկանում է պարտադրել ընթերցողին, ինչպես նաև բացահայտել գրի սուբյեկտին կամ ընթերցանության սուբյեկտին «ենթարկելու» բուն ռազմավարությունները: Այսպես ընկալվող (իբրև ստեղծագործության մեջ ներծծված դարաշրջանի «ձայների» ամբողջություն) տեքստը ձևավորում է ստեղծագործության թաքուն, ոչ բացահայտ իմաս-

տը, որը կարելի է մեկնաբանել Բարտի առաջարկած տեքստային վերլուծության մեթոդաբանությամբ:

Տեքստային վերլուծությունը ամենացայտուն կերպով ներկայացված է Բարտի «S/Z» (1970) աշխատանքում, որը նվիրված է Բալզակի «Սարագին» պատմվածքի վերլուծությանը: Նորավեպը երիտասարդ քանդակագործի անունով է, որը սիրահարված է Ջամբինելա անունով օպերային հռչակավոր անձնավորության՝ չկասկածելով, որ այդ անունը կրողը ոչ թե կին է, այլ տղամարդ ներքինի, որի կերպարը և շարժումը, ի դեպ, լիովին համապատասխանում են կանացի գեղեցկության մասին իր ժամանակի կարծրատիպային պատկերացումներին: Այսպիսով, բալզակյան նորավեպում իրադարձության կրողը կադապարված գիտակցություն ունեցող հերոսն է, որը գտնվում է ընկալման մշակութային կարծրատիպերի իշխանության տակ: Սակայն նաև բուն տեքստը, ինչպես գրում է Բարտը, «աղտոտված է կողերով», որոնք ղեկավարում են ընթերցանությունը և մատնում հեղինակի կախվածությունը իր դարաշրջանում տարածված բազմաթիվ կարծրատիպերից, այդ թվում՝ մաքուր գրական կարծրատիպերից. դրանք են հեղինակի կողմից պատումի արդեն գոյություն ունեցող եղանակների վերարտադրումը և այս կամ այն իմաստի արտահայտումը: Այս կարծրատիպերն էլ (Բարտի եզրութաբանությամբ՝ «կողերը») բացահայտվում են վերլուծության ընթացքում: «Կողերը,– գրում է Բարտը,– արդեն տեսածի, արդեն կարդացածի, արդեն արվածի որոշակի տիպեր են» [Բարտ 1989, 455-456]: Բարտն առանձնացնում է հինգ տիպի կողեր: Թվարկենք դրանք:

1. Գործողության (իրադարձության) կող: Ներմուծելով այս հասկացությունը՝ Բարտը նկատի ունի այն կարծրատիպերի համակարգը, որոնց միջոցով կառուցվում է ֆաբու-

լան: Ըստ Բարտի՝ ֆաբուլան միշտ հիմնվում է պատմողական կաղապարների վրա: Այսպես, բալզակյան պատմվածքի ֆաբուլան, ինչպես ապացուցում է Բարտը, հյուսված է ռոմանտիկական կաղապարված հնարքներից. այն կառուցված է ռոմանտիկական պատումի բոլոր չափանիշներով՝ իր հիմքում ունենալով խոռվարար արվեստագետի ողբերգական ճակատագրի մասին պատմությունը:

2. Նշանային կոդ: Այս դեպքում նկատի է առնված այն կարծրատիպերի համակարգը, որոնց միջոցով պատկերվում է հերոսի հոգեբանությունը: Վերլուծելով Սարազինի հոգեբանական հակազդեցությունների պատկերումը՝ Բարտը բացահայտում է, որ Բալզակը նկարագրում է դրանք ռոմանտիկական չափանիշներին լիովին համապատասխան:
3. Հերմենևտիկական կոդ (գաղտնիքի կոդ). սա միջոցների համակարգ է, որը թույլ է տալիս հեղինակին կառուցել իր տեքստն այնպես, որ հետաքրքրի ընթերցողին: Այդ նպատակով հեղինակը միշտ օգտագործում է կաղապարված որոշակի քայլեր, որոնց հանրագումարն էլ Բարտը գտնում է Բալզակի նորավեպում:
4. Մշակութային կոդ: Այս կոդը ձևավորվում է դարաշրջանի կայուն պատկերացումներից, որոնց համակարգը վերարտադրվում է տեքստում: Այսպես, Բալզակի պատմվածքում Բարտը բացահայտում է կանացի գեղեցկության, երաժշտության, սիրո և այլնի մասին ռոմանտիկական կարծրատիպային պատկերացումներ:
5. Խորհրդանշական կոդ: Այս դեպքում Բարտը նկատի ունի միջոցների այն կարծրատիպային համակարգը, ո-

րոնց օգնությամբ ստեղծագործության մեջ նկարագրվում է հերոսի անգիտակցականը, ինչպես նաև նրա սեքսուալությունը:

Բացահայտելով այս կողերը Բալզակի պատմվածքում՝ Բարտը քննում է, առաջին հերթին, այն, թե ինչպես են դրանք ղեկավարում ընթերցանությունը, և, երկրորդ, թե ինչպես է հեղինակի գիրը կախված իր ժամանակի հասարակական և գրական կարծրատիպերից: Այսպիսով, ստեղծագործության մեջ բացահայտվում է տեքստը՝ այն ձևավորող ձայների ամբողջությունը, որոնք գտնվում են հեղինակի տեսողությունից և արտադրանքից դուրս, դրա ներծած մշակութային իմաստների ամբողջությունը:

§ 2. Բանավեճ ռեֆերենտության գաղափարի հետ. հրաժարում գրականության համատեքստային վերլուծությունից

Հետկառուցվածքաբանական քննադատության մյուս թիրախը նախորդ շրջանի գրականագիտության հավատն էր գրականության ռեֆերենտության⁴⁶ նկատմամբ, այսինքն՝ հավատը, որ գրականությունը համարժեք է արտացոլում իրականությունը: Հետկառուցվածքաբանական տեսությունը պնդում է, որ գրական ստեղծագործությունը ոչ մի կերպ համադրելի չէ իրական կյանքի հետ, ոչինչ չի արտացոլում և ոչ մի կապ չունի ռեալ իրականության հետ: Այս գաղափարն իր տեսական հիմնավորումն ստացավ նշանի կառուցվածքաբանական հայեցակարգի քննադատության մեջ, որն իրականացրին Ժ. Լականը և Ժ. Դերիդան:

⁴⁶ Ռեֆերենտություն – հաղորդող, ներկայացնող գործառույթ (ծանոթ.՝ թարգմ.):

Հիշեցնե՞ք, որ Ֆ. դե Սոսյուրի տեսության համաձայն՝ նշանը նշում է իր առարկան, քանի որ նշանակյալն ու նշանակիչը կապված են իրար հետ «իբրև նույն թղթի երկու երես», թեև այդ կապը կրում է կամայական բնույթ: *Լականը*, ընդհակառակը, ապացուցում է, որ նշանն անկարող է նշել առարկան: Այդ նպատակով նա բացարձակացնում է Սոսյուրի գաղափարը նշանակյալի հետ նշանակչի կապի կամայական բնույթի մասին՝ պնդելով, որ «ի սկզբանե դրանք մեկը մյուսից անջատված են պատկերելով»: Այդ իսկ պատճառով նշանակիչն իր մեջ իմաստ չի կրում, այն չի նշում առարկան, այլ, ինչպես գրում է Լականը, պայմանականորեն փոխարինում է այն բանին, ինչը բացակայում է հաղորդակցության պահին: Նշանը, այսպիսով, ամրագրում է առարկայի բացակայությունը, բայց չի նշում այն: Լականն այս դրույթը ներկայացնում է խոսել սովորող երեխայի օրինակով. նրա կարծիքով, խոսելու ցանկությունը երեխայի մոտ առաջանում է, երբ նա ցանկանում է բացակայող առարկայի պակասը լրացնել այն անվանելով [Իլյին 2001, 92-93]:

Սրա հիման վրա եզրակացվում է, որ նշանակիչն ունի «սահող» (կամ «լողացող») բնույթ. այն սահելով հեռանում է նշանակյալից՝ իրենից ներկայացնելով հնչյունների անվստահելի և կամայական միասնություն: Եվ քանի որ նշանը կապված չէ նշանակյալի հետ և ընդունակ չէ այն նշանակելու, նշանակյալը հայտարարվում է անճանաչելի, Լականի տեսության մեջ նրան հատկացվում է տրանսցենդենտալ⁴⁷ բնույթ (Այս մասին մանրամասն տե՛ս Ի. Իլյինի գրքերում [Իլյին 1998, 2001]):

⁴⁷ Փորձնական ճանաչողությանը հասու իրականության սահմաններից դուրս գտնվող, ինքնուրույն և ինքնաբավ էություն ունեցող, այնկողմնային (*ծանոթ.*՝ *թարգմ.*):

Այն գաղափարը, որ նշանը ռեֆերենտություն չունի արտաքին աշխարհի նկատմամբ, մշակվում է նաև *Դերիդայի* կողմից: Նրա հայեցակարգում նշանը մեկնաբանվում է սոսկ իբրև իր անվանած երևույթի «հետք»: Հետևաբար, հնարավոր չէ առարկաների և երևույթների իմաստի մասին հստակ պատկերացում ստանալ նրանց վերաբերող տեքստերի միջոցով, քանի որ կարդացող մարդը գործ ունի ոչ թե երևույթների աշխարհի հետ, այլ միայն նրանց հետքերի՝ ներկայացված լեզվական նշաններով:

Նշանի այդպիսի ընթռնման (իբրև մաքուր պայմանականության, որը չի հարաբերվում իրականության հետ, ընդունակ չէ հաղորդելու աշխարհի քիչ թե շատ համարժեք պատկերը) հիմքի վրա ձևավորվում է նաև գրական ստեղծագործության՝ իբրև սկզբունքորեն ոչ ռեֆերենտ, իրականության հետ ոչ մի կերպ չհարաբերվող երևույթի մասին պատկերացումը: Այդ պատճառով հետկառուցվածքաբանական մեթոդաբանության շրջանակներում ստեղծագործությունը դիտվում է արտաքին համատեքստի հետ ցանկացած կապից դուրս և միայն այն ձևավորող իմաստների՝ միմյանց հետ հարաբերության տեսանկյունից: Տեքստի ներսում նշանների զուգորդումները՝ առանց նշանակյալի հետ դրանց որևէ կապի, ձևավորում են հետկառուցվածքաբանության մեջ տեքստի մասին տեսության գլխավոր հայեցակարգը: Հաջորդ ենթագլխում մենք կքննենք, թե մեթոդաբանական ինչ ընթացակարգերով է այն իրականացվում:

§ 3. Բանավեճ կայուն իմաստի հետ. դեկոնստրուկցիա

Հետկառուցվածքաբանական քննադատության մյուս թիրախը նախորդ շրջանի գրականագիտության հավատն էր ստեղծագործության կայուն օբյեկտիվ իմաստի նկատմամբ՝ կապված կա՛մ հեղինակային մտահղացման հետ (ինչպես ընդունված է հերմենևտիկայում և ֆենոմենոլոգիայում), կա՛մ այն բանի հետ, որ տեքստում առկա է ինչ-որ բան նշանակող խորքային կառուցվածք (ինչպես ընդունված է կառուցվածքաբանության մեջ): Հետկառուցվածքաբանական տեսության շրջանակներում ստեղծագործությունը մեկնաբանվում է իբրև որևէ կայուն իմաստ չունեցող. նրա իմաստը համարվում է սկզբունքորեն բազմակի և հակասական, հետևաբար, իմաստների ցանկացած ամբողջության մեջ իրացվելու ընդունակ:

Գրական ստեղծագործության նկատմամբ այսպիսի հայացքն իր տեսական հիմնավորումն է գտնում կառուցվածքաբանության քննադատության մեջ, որն իրականացնում է Ժ. Դերիդան: Այդ քննադատությունն ուղղված է կառուցվածքաբանության կենտրոնական գաղափարի դեմ, որի համաձայն՝ կառուցվածքը այնպիսի տարրերի համակարգ է, որոնք գտնվում են այս կամ այն հարաբերության մեջ, այդ թվում՝ բինար հակադրությունների հարաբերություններում: Հիշեցնենք, որ Կ. Լևի-Ստրոսի հայեցակարգի համաձայն՝ մարդկային ողջ մտածողությունը հենվում է բինար հակադրությունների տրամաբանության վրա: Հիմնավորելով դրա առկայությունը նախնադարյան մարդու մտածական գործունեության մեջ՝ Լևի-Ստրոսն այն բնորոշեց իբրև ընդհանրապես մտածողության համընդհանուր տրամաբանություն, որին համապատասխան իրականացվում է նաև

Ժամանակակից մարդու մտածողությունը: Այս պնդման հիման վրա նա առաջ քաշեց կառուցվածքաբանության համար այն հիմնարար դրույթը, որ «մշակույթը կառուցված է իբրև լեզու», և, հետևաբար, մարդկային մշակույթի ցանկացած երևույթ, այդ թվում և գրական ստեղծագործությունը, ունի խորքային ներքին կառուցվածք, որն ինչ-որ բան է նշանակում:

Հենց այս գաղափարն էլ Դերիդան դարձրեց իր քննադատության առարկան: Դրա էությունը հասկանալու համար դուրս գրենք մի քանի հակադրություններ, որոնք, ըստ կառուցվածքաբանական տեսության, կազմում են XX դարի համար արդիական գիտությունների հիմքը:

- խոսք / գրվածք (կառուցվածքաբանական լեզվաբանության հակադրություն),
- նշանակյալ / նշանակիչ (կառուցվածքաբանական լեզվաբանության հակադրություն),
- գիտակցական / անգիտակցական (հակադրություն, որի օգնությամբ Ֆրոյդը նկարագրեց մարդկային հոգեբանության կառուցվածքը),
- իրականություն / պատկեր (գրականագիտության հակադրություն),
- բովանդակություն / ձև (գրականագիտության հակադրություն),
- մտահղացում / ընկալում (գրականագիտության հակադրություն):

Աշխատելով այս հակադրությունների հետ՝ Դերիդան նկատեց, որ դրանց յուրաքանչյուրի ծախսկողմյան տարրը կառուցվածքաբանության մեջ արտոնյալ դիրք է ստանում և ընկալվում իբրև առաջնային, իսկ աջակողմյանը միշտ բնորոշվում է ծախսկողմյանի հետ հարաբերության մեջ և, հետևաբար, նրա

նկատմամբ ընկալվում է իբրև երկրորդային: Այսպես, գրվածքը բնորոշվում է իբրև թղթի վրա ամրագրված խոսք, նշանակիչը՝ իբրև այն, ինչ նշում է նշանակյալը, անգիտակցականը՝ իբրև այն, ինչ դուրս է մղվել գիտակցությունից, պատկերը՝ իբրև իրական առարկայի պատկերում, ձևը՝ իբրև բովանդակության արտահայտման միջոց, ընկալումը՝ իբրև հեղինակային մտահղացման ապակողավորում:

Ըստ Դերիդայի՝ ձախակողմյան տարրը կառուցվածքաբանության մեջ համարվում է կառուցվածքի կենտրոն: Այս գաղափարը (գաղափարն այն մասին, որ մշակույթի բոլոր երևույթների հիմքում առկա է կառուցվածք, և այն ունի կենտրոն) Դերիդան անվանեց *կենտրոնացման սկզբունք*: Այդ սկզբունքի առկայությունը նա տեսնում է մարդու մտավոր գործունեության բոլոր ոլորտներում: Այսպես, փիլիսոփայության մեջ ամրապնդվում է ռացիոնալի առաջնությունը իռացիոնալի նկատմամբ (ռացիոնալիզմ): Մշակութաբանությունը այլ քաղաքակրթությունների համեմատ ավելի մեծ նշանակություն է տալիս եվրոպական մշակույթին (այսպես կոչված՝ «եվրոպոցենտրիզմ»): Հոգեվերլուծությունը ելնում է արականի գերազանցությունից իգականի նկատմամբ (Դերիդայի եզրութաբանությամբ՝ «ֆալլոցենտրիզմ»): Պատմագիտությունն առավել մեծ նշանակություն է տալիս ապագային անցյալի և ներկայի համեմատ («ֆուտուրոցենտրիզմ»): Լեզվաբանությունը հաստատում է նշանակողի առաջնությունը նշանակյալի նկատմամբ («օնթոլոգիզմ»՝ հավատ այն բանի նկատմամբ, որ նշանակողն ինքնին գոյություն ունի, գոյաբանական է՝ անկախ իր լեզվական ձևավորումից), ինչպես նաև՝ ձայնի, խոսքի առաջնությունը գրվածքի նկատմամբ («ֆոնոցենտրիզմ»): Գրականագիտության մեջ բովանդակությունն իշխում է ձևի վրա, հեղինակային մտահղացումը՝ ընկալման: Վեր-

ջապես, մետաֆիզիկայում կենտրոնացումը դրսևորվում է այն բանի հաստատմամբ, որ գոյություն ունի կարգավորող ինչ-որ սկզբունք, որը մետաֆիզիկական տարբեր ուսմունքներում տարբեր կերպ է անվանվում՝ Աստված, Բացարձակություն, Լոգոս, Ճշմարտություն, Սուբստանցիա⁴⁸, Էություն, Համաշխարհային ոգի («թելեոցենտրիզմ») [Կոսիկով 1989, 35-36]:

Դերիդան քննադատում է կենտրոնի նկատմամբ հավատը՝ այն համարելով չկայացած: Նրա կարծիքով կենտրոնը պատրանք է, ամեն ինչի մեջ կարգավորվածություն գտնելու, աշխարհին իմաստ հաղորդելու, այն հասկանալի դարձնելու մարդկային ձգտման արդյունք: Եվրոպական մտածողության այս առանձնահատկությունը Դերիդան կոչում է լոգոցենտրիզմ (կամ ֆալլոլոգոցենտրիզմ՝ նմանեցնելով արական նախասկիզբը, ռացիոնալիզմը և իշխանությունը): Ըստ Դերիդայի՝ լոգոցենտրիզմը մտավոր գործունեության արատ է, մարդկային գիտակցությունը պետք է ազատել կենտրոնի նկատմամբ հավատից: Այդ երևույթը տեսանելի դարձնելու համար Դերիդան շրջում է լոգո-կենտրոն մտածողության ավանդական հակադրությունները և ցույց տալիս աջակողմյան տարրի հնարավոր գերակայությունը:

Այսպես, ապացուցելով *անգիտակցականի գերակայությունը գիտակցականի վրա*՝ Դերիդան իբրև գլխավոր փաստարկ առաջ է քաշում այն գաղափարը, որ մարդն իր կենսագործունեության մեջ ենթարկվում է ուժերի, որոնց գործողությունը նա չի գիտակցում և որոնց վրա իշխանություն չունի՝ լեզուն, անգիտակցականը (անհատական և կոլեկտիվ), ընտանիքը, դասակարգը և այլն:

Ապացուցելով *նշանակիչի գերակայությունը նշանակյալի վրա*՝ Դերիդան առաջ է քաշում այն հայտնի դրույթը, որ նշա-

⁴⁸ Սուբստանցիա – անփոփոխ էություն, հիմք (ծանոթ.՝ թարգմ.):

նակյալն ընդհանրապես գոյություն չունի լեզվական ձևավորումից դուրս, այսինքն՝ նրա մասին տեքստից դուրս:

Ապացուցելով *գրվածքի գերակայությունը խոսքի վրա՝* Դերիդան գրվածք ասելով նկատի ունի ոչ թե գրչությունը, այլ տարածության և ժամանակի մեջ ցանկացած գրառման հնարավորություն, դրոշմանշման ցանկացած ձև (շարժումներ, երազի հիշատակումը, անտառում արահետ բացելը): Այսպես ըմբռնվող գիրն էլ հայտարարվում է խոսքի նախորդը և աղբյուրը:

Հակադրությունների այս կարգի շրջումը Դերիդային հնարավորություն է տալիս պնդելու, որ իրականում հակադրության անդամները հավասարազոր են, դրանցից մեկի գերակայությունը պատրանքային է և պայմանական: Իրականում հակադրությունների անդամների միջև գոյություն ունեն ոչ թե տարբերություններ, այլ «տարբերակումներ». հակադրության անդամների միջև տարբերության առկայության դեպքում նրանց միջև առաջնային / երկրորդային սկզբունքով հակադրություն չկա, և, հետևաբար, գոյություն չունի կառուցվածքի կենտրոն, ինչպես և գոյություն չունեն իմաստային անսասան կառույցներ: Սրա հիման վրա Դերիդան հրաժարվում է մշակույթը հակադրությունների բացահայտման լեզվաբանական մեթոդաբանությամբ ճանաչելուց:

Այս գաղափարները բանարվեստի բնագավառ փոխադրելու դեպքում հետկառուցվածքաբանական գրաքննադատության շրջանակներում հիմնավորվում է ստեղծագործության մեջ կառուցվածքի և կայուն կենտրոնի գաղափարից հրաժարվելը: Նախորդ շրջանի քննադատական մի շարք դպրոցներում գրական ստեղծագործության մեջ կենտրոնի գաղափարը կապվում էր հեղինակի հետ՝ նրա գիտակցական նպատակադրման կամ նրա անգիտակցականի հետ: Հետկառուցվածքաբանությունը հրա-

ժարվում է ստեղծագործության իմաստը հեղինակի հետ համադրելուց՝ նրա ծնունդը կապելով միայն ընթերցողական գործունեության հետ: Ընդ որում, ստեղծագործության իմաստը մեկնաբանվում է իբրև սկզբունքորեն բազմակի նրա հնարավոր իրացումների անսահման քանակության մեջ:

Ստեղծագործության նկատմամբ այսպիսի հայացքը մեթոդաբանորեն հանգեցնում է, առաջին հերթին, կառուցվածքաբանության բացատրական մեթոդից հրաժարվելուն, երկրորդ, բացատրական մեթոդաբանությունից հրաժարվելուն (մեկնաբանությունը քննադատվում է՝ իբրև տեքստին բռնի կերպով միանշանակ իմաստ վերագրելու փորձ և, հետևաբար, համարվում է միշտ սխալ) և, վերջապես, ընդհանրապես մեթոդի գաղափարից հրաժարվելուն: Հետկառուցվածքաբանության տեսաբանները դեկոնստրուկցիան դիտարկում են ոչ թե իբրև գիտական մեթոդ, այլ իբրև փիլիսոփայական ստեղծագործության ձև, որը միտված է տեքստի իմաստային բազմազանության և ներքին հակասականության բացահայտմանը, տեքստ, որում քառսային ձևով միմյանց հետ զուգակցված են ամենատարբեր իմաստներ:

Դեկոնստրուկցիայի բուն ընթացակարգը այն կոնոտատիվ («քնած», «մարգինալ», հեղինակի կողմից չնկատված) իմաստների վերհանումն է, որոնք կոնֆլիկտի մեջ են հայտնվում տեքստի բացահայտ իմաստների հետ: Դեկոնստրուկցիայի արդյունքում տեղի է ունենում «տարածման» ներգործություն. իմաստը ցրվում է, և տեքստը զրկվում է որևէ որոշակի իմաստից: Իզուր չէ, որ դեկոնստրուկցիան բազմաթիվ կշտամբանքներ ստացավ ավանդական արժեքների համակարգը քայքայելու համար:

Դեկոնստրուկցիայի ակնհայտորեն ամենաթույլ կողմը գեղարվեստական ստեղծագործության ամբողջականությունն արհամարհելն է, իսկ ստեղծագործությունը ենթադրում է իր բոլոր

տարրերի կապվածություն և փոխապայմանավորվածություն և, հետևաբար, հերքում է դրանց կամայական զուգորդման հնարավորությունը «թաքուն» իմաստների բացահայտման նպատակով: Ընդ որում, ինչպես հայտնի է, հեղինակի կամքը քիչ դեր չունի գեղարվեստական ամբողջության ձևավորման մեջ, ինչը մերժվում էր հետկառուցվածքաբանության կողմից:

§ 4. Բանավեճ տեքստի՝ իբրև գեղագիտական օբյեկտի գաղափարի հետ. Յու. Կրիստեայի իմաստավերլուծությունը

Վերոհիշյալ տրամաբանության շրջանակներում հետկառուցվածքաբանությունը մերժում է նաև տեքստի՝ իբրև ինքնուրույն, ներփակ գեղագիտական օբյեկտի գաղափարը: Քանի որ տեքստը մեկնաբանվում է իբրև տարաբնույթ բազում «ծայների» միահյուսում, իբրև ստեղծագործության յուրօրինակ «մշակութային հիշողություն» [Կոսիկով 2000, 34], նրա գոյության միակ միջոցը հայտարարվում է ինտերտեքստը. հետկառուցվածքաբանական տեսության համաձայն՝ տեքստը կարող է գոյություն ունենալ միայն իբրև ինտերտեքստ:

«Ինտերտեքստ» եզրույթը պատկանում է Յուլյա Կրիստեային: Ինտերտեքստի բուն տեսությունը նա ձևակերպել է Մ. Մ. Բախտինի՝ «օտար խոսքի» և արտահայտության երկխոսային բնույթի մասին գաղափարները հետկառուցվածքաբանության հիմքի վրա տեղափոխելու միջոցով: Այսպես, նրա՝ 1967 թ. հրապարակած «Բախտին. խոսք, երխոսություն, վեպ» նշանավոր հոդվածը Բախտինի «Բովանդակության, նյութի և ձևի հիմնախնդիրը խոսքարվեստում» (1924) աշխատության վերաիմաստավորումն է:

Հիշեցնենք, որ այս աշխատության մեջ Բախտինը առաջ է քաշում այն դրույթը, որ գրողը մշտական երկխոսության մեջ է ինչպես իրեն ժամանակակից, այնպես էլ նախորդ շրջանի գրականության հետ: Պնդելով, որ «տեքստն ապրում է միայն այլ տեքստի հետ շփվելով»՝ Բախտինը նկատի ունի երկխոսությունը *ստեղծագործությունների միջև*, երկխոսություն, որն իրականացվում է ներսուբյեկտիվ գործոնի շնորհիվ, այսինքն՝ այլ ստեղծագործությունների հեղինակների հետ մեկ այլ հեղինակի երկխոսային շփման գործոնի:

Կրիստևան ձևափոխում է երկխոսության բախտինյան հասկացությունը. նա խոսում է *առանձին ստեղծագործության ներսում* երկխոսության մասին, նույն տեքստում բազմաթիվ այլ տեքստերի ներկայության մասին: «Ցանկացած տեքստ,– գրում է նա,– կառուցվում է իբրև մեջբերումների խճանկար, ցանկացած տեքստ արդյունք է որևէ այլ տեքստ ընդգրկելու և փոխաձևելու: Այդ պատճառով ներսուբյեկտիվության փոխարեն <...> դրվում է ներտեքստայնության գաղափարը» [Կրիստևա 2000, 428]: Ավելի ուշ այդ գաղափարը պաշտպանում է Ռ. Բարտը. «Տեքստը չափերտագրված մեջբերում է», այն «գոյություն ունի միայն միջտեքստային հարաբերությունների շնորհիվ, միայն ներտեքստայնությամբ» [Բարտ 1998, 428, 486]:

Պարզաբանենք, որ «միջտեքստային հարաբերություններ» ասելով տվյալ դեպքում նկատի է առնված «տեքստի հարաբերությունը այլ <...> տեքստերի հետ, որոնք էլ իրենց հերթին հասկացվում են ամենալայն իմաստով՝ իբրև մշակութային իմաստներ, լեզուներ, ձայներ, մեջբերումներ, որ անգիտակցաբար ներծծել է իր մեջ ստեղծագործությունը» [Կոսիկով 1993, 42]: Այդ «ձայներն» ամեննախն էլ հեղինակի կողմից այլ տեքստերից գիտակցաբար ընդգրկված մեջբերումներ չեն. մեջբերելն այս պա-

րագայում անգիտակցական բնույթ ունի: Ներտեքստային հարաբերությունները, ըստ Կրիստևայի և Բարտի, առաջանում են հեղինակային մտադրությունից անկախ. հեղինակը՝ երկի ստեղծողը, կարող է ընդհանրապես չկասկածել, թե տեքստերի ինչպիսի ամբողջություն է մուտք գործել նրա ստեղծագործության բուն տեքստ:

Տվյալ տեսության շրջանակներում ներտեքստային հարաբերությունները կարող են իրացվել միայն ընթերցողական ընկալման մեջ, միայն ընթերցողի աշխատանքի շնորհիվ է հնարավոր ստեղծագործությունից դուրս բերել ինտերտեքստը՝ նրա մեջ հնչող ձայների այս կամ այն ամբողջականությունը: Այդ ձայները, կողերը, մեջբերումները, որոնք մտել են ստեղծագործություն հեղինակի գիտակցական մտադրությունից անկախ, կազմում են նրա ոչ բացահայտ իմաստային խորքը: Ընդ որում, այդ խորքը կարող է տարբեր իրացումներ ունենալ. ամեն ինչ կախված է նրանից, թե դեպի որ «ձայնը», որ «կողն» է կողմնորոշվում ընթերցողը, ով ընդունակ է ստեղծագործության մեջ տեսնելու ինտերտեքստը:

Այս տեսության հիման վրա առաջացած մեթոդաբանությունը Յու. Կրիստևային քննադատության մեջ ստացավ «*իմաստավերլուծություն*»⁴⁹ անվանումը: Դա վերլուծություն է, որի նպատակն է ստեղծագործության մեջ բացահայտել տեքստը, որն ըմբռնվում է իբրև ինտերտեքստ: Պարզաբանենք. դա այնպիսի վերլուծություն է, որը գրական ստեղծագործությունը դիտում է իբրև անսահման թվով տարաբնույթ տեքստերի հատման վայր: Ինտերտեքստի դուրսբերումը, ըստ Յու. Կրիստևայի, իր հերթին թույլ կտա բացահայտել այն բազմազան թաքուն իմաստները, որոնք թաքցնում է տեքստն իր մեջ:

⁴⁹ Կրիստևան այն անվանել է «սեմանալիզ» (*ծանոթ.*՝ *թարգմ.*):

Այս մեթոդաբանության արտասովորությունն այն է, որ իրավունք է տալիս ուսումնասիրողին օգտագործելու ցանկացած (!) տեքստ ուսումնասիրվող տեքստի իմաստային գաղտնիքը բացահայտելու համար, և դա միմիայն այն հիմքի վրա, որ հերմենևտի մոտ իմաստային զուգորդում է առաջացել մեկնաբանվող տեքստի և այն տեքստի միջև, որը նա կցանկանար ընդգրկել իբրև մեկնաբանիչ: Իմաստավերլուծության «տված» այս կարգի իրավունքն արդյունքում ամենակամայական բազմաթիվ զուգորդումների հնարավորության հիմք է դառնում, այդ թվում՝ այնպիսի զուգորդումների, որոնք ուշադրություն չեն դարձնում տեքստերի ստեղծման ժամանակագրական հաջորդականությանը: Այս վերջին դեպքում մեկնաբանվող տեքստի իմաստային ներուժի բացահայտման համար օրինական է դառնում գրական այնպիսի աղբյուրի ներգրավումը, որն ուսումնասիրվողից ավելի ուշ (!) է ստեղծվել:

Այսպիսով, մեկնաբանությունը լիովին կախված է դառնում նրանից, թե հետազոտողի մոտ ընթերցանության ժամանակ գրական ինչ զուգորդումներ են առաջանում: Ի դեպ, կրկնենք, որ հետկառուցվածքաբանական հերմենևտիկան ամենևին էլ հավակնություն չունի հավաստի մեկնաբանության, քանի որ այն հրաժարվում է կայուն օբյեկտիվ իմաստի գաղափարից: «Ազատ զուգորդումների» հիմքի վրա բացահայտված իմաստն այս դեպքում ըմբռնվում է իբրև տվյալ տեքստի իմաստային ներուժի բազմաթիվ այլ հնարավոր իրացումներից մեկը:

Իբրև ցայտուն օրինակ՝ անդրադառնանք Խ.-Լ. Բորխեսի «Կաֆկայի նախորդները» էսսեին. Բորխեսի ստեղծագործության մեջ ուսումնասիրողները գտել են գաղափարներ, որոնք ավելի ուշ իրենց տեսական ձևակերպումն են գտել հետկառուցվածքաբանության մեջ: Այս էսսեի հիմնական գաղափարն այն է, որ

Կաֆկայի ոճական գծերը կարելի է գտնել նրան նախորդող, այդ թվում և Զենոնի (նշանավոր ապորիայի⁵⁰ հեղինակի, որի համաձայն՝ Աքիլլեսը երբեք չի կարող հասնել և անցնել կրիային) նման հին գրողների ստեղծագործության մեջ: Զենոնն այստեղ մեկնաբանվում է Կաֆկայի պրիզմայով, քանի որ նրանց տեքստերը առնչվում են միմյանց մեկնաբանողի ընթերցողական հիշողության մեջ: Ակնհայտ է, որ այսպիսի մոտեցման դեպքում ուսումնասիրման առարկան ոչ այնքան տեքստն է, որքան ընթերցանության բուն գործընթացը՝ այն տեսանկյունից, թե ինչպես է այդ ընթացքում գոյանում իմաստը:

Այս կապացությամբ նշենք *ներտերքստային վերլուծության մեթոդի* սկզբունքային *տարբերությունը գրականության պատմահամեմատական ուսումնասիրության մեթոդից*: Վերջինիս առարկան, ինչպես հայտնի է, հեղինակների, տեքստերի և գրականությունների միջև հաղորդակցության տարբեր ձևերն են (ազդեցություններ, փոխառություններ, բանավեճեր և այլն): Ընդ որում, գրական երևույթների համադրման հնարավորությունը պատմահամեմատական մեթոդի մեջ մանրակրկիտ կերպով հիմնավորվում է կա՛մ գրականությունների և հեղինակների միջև առնչությունների առկայությամբ, կա՛մ երկերի ստեղծման պատմամշակութային համատեքստի ընդհանրությամբ, կա՛մ գրական նման երևույթների ծագման ընդհանրությամբ: Ներտեքստայնության տեսության շրջանակներում այս բոլոր հիմնավորումներն ավելորդ են դառնում. իմաստավերլուծության շրջանակներում տեքստերի համադրման բավարար հիմնավորումն այն է, որ այդ տեքստերը հանդիպել են միմյանց հերմենևտի հիշողության մեջ:

⁵⁰ Ապորիա – հորինված տրամաբանական իրադրություն, որն անելանելի է (*ծանոթ.՝ թարգմ.*):

Բացի այդ, տարբերություն կա նաև հեղինակի կողմից *գիտակցաբար* կատարված մեջբերումների նկատմամբ համեմատական և ներտեքստային մոտեցումների միջև: Պատմահամեմատական մեթոդի շրջանակներում գիտակցված մեջբերումը դիտվում է իբրև հեղինակային մտահղացման տարր և իբրև նրա կողմից ստեղծված երկի տարր, որի կառուցվածքի մեջ այն յուրահատուկ գործառույթ է ձեռք բերում: Ներտեքստային մոտեցման շրջանակներում գիտակցված մեջբերումը դիտվում է իբրև «օտար լեզուների, կոդերի և դիսկուրսների ախտանիշ»։ «այն արթնացնում է <...> ստեղծագործության [որից փոխառված է] հիշողությունը, տանում դեպի տարածամանակյա հետահայացություն, արդիականացնում օտար, երբեմն շատ հին, մոռացված կամ կիսամոռացված մշակութային լեզուներ» [Կոսիկով 2000, 32-33]: Այդ պատճառով այն ուսումնասիրվում է ոչ թե իբրև ստեղծագործության կառուցվածքային տարր, այլ իբրև բանալի դեպի նրա *հնարավոր* իմաստային խորքերը:

Գրական գործընթացի մասին ավանդական պատկերացման այսպիսի վերացմանը հետևող արծագանքը գերազանցապես բացասական էր: Հետկառուցվածքաբանությունը սկսեց քննադատվել սուբյեկտիվիզմի, հերմենևտիկական կամայականության, առողջ բանականության հիմքի բացակայության, տեքստի՝ իբրև ուսումնասիրման առարկայի կորստի և գրականագիտությունը գիտության կարգավիճակից զրկելու համար: Իզուր չէ, որ XX դարի վերջին սկսեցին խոսել տեսության ճգնաժամի և գրաքննադատության՝ «հետտեսության» փուլ մուտք գործելու մասին:

Ներտեքստային մոտեցման լայնածավալ քննադատությամբ հանդես եկավ, օրինակ, Ու. Էկոն: Նրա տեսանկյունից, իմաստավերլուծությունը ձևավորում է «հիպերմեկնաբանություն»:

«Հիպերմեկնաբանություն» եզրույթով Էկոն նկատի ունի անսահմանափակ, իրեն ոչնչով չսահմանափակող և այդ պատճառով անպատասխանատու ու կամայական մեկնաբանություն, որը չի ցանկանում ուշադրություն դարձնել տեքստի բացահայտ իմաստին: Հիպերմեկնաբանությունը, բացատրում է Էկոն, առաջանում է հետկառուցվածքաբանական այն գաղափարի հիմքի վրա, որ գեղարվեստական իմաստները սկզբունքորեն բազմաթիվ են: Նրա խոսքով, հետկառուցվածքաբանների համար ստեղծագործությունը դարձավ «չափազանց բաց»: Հիպերմեկնաբանության կամայականության սահմանափակման անհրաժեշտության հարցին է նվիրված Ու. Էկոյի «Մեկնաբանման սահմանները» էսսեն, որը տպագրվել է 1990 թ.: Ըստ Էկոյի՝ հերմենևտը կարող է հաղթահարել հիպերմեկնաբանության գայթակղությունը, եթե ելնի «տեքստի նպատակադրումից», այսինքն՝ հաշվի առնի ընկալման այն մոդելը, որ պարունակում է իր մեջ տեքստը՝ այն առաջարկելով ընթերցողին նրա վրա ներգործելու միջոցների ամբողջ համակարգով: Հիշեցնենք, որ գերմանական ռեցեպտիվ տեսության շրջանակներում տեքստի՝ սեփական ընթերցանությունը կարգավորելու այսպիսի ունակությունը ստացել էր «տեքստի ռազմավարություն» անվանումը: Տեքստի այս հատկանիշի վրա հենվելը Ու. Էկոն համարում է հետկառուցվածքաբանական հերմենևտիկայի կամայականության սահմանափակման հնարավոր միջոց:

Երկեր

1. *Барт Р., История или литература? Критика и истина. Смерть автора. Эффект реальности. С чего начать? От художественного произведения к тексту. Удовольствие от текста. Лекция // Барт Р., Избранные работы. Семиотика. Поэтика, М., 1989.*
2. *Барт Р. S / Z. М., 1994.*

3. *Деррида Ж.*, Фрейд и сцена письма. Театр жестокости. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму, М., 2000.
4. *Деррида Ж.*, Диссеминация, Екатеринбург, 2007.
5. *Деррида Ж.*, Письмо и различие, СПб., 2000.
6. *Деррида Ж.*, О граматологии, М., 2000.
7. *Кристева Ю.*, Разрушение поэтики. Бахтин, слово, диалог, роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму, М., 2000.
8. *Кристева Ю.*, Исследования по семанализу // Кристева Ю., Избранные труды: Разрушение поэтики, М., 2004.
9. *Фуко М.*, Что такое автор? // Фуко М., Воля к истине. М., 1996. Или в кн.: Современная литературная теория, М., 2004.
10. *Фуко М.*, Археология знания, СПб., 2004.

Қрықашынығы

1. *Зенкин С.*, Ролан Барт и проблема отчуждения культуры // Новое литературное обозрение, 1993, № 5.
2. *Ильин И. П.*, Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм, М., 1996.
3. *Ильин И. П.*, Постструктурализм: от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа, М., 1998.
4. *Ильин И. П.*, Постмодернизм: Словарь терминов, М., 2001.
5. *Косиков Г. К.*, Ролан Барт – социолог и литературовед // Барт Р., Избранные работы. Семиотика, поэтика, М., 1989.
6. *Косиков Г. К.*, Идеология. Коннотация. Текст // Барт Р. S/Z, М., 1994.
7. *Косиков Г. К.*, От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии), М., 1998.
8. *Косиков Г. К.*, Структура и / или текст. Стратегии современной семиотики // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму, М., 2000.
9. *Косиков Г. К.*, Поэтика и герменевтика // Вопросы литературы, 1993, № 2.
10. *Лашкевич А. В.*, Герменевтика. Введение: электронный гипертекстовый учебник для студ. гуманитар. специальностей, Ижевск, 2000.
11. *Пьеге-Гро Н.*, Введение в теорию интертекстуальности, Минск, 2008.
12. *Усманова А. Р.*, У. Эко: парадоксы интерпретации, Минск, 2000.
13. *Ямпольская М.*, Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф, М., 1993.

**Թեմա 9. ՀԵՏԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔԱՐԱՆՈՒԹՅԱՆ
ԱԶԴԵՑՈՒԹՅԱՄԲ. ՀԵՐՄԵՆԵՎՏԻԿԱՅԻ ՀԵՏԱԳԱ
ՋԱՐԳԱՑՈՒՄԸ**



Հետկառուցվածքաբանությունը խթան հանդիսացավ քննադատական ամենատարբեր ուղղությունների զարգացման համար: Այս թեմայի շրջանակներում մենք կվերլուծենք քննադատական այն մոտեցումների բովանդակությունը, որոնք ձևավորվեցին ֆրանսիական հետկառուցվածքաբանության ազդեցությամբ 70-80-ական թվականներին:

§ 1. Ամերիկյան դեկոնստրուկտիվիզմը (ապակառուցումը)

Ամերիկյան դեկոնստրուկտիվիզմի ձևավորումն ընդունված է կապել այսպես կոչված Եյլյան մանիֆեստի հետ, որը լույս տեսավ 1979 թ.: Այն Դերիդայի և Եյլյան համալսարանի⁵¹ պրոֆեսորների աշխատությունների ժողովածուն էր: Ձևավորվելով Եյլյան համալսարանում Դերիդայի գաղափարների ազդեցությամբ՝ դպրոցն ստացավ Եյլյան անվանումը: Դպրոցի առաջ

⁵¹ Եյլյան համալսարանը (Yale University) գտնվում է ԱՄՆ-ի Կոնեկտիկուտ նահանգի Նյու Հեյվեն քաղաքում: Հիմնադրվել է 1701 թ. և այդպես է կոչվել բրիտանացի վաճառական Է. Եյլի անունով, որը Կոնեկտիկուտ նահանգի Հանրագիտական դպրոցի հովանավորն էր (*ծանոթ.՝ թարգմ.*):

քաշած կենտրոնական գաղափարը տեքստի գիտական մեկնաբանման անհնարինության մասին հետկառուցվածքաբանական գաղափարն էր:

Ելլան դպրոցի առաջնորդ **Պոլ դը Մանը** այս գաղափարը հիմնավորեց գեղարվեստական լեզվի ինքնատիպ տեսությամբ: Այս տեսության շրջանակներում գեղարվեստական ստեղծագործության լեզուն դիտվում է իբրև անսահման բազմիմաստության և այլաբանականության կրող: Քանի որ բառերը փոխաբերական են, տեքստում տեղի է ունենում «միանշանակ իմաստների համակարգված ոչնչացում»: Գեղարվեստական լեզվի այս հատկությունը Պոլ դը Մանն անվանում է «կամայականություն» և «խելագարություն»: Հենց այս հիմքի վրա էլ ծագում են բուն ստեղծագործության «անհետևողականությունը», «հակասականությունը». քանի որ բառը սկզբունքորեն բազմիմաստ է, ընթերցման յուրաքանչյուր գործողության մեջ այն իրացնում է տարբեր իմաստներ, որևէ կայուն իմաստ տեքստը «չի ցանկանում» պահել: Հետևաբար, ցանկացած ընթերցում սխալ է, գիտականորեն հավաստի որևէ ընկալման մասին խոսք անգամ լինել չի կարող: Ստեղծագործության սկզբունքային հակասականության և այլաբանականության ցուցադրմանն է ուղղված այն «մանրագնին ընթերցումը», որն իրագործում է Պ. Դը Մանը: Օրինակ, դիմելով Ռուսսոյի «Խոստովանությանը»՝ Պ. Դը Մանը գալիս է այն եզրակացության, որ այդ տեքստը ընթերցողին հնարավորություն չի տալիս կողմնորոշվելու՝ ֆրանսիացի լուսավորիչը բանականությամբ, թե՞ հավատին է նախապատվություն տալիս:

Ամերիկյան դեկոնստրուկտիվիզմի մյուս ներկայացուցիչը՝ **Հարոլդ Բլումը**, այլ կերպ է հիմնավորում ցանկացած ընթերցման սկզբունքային սխալականությունը՝ մասնավորապես, ու-

սումնասիրելով, մի կողմից, հարաբերությունները հեղինակների միջև, մյուս կողմից՝ հարաբերությունները ընթերցողի և տեքստի միջև:

Վերլուծելով հեղինակների միջև հարաբերությունները՝ Բլումը բանաստեղծներին բաժանում է թույլերի և ուժեղների: Թույլ բանաստեղծները ենթարկվում են ավանդույթին, ուժեղները, ընդհակառակը, ձգտում են ազատվել ազդեցություններից: Ուժեղ բանաստեղծի վերաբերմունքը նախորդի նկատմամբ, որի ազդեցությունը նա կցանկանար հաղթահարել, Բլումը մեկնաբանում է հոգեվերլուծական եղանակով՝ այն նմանեցնելով որդու վերաբերմունքին հոր նկատմամբ: Ուժեղ հեղինակը, ըստ Բլումի, իր «գրական հոր» նկատմամբ ունի էդիպյան բարդույթի նման ինչ-որ զգացում: Մի կողմից՝ նա հիանում է նրա ստեղծագործությամբ, և դա անխուսափելիորեն արտահայտվում է նմանակմամբ, փոխառությամբ, կողմնորոշմամբ դեպի նա, մյուս կողմից՝ բանաստեղծը գիտակցում է, որ նմանակումը զրկում է իրեն սեփական անհատականությունից: Այդ յուրահատուկ ապրումը Բլումն անվանում է «ազդեցության վախ»:

«Ազդեցության վախի» հաղթահարումը տեղի է ունենում նախորդին միտումնավոր կամ անգիտակցաբար սխալ ընթերցելու կամ նույնիսկ նրան «արտագրելու» միջոցով: Բանաստեղծը նմանակելով փորձում է թաքցնել իր գրական կողմնորոշման առարկան՝ սկզբունքորեն աղճատելով (Բլումի խոսքով, «այլասերելով») նրանից փոխառված գծերը: Այդ կերպ ուժեղ հեղինակը «սպանում է» իր նախորդին: Ստեղծագործությունը, այսպիսով, արդյունք է, ըստ Բլումի, նմանակողական, բայց կեղծ, «ստեղծագործական առումով ոչ ճիշտ» ընթերցման և իր նմանակման աղբյուրը քողարկելու բանաստեղծի ձգտման: Կեղծ ընթերցման երևույթը Բլումը նկարագրում է իբրև պաշտպանական յուրօրի-

նակ մեխանիզմ, որը կիրառում է գրականության մեջ սեփական չկայացածության վախից տանջվող հեղինակի հոգեբանությունը:

Մոտավորապես նմանատիպ հարաբերություններ են կապում, ըստ Բլումի, նաև ընթերցողին (քննադատին) տեքստի հետ: Ընթերցողները նույնպես բաժանվում են թույլերի և ուժեղների. թույլ ընթերցողը ենթարկվում է ստեղծագործության ներշնչող իշխանությանը, ուժեղ ընթերցողը մշակում է ստեղծագործության հայեցակարգային ընթերցում: Բլումը հայեցակարգային ընթերցումը մեկնաբանում է իբրև հեղինակի հետ ընթերցողի (քննադատի) մրցակցության միջոց: Անհատականության կորուստի նույն վախն ընթերցողին ստիպում է տեքստին վերագրել իր համար արդիական իմաստներ և այդ կերպ դատապարտում է նրան կեղծ մեկնաբանման, մեկնաբանություն, որը շահագրգռված է ոչ թե տեքստի իմաստով, այլ նրա հեղինակի առջև ինքնահաստատմամբ: Անհատականության կորուստի վախը, որ ապրում է ընթերցողը, իմաստագրվում է համարժեք ընթերցման բուն ձգտումը և ընթերցողին պարտադրում եսասիրաբար աղճատել նրա իմաստը: Հետևաբար, ոչ մի ընթերցում չի կարող համարվել ճիշտ, ցանկացած մեկնաբանություն «կեղծ մեկնաբանություն» է:

§ 2. Ֆեմինիզմը գրականագիտության մեջ

Ֆեմինիստական քննադատությունը նույնպես ձևավորվել է ֆրանսիական հետկառուցվածքաբանության գաղափարների վերաիմաստավորման հիմքի վրա: Նրա ելակետային դրույթն այն պնդումն է, որ ստեղծագործությունը և ընթերցանությունը, ըստ Ա. Կոլոդնայի, «կողավորված սեքսուալ» գործունեություն են

[Մեջբերումն ըստ՝ Իլլին 2001, 315]: Ի դեպ, ավելի պատշաճ է խոսել գրի և ընկալման ոչ թե սեքսուալ, այլ *գենդերային* պայմանավորվածության մասին, ինչպես դրանք իմաստավորվում են ֆեմինիստական քննադատության մեջ: Գենդերը ֆեմինիստական ուսումնասիրությունների գլխավոր հասկացությունն է: Գենդեր ասելով ֆեմինիզմում հասկանում են սեռային պատկանելության մասին այն պատկերացումը, որը ձևավորվում է մշակույթի կողմից անհատի սոցիալիզացման գործընթացում: Միևնույն ժամանակ բուն մշակույթը, որը մոդելավորում է գենդերը, ֆեմինիզմի կողմից համարվում է տղամարդկային արժեքների վրա հիմնված: Նրա շրջանակներում կանացի նախասկիզբը ճնշվում է. դարեր շարունակ նահապետական գաղափարախոսությունը ձևավորում է կնոջ կերպարը՝ իբրև «այլ», «ուրիշ», «երկրորդական», «մարգինալ» և նույնիսկ տղամարդու համեմատ «շեղված»: Այդ պատճառով կինը ֆեմինիզմում դիտվում է իբրև բռնադատման առարկա տղամարդու կողմից, որն իր հերթին օժտված է իշխանության սուբյեկտի իրավասություններով: Այս կապացությամբ ֆեմինիստական քննադատությունը, հետևելով Դերիդային, ժամանակակից մշակույթը ներկայացնում է իբրև «ֆալցոցենտրիկ», այսինքն՝ իրերի նկատմամբ տղամարդկային հայացք հաստատող մշակույթ: Հիշեցնենք, որ խոսելով ֆալցոցենտրիզմի մասին՝ Դերիդան ֆալլոս ասելով նկատի ունի իշխանության խորհրդանիշը, իշխանությունը մշակույթի մեջ:

Գրականության դերը գենդերի ձևավորման գործում և գրի ու ընթերցման պայմանավորվածությունը գենդերով ֆեմինիստական քննադատության հիմնական հարցադրումներն են: Մասնավորեցնենք նրա հիմնախնդիրներն ավելի հանգամանալից:

Նախ, դա գրականության մեջ արտահայտված արական մշակույթի կարծրատիպերի քողազերծումն է: Ընդ որում, գրականությունը, ըստ ֆեմինիզմի, վերարտադրում է իրերի նկատմամբ տղամարդկային հայացքը և, հետևաբար, ընթերցողին առաջարկում աշխարհի աղճատված պատկեր, որն էլ և պետք է մերկացնել՝ իբրև ֆալլոցենտրիկ կառույց: Ֆալլոցենտրիզմի կենտրոնական կարծրատիպը, որի մերկացմանն են առաջին հերթին ուղղված ֆեմինիստական քննադատության ջանքերը, կնոջ նկատմամբ տղամարդու գերազանցության գաղափարն է: Այս կարծրատիպի առաջացումը ֆեմինիզմում կապվում է կենսաբանական, պատմական և մշակութային բնույթի գործոնների ամբողջության հետ:

Մշակույթի մեջ արական նախասկզբի գերիշխանության յուրահատուկ մեկնաբանություն է Կամիլա Պալյայի «Սեքսուալության դիմակները» աշխատանքը (1990): Մշակույթում կանացի նախասկզբի բռնադատման երևույթը Պալյան բացատրում է նրանով, որ դարեր ի վեր արևմտյան մշակույթը ձգտում է սանձել բնական, «քտոնիկական», «դիոնիսյան» նախասկզբը մարդու մեջ և չեզոքացնել նրա նկատմամբ զգայականության իշխանությունը: Արևմտյան մշակույթն էլ, Պալյայի կարծիքով, բնության դեմ պայքարի ձև է, նրա սանձահարման ձև «գեղեցիկ առարկաների ապուլոնյան կերտվածքի» միջոցով: Այս միտվածության հիմքի վրա էլ ձևավորվել է կնոջ նկատմամբ մշակութային անբարյացակամությունը. կինը, իբրև թե, ոչ թե պարզապես մոտ է բնությանը. նա մարմնավորում է բնության մոլոր և դաժան էությունը, որը հրապուրում և պարտադրում է տղամարդուն: Պալյան այստեղ փաստացի բանավիճում է ֆեմինիզմի հետ. մշակույթում տղամարդկային նախասկզբի գերազանցությունը ֆեմինիզմը մեկնաբանում է իբրև պատմականորեն ձևավորված

կարծրատիպ, որը պետք է մերկացնել և ժխտել: Պալլայի կարծիքով, տղամարդկայինի գերազանցությունը մշակույթում պարզապես կարծրատիպ չէ. դա արևմուտքի ընտրած քաղաքակրթության գոյատևման ձևն է, բնության իշխանությունից քաղաքակրթության պաշտպանության ձևը: Պալլայի ուսումնասիրությունը կառուցված է բանարվեստի տարբեր երևույթների մեկնաբանության սկզբունքով (սկսած նախնադարյան դիցաբանությունից մինչև ժամանակակից գրականությունը)⁵²՝ իբրև «բնության մղծավանջից արթնանալու համար» «պայքարի» փաստեր: Այդ «պայքարը», ըստ Պալլայի, ծնում է «սեքսուալության տարբեր դիմակներ», որոնք էլ արտացոլում է խոսքարվեստը: Դրանք սեքսուալ այնպիսի կերպարներ են, ինչպես անդրոգինը, դենդին, դեկադենտը, էսթետը, տրանսվեստիտը, ամազոնուհին, անդրոիդը և ուրիշներ⁵²: Պալլայի հերմենևտիկան համադրական է. նա ինքն իր մեթոդաբանությունը բնութագրում է իբրև Ֆրայդեի համադրում Ֆրոյդի հետ՝ նկատի ունենալով մշակութային հիմնարար միֆոլոգեմների՝ իբրև մարդու անգիտակցական պահանջմունքների արտահայտությունների որոնումը: Սակայն Պալլայի ուսումնասիրության մեթոդաբանական ներկայանակը շատ ավելի բազմազան է. այն նաև հենվում է յունգյան վերլուծության և դեկոնստրուկտիվիզմի վրա:

⁵² *Անդրոգին* - հունական դիցաբանության մեջ այդպես էին անվանում նախամարդկանց, որոնք իրենց մեջ միավորում էին արական և իգական հատկանիշներ: *Դենդի* - XIX դարի սոցիալ-մշակութային տիպ, տղամարդ, որն ընդգծված կերպով հետևում է իր արտաքին տեսքի և պահվածքի գեղագիտությանը, ունի նրբաճաշակ խոսք: *Դեկադենտ* - անկումային. այդպես են անվանում նաև հիվանդ նյարդեր ունեցող մարդուն, որը հաճախ է լինում անկումային տրամադրության մեջ: *Էսթետ* - արվեստի երկրպագու, գեղեցկությունը գնահատող անձ: *Անդրոիդ* - մարդանման ոռոքտ (*ծանոթ.՝ թարգմ.*):

Երկրորդ, ֆեմինիստական քննադատության կենտրոնական հիմնախնդիրներից մեկը *կանացի գրի յուրահասկության հիմնավորումն է*: «Ֆեմինային գիր» եզրույթը պատկանում է Դե-րիդային: Դերիդան այն առաջ է քաշել ստեղծագործության հատուկ տիպի համար, որին բնորոշ են լոգոցենտրիզմի մտածական կաղապարներից հրաժարումն ու իմաստային սկզբունքային բազմազանությունը: Այդ տիպի գիր կարող է ունենալ նաև տղամարդ հեղինակը: Դերիդան այն հայտնաբերում է, օրինակ, Նիցշեի մոտ:

Ֆեմինիստական քննադատության շրջանակներում «ֆեմինային գիր» եզրույթն օգտագործվում է և՛ դերիդանյան իմաստով, և՛ իբրև բացառապես կին հեղինակի պատկանող գիր: Վերջին դեպքում կանացի գիրը դիտարկվում է իբրև տղամարդկայինից սկզբունքորեն տարբերվող և նրա ավանդույթները քայքայող: Տղամարդկային գրական կանոնը այս դեպքում ենթադրում է բանական լեզու, շարահյուսական և պատմողական ավարտունություն, իմաստային որոշակիություն, հաստատողական տոնայնություն, պատումի առավել մեծ հետաքրքրություն տղամարդու պատմության նկատմամբ: Կին հեղինակների ստեղծագործության մեջ տղամարդկային պատմողական կանոնի քայքայումը ֆեմինիստական քննադատությունը կապում է աֆեկտիվ ոճի, իմաստային անորոշության, պատմողական անավարտության, յուրահատուկ բառապաշարի, յուրահատուկ տոնայնության հետ: (Ավելի մանրամասն տե՛ս Ի. Ժերբեկիանայի գրքում [Ժերբեկիանա 2000]:)

Վերջին կետի առնչությամբ դիմենք Ս. Գիլբերտի և Ս. Գուբարի «Խելագարը ձեռնահարկում. կին գրողը և գրական երևակայականը XIX դարում» (1979) և է. Շոուելթերի «Նրանց սեփական գրականությունը. բրիտանացի կին գրողները Բրոնդեից

մինչև Լեսինգ» (1977) նշանավոր աշխատություններին: Այս ստեղծագործությունների հեղինակները վիկտորյան շրջանի կանացի գրականությունը բնորոշում են իբրև «մեղքի խոստովանության դիսկուրս», ընդ որում՝ այն հակադրելով տղամարդու «հաստատման դիսկուրսին»: Ուսումնասիրության տվյալ տեսանկյունը ձևավորվել է Մ. Ֆուկոյի «Սեքսուալության պատմություն» աշխատության ուժեղ ազդեցությամբ: Ըստ Ֆուկոյի՝ վիկտորյան մշակույթում կանացի նախասկիզբը միշտ նույնացվել է մեղավորի հետ և հստակ կերպով պիտակավորվել իբրև հանցավոր, իռացիոնալ, ապասոցիալական: Մեղքի զգացումը, որ վերագրվում էր կնոջը վիկտորյան մշակույթի կողմից, վերոհիշյալ ուսումնասիրողների կարծիքով, չէր կարող չարտահայտվել կանացի գրականության մեջ, ավելին, հենց դա է որոշում վիկտորյան դարաշրջանի կանացի գրի հիմնական բնութագիրը:

Ֆեմինիստական քննադատության առանձին հայեցակարգ է *կանացի ընթերցանության յուրահատկության հիմնավորումը*: Տղամարդկային ընթերցանության համեմատ այն դիտարկվում է իբրև խիստ յուրահատուկ: Նրա բնութագրիչների մեջ առանձնանում են այնպիսիները, ինչպես աֆեկտիվությունը և անձնականությունը. խոսքն այն մասին է, որ կնոջ համար ընթերցանությունն ավելի հաճախ է դառնում սեփական պատմությունը կառուցելու միջոց, քան տղամարդու: Այդ պատճառով, ի տարբերություն տղամարդու, կանացի ընթերցանությունն ավելի պակաս բանական է. եթե տղամարդը, որպես կանոն, «կարդում է ուրիշների մասին», ապա կինը միշտ «կարդում է իր մասին»:

Սակայն, ինչպես պնդում է ֆեմինիստական քննադատությունը, ֆալլոցենտրիկ մշակույթում գրականությունը կոմնորոշվում է դեպի ընկալման տղամարդկային տիպը: Այդ պատճառով կին ընթերցողի մոտ «մանկությունից դաստիարակվում է տղա-

մարդկային հայացք իրերի նկատմամբ», նրան պարտադրվում են տղամարդկային գիտակցության կարծրատիպեր, որոնք էլ իրենց հերթին ներկայացվում են իբրև համամարդկային [Մեքսերումն ըստ՝ Իլյին 2001, 315]: Այդ կապացությամբ ֆեմինիստական քննադատության խնդիրը կապվում է, ըստ է. Շոուլթերի, «կնոջն իբրև կին կարդալ սովորեցնելու» հետ [Նույն տեղում]: Նրա մեկնաբանմամբ՝ «կարդալ կնոջ նման» նշանակում է ընդունակ լինել ազատագրվելու իրերի նկատմամբ տղամարդկային հայացքից, կարողանալ տեքստում ճանաչել կանացի բնավորության և կանացի ճակատագրի տղամարդկային հայեցակարգը, մերկացնել տղամարդկային գրականության՝ կնոջ դեմ ուղղված հարձակողականությունը: Այս իմաստով կինը պետք է դառնա, ինչպես գրում է ամերիկացի ֆեմինիստ Ջուդիթ Ֆեթերլին, «ընդդիմացող ընթերցող»:

«Կնոջ բնավորության դեմ [գրականության] նենգ դիտավորության» մերկացման սկզբունքով է կառուցված, օրինակ, Իրվինգի «Լեգենդներ քնած հեռաստանի մասին» գրքի նրա վերլուծությունը «Ընդդիմացող ընթերցող. ֆեմինիստական մոտեցում ամերիկյան գրականությանը» (1978) աշխատության մեջ: Ֆեթերլին Ռիփ Վան Վինկլին՝ Իրվինգի նորավեպի հերոսին, բնութագրում է իբրև «վազքի մեջ գտնվող մարդու ամերիկյան երազի մարմնավորում, ով պատրաստ է ուր ասես անհետանալու, <...> միայն թե խուսափի <...> սեռական կյանքի, ամուսնության և պատասխանատվության լծից»: Այս նորավեպի ընթերցողուհին, գրում է Ֆեթերլին, «ստիպված է նույնացնել իրեն հերոսի հետ, որը կնոջն ընկալում է իբրև իր թշնամու»: «Այս կարգի ստեղծագործություններում,– այնուհետև կարդում ենք,– ընթերցողուհուն պարտադրում են այն ապրումները, որոնցից նա ակնհայտորեն հեռու է, նրան կոչ են անում նույնացնել իրեն այն

անհատի հետ, ով ընդդիմության մեջ է իր հետ, այսինքն՝ նրանից պահանջում են անձնային ինքնաբնորոշում, որն ուղղված է հենց իր դեմ» [Ֆեթերլի, մեջբերումն ըստ՝ Իլլին 2001, 316]:

Երկեր

1. *Блум Х.*, Страх влияния. Карта перечитывания, Екатеринбург, 1998.
2. *Иригарей Л.*, Этика полового различия, М., 2005.
3. *де Ман П.*, Слепота и прозрение: Статьи о риторике современной критики, СПб., 2002.
4. *де Ман П.*, Аллегория чтения: фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста, Екатеринбург, 1999.
5. *де Ман П.*, Сопротивление теории // Современная литературная теория, М., 2004.
6. *Митчел Дж.*, Святое семейство (из книги «Феминизм и психоанализ») // Там же.
7. *Палья К.*, Личины сексуальности, т. 1, Екатеринбург, 2006.
8. *Шоултер Э.*, Наша критика // Современная литературная теория, М., 2004.

Գրականություն

1. *Жеребкина И.*, Феминистский литературный критицизм // Жеребкина И., «Прочти мое желание...»: постструктурализм, психоанализ, феминизм, М., 2000.
2. *Ильин И. П.*, Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм, М., 1996.
3. *Ильин И. П.*, Постструктурализм: от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа, М., 1998.
4. *Ильин И. П.*, Постструктурализм. Словарь терминов, М., 2001.

Թեմա 10. ԲԱՆԱՎԵՃ ՀԵՏԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ

ՀԵՏ



Հետկառուցվածքաբանության հետ բանավեճը ոչ պակաս արդյունավետ եղավ արևմտյան գրականագիտության զարգացման համար, քան անմիջական կողմնորոշումը նրան. այն նույնպես խթանեց գրական երևույթների նկատմամբ նոր մոտեցումների բուռն ձևավորում: Այս բանավեճի շրջանակներում XX դարի վերջին տասնամյակների արևմտյան քննադատությունը վերականգնեց գրականության գոյության գրեթե այն բոլոր ձևերի տեսական կարգավիճակը, որոնք վարկաբեկված էին հետկառուցվածքաբանական տեսության մեջ: Ընդ որում, տեղի է ունենում ոչ միայն հետկառուցվածքաբանության մերժած քննադատական ավանդույթի (հերմենևտիկական, ֆենոմենոլոգիական, պոետիկական, սոցիոլագիական) վերադարձ, այլև այդ ավանդույթի հարստացում այն խորհրդածական փորձով, որը ձևավորվել էր հետկառուցվածքաբանական հայեցակարգերի իմաստավորման ընթացքում:

§ 1. Հերմենևտիկական ավանդույթի վերադարձը. «նոր հերմենևտիկան»

Նոր հերմենևտիկական դպրոցը ձևավորվել է ամերիկյան քննադատության մեջ 70-ական թթ.¹ կտրուկ մերժելով դե-

կոնստրուկտիվիստական այն գաղափարը, որ տեքստը չունի կայուն իմաստ: Դպրոցը կոչվեց «նոր հերմենևտիկա», քանի որ, մի կողմից, այն վերականգնում է «հին»՝ նախահայդեգերյան հերմենևտիկայի մշակած մոտեցումը ստեղծագործությանը, իսկ մյուս կողմից՝ այդ մոտեցման վերածնունդը ուղեկցվում է հետկառուցվածքաբանական հերմենևտիկական տեսության մասին խորհրդածությամբ:

Հին հերմենևտիկայի վրա դպրոցի հենվելն արտահայտվում էր ստեղծագործությունն իբրև հեղինակային գործունեության արդյունք, իբրև ստեղծագործական կամքի և հեղինակի մտահղացման նշանային արտահայտություն դիտելու մեջ: Այդ պատճառով ստեղծագործությունը «նոր հերմենևտիկայի» շրջանակներում դիտվում է իբրև կայուն և որոշակի իմաստի կրող, որը նրա մեջ «ներդրել է» հեղինակը:

Ընդ որում, քննադատության խնդիրն է համարվում վերակառուցել հեղինակային մտահղացումը, բացահայտել այն իմաստը, որը համարժեք կերպով կհաղորդի հեղինակի նպատակադրման էությունը: Հիշեցնենք, որ քննադատության առջև հենց այսպիսի խնդիր էր դնում Ֆ. Շլայերմախերը՝ ռոմանտիկական հերմենևտիկայի տեսաբանը: Ահա թե ինչպես է դա մասնավորեցնում այս դպրոցի պարագլուխ Էրիկ Դոնալթ Հիրշը «Հերմենևտիկայի նպատակները» (1976) աշխատության մեջ. «Տեքստը չի կարող մեկնաբանվել այն հեռանկարից կտրված, որն առաջարկվել է հեղինակի կողմից... Ցանկացած այլ ընթացակարգ արդեն ոչ թե մեկնաբանություն կլինի, այլ հեղինակություն» [Հիրշ. Մեջբերումն ըստ՝ Կոզլով 2004, 253]: Քննադատությունը, այսպիսով, ըստ Հիրշի, պետք է հրաժարվի տեքստի ապակառուցումից և վերադառնա հեղինակային մտահղացման վերակառուցմանը: Հեղինակային մտահղացումն էլ, ըստ Հիրշի, կազմում է ստեղծագործության «կենտրոնը», որի առկայությունը նրա-

նում, թվում է, մերժում էին հետկառուցվածքաբանները: Հիրշն այն կոչում է ստեղծագործության «նախասկզբնական միջուկ»՝ պնդելով, որ հերմենևտի ջանքերը պետք է ուղղված լինեն հենց դրա «ապակողավորմանը»:

Հիրշի «հնաոճ» (Կոզլովի բնորոշմամբ) հայեցակարգին *նոր, ժամանակակից չափում* է հաղորդում նրա կողմից այն փաստի ընդունումը, որ ստեղծագործությունն ամենևին էլ որոշակի եզակի իմաստի կրող չէ: Հիրշը համաձայն է դեկոնստրուկտիվիզմի այն տեսակետին, որ ստեղծագործության իմաստը բազմակի է և կարող է արտահայտվել հերմենևտիկական տարաբնույթ մեկնաբանություններում: Բայց, ըստ Հիրշի, ստեղծագործության իմաստային բազմազանությունն անվերջ չէ, այլ սահմանափակ է, սպառիչ, քանի որ ստեղծագործության մեջ գոյություն ունի միասնական և ամուր կենտրոն՝ նրա «նախասկզբնական միջուկը»՝ հեղինակային նպատակադրումը: Այդ կենտրոնի վերակառուցմանն ուղղված դիրքորոշումը հերմենևտին կոգնի հաղթահարել մեկնաբանման կամայականությունը և մոտենալ այն մեկնությանը, որը համապատասխան է հեղինակային մտահղացմանը: Համապատասխան, բայց ոչ նույնական. Հիրշը հասկանում է, որ տեքստի նույնական ըմբռնումն անիրագործելի է: Ստեղծագործության մեկնաբանման ընթացքում հերմենևտն ընդունակ չէ լիովին հաղթահարելու սուբյեկտիվությունը, քանի որ նա մշտապես անհատական փորձի կրող է և պատկանում է մշակութային որոշակի ավանդույթի: Այսպիսով, Հիրշը Շլայերմախերին միավորում է Գադամերի հետ. հեղինակային մտահղացման վերստեղծման դիրքորոշումը նրա մոտ ուղեկցվում է մեկնաբանության ընթացքում անխուսափելի սուբյեկտիվության ընդունմամբ, որը, ի դեպ, կարող է լիովին սահմանափակվել ստեղծագործության մեջ կայուն կենտրոնի առկայության գաղա-

փարով: Այդ պատճառով, թեև, ըստ Հիրշի, հնարավոր չէ միակ ճիշտ ըմբռնում, սակայն լիովին իրագործելի է այնպիսի մեկնաբանություն, որն այս կամ այն չափով համարժեք է ստեղծագործության «նախասկզբնական միջուկին»:

Հիրշը այսպիսի մեկնաբանության մեթոդաբանական հնարավոր իրականացումը տեսնում է տեքստի երկփուլային ուսումնասիրության մեջ: Առաջին փուլը ստեղծագործության իմաստի ինտուիտիվ «կանխագուշակումն» է, որը ձևավորվում է հեղինակի կենսագրության, նրա ստեղծագործության պատմամշակութային և գրական համատեքստի ուսումնասիրման հիմքի վրա: Երկրորդ փուլը բուն մտավոր մեկնաբանությունն է, որը հենվում է ստեղծագործության ներտեքստային վերլուծության վրա:

§ 2. Պոետիկական ավանդույթի ձևափոխումը. Գենետիկական քննադատությունը

Գենետիկական քննադատությունը ձևավորվել է ֆրանսիական գրականագիտության մեջ՝ սկսած 70-ական թթ.: Իբրև քննադատական տեսություն՝ այն, մի կողմից, բանավիճում է տեքստի հետկառուցվածքաբանական բնորոշման հետ, մյուս կողմից, հենվում է հետկառուցվածքաբանության շրջանակներում մշակված գրի տեսության վրա:

Գենետիկական քննադատության բանավեճը հետկառուցվածքաբանության հետ արտահայտվեց բանասիրության ուսումնասիրման նոր առարկայի հիմնավորման մեջ: Գենետիկական քննադատության շրջանակներում դա, այսպես կոչված, «ավանտեքստն» է՝ սևագրությունների և ձեռագրերի հանրագումարը, որը նախորդել է հեղինակային տեքստի վերջնական ձևավոր-

մանը: Ընդ որում, ավանտեքստի հետ է կապվում պատկերացումը ստեղծագործության մասին՝ իբրև «բաց» գրի գործընթացի, որի շրջանակներում տեղի է ունենում ստեղծվող տեքստի մեջ ամենատարբեր տեքստերի ներթափանցում և նրա սկզբունքորեն չավարտված տարբերակների խաղ:

Ձեռագրերն ու սևագրերը առանձնացնելով իբրև ուսումնասիրման ինքնուրույն առարկա՝ բուն տեքստը (այսինքն՝ հեղինակի կողմից ավարտված ստեղծագործության վերջնական տարբերակը) ընկալվում է պոետիկայի համար ավանդական ձևով՝ իբրև հեղինակային ջանքերի ամբողջական և գեղագիտորեն ձևավորված օբյեկտ: Սակայն ավարտուն տեքստը հանդես չի գալիս իբրև վերլուծության առարկա, քանի որ, կրկնում ենք, ուսումնասիրվում է հենց գրի գործընթացը, հեղինակային մտքի ձևավորման և փոխակերպման գործընթացը սևագրային ուրվագծից մինչև մաքուր ինքնագիր: Այդ պատճառով որոշ ուսումնասիրողներ գենետիկական քննադատությունը չեն համարում պոետիկայի բնագավառ. չէ՞ որ նրա առարկան ոչ թե ավարտուն տեքստն է, այլ, ըստ Ի. Ստաֆի, նրա «տարաժամանակյա զարգացումը»:

Մյուս կողմից, այսպիսի մոտեցումն ամրապնդում է պատկերացումը տեքստի մասին՝ իբրև իմաստային հնարավորությունների *որոշակի* (այլ ոչ թե անսահմանափակ) շերտերի կրողի, քանի որ տեքստը դիտվում է ոչ թե իր հարաբերության մեջ մեկնաբանողի տեսադաշտում գտնվող ցանկացած ուրիշ տեքստերի անսահմանափակ բազմազանության հետ, այլ իր սեփական տարբերակների, իր սեփական պատմության հետ ունեցած հարաբերության մեջ: Իզուր չէ, որ գենետիկական քննադատությունը բանավիճում է հեղինակի մահվան հայեցակարգի հետ. ինչպես գրում է Ա. Գրեգիոնը, ավանտեքստը «տարածք է, որ-

տեղ ծնվում է հեղինակը» [Генетическая критика 1999, 49]: Այսպիսի մոտեցման արդյունքում կրկին վերադառնում է հեղինակի՝ իբրև ստեղծագործության կենտրոնի գաղափարը, ինչն էլ, իր հերթին, բարձրացնում է մեկնաբանման հավաստիության աստիճանը: Ստեղծագործության իմաստաբանությունը նույնպես համարվում է բազմազան, սակայն սահմանափակված հեղինակային մտահղացման զարգացման տրամաբանությամբ, որը վերակառուցվում է ավանտեքստի ուսումնասիրման գործընթացում:

§ 3. Սոցիոլոգիական հարացույցի արդիականացումը

Վերջին տասնամյակների քննադատության մեջ այսպես կոչված «սոցիոլոգիական շրջադարձը» նույնպես անմիջականորեն կապված է հետկառուցվածքաբանական տեսության ճգնաժամի հետ: Գրականության սոցիոլոգիայի արդիականացման համար խթան դարձավ արտատեքստային իրականության հետ տեքստի հարաբերության հիմնախնդրին հետկառուցվածքաբանական մոտեցման հետ բանավեճը: Հիշեցնենք, որ հետկառուցվածքաբանության շրջանակներում գրական տեքստը համարվում է սկզբունքորեն անհամարժեք, իրականության հետ ոչ մի կերպ չհարաբերվող, այն արտացոլելու անընդունակ և իրերի ռեալ վիճակի հետ որևէ առնչություն չունեցող: Գրականության և կյանքի փոխհարաբերության այսպիսի ըմբռնման հետ բանավեճում առաջանում են այն մոտեցումները, որոնց ձևավորման հետ են սովորաբար կապում ժամանակակից գրականագիտության «սոցիոլոգիական շրջադարձը»: Ամերիկյան քննադատության մեջ դա «նոր պատմականությունն» է, որի ստեղծողներն են համարվում Սթիվեն Գրինբլաթը և Լուի Մոն-

րոուզը, ֆրանսիականում՝ Պիեռ Բուրդյեի սոցիոլոգիականությունը: Հաջորդաբար անդրադառնանք և՛ մեկ, և՛ մյուս ուղղության տեսությունն ու մեթոդաբանությունը:

Նոր պատմականությունը, ելնելով գրական տեքստի համարժեքության գաղափարից, դրան տալիս է բավական ինքնատիպ հիմնավորում: Մի կողմից, նոր պատմականության տեսաբանները հենվում են «հին» կուլտուր-պատմական գրականագիտության ավանդույթի վրա, որի հիմքերը դրվել էին դեռևս XIX դարի վերջերին: Այս տեսության շրջանակներում տեքստը մեկնաբանվում էր իբրև իրականությունն արտացոլող և պատմական իրողություններով հագեցած երևույթ: Նոր պատմականությունն այդ գաղափարն արտահայտեց *«տեքստը պատմական է»* բանաձևով:

Մյուս կողմից, տեքստը ոչ միայն արտացոլում է կյանքը, այն նաև պատմական իրականություն է «կերտում», ձևավորում: Առաջ քաշելով այս գաղափարը՝ «նոր պատմականները» նկատի ունեն, առաջին հերթին, այն, որ պատմությունը ոչ այլ ինչ է, քան ամենատարբեր տեքստերի հանրագումար: Այս տրամաբանության շրջանակներում հնարավոր չէ ներթափանցել անցյալի իրադարձությունների մեջ՝ առանց դիմելու դրանց վերաբերյալ տեքստերին, քանի որ այն պատմությունները, որոնք տեքստային ձևավորում չեն ունեցել, գոյություն չունեն:

Երկրորդ, այն գաղափարը, որ տեքստը պատմություն է կերտում, նոր պատմականների տրամաբանության մեջ ենթադրում է այն փաստը, որ պատմական իրադարձությունը հաճախ առաջանում և ծավալվում է այս կամ այն տեքստի ազդեցությամբ: Այս կարգի փաստերն իրենց արտահայտությունն են գտնում այն դրույթի մեջ, որ *«պատմությունը տեքստային է»*:

Այսպիսով, այն գաղափարը, որ տեքստը պատմական է, իսկ պատմությունը՝ տեքստային, ձևավորում է նոր պատմականության տեսությունը: Կյանքի տեքստայնությունն ու տեքստի պատմականությունն էլ կազմում են նոր պատմականության առարկան: Ուսումնասիրելով ամենատարբեր հարաբերություններ տեքստի և կյանքի միջև՝ նոր պատմականությունը ծագում է ցույց տալ դրանց փոխներգործությունն ու փոխալսմանավորվածությունը, ցույց տալ, թե ինչպես է տեքստը մտնում կյանք և մոդելավորում նրա ընթացքը, և ինչպես է կյանքը մտնում տեքստ և որոշում նրա բովանդակությունը:

Այսպես, *պատմության տեքստայնության գաղափարը* նոր պատմականության շրջանակներում ուղղորդվում է այն բանի ուսումնասիրությանը, թե ինչպես է ընթերցանությունն ազդում կյանքի վրա, ինչպես է ընթերցողը փոխում իր կենսափորձը տեքստն ընթերցելիս, ինչ է զանգվածային ընթերցանությունը պատմական զարգացման այս կամ այն փուլում, և ինչպես է այն որոշում հասարակության «դիմանկարը»:

Տեքստի պատմականության գաղափարը, իր հերթին, հանգեցնում է այն բանի քննությանը, թե ինչպես է տեքստը պայմանավորված պատմամշակութային համատեքստով (դարաշրջանի տեսություններով և նրա փորձով, հեղինակի կենսագրությամբ, նրա աշխարհայացքով, նրա կյանքի իրադարձություններով և նրա հոգեբանության առանձնահատկություններով), նաև այն բանի քննությանը, թե ինչպես է տեքստը հարաբերվում իր դարաշրջանի այլ տեքստերի հետ: Վերջին դեպքում նոր պատմականները կոնկրետ տեքստի ուսումնասիրության մեջ ներգրավում են գրական ամենատարբեր փաստաթղթեր, որոնց հետ համատեքստորեն զուգադրելի է քննվող տեքստը: Ընդ որում, դրանք կարող են լինել ոչ միայն գրական ստեղծագործություն-

ների տեքստեր, այլև իրավաբանական, քաղաքական, կրոնական, օրենսդրական և նույնիսկ կենցաղային բնույթի տեքստեր: Օրինակ՝ «Համլետի» «պատմականությունն» ուսումնասիրելիս Ս. Գրինբլաթը օգտագործում է դանիական թագավորության օրենսդրական փաստաթղթեր, աստղաբանական տրակտատներ, բողոքական եկեղեցու փաստաթղթեր, որոնք դատապարտում էին քավարանի և ուրվականների հանդեպ հավատը: Անդրադառնալով «Լիր արքային»՝ Գրինբլաթը, վերլուծելով Լիրի հարաբերման տեսարանները Էդգարի հետ, որը խելագար է ձևանում՝ հավատալով, որ իրեն տանջում է իր մեջ ապրող դևը, հենվում է էկզորսիստների⁵³ համար նախատեսված չարքերին քշելու ուղեցույցի տեքստի վրա: Նոր պատմականության մեկ այլ ներկայացուցիչ քննում է «Լիր արքան»՝ օգտագործելով շեքսպիրյան դարաշրջանի էպիստոլյար ժանրի⁵⁴ ամենատարբեր նմուշներ, քանի որ այս ողբերգության գործող անձինք միմյանց հետ նամակներ են փոխանակում:

Գրական տեքստի ուսումնասիրման մեջ այսպիսի հայեցակարգն ունի հերմենևտիկական բավական մեծ ներուժ. ուսումնասիրվող տեքստի հարաբերության քննությունը նրա հետ համատեքստորեն զուգահեռելի փաստաթղթերի հետ երբեմն նոր մեկնաբանման հիմք է դառնում: Իբրև պատկերավոր օրինակ ներկայացնենք «Օթելլո» ողբերգության քննությունը Ս. Գրինբլաթի կողմից: Մեկնաբանությունը տվյալ դեպքում իրականացվում է՝ օգտագործելով ամուսնության և սեքսուալության վերաբերյալ քրիստոնեական տրակտատներ, որոնցում ամուսնական կրքոտ սերը դատապարտվում էր իբրև անառակություն: Գրինբ-

⁵³ *Էկզորսիստ* – չարքերին, դևերին հմայող, քշող (*ծանոթ.*՝ *թարգմ.*):

⁵⁴ Էպիստոլյար (*epistole*- նամակ, ուղերձ բառից) ժանրը ենթադրում է որևէ հասցեատիրոջ ուղղված տեքստ, որտեղ որոշակի տեղեկություններ են հաղորդվում (*ծանոթ.*՝ *թարգմ.*):

լաթի տեսանկյունից Յագոյի նենգ վարքագիծը ուղղված է հենց նրան, որ Օթելլոյին պարտադրի Դեզդեմոնայի հանդեպ իր սերն ընկալել իբրև ոչ մաքուր, ցանկասիրության հետ միախառնված: Նրա չար խաղի արդյունքում Օթելլոյի մոտ ձևավորվում է նողկանք սեփական ամուսնության նկատմամբ՝ իբրև քրիստոնեական բարոյականության պղծողի, և այդ հիմքի վրա էլ Օթելլոն, իբրև թե, պատժում է Դեզդեմոնային: Այսպիսի մեկնությունը, կրկնենք, հնարավոր դարձավ իբրև շեքսպիրյան պիեսի մեկնաբանիչներ մի շարք այլ տեքստեր ներգրավելու արդյունքում՝ այն դարաշրջանին վերաբերող, որի շրջանակներում տեղակայված է ողբերգության գործողությունը:

Այս մեթոդաբանությամբ նոր պատմականությունը մերձեցնում է միջտեքստային մոտեցմանը: Ա. Էտկինդի բնորոշմամբ, նոր պատմականությունը «ելնում է միջտեքստայնության կանխավարկածից»: Ընդ որում, նոր պատմականության մեթոդաբանության յուրահատուկ տարբերությունը միջտեքստայնության մեթոդաբանությունից գեղարվեստական տեքստի ուսումնասիրման նպատակով *ոչ գեղարվեստական* բնույթի տեքստային աղբյուրների դիմելու թույլտվությունն է: Ժամանակակից գրականագիտության՝ նոր պատմականությանը ներկայացվող գլխավոր մեղադրանքը վերաբերում է նրան, որ այն հրաժարվում է հաշվի առնել գեղարվեստական տեքստի յուրահատկությունը, նրան վերաբերվում է իբրև անպայմանորեն արտաքին ազդակների ամբողջությամբ պայմանավորված իրողության:

Պիեռ Բուրդյեի սոցիոլերություն մեջ գրականության համարժեքության գաղափարն ստանում է տեսական շատ յուրահատուկ ձևավորում: Եթե գրականության սոցիոլոգիան մինչև Բուրդյեն զբաղվում էր երկերի համատեքստային մեկնությամբ և դրանց համատեքստային ընկալման առանձնահատկություններ-

րով, ապա ֆրանսիացի սոցիոլոգն իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է գրականության արտատեքստային հայեցակարգի վրա: Նա գրականությունը դիտում է ոչ թե իբրև ստեղծագործությունների հանրագումար, այլ իբրև սոցիալական գործունեության հատուկ տեսակ: Ընդ որում, ուսումնասիրման առարկա է դառնում ոչ թե տեքստը, այլ «գրականության դաշտը»:

«Գրականության դաշտ» ասելով Բուրդյեն հասկանում է սոցիալական այն տարածքը, որում տեղակայված են գրական արտադրանքին մասնակցող «գործակալները»: Դրանք գրողներն են (Բուրդյեն տարբերակում է «հեղինակ» և «գրող» հասկացությունները. հեղինակը տեքստի ստեղծողն է կամ նրա կառուցվածքի ներքին տարրը, գրողը՝ սոցիալական վարքագծի կրողը, գրական գործունեության սուբյեկտը), հրատարակիչները, հովանավորողները: Բացի այդ, դա մի ամբողջ «համույթ է այն գործակալների», որոնք «կանոնավորում են» գրական ստեղծագործության արժեքը՝ սալոնները, մրցույթները, ժյուրիները, կրթական հաստատությունները, քննադատները, բանասերները և այլն:

Գրականության դաշտը մշակույթում գոյություն ունի ոչ թե մեկուսացած, այլ սոցիալական ուրիշ դաշտերի կողքին (գիտության դաշտի, իշխանության դաշտի, փիլիսոփայության դաշտի, կրոնի դաշտի, կրթության դաշտի և այլն)՝ դրանց հետ մտնելով տարբեր հարաբերությունների մեջ: Այսպես, Բուրդյեն հիմնավորում է գրականության դաշտի ստորադաս դիրքը իշխանության, տնտեսական և քաղաքական դաշտերի նկատմամբ: Գրողը, ըստ Բուրդյեի, մշտապես տնտեսական կախման մեջ է գտնվում տնտեսական կապիտալը տնօրինողներից, նրա ազատությունը պատրանքային է, նրա ստեղծագործության բնույթը միշտ պայ-

մանավորված է իր տնտեսական կախվածության աստիճանով և տնտեսական շահագրգռությամբ:

Քննելով մասնավորապես գրողի՝ իբրև գրականության դաշտի գործակալի գործունեությունը՝ Բուրդյեն օգտագործում է արխտոտեյան «հաբիտուս» եզրույթը: Արխտոտեյը «հաբիտուս» ասելով հասկանում էր մարդու մարմնական հմտությունների և սովորույթների ամբողջությունը՝ քայլվածքը, շարժումները, դիմախաղը: Բուրդյեի համար «հաբիտուսը» գրողի կայուն սկզբունքների և կողմնորոշումների (այդ թվում՝ նաև անգիտակցական) համակարգն է, որոնցով նա ղեկավարվում է, գրականության դաշտում կառուցում իր գործունեությունը կամ, ինչպես գրում է Բուրդյեն, իր տեղաշարժման «հետագիծը» նրանում: Հաբիտուսը ձևավորվում է մի ամբողջ շարք ազդակներից, որոնց մեջ կարևորագույն նշանակություն ունեն գրողի ծագման միջավայրը (սոցիալական և ընտանեկան), նրա դաստիարակությունն ու կրթությունը, նրա տնտեսական դիրքը: Ըստ Բուրդյեի՝ գրականության սոցիոլոգիայի կարևորագույն խնդիրներից մեկն էլ հենց բացահայտելն է, թե ինչպես է գրողը, ելնելով իր հաբիտուսից, մշակում գրականության դաշտում տեղաշարժվելու այս կամ այն ռազմավարությունը և զբաղեցնում նրանում այս կամ այն դիրքը:

Գրականության դաշտում գրողի տեղաշարժը միշտ ուղեկցվում է կոնֆլիկտով, քանի որ այն հետապնդում է որոշակի նպատակ՝ կապիտալի ձեռքբերում: Ի տարբերություն Մարքսի, որը կապիտալ ասելով հասկանում էր նյութական միջոցների և տնտեսական շահույթի տիրապետում, Բուրդյեն առանձնացնում է կապիտալի չորս տեսակ՝ բացի տնտեսականից, նաև սոցիալական, մշակութային և սիմվոլիկ կապիտալ: Սոցիալական կապիտալը ենթադրում է բարձր կապերի և հասարակական բարձր

կարգավիճակի տիրապետում, մշակութայինը՝ կրթության բարձր մակարդակի, սիմվոլիկը՝ այնպիսի խորհրդանշական օգուտների, ինչպիսիք են համբավը, հեղինակությունը, գնահատման իրավունքը և այլն: Ըստ Բուրդյեի՝ գրողին միշտ առաջ է մղում պայքարը կապիտալի այս կամ այն տեսակի համար: Այն, թե ինչպես է գրողը իրականացնում իր շահագրգռությունը կապիտալի այս կամ այն տեսակի նկատմամբ, որոշվում է նրա հարիտուսով: Հաբիտուսի քննության միջոցով այս պայքարի բնույթի բացահայտումն օգնում է գրողի գեղագիտական դիրքորոշման վերհանմանը և, հետևաբար, նրա ստեղծագործության իմաստի պարզաբանմանը:

Գրականության դաշտում նրա գործակալների պայքարը նրանում գերիշխող դիրք ունենալու համար բնորոշում է *դաշտի պատմությունը*⁵⁵ ըստ Բուրդյեի, գրականության սոցիոլոգիայի ուսումնասիրման կարևորագույն առարկան: Գրականության դաշտի պատմությունը, Բուրդյեի տեսության համաձայն, ձևավորվում է այն կոնֆլիկտների բովանդակությունից, որոնք ծավալվում են նրա ներսում: Գրականության դաշտի վիճակը բնորոշող գլխավոր կոնֆլիկտը պայքարն է նրա երկու՝ զանգվածային և ընտրյալ (էլիտար) ենթադաշտերի արտադրանքի միջև: Զանգվածային արտադրության ենթադաշտի գործակալներին Բուրդյեն կոչում է «հետերոնոմ⁵⁵ արտադրողներ»: Դրանք այն գրողներն են, որոնք տնտեսական շահ են հետապնդում և այդ պատճառով ընդառաջ են գնում զանգվածային ճաշակին: Էլիտար արտադրության գործակալներին Բուրդյեն կոչում է «ավտոնոմ արտադրողներ»: Դրանք այն գրողներն են, որոնք հռչա-

⁵⁵ Այս եզրույթը վերցված է Ի. Կանտի բարոյագիտությունից. նշանակում է անհատի կամքի ենթարկում իրեն օտար և ոչ իրենից կախված օրենքին (ավանդույթներ, օրենքներ, դրսից թելադրվող նորմեր) և ոչ թե այն օրենքին, որն ինքն է դնում իր առջև. հակադիր է *ավտոնոմ* եզրույթին (*ծանոթ.*՝ *թարգմ.*):

կում են նյութական անկախություն և ձգտում են իրականացնել շահագրգռությունը սիմվոլիկ կապիտալի նկատմամբ:

Բացի այդ, գրականության դաշտի պատմությունը որոշվում է սիմվոլիկ կապիտալը «տիրապետողների» (դրանք անուն և բարձր հեղինակություն ունեցող գրողներն են, որոնք արդեն զբաղեցրել են իրենց տեղը դաշտում) և «սկսնակների», «հավակնորդների» միջև պայքարով: Դաշտի փոփոխության նախաձեռնությունը միշտ պատկանում է սկսնակներին. նրանք ամենափոքր սիմվոլիկ կապիտալն ունեն և այդ պատճառով մերժում են գոյություն ունեցող սիմվոլիկ կարգն ու կործանում ավանդույթը՝ դաշտում իրենց տեղը նվաճելու համար: Հետևաբար, գրականության պատմությունը, գրում է Բուրդյեն, նոր հեղինակների՝ իրենց նախորդներին «սպանելու» և նրանց սիմվոլիկ կապիտալին տիրանալու փորձերի հերթափոխն է:

Գրականության դաշտի զարգացման տրամաբանությունը կարող է որոշվել նաև այլ կոնֆլիկտներով, օրինակ՝ գրողների և հասարակության միջև կոնֆլիկտով և այլն:

Բուրդյեն կոնկրետ վերլուծության առարկա է դարձնում, մասնավորապես, Ֆրանսիայում XIX դարի երկրորդ կեսի գրական դաշտի կառուցվածքը և պատմությունը: Մի կողմից՝ այդ ժամանակաշրջանի ֆրանսիական գրականության դեմքը որոշվում էր հետերոնոմ և ավտոնոմ սկզբունքների միջև պայքարով: Առաջին սկզբունքը անձնավորվում էր բուրժուական արվեստով, երկրորդը՝ «մաքուր արվեստով», որը հռչակում էր նողկանք գրականության բուրժուական հայեցակարգի և բուրժուական արվեստագետի նկատմամբ: Մյուս կողմից՝ մաքուր արվեստի ենթադաշտում տեղի է ունենում պայքար «սկսնակների» (Պառնասյան դպրոցի ներկայացուցիչների) և «սիմվոլիկ կապիտալին տիրապետողների» (ռոմանտիկների) միջև: Պառնասականները

մերժում են ռոմանտիկական խոստովանական ոճը՝ առաջ քաշելով չեզոք, ոչ հուզական գրի գաղափարը: Իրենց դիրքորոշումը նրանք մատուցում են իբրև անտիկ ավանդույթի վերածնունդ, որից ժամանակին հրաժարվել էին ռոմանտիկները (հիշեցնենք Լ. դե Լիլի ժողովածուի վերնագիրը՝ «Անտիկ պոեմներ», որի առաջաբանում շարադրված է Պառնասյան դպրոցի գեղագիտական հիմքը եղող դիրքորոշումը): Սակայն, գրում է Բուրդյեն, այն, որ պառնասականները դիմեցին անտիկ շրջանին, ամենևին էլ մաքուր գեղագիտական բնույթի գործոն չէ. դա անշահախնդիր պայքար չէ ռոմանտիկական «հնացած» գեղագիտության դեմ, այլ պայքար գրականության դաշտում առաջնորդական դիրքի համար: Ընդ որում, իրենց դիրքորոշումը աջակցություն է գտնում են մի ամբողջ շարք արտաքին գործոնների մեջ՝ Ա. Շենյեի հելլենիստական պոեզիայի հրապարակումը 1819 թ., Միլոսյան Վեներայի հայտնագործումը 1820 թ., հունական պայքարը անկախության համար, Բայրոնի մահը:

Այսպիսով, ըստ Բուրդյեի, գրական ստեղծագործությունը երբեք չի ձևավորվում միայն գրողի բարոյա-գեղագիտական սկզբունքների հիման վրա. այն ստեղծվում է գրականության դաշտի զարգացման որոշակի պատմական պահի և հեղինակի՝ իբրև այդ դաշտի բազմաթիվ գործակալներից մեկի ջանքերի արդյունքում, ջանքեր, որոնք ուղղված են այս կամ այն տեսակի կապիտալի ձեռքբերմանը իր հետ մրցակցող սուբյեկտների տարածքում:

Ստեղծագործությունը՝ իբրև գրականության դաշտով գրողի տեղաշարժի ընթացքում նրա յուրահատուկ «գործողություն» դիտելը, Բուրդյեի կարծիքով, կարող է նպաստել ստեղծագործության խորքային իմաստի բացահայտմանը, քանի որ այդպիսի դիտանկյունը թույլ կտա տեքստի մեջ տեսնել գրական դաշտի

այլ գործակալների դիրքորոշումների հետ գրողական բանավեճի հետքեր: Իր հերթին, այսպիսի մոտեցման շրջանակներում, ինչպես պնդում է Պ. Բուրդյեն, հնարավոր է հաղթահարել ստեղծագործության նկատմամբ ներտեքստային և համատեքստային մոտեցումների ծայրահեղությունները, քանի որ սոցիովերլուծությունն առաջարկում է ստեղծագործության ծագման արտաքին հանգամանքների բացատրությունն օգտագործել նրա իմաստի խորքերը ներթափանցելու նպատակով:

§ 4. Ֆենոմենոլոգիական ավանդույթի վերածնունդը և ձևափոխումը

Ֆենոմենոլոգիայի կողմից հետկառուցվածքաբանական տեսության քննադատությունը նույնպես հանգեցրեց գրականության ուսումնասիրության մեջ նոր մոտեցման հիմնավորմանը: Վ. Իզերի վերջին մի շարք աշխատություններում այն անվանվեց մարդաբանական մոտեցում: Պնդելով, որ գրականագիտությանն անհրաժեշտ է «մարդաբանական ռեֆորմ», Իզերը ելնում է այն մտքից, որ ժամանակակից քննադատությունն այլևս չպետք է զբաղվի մեկնաբանության նոր մեթոդների մշակմամբ: Այս ուղղությամբ նա իր ճանապարհն անցել է մինչև վերջ՝ իր հետկառուցվածքաբանական տարբերակում պարադոքսալ կերպով հիմնավորելով ցանկացած մեկնաբանության սխալականությունը, մի կողմից, իսկ մյուս կողմից՝ օրինականացնելով ոչնչով չսահմանափակվող մեկնաբանական գործունեությունը:

Իզերը կարծում է, որ ժամանակակից քննադատությունը պետք է դադարի ստեղծել մեկնաբանման մոդելներ և կենտրոնանա *գրականության այն գործառույթների* ուսումնասիրության

վրա, որոնց շնորհիվ գրականությունն «ուղեկցում է մարդկությանը նրա պատմական հիշողության վաղ ժամանակներից»: Գրականության մարդաբանությունը պետք է բացատրի, թե «ինչու մեզանում գոյություն ունի հաղորդակցական հոգևոր այնպիսի միջնորդ, ինչպիսին է գրականությունը, և ինչու ենք մենք այն մշտապես թարմացնում», մարդաբանական ինչպիսի կարիքներ և պահանջմունքներ է այն բավարարում, և ինչ է այն «բացում մեզ համար մեր սեփական մարդկային կառուցվածքի մասին» [Իզեր 2008]:

Այս հարցերին պատասխան տալու հնարավորության համար, Իզերի կարծիքով, անհրաժեշտ է ուսումնասիրել, թե գեղարվեստական հնարանքը ինչպես է գործում պատմական տարբեր դարաշրջաններում, ինչպիսի որոշակի պահանջմունքների է այն համապատասխանում:

Պատասխանելով գեղարվեստական հնարանքի համընդհանուր գործառույթին վերաբերող հարցին՝ Իզերը պնդում է, որ այն թույլ է տալիս «հուզականորեն ազատ մուտք» գործել մարդկային կյանքի դժվար հասանելի կողմերը: Այս գաղափարը լավագույնս մասնավորեցված է Իզերի «Դեպի գեղարվեստական գրականության մարդաբանություն» աշխատության հետևյալ հատվածում. «Ինչո՞ւ ենք մենք ստեղծել պատկերացման այս եղանակը (գեղարվեստական հնարանքը – O. S.), և ինչո՞ւ է այն ուղեկցել մեզ մեր ողջ պատմության ընթացքում»: Կարելի է հստակ պատասխանել. ցանկությունը ոչ թե վերարտադրելու արդեն ունեցածը, այլ մոտեցում գտնելու դեպի այն, ինչն այլ կերպ մեզ հասանելի չէ: Մենք մուտք չունենք, օրինակ, սկզբին, վերջին կամ այն «հիմքերին», որոնցից մենք ծագում ենք: Սկիզբը և վերջը իրականության շրջանակներն են, որոնք մենք ի վիճակի չենք զգալու մեր սեփական փորձով կամ գիտականորեն

ճանաչելու: Գոյություն ունեն ապրումի և պատկերացման այն-
պիսի ձևեր, ինչպիսիք են ինքնանույնականությունը կամ սերը,
որոնց գոյությունը մեզ համար նույնքան անվիճելի է, որքան և
այն փաստը, որ մենք երբեք ճշգրիտ չգիտենք, թե ինչ են
դրանք: Ակնհայտ է, սակայն, որ մենք պատրաստ չենք ընդունե-
լու, որ ճանաչողությունը սահմաններ ունի, և անտեսանելին հա-
ղորդելու համար մեզ անհրաժեշտ են պատկերներ» [Իզեր 2008,
10-11]:

Այսպիսով, գեղարվեստական հնարանքն «ընդլայնում է
մարդկայինը», նպաստում մարդու «ինքնալուսավորությանն» ու
ինքնաճանաչողությանը՝ նրա գիտակցության մեջ ակտիվաց-
նելով ինքնախորհրդածության գործընթացը: Իր հերթին, ընթեր-
ցողի աշխատանքը, որն ակտիվանում է գեղարվեստական հնա-
րանքից, նպաստում է իրականության «բացատրությանն ու
ձևավորմանը»:

Գեղարվեստական հնարանքի գործառույթի ուսումնասիրու-
թյունը մասնավորեցնելով պատմական կոնկրետ դարաշրջան-
ների նկատմամբ՝ գրականության մարդաբանությունը կարող է,
ինչպես գրում է Իզերը, «ախտորոշել մարդկային գոյություն այն
պայմանները», որոնք բնորոշ են տվյալ դարաշրջանին, այսինքն՝
երևան հանել համապատասխան մշակութային համատեքստի
այն արժեքները, ցանկությունները, կարիքներն ու պահանջ-
մունքները, որոնք արտահայտվել են միայն պատկերացումների
ձևով, գեղարվեստական հնարանքի ձևով: Իզերն այդ ապրում-
ների ամբողջությունը կոչում է «մշակույթի հակառակ կողմ»:
Ուսումնասիրողի մուտքն այնտեղ հնարավոր է միայն տվյալ
ժամանակի շրջանակներում ստեղծված գրական պատկերների
ուսումնասիրման միջոցով, քանի որ երևակայական պատկեր-
ները դարաշրջանի «գաղափարներով և ցանկություններով են

սնվում», իսկ դրանք հաճախ չեն կարող պահպանել իրենց բովանդակությունը երևակայական այն մարմնավորումից դուրս, որը նրանց տալիս է գրականությունը:

Գրականության ուսումնասիրության մարդաբանական կողմնորոշումը, ըստ Իգերի, նաև թույլ կտա մշակութային տարածքում գրականությանն ու գրականագիտությանը վերադարձնել այն դիրքը, որը նրանք, թվում է, կորցրել են տեղեկատվական տեսալսողական միջոցների և գործնական կողմնորոշում ունեցող ուսումնասիրությունների տիրապետության դարաշրջանում:

Երկեր

1. *Бурдые П.*, Поле литературы // Новое литературное обозрение, 2001, № 45.
2. Генетическая критика во Франции. Антология, М., 1999.
3. *Гринблатт С.*, Формирование Я в эпоху Ренессанса // Новое литературное обозрение, 1995, № 35.
4. *Изер В.*, Изменение функций литературы // Современная литературная теория, М., 2004.
5. *Изер В.*, К антропологии литературы // Новое литературное обозрение, 2008, № 94.
6. *Изер В.*, Вымыслообразующие акты. Глава из книги «Вымышленное и воображаемое: набросок литературной антропологии» // Новое литературное обозрение, 1997, № 27.
7. *Монроз Л.*, Изучение Ренессанса: поэтика и политика культуры // Новое литературное обозрение, 2000, № 42.
8. *Hirsch E. D.*, The Aims of Interpretation, Chicago, 1976.
9. *Hirsch E. D.*, Validity in Interpretation, Yale, 1971.

Լուրեր

1. *Козлов С.*, На rendez-vous с новым историзмом // Новое литературное обозрение, 2000, № 42.

2. *Лашкевич А. В.*, Герменевтика. Введение: электронный гипертекстовый учебник для студ. гуманитар. специальностей, Ижевск, 2000.
3. *Смирнов И. П.*, Новый историзм как момент истории // Смирнов И. П., Мегаистория. К исторической типологии культуры, М., 2000.
4. *Шайтанов И.*, «Бытовая история» // Вопросы литературы, 2002, Вып. 2.
5. *Эткинд А.*, Новый историзм: русская версия // Новое литературное обозрение, 2001, № 47.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ուսումնական այս ձեռնակը հասցեագրելով երիտասարդ գրականագետներին՝ մենք կուզեինք, ավարտելով այն, արդիականացնել այն հիմնախնդիրը, որը նշվել է սկզբում՝ գրական երևույթների ուսումնասիրության հարցում քննադատական մեթոդի ընտրության հիմնախնդիրը: Ժան Ստարոբինսկին, «Քննադատության վերաբերմունքը» (1967-2001) հոդվածում խորհրդածելով այդ խնդրի շուրջ, «մեթոդ» հասկացությանը հակադրում է «քննադատական ուղի» հասկացությունը: Ցանկացած ինքնատիպ մեթոդ, ինչպես գրում է Ստարոբինսկին, «սահմանափակում է ուսումնասիրության դաշտը»: այն ստիպում է ուսումնասիրողին վերլուծության համար ընտրել միայն առանձին հայեցակարգ, միայն «մի բարակ շերտ այն ամբողջից, որը գոյանում է ստեղծագործությունից նրան շրջապատող այլ տարրերի հետ միասին», և այդպես նրան փաստացի պարտադրում է «մոռանալ մյուս ամեն ինչի մասին՝ կանգ առնելով այն ճշմարտությունների շրջանակում, որոնք ընձեռում է <...> մեթոդաբանական այս կամ այն ընտրությունը»⁵⁶: Այդ պատճառով Ստարոբինսկին քննադատի համար ճիշտ է համարում չսահմանափակվել ինչ-որ նախասահմանված մեթոդաբանական ծրագրի կիրառությամբ, այլ իր աշխատանքը նմանեցնել «*ուղու*», «*ճանապարհի*», «*ճամփորդության*», այսինքն՝ «ջանալ մեթոդաբանա-

⁵⁶ *Старобинский Ж.*, Отношение критики. // *Старобинский Ж.* Поэзия и знание: История литературы и культуры, т. 1, М., 2002, с. 33-34.

կան մի պլանից անցնել մյուսին»՝ միավորելով «մեթոդաբանական տարբեր եղանակներ» և չանտեսելով դրանցից ոչ մեկը, եթե դրանք նպաստում են քննադատի խորհրդածություններին այնպիսի բարդ առարկայի շուրջ, ինչպիսին է գրական տեքստը:

Այդ դեպքում (ուսումնասիրողի՝ քննադատական տարբեր հարացույցների մեջ տեղաշարժվելու ունակության դեպքում) ուսումնասիրությունը չի վերածվի վերլուծության այս կամ այն տեխնիկայի պարզ և անդեմ կիրառության, որն ընտրվել է, ինչպես ասում է Ստարոբինսկին, «ցուցափեղկում դրվածներից»: Հաղթահարելով մեկ եզակի մեթոդի սահմանափակող իշխանությունը՝ այն կդառնա ազատ քննադատական խորհրդածություն: Սակայն, խոստովանում է Ստարոբինսկին, գրականության վերաբերյալ այդ կարգի ազատ խորհրդածությունը հնարավոր է միայն այն քննադատի համար, որը «հաղթահարել է օբյեկտիվ գիտելիքի և գիտական վարպետության անդեմ տառապանքը»⁵⁷: Այս գիրքը ընթերցողի համար ապահովում է այն տեղեկատվությունը, որի յուրացումը նրան թույլ կտա անցնել այդ առաջին և անհրաժեշտ աստիճանը գրականության մասին անհատական ազատ մտքի ճանապարհին:

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 48:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Դասագրքեր, ուսումնական ձեռնարկներ, ուսումնական նյութեր

1. *Землянова Л. М.*, Современное литературоведение в США, М., 1990.
2. *Зенкин С.*, Введение в литературоведение: Теория литературы, М., 1990.
3. *Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И.*, Методы изучения литературы, М., 2002, 2011.
4. История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки, М., 1985. т. 1-4.
5. *Иглтон Т.*, Теория литературы: Введение, М., 2010.
6. *Каллер Дж.*, Теория литературы: Краткое введение, М., 2006.
7. *Косиков Г. К.*, Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., Тракаты, статьи, эссе / сост. и предисл. Г. К. Косикова, М., 1987.
8. *Компаньон А.*, Демон теории: Литература и здравый смысл, М., 2001.
9. *Козлов А. С.*, Литературоведение Англии и США XX века, М., 2004.
10. *Красавченко Т. Н.*, Английская литературная критика XX века, М., 1994.
11. *Лашкевич А. В.*, Герменевтика. Введение: электронный гипертекстовый учебник для студ. гуманитар. специальностей, Ижевск, 2000.
12. *Ляпушкина Е.*, Введение в литературную герменевтику: учеб. пособие, СПб., 2002.
13. *Ржевская Н. Ф.*, Литературоведение и критика в современной Франции, М., 1985.
14. *Старобинский Ж.*, Отношение критики. Интерпретатор: движение к успеху // Старобинский Ж., Поэзия и знание: История литературы и культуры, т. 1, М., 2002.

15. Сквозь шесть столетий. Метаморфозы литературного сознания, М., 1997.
16. Урнов Д. М., Литературная критика и литературоведение в Англии после Второй мировой войны // Английская литература. 1945-1980, М., 1980.
17. Французская философия и эстетика XX века, М., 1995.
18. A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. Hertfordshire, 1997.

Տեղեկարու հրապարակություններ

1. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия, М., 2004.
2. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедия. Словарь-справочник, М., 1999 или др. изд.

Քրեստոմատիաներ և անթոլոգիաներ

1. Академические школы в западноевропейском и русском литературоведении // Хрестоматия по теории литературы, М., 1982.
2. Антология исследований культуры, СПб., 1997, т. 1: Интерпретация культуры.
3. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., Тракаты, статьи, эссе / сост. и предисл. Г. К. Косикова, М., 1987.
4. Современная литературная теория. Антология, М., 2004.
5. Структурализм: за и против, М., 1975.
6. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму, М., 2000.
7. Literary Theory: an Antology, Malden, 1998.

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՏՈՒՐԻՇԵՎԱ ՕԼԳԱ ՆԱՌԻՄՈՎՆԱ

**ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ
ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ
ՄԵԹՈԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Ուսումնական ձեռնարկ

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. խմբագրումը՝ Մ. Հովհաննիսյանի

Տպագրված է «Լեգա+» ՍՊԸ-ում:
ք. Երևան, Հակոբ Հակոբյան 3

Ստորագրված է տպագրության՝ 27.10.2017:
Չափսը՝ 60x84 $\frac{1}{16}$: Տպ. մամուլը՝ 16,625:
Տպաքանակը՝ 200:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.am