Հրատարակվում է ՀՀ նախագահի հովանու ներքո
իրականացվող Երիտասարդ գիտնականների աջակցության
ծրագրի ֆինանսավորմամբ:

ՏԻԳՐԱՆ ՍԻՄՅԱՆ

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ «ԳՈՐԾԱՐԱՆԸ»

ՄԵԹՈԴ, ՏԵՔՍՏ, ԸՆԹԵՐՑՈՂ, ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՂ

(Ուսումնամեթոդական ձեռնարկ)

ԵՐԵՎԱՆ

ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

2015

ՀՏԴ 82.0:003:81’22(07)
ԳՄԴ 83.3+87.4+81g7
Ս 500

Տպագրվում է ԵՊՀ արտասահմանյան գրականության ամբիոնի և ռոմանագերմանական բանասիրության ֆակուլտետի գիտական խորհրդի որոշումներով:

Գրախոսներ՝ **Ալբերտ Մակարյան**
Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
Նատալիա Խաչատրյան
Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, պրոֆեսոր

Գիտական խմբագիր՝
Արա Առաքելյան
Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, դոցենտ

ՏԻԳՐԱՆ ՍԻՄՅԱՆ

Ս 500 Գրականագիտության «գործարանը». մեթոդ, տեքստ, ընթերցող, մեկնաբանող (Ուսումնամեթոդական ձեռնարկ) / Տ. Սիմյան. – Եր.: Հեղ. հրատ., 2015. – 208 էջ + 4 ներդիր:

Ուսումնական ձեռնարկում համառոտ ներկայացվում է նշանագիտությունն իբրև գիտություն և մեթոդ, նկարագրվում են ոչ միայն Չարլզ Պիրսի, Յուրի Լոտմանի, Պիեռ Բուրդյոյի հայեցակարգերն ու խոսույթի տեսությունները, այլև Ռոման Յակոբսոնի, Հարոլդ Լասսվելի հաղորդակցական կաղապարները և դրանց կիրառությունը:

Նախատեսված է գրականության պատմաբանների ու տեսաբանների, հաղորդակցության տեսության մեջ և հումանիտար գիտություններում մասնագիտացող ուսանողների համար:

ՀՏԴ 82.0:003:81’22(07)
ԳՄԴ 83.3+87.4+81g7

ISBN 978-9939-0-1651-1

© Տ. Սիմյան, 2015

Նվիրում եմ զավակներիս՝ Մարինային ու Ալեքսին

«Առանց հրեշտակների կարող ենք ապրել, իսկ առանց մարդկանց՝ ոչ»
(Ցվետան Տոդորով)

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ընթերցողիս... 7
1. Գրականագետի դերի, նրա հմտությունների և նշանագիտության մասին 14

2. Նշանագիտությունը իբրև մեթոդ, կամ հյուրանոցների նշանային իրողությունները 34
Օգտակար գրականություն 50

3. Խոսույթի տեսությունը և դրա կիրառությունը.................... 52
Ա. Պատերազմական-հակապատերազմական դիսկուրսի ակունքներն ու քննադատությունը..61
Բ. Պատերազմական-հակապատերազմական վիպական դիսկուրսը. Առաջին աշխարհամարտի արժևորումն ու հետևանքները 109
Օգտակար գրականություն 128

4. Գրական գործընթաց, «գործարան» և «մշակութային ինդուստրիա» 131
Ա. Պիեռ Բուրդյոյի տեսությունը..131
Բ. Նախագուտենբերգյան և հետգուտենբերգյան գրական «գործարանը»...135
Գ. Գրաքննադատությունն ու գրական դաշտը տոտալիտար վարչակարգում..153
Դ. Գրաքննադատությունն ու գրական «գործարանը» լիբերալ տնտեսական խաղի կանոնների համատեքստում...174
Օգտակար գրականություն 205

ԸՆԹԵՐՑՈՂԻՍ

Սույն ուսումնական ձեռնարկը համեստ փորձ է նկարագրելու գրականագիտության «գործարանը», դրա հիմնական բաղադրիչները՝ *մեթոդը, տեքստը, ընթերցողին, մեկնաբանողին,* ինչպես նաև կարևորելու սրանց դերը ուսանողի մտահորիզոնում, քանի որ գրականագետը, *մեկնաբանողը* առանց *մեթոդի* չի կարող վերլուծել (գրական) *տեքստը:* Մինչ վերլուծելը մեկնաբանողը պիտի այն *ընթերցի,* միայն դա բավարար չէ գիտական տեքստեր ստեղծելու համար: Ուստի այս հասկացությունները փորձել ենք իրար մոտեցնել, որպեսզի դրանք մտերմանան և դիտարկվեն իբրև մեկ ամբողջական շղթայի մասեր՝ գրականագիտական «գործարանը» շարժման մեջ պահելու համար:

Վերնագրի բանալի բառերի շարակարգը պատահական չէ ընտրված: Բանալի բառերն են նաև պայմանավորել սույն ձեռնարկի կառուցվածքը: Մեթոդն ու մեկնաբանողը ընդգրկել են տեքստն ու ընթերցողին: Գրականագիտության «գործարանը» չի կարող գործառել առանց մեթոդի և պրոֆեսիոնալ մեկնաբանողի:

Սկզբում նկարագրում ենք նշանագիտությունը որպես գիտություն և մեթոդ, քանի որ առայժմ չունենք այլ «գործիքներ» *ինտիմ* դաշտում (գրական) տեքստերի հետ աշխատելու համար: Անհրաժեշտ ենք համարել անդրադառնալ այս մեթոդին, որպեսզի սկսնակ ուսանողը, դեռ գիտության դուռը չբացած, գրականության պատմություն ուսումնասիրելիս մտածի նշանագիտորեն, կարողանա կիրառել այդ գիտության մշակած «գործիքները»՝ ուսումնասիրվող գրական ընթացքը իմաստավորելու, վերապրած արտաքին փաստերը ներքինի վերածելու համար: Ներքին վերապրած փաստ ասելով նկատի ունենք այն, որ ընթերցված գեղարվեստական գրականությունը ընկալվի համակարգված, դառնա սեփական ինտելեկտուալ աճին նպաստող իրողություն, այլ ոչ թե առանձին տեքստեր, որոնց միջև ոչ մի կապ չի գիտակցվում: Պատկերավոր ասած՝

մեթոդի շնորհիվ առանձին միավորները՝ *փազլի մասերը*, հեշտ են վերածում *ամբողջական պատկերի*։

Հատուկ ուշադրություն ենք դարձրել գրականագետի դերին ու նրա հմտությունների շրջանակին, որպեսզի ուսանողը հասկանա, թե ինչ ոլորտ է մտել, ինչ է պահանջվում իրենից, ինչպիսի մասնագիտական պատրաստվածություն պետք է ունենա *մրցունակ* գրականագետ դառնալու համար։ Գիտական կոչումը և մրցունակ տեքստ գրող գիտնականը տարբեր հասկացություններ են։ Հիշենք Նեկրասովի թևավոր խոսքի հիման վրա ձևափոխված ռուսական հայտնի խոսքը՝ «Ученым можешь ты не быть, но кандидатом стать / быть обязан»։ Կոչումը հանուն կոչման ոչինչ է։

Մրցունակության կարևորագույն պահանջներից են օտար լեզուների իմացությունը և տվյալ գիտության մեջ գիտական հանրույթի կողմից ընդունված տեսությունների փայլուն իմացությունը, առանց որոնց դժվար է պատկերացնել 21-րդ դարի մրցունակ գրականագետին։ Լեզուների իմացությունը հարկավոր է արտաքին աշխարհում տեղի ունեցող գիտական նորարություններին ծանոթանալու, գիտաժողովներին մասնակցելու համար։ *Գրախոսվող* հանդեսներում տպագրվող հոդվածները, գիտաժողովներին մասնակցելը և կարդացվող դասընթացները մրցունակ գիտնականի պրոֆեսիոգրամմայի՝ մասնագիտական հմտությունների և վարկանիշի կարևորագույն ցուցիչներն են։

Այն տեսությունը, որը գրական տեքստի քննության ընթացքում չի նպաստում նոր իմաստի սերմանը, կորցնում է օգտակարությունը։ Ուստի նշանագիտական մեթոդի արդյունավետությունը փորձել ենք ցույց տալ առաջին հայացքից շատ առտնին՝ հյուրանոցներում հանդիպող նշանային իրողությունների քննությամբ, որպեսզի տեսանելի դարձնենք, թե ինչպես է գործառում նշանագիտական մեթոդը։ Ինչո՞ւ ենք ընտրել հյուրանոցային նշանային իրողությունները։ Տրամաբանությունը եղել է հետևյալը։ Օրինակ՝ կենսաբանները իրենց փորձերը կատարում են ավելի պարզ համակարգերի վրա, ասենք՝ մկների, այնուհետև փորձարկման վերջին փուլում՝ մարդկանց վրա։ Իբրև հա-

մակարգ հյուրանոցային նշանային իրողությունները ավելի պարզ են, քան գրական տեքստերը: Էլ չենք խոսում տեքստային շղթաների (խոսույթ, դիսկուրս), գրական ժամանակաշրջանների, մշակույթի մասին, թե որքան բարդ են:

Ներկա ձեռնարկում ընդգծվում է, թե ինչ ճանապարհ պիտի անցնի ընթերցողը գրական տեքստի գեղագիտական վայելքից (սովորական ընթերցող) մինչև պրոֆեսիոնալ ընթերցող, մեկնաբանող, գրականագետ դառնալը: Եթե չկա մեթոդ, ապա չկա պրոֆեսիոնալ մեկնաբանող, չկա ընդհանրապես մրցունակ գիտական խոսք, տեքստ և ընդհանրապես գիտություն:

Ձեռնարկում փորձել ենք *համառոտ ուրվագծել* նաև *գրական «գործարանը»*, որի բաղադրիչ մասերից են հեղինակը, հեղինակային խմբերը, հեղինակային օժանդակությունը (հոգևոր և ֆինանսական), գրական դաշտի խնդիրները, գրքի տարածման միջոցները (գիրք, ընթերցում, գրքի արտադրանք, գրադարաններ) և այլն:

Նկատենք, որ գրական «գործարանը» գիտակցվել է դեռևս անցած դարի 1920-ականներին: Օրինակ՝ Վիկտոր Շկլովսկին «Արձակի տեսության մասին» («О теории прозы») աշխատության վերաբերյալ գրում է. «Ես զբաղվում եմ գրականության տեսության մեջ ներքին օրենքների ուսումնասիրությամբ: Եթե անցկացնենք գործարանային զուգահեռ, ապա ես հետաքրքրվում եմ ոչ համաշխարհային բամբակաթղթային շուկայի իրավիճակի ուսումնասիրությամբ և ոչ էլ տրեստների քաղաքականությամբ, այլ միայն մանվածքի համարանիշներով և դրա հյուսման ձևերով: Հենց դրա համար էլ այս գիրքը ամբողջությամբ նվիրված է գրական ձևերի փոփոխության խնդրին»[1]: Հատվածը հստակ մատնացույց է անում, որ ռուս տեսաբանին չեն հետաքրքրել արտագրական, արտագրականագիտական իրողությունները: Նրա ուսումնասիրության թիրախն էին գրական երկի կառուցման առանձնահատկությունները, որի ընթացքում փորձելու էր պատասխանել, թե *ինչպես է* կերտված գրական երկը: Չեխ գրակա-

[1] Виктор Шкловский, О теории прозы, М., изд. «Федерация», 1929, с. 5-6.

նագետ Յան Մուկարժովսկին (1891-1975) Վ. Շկլովսկու աշխատության մեջբերված հատվածի առիթով նկատում է, որ գրականությունը նույնպես ենթարկվում է շուկայի պահանջին, առաջարկի և պահանջարկի օրենքներին, ինչը «նոր հեռանկար է բացում գրականության պատմության համար»[2]:

Հենց այս «հեռանկարի» նկարագրության «գործիքները» մեզ տվել է ֆրանսիացի հասարակաբան Պիեռ Բուրդյոն (1930-2002), որի տեսությունը կներկայացնենք ընթերցողին: Նրա տեսությունը մեզ հնարավորություն է տվել ներկայացնելու արտագրական միջավայրը, որտեղ ծավալվում է գրական գործընթացը: Ասել, որ նրա տեսությունը ամբողջովին նոր էր, ճիշտ չի լինի, քանի որ տեսության սաղմերը՝ գրական դաշտի արժեքաբանական պայքարը, գրական «գործարանը», ուրվագծվում են նաև Յու. Տինյանովի «Հանդես, գրաքննադատ, գրող և ընթերցող» («Журнал, критик, читатель и писатель», 1924), «Գրական այսօրը» («Литературное сегодня», 1924) հոդվածներում, իսկ մեզանում՝ Ժենյա Քալանթարյանի «Գրական քննադատության տեսության և պատմության հարցեր» աշխատության մեջ:

Սակայն Պիեռ Բուրդյոյի տեսությունը, նրա գործիքները լավագույնս հնարավորություն են տվել նկարագրելու գրական դաշտը: Բացի այդ՝ նրա տեսությունը արտոնյալ վիճակում է հայտնվում այն կետում, երբ հեղինակը տարբեր դաշտերը (գրական, քաղաքական, տնտեսական, լրագրային և այլն) նկարագրելիս կապում է դրանք ֆինանսական կապիտալի գործոնի հետ, որը մեծ ազդեցություն ունի դաշտերի գործառության վրա: Պ. Բուրդյոյի տեսությունը հատկապես գրական դաշտը ուսումնասիրելիս հնարավորություն է ընձեռում «իրերը անվանելու իրենց անուններով», ապամիֆականացնում է, հնարավորություն տալիս ուսումնասիրողին ձերբազատվելու պաթետիկ ուսումնասիրություններից և գրական դաշտը դիտարկելու ֆինանսական կապիտալի բաշխման տեսանկյու-

---

[2] Ян Мукаржовский, К чешскому переводу «Теории прозы» Шкловского, с. 33 // Структурализм «за» и «против»: сборник статей, изд. «Прогресс», 1975.

նից: Այնպես որ հետագա շարադրանքում ընթերցողը թող չզարմանա, որ մեծ ուշադրություն է դարձվում ֆինանսական կապիտալին, քանի որ գրական «գործարանը» չի կարող գոյատևել առանց ֆինանսական կապիտալի: Նույնը վերաբերում է գրականագիտության «գործարանին»:

Որտե՞ղ պետք է ուսանողը, ապագա ուսուցիչը, գրականագետը, մեկնաբանողը ծանոթանա գրականագիտության մեթոդներին: Համալսարաններում: Օրինակ՝ Հայ և ռուս բանասիրության, լրագրության ֆակուլտետներում վճարովի համակարգում սովորողը 2015 թ. դրությամբ պետք է վճարի տարեկան 400.000 դրամ[3]: Բակալավրիատում և մագիստրատուրայում սովորելու համար ընդհանուր առմամբ ուսանողը պետք է վճարի 2,4 մլն (մոտ 5000 $): Ինչպես տեսնում ենք, ուսանողը գրականագիտության «գործարանին» ծանոթանալու և դրա օրինաչափությունները հասկանալու, լեզվաբանության և գրականության մեջ հմտանալու համար գումար պետք է ներդնի: Ի՞նչ փոխհարաբերության մեջ են ֆինանսական (2,4 մլն դրամը) և սիմվոլիկ կապիտալները՝ դասավանդված առարկաների հանրագումարը: Արդյոք ձեռք բերված սիմվոլիկ կապիտալը «կարդարացնի՞» իրեն, հնարավորություն կընձեռի՞ ապագա ուսանողին աշխատաշուկայում գտնելու իր տեղը, որի շնորհիվ կսկսի ձեռք բերել ֆինանսական կապիտալ իր մասնագիտական հմտությունների՝ սիմվոլիկ կապիտալի հաշվին: Կամ՝ ուշադրություն դարձնել, թե որքան գումար է ներդրվում մշակութային դաշտի զարգացման գործում, և արդյոք այդ գումարները բավարա՞ր են մրցունակ սիմվոլիկ կապիտալ կուտակելու համար: Ինչպես նկատում ենք, վերը շարադրվածը սերվում է Պ. Բուրդյոյի մեթոդի կիրառության արդյունքում: Ուստի սույն ձեռնարկը ունի *գիտագործնական* ուղղվածություն. հումանիտար գիտություններում տեսությունը մեռած է առանց կիրառական կողմի:

---

[3] Վարձավճարների պաշտոնական տվյալներին մանրամասն կարելի է ծանոթանալ՝ http://ysu.am/uploaded/2015-2016_Us_vardzachaper.pdf - 20.11.2015.

Համաձայն ենք, որ վերոշարադրյալ երկու պարբերությունները կապ չունեն «դասական» գրականագիտության հետ, սակայն նման կարևոր գործոնը հաշվի չառնելը նույնպես համարում ենք սխալ: Գրական դաշտին վերաբերող ֆինանսական կապիտալի տվյալները հավելյալ տեղեկություններ կհաղորդեն «դասական» գրականագիտության սահմաններում գրվող ուսումնասիրություններին, ինչը է՛լ ավելի շոշափելի, հստակ, փաստարկված կդարձնի գրականագետի դատողությունները գրական գործընթացների, գրական երկերի ընկալման պատմության վերաբերյալ:

Հատուկ ուշադրություն ենք դարձրել նաև նախագուտենբերգյան և հետգուտենբերգյան գրական «գործարանների», ինչպես նաև բանահյուսական և հեղինակային հաղորդակցական կաղապարների նկարագրությանը: Դրա շնորհիվ հնարավոր է եղել տեսնել գրականության և տեղեկատվական տեխնոլոգիաների միջև կապը, վերջինիս զարգացման ազդեցությունը գրական «գործարանի» գործառության վրա: Սա կարևորել ենք, քանի որ գրականությունը սոցիալ-տնտեսական, տեղեկատվական տեխնոլոգիաներից, գիտական առաջընթացից անկախ դիտարկելը նույնպես համարում ենք անընդունելի: Այս տրամաբանությունն է մեզ ստիպել, որ անդրադառնանք գրական «գործարանի» և ԶԼՄ-ների (ռադիո, հեռուստատեսություն և այլն) փոխհարաբերությանը, գրական «գործարանի» և մարքետինգի կապին (գովազդ):

Կարևոր ենք համարել նաև ընդգծել արդի փուլում գրաքննադատի դերը գրական դաշտում: Եվ ընդհանրապես՝ ինչ գործառույթ նա կարող է իրականացնել: Եթե գրականության պատմաբանը ուսումնասիրությունները կատարում է հիմնականում տարաժամանակյա կտրվածքում, ապա գրաքննադատը՝ համաժամանակյա: Մեզանում, կարծում ենք, այս սկզբունքները հիմնականում պահպանվում են: Առաջարկում ենք համադրել տարաժամանակյա և համաժամանակյա սկզբունքները: Այսպիսի մոտեցումը կփոխի գրաքննադատության չափորոշիչները՝

հնարավորություն ստեղծելով գրչակների ու միջակների, լուսանցքային գրողների արագ մաղվելու համար: Քննադատությունը կարող է առիթ դառնալ գրողի միֆականացմանը, ինչի հիման վրա կարող է կերտվել պոետի կեղծ իմիջը:

Պայքարի լավագույն զենքը լռությունն է: Դիպուկ է նկատել գրականագետ Ջավեն Ավետիսյանը. «Եթե կարդում ես և զգում ես, որ մեջը բան չկա, այդ գիրքն արդեն իր մեջ քննադատություն ունի: Ընթերցողը կարդում ու զցում է մի կողմ, դա արդեն քննադատություն է»[4]: Արժեքավորը պետք է գնահատվի և′ սիմվոլիկ, և′ ֆինանսական կապիտալներով:

Որպեսզի ընթերցողը մեզ չմեղադրի դասական կառուցվածքաբանության քարոզչության մեջ, որոշեցինք, բացի Պ. Բուրդյոյի տեսությունից, համառոտ ուրվագծել խոսույթի տեսության հիմնական սկզբունքները, ինչը հնարավորություն է տալիս թեմատիկ, կապակցված *շղթայի* մեջ դիտարկելու գրական ստեղծագործությունները: Խոսույթի տեսությունը նույնպես փորձել ենք ցույց տալ կոնկրետ թեմատիկ շղթայի քննությամբ՝ խոսույթի տեսության արդյունավետությունը հնարավորին չափ ցուցադրելու համար:

Եվ վերջում ուզում ենք ընդգծել մի կարևոր հանգամանք ևս:

Ձեռնարկում «Օգտակար գրականություն» բաժնում առաջարկել ենք հիմնականում ռուսալեզու գրականություն, քանի որ նշված գրքերի մեծ մասը հասանելի է համացանցում՝ ի տարբերություն օտարալեզու այլ աղբյուրների: Ամեն բաժնի վերջում «Օգտակար գրականությունը» ներկայացրել ենք համառոտ մեկնաբանություններով՝ ընթերցողին հնարավորինս արագ կողմնորոշելու համար:

---

[4] Գրականագետները գրականության մասին. կլոր սեղան // Գրական թերթ, 21.03.2015/http://www.grakantert.am/%D5%A3%D6%80%D5%A1%D5%AF%D5%A1%D5%B6%D5%A1%D5%A3%D5%A5%D5%BF%D5%B6%D5%A5%D6%80%D5%A8%D5%A3%D6%80%D5%A1%D5%AF%D5%A1%D5%B6%D5%B8%D6%82%D5%A9%D5%B5%D5%A1%D5%B6%D5%B4%D5%A1%D5%BD%D5%AB%D5%B6-%D5%AF/- 20.11.2015.

1. ԳՐԱԿԱՆԱԳԵՏԻ ԴԵՐԻ, ՆՐԱ ՀՄՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԵՎ ՆՇԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Արդի փուլում գրականագետ լինելը բավականին բարդ մասնագիտություն է դարձել, որովհետև դրա համար պահանջվում են հատուկ մասնագիտացում, լայնախոհություն, ինտելեկտ, փաստական նյութի լավ իմացություն, վերլուծական և համադրական մտածողություն, դիտողականություն: «Նոր տիպի գրականագետը, - գրում է Յու. Լոտմանը, - ուսումնասիրող է, որը պետք է միավորի ինքնուրույն ձեռք բերած էմպիրիկ նյութը ճշգրիտ գիտությունների կողմից մշակված դեդուկտիվ մտածողության հետ»[5]:

Ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ գրական տեքստի ուսումնասիրման ժամանակ կարևոր է գրականագետ-գրական տեքստ կապը, որպեսզի դեդուկցիայի միջոցով[6] ստացվող նոր գիտելիքը անմիջապես հենված լինի գեղարվեստական տեքստի վրա և ոչ թե լինի գրականագետի, ընթերցողի ինտելեկտուալ խաղի, մտահայեցման արդյունք. օրինակ[7]՝ «X բանաստեղծությունը ծփում է հույզերով, կարոտով, ապրումներով, …հեղինակը տագնապներով լի է, …ողջ կյանքի ընթացքում այս բանաստեղծության թեման հյուծել է բանաստեղծին, կամ՝ «…բանաստեղծության մեջ գոյություն ունեն բոցավառ շիկացումներ, որոնք տարիներ ի վեր տանջել են հեղինակին»: Նմանատիպ զգայական բնորոշումները չեն բխում բուն գեղարվեստական տեքստից, ուրեմն չեն բացահայտում տեքստի

---

[5] Юрий Лотман, Литературоведение должно быть наукой, с. 100 // Вопросы литературы, 1967, № 1.

[6] Երբ մասնավոր գիտելիքը արտածվում է ընդհանուրից: Բերենք հայտնի օրինակը՝ բոլոր մարդիկ մահկանացու են (1): Սոկրատը մարդ է (2), հետևաբար Սոկրատը մահկանացու է (3):

[7] Օրինակը բերելիս միտումնավոր չենք նշում աղբյուրը՝ քննադատության անուղղակիությունը պահպանելու համար, թեպետ ընդհանուր սկզբունքը և ոճը պահպանել ենք:

կառուցվածքային, կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները, ծածկագրված իմաստը (նշանակյալը):

Չի կարելի և անընդունելի է, որ գիտականության հավակնող գիտական հոդվածը գրված լինի գեղարվեստորեն: Չպետք է մոռանալ, որ գրականության լեզուն (գեղարվեստական) և գիտության լեզուն նույնը լինել չեն կարող: Եթե քննադատը իր հոգում առաջացած հույզերը հանձնում է թղթին՝ առանց փաստարկելու կոնկրետ մեջբերումներով, ապա ծնվում են մերձգիտական «վերլուծություններ»: Ա. Բելեցկին բերում է նմանատիպ փաստեր, օրինակ, Մերեժկովսկու գրածները Գոգոլի, Լերմոնտովի մասին և Ի. Ն. Աննենսկու «Արտացոլման գիրք», Բալմոնտի «Լեռնային բարձունք» գործերի վերաբերյալ[8]: Պատճառն այն է, որ Մերեժկովսկին գրելիս չուներ գիտական «գործիքներ»՝ մետալեզու, որը հակադրված լիներ գրականության լեզվին: Գիտնական գրականագետը մետալեզուն ձեռք է բերում, օրինակ, հումանիտար գիտություններում գիտնականների հանրույթի կողմից ընդունված տեսություններին[9] ծանոթանալուց հետո: Գրականագետը առանց մետալեզվի չի կարող ստեղծագործել և գրել գիտական տեքստեր:

Ստեղծագործական գործընթացի ժամանակ գրականագետի և գրական տեքստի միջև պետք է առաջանա երկխոսություն, կոնֆլիկտ: Սա ենթադրում է, որ գրականագետը պիտի ծանոթանա գրական երկին, բանաստեղծությանը, մտնի հեղինակի հետ երկխոսության դաշտ, բայց անհրաժեշտ է նաև, որ հաղորդակցվողների միջև առաջանա կոնֆլիկտ: Գրականագետ-գրական տեքստ հաղորդակցության ժամանակ պետք է

---

[8] А.И. Белецкий, Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя), с. 122 // А.И. Белецкий, В мастеркой художественного слова, М., изд. «Высшая школа», 1989.

[9] Ինչ ենք հասկանում տեսություն ասելով: Ֆիզիկոս Լեոնիդ Պոնոմարյովը «Քվանտից անդին» աշխատության մեջ հստակ ձևակերպում է. «[տեսությունը] մասնավոր դեպքերի սեղմ բացատրությունն է մի քանի ընդհանուր սկզբունքների հիման վրա» (Леонид Пономарев, По ту сторону кванта, М., изд. «Молодая гвардия», 1971, с. 42):

ձևավորվի կոնֆլիկտը հաղթահարելու միջոցը, այն է՝ հարցադրումը: Ուսումնասիրողը հարցադրման միջոցով բացահայտ ձևակերպում է իր և գրական տեքստի միջև ձևավորված կոնֆլիկտը, իսկ որպեսզի հաղթահարի այն, պետք է ճիգ գործադրի, ուսումնասիրի (Բախտին): Ավստրիացի հոգեբան Պաուլ Վացլավեկը (1921-2007) մի առիթով գրել է, որ «չհասկանալը բնական վիճակ է», ուստի գրականագետը պետք է հաղթահարի այս «բնական» վիճակը:

Իսկ ինչպիսի՞ մասնագիտական պատրաստվածություն պետք է ունենա գրականագետը: «Նա (գրականագետը- Տ.Ս.), - գրում է Յու. Լոտմանը, - պետք է լինի լեզվաբան, տիրապետի մոդելավորող մյուս համակարգերի հետ աշխատելու հմտություններին, տեղյակ լինի հոգեբանական գիտությունների նվաճումներին և միշտ հղկի սեփական գիտական մեթոդը՝ մտորելով նշանագիտության և կիբեռնետիկայի ընդհանուր պրոբլեմների շուրջ: Նա պետք է սովորեցնի իրեն համագործակցել մաթեմատիկոսների հետ, իսկ վերջնահաշվում՝ համատեղել գրականագետին, լեզվաբանին և մաթեմատիկոսին: Նա իր մեջ պետք է դաստիարակի տիպաբանական մտածողություն՝ երբեք չընդունելով իր մեկնաբանությունները իբրև վերջնական ճշմարտություն»[10]:

Մեջբերված հատվածը ենթադրում է, որ գրականագետը պետք է դուրս գա մտավոր «շրջափակումից», գրի վերլուծական տեքստեր, իր ուսումնասիրությունները շարադրելիս չպետք է լինի «փակ»՝ սահմանափակվելով միայն գրականագիտության շրջանակով: Գրականագետը միաժամանակ պիտի ծանոթ լինի նշանագիտության, հոգեբանության, մարդագիտության, սոցիոլոգիայի, քաղաքագիտության, հոգեբանության, հաղորդակցության տեսության և այլ գիտաոլորտներում առկա մեթոդներին և հնարավորինս կիրառի այդ մեթոդները՝ գրական տեքստերը, գրական գործընթացները նկարագրելու համար:

[10] Ю. Лотман, Литературоведение должно быть наукой, с. 100 // Вопросы литературы, 1967, № 1.

Մաթեմատիկան ինքնին ձևական գիտություն է, ճշգրիտ, հստակ, այդ է պատճառը, որ Լոտմանը գրականագետի իդեալական տիպ է համարում գրականագետ-մաթեմատիկոս համատեղումը: Յու. Լոտմանը փաստորեն փորձում է փակել գրականագիտական տպավորապաշտությունը (իմպրեսիոնիզմ), որտեղ ավելի շատ տպավորություններ են, քան փաստարկված վերլուծություններ: Պետք է փաստել, որ գրականությունը կապված է *արժեքաբանության* հետ, և այն ճշգրտությունը, ինչը կարելի է տեսնել մաթեմատիկայում, հնարավոր չէ ապահովել գրականագիտության մեջ, բայց որ գրականագետը իր տեքստերում պիտի ապահովի գիտականության չափորոշիչները, դա կասկածից վեր է:

Կարծում ենք, որ գրականագետի տեքստը առնվազն պետք է ունենա.

1. *Հստակ հասկացական համակարգ* (մետալեզու), այլ կերպ ասած՝ «աշխատանքային գործիքներ», որոնցով կարողանա «մոտենալ» գրական տեքստին: Այլ գիտաճյուղերից փոխառված հասկացությունները նախապես պետք է հստակեցվեն, թե ինչ իմաստով են կիրառվում, որպեսզի հետագա ընթերցման ժամանակ ընթերցողը չդժվարանա: Սա նաև գիտական էթիկետի կարևոր պահանջներից է: Խոսել «թռչնի» լեզվով և չբացատրել, թե ինչ իմաստով է դա կիրառվում, կարելի է համարել գիտական խաբեբայություն: Նման գիտնականի համար գլխավորը դառնում է ոչ թե ճշմարտության բացահայտումը, այլ խելացի vs հիմար հակադրության ձևավորումը, ինչը իրեն արտոնյալ դիրք և հոգեբանական հարմարավետություն է ապահովում:

2. *Հստակ հարցադրումներ,*

3. *Ուսումնասիրության ենթակա առարկա, օբյեկտ, որը պետք է լինի ճանաչելի և նկարագրելի*[11]: Դիցուք՝ եթե պնդում

[11] Умберто Эко, Как написать дипломную работу, Санкт-Петербург, изд. «Симпозуим», 2004, с. 56.

ենք, որ կիկլոպները կամ ջրահարսները իրականում գոյություն են ունեցել, ապա պետք է բերենք հստակ ապացույցներ (կմախք, մարմնի մնացուկներ և այլն)՝ հիմնավորելու մեր դատողությունները: Եթե չկան փաստեր, ուրեմն դրանք մարդու երևակայության արգասիք են: Սա չի նշանակում, որ կիկլոպներին, ջրահարսներին հանգիստ ենք թողնում: Պարզապես հնէաբանությունից անցում ենք կատարում մարդաբանության, բանահյուսության, կրոնի ոլորտներ և փորձում ենք հասկանալ, ուսումնասիրել, թե ինչու են նման կերպարները հայտնվում, ինչպիսի մտածողության արգասիք են դրանք:

4. *Պետք է լինի սկզբունքորեն քննադատելի, հերքելի* (Կարլ Պոպպեր), այսինքն՝ եթե ասվածը սկզբունքորեն կարելի է մերժել, ուրեմն գիտական է: Օրինակ՝ «Այս պահին, երբ ես գրում էի այս տողերը, տիեզերքում հզոր իրադարձություններ էին տեղի ունենում»: Այս դատողությունը չի կարող լինել գիտական, քանի որ չունենք գործիքներ ստուգելու, արդյոք մեր դատողությունը համապատասխանու՞մ է ճշմարտությանը, թե՞ ոչ: Ուստի այս դատողությունը սկզբունքորեն քննադատելի չէ, հետևաբար չի կարող հավակնել գիտականության, բայց այն կարող է շատ հանգիստ գործածել գրական տեքստում:

5. *Հստակ շարադրանք*՝ հնարավորինս տարընթերցումների տեղիք չտվող:

Երբեմն կարելի է հանդիպել «հոդված-ուսումնասիրությունների», որոնք գրված են խրթին ոճով, չհստակեցված գիտաբառերի առատությամբ, մտացածին հարցադրումներով: Պատկերավոր ասած՝ տեքստի վերլուծությունը առանց հստակության ու մետալեզվի դառնում է «կույր», դատարկ՝ վերածվելով ինտելեկտուալ խաղի: Ի՞նչ նկատի ունենք ինտելեկտուալ խաղ ասելով: Դա այն է, երբ հոդվածում և այլ գիտական ժանրի շրջանակում առանց *հստակ հարցադրման* «քննարկվում» է որևէ խնդիր, չի ստեղծվում նոր գիտելիք, որը չի նպաստի տվյալ գիտաոլորտի զարգացմանը և օգտակար լի-

նի ուսանողի, մասնագետի, գիտական հանրության, հասարակության համար:

Գիտական, գեղարվեստական տեքստի վերլուծության ժամանակ կարևոր է նաև խուսափել *գիտական դոգմատիզմից*: Հավանաբար հենց սա նկատի ուներ Յու. Լոտմանը, երբ գրում էր՝ «Երբեք չընդունել սեփական մեկնաբանությունները իբրև վերջնական ճշմարտություն», որովհետև գիտնականի նմանատիպ հոգեբանական դիրքորոշումը փակում է «ականջը»՝ դիմացինին լսելու, նորը ընկալելու, վերաիմաստավորելու, ինչպես նաև սեփական սխալները տեսնելու, ուղղելու, սեփական գործունեությանը «դրսից» դիտելու համար:

Գիտնականը միշտ պետք է գիտակցի և չբացառի, որ իր գրած տեքստը կարող է քննադատվել, հնանալ՝ պայմանավորված ուսումնասիրված հեղինակի արդիականության կորստով, մեթոդով, իսկ նրա տեղը կարող է զբաղեցնել նոր տեսությամբ, մեթոդաբանությամբ գրված այլ ուսումնասիրություն: Օրինակ՝ Ումբերտո Էկոն «Բացակայող կառուցվածք: Նշանագիտության ներածություն» աշխատության մեջ քննադատության է ենթարկել կառուցվածքաբանությունը (ստրուկտուրալիզմը)՝ փոխարենը գերապատվությունը տալով նշանագիտական վերլուծության մեթոդին[12]: Ցանկացած տեսություն, մեթոդ բացարձակ չէ, ենթակա է մերժման, կարող է լինել սխալական (ֆալիբիլիզմ)[13]:

Իսկ ինչպես կարող ենք թեստավորել ստացված գիտելիքները գրականագիտության մեջ: Դ.Ս. Լիխաչևը «Պատմությունը ճշմարտության մայր» հոդվածում իբրև չափորոշիչ առաջարկում է պատմությունը: «Որտե՞ղ փնտրել «հենման կետը»» հարցնում է նա և անմիջապես պատասխանում է. «…ապա-

[12] Այս մասին մանրամասն տե՛ս Умберто Эко, Отсутсвующая структура. Введение в семиологию, Санкт-Петербург, изд. «Симпозиум», 2004, сс. 5-34.

[13] Ֆալիբիլիզմը անգլերեն fallible բառից է, որը նշանակում է սխալի ենթակա, սխալական: Այս հայեցակարգի կողմնակիցներից էին Չ.Ս. Պիրսը, Կարլ Պոպպերը:

ցուցելիությունը մեր՝ պատմությանը դիմելու մեջ է»[14]: Հոդվածի հեղինակը դատարկ է համարում նաև ուսումնասիրությունների այն հատվածները, որոնք գեղարվեստական երկի ոճը նկարագրելիս «չեն լուսաբանվում խորը պատմականությամբ»[15]: Վերջինս «ազատում է նաև «գիտության մեջ եղած քաղքենիությունից», «ծայրահեղ սուբյեկտիվիզմից»[16]: Նման չափորոշիչը հնարավորություն է տալիս գիտնականին խուսափելու «իմպրեսիոնիստական գրականագիտությունից»: Կարծում ենք՝ հենց այս տրամաբանության պատճառով է, որ Դ.Ս. Լիխաչևը իր հոդվածը ավարտում հետևյալ կերպ. «Պատմական մոտեցումը՝ իր բոլոր դրսևորումներով՝ տեքստի պատմությունից, կյանքի պատմությունից, գրականության պատմությունից և ընդհանուր պատմությունից մինչև հարցի պատմությունը, մեր գիտության նյարդն է...»[17]:

Յու. Լոտմանը կարևորում է գրականագիտության համար նաև մեթոդի[18] խնդիրը և իրավացիորեն ընդգծում, որ պետք է «միշտ հղկել սեփական գիտական մեթոդը», այսինքն՝ մեթոդի կատարելագործումը *անընդհատական* գործընթաց է: Այսպիսի ընթացքը ենթադրում է, որ գրականագետը պետք է քայլի հումանիտար գիտությունների ձեռքբերումներին համընթաց: Այս ամենը խիստ կարևոր է տվյալ գիտության զարգացման, նրա հեռանկարի առումով, որպեսզի ուսումնասիրվող նյութը «բացվի» ոչ թե բռնազբոսիկ, կամայականորեն, այլ հստակ մշակված գիտական նորմերին ու սկզբունքներին համապատասխան: Գրականագետն իր մեթոդաբանական «գործիքները» պետք է անընդհատ շտկի, կատարելագործի, կուտակի

---

[14] Д.С. Лихачев, История – мать истины, с. 209 // Д. С. Лихачев, Литература – реальность – литература, Л., изд. «Сов. Писатель», 1981 / http://www.lihachev.ru/lihachev/bibliografiya/nauka/literatura/3848/ -20.11.2015.

[15] Նույն տեղում, էջ 210:

[16] Նույն տեղում, էջ 213:

[17] Նույն տեղում, էջ 214:

[18] Հունարեն «Metodos»-ը լայն իմաստով նշանակում է ուսումնասիրության կամ ճանաչողության ճանապարհը:

նոր գիտելիքներ՝ գեղարվեստական տեքստը նոր, անսպասելի տեսանկյուններից մեկնաբանելու համար:

Նաև չպետք է ընկնել մեթոդաբանական «էյֆորիայի» մեջ, այսինքն՝ գերագնահատել այս կամ այն մեթոդի նշանակությունը: Հակված ենք կարծելու, որ արդի փուլում պետք է նախապատվությունը տալ *մեթոդաբանական մոտեցումների բազմազանությանը*: Ասվածը ենթադրում է, որ գեղարվեստական տեքստերի վերլուծության ժամանակ չպետք է սահմանափակվել միայն մեկ մեթոդով: Այս կամ այն մեթոդի կիրառումը պետք է պայմանավորված լինի ուսումնասիրվող պրոբլեմով, առաջադրված խնդրով և արդյունավետության գործակցով:

Նկատենք մի կարևոր հանգամանք ևս: Մեթոդը, ըստ էության, ուսումնասիրողի «ակնոցն» է, որով նա զննում է փաստական նյութը: Մեթոդը պետք է նպաստի նյութի վերլուծությանը՝ հիմնված գրական տեքստի վրա, այլ ոչ թե գրական տեքստը հարմարեցվի (подгонка) տեսությանը կամ ինչ-որ կաղապարի: Այս երևույթն անընդունելի է գեղարվեստական տեքստի վերլուծության ժամանակ: Օրինակ՝ Զիգմունդ Ֆրոյդի աշակերտ-գրաքննադատները գեղարվեստական տեքստերը վերլուծելիս գրողներին (օր.՝ Հյոլդերլին) հռչակում էին հոգեկան հիվանդներ[19] ՝ մոռանալով անգամ հենց Ֆրոյդի առաջարկած սուբլիմացիա[20] հասկացության մասին:

«Հոգեվերլուծական մեթոդը, - գրում է Հերման Հեսսեն, - հնարավորություն տվեց խորապես ներթափանցելու պոետական հոգու մեխանիզմների և օրինաչափությունների մեջ, սա-

---

[19] Герман Гессе, Психология недоучек, сс.192-195 // Герман Гессе, Письма по кругу, М., изд. «Прогресс», 1987.

[20] Հոգեվերլուծության հիմնական հասկացություններից է, որը նշանակում է անցում ֆիզիոլոգիական էներգիայից (libido), հակումներից գեղարվեստական, սոցիալական գործունեության: Նկատենք, որ, ըստ Հ. Հեսսեի սուբլիմացիան ունի «պտղաբեր» արտամղման նշանակություն. «…երբ արդյունավետ է ֆրուստրացիան, երբ զոհը բերում է պտուղներ»: Այս մասին մանրամասն տե՛ս Герман Гессе, Д-ру К.-Г. Юнгу, Кюснахт, с. 242-244 // Письма по кругу):

կայն հնարավորություն չտվեց վճռական որևէ բան ասել այն կարևոր բանի մասին, թե ինչ է թաքնված ցանկացած արվեստի ստեղծագործության հետևում՝ դրա վարպետության մակարդակի մասին: ….Հոգեվերլուծությունը չգիտի մշակույթով պայմանավորված ոչ մի իդեալի մասին»[21]: Գրեթե նույն կարծիքին էր Ֆրանց Կաֆկան: Գրական տեքստի վերլուծության ֆրոյդյան մոտեցումը նա համարում է «անհույս սխալ» և մոտավոր[22]:

Այսպիսով, գեղարվեստական տեքստի վերլուծության համար կիրառվող ցանկացած մեթոդ և տեսություն պետք է ուղղված լինեն ոչ թե արվեստի, գրականության դեմ, այլ հակառակը՝ նպաստեն կոմպոզիցիոն, կառուցվածքային, իմաստային առանձնահատկությունների վերհանմանը[23]: Խնդիրն այն է, որ հոգեվերլուծությունը գրական տեքստերի քննության ժամանակ դիտարկում է հեղինակների անգիտակցական գործընթացները՝ մոռանալով գրական երկի պայմանական լինելը, որը ծնվում է փաստի և երևակայության համադրման, փոխադարձ «խաղի» արդյունքում:

Մեթոդի մասին. նշանագիտություն

Մեթոդը ինքնին մշակվում է որևէ տեսության հիմքի վրա և դառնում է դրա նախադրյալը, «ձեռքերը»: Մեթոդի էֆեկտիվությունը, ուժը պայմանավորված է տեսության բովանդակային խորությամբ: Այդ պարագայում տեսությունը «սեղմվում» է մեթոդի մեջ, իսկ այն իր հերթին «ընդարձակվում է համակարգի մեջ», որը նպաստում է ձեռք բերվող գիտելիքի խորացմանը և գործնական կիրառությանը: Տեսությունը և մեթոդը, փաստորեն, պետք է մշտապես համագործակցեն. տեսությունը պետք

[21] Герман Гессе, Размышления о Готфриде Келлере, с. 173 // Письма по кругу.
[22] В.В. Набоков, Лекции по зарубежной литературе (Фр. Кафка «Превращение»), М., Изд-во независимая газета, 2000, с. 331.
[23] Հոգեվերլուծության քննադատության մասին տե՛ս նաև Т. Адорно, Критика психоаналитической теории искусства, с. 15-17 // Т. Адорно, Эстетическая теория, М., изд. «Республика», 2001.

է «սնի» մեթոդը, իսկ մեթոդը՝ վերլուծի գեղարվեստական տեքստը, բացահայտի դրա թաքնված իմաստը: Այլ կերպ ասած՝ մեթոդը տեսությանը հաղորդում է *գործնական* նշանակություն:

Այստեղ նպատակ չունենք ներկայացնելու բոլոր մեթոդները: Սակայն հատկապես առանձին ուզում ենք նկարագրել արդի փուլում ամենատարածվածներից մեկը՝ նշանագիտականը:

Նշանագիտությունը (semiotics, Semiotik, семиология, семиотика) հիմնվել է կառուցվածքաբանության դրույթների վրա, սակայն այն տեքստի վերլուծության ավելի ամբողջական ու համապարփակ «գործիքներ» ու մոտեցումներ է առաջարկում: Նշանագիտական մեթոդը կառուցվածքաբանական «կամերային» վերլուծությունների հաղթահարման արդյունք է[24]:

Այժմ փորձենք ներկայացնել նշանագիտությունն իբրև *գիտություն* և *մեթոդ*[25]:

Նշանագիտությունը (հուն. semeion-նշան) գիտություն է, որն ուսումնասիրում է նշանային համակարգերը, դրանց հատկությունները, գործառությունը, նշանները հաղորդակցական պլանում, դրանց բնույթն ու տեսակները: Նշանագիտության հիմնադիրներն են լեզվաբան Ֆ.Սոսյուրը (1857-1913) և Չ.Ս. Պիրսը (1839-1914), որոնք, անկախ իրարից, մեկը՝ Ֆրանսիայում, մյուսը՝ ԱՄՆ-ում, սկսեցին խոսել նշանագիտության մասին: Ժամանակը հասունացել էր:

Սոսյուրի «Ընդհանուր լեզվաբանության դասընթաց»-ում կարդում ենք. «Լեզուն հասկացություններ արտահայտող նշանների համակարգ է և դրանով իսկ համեմատելի է գրերի, խուլ-համրերի այբուբենի, խորհրդանշական արարողակար-

---

[24] Դասական կառուցվածքաբանական վերլուծության օրինակ է Ռոման Յակոբսոնի և Կլոդ Լևի-Ստրոսի Բոդլերի «Կատուներ» բանաստեղծության քննությունը (Роман Якобсон / Клод Леви-Стросс, «Кошки» Шарля Бодлера, сс. 231-255// Структурализм «за» и «против», М., 1975.)

[25] Երբ նկատի ունենանք նշանագիտությունը իբրև մեթոդ, առանձին կնշենք:

գերի, քաղաքավարական ձևերի, զինվորական ազդանշաննե-րի և այլնի հետ: Միայն թե լեզուն այս բոլոր համակարգերից ամենակարևորն է»[26]: Այս հատվածից հստակ երևում է, որ Սոսյուրը ընդհանրություն է տեսնում լեզվի` իբրև նշանային համակարգի, և այլ նշանային համակարգերի միջև, սակայն մի տարբերությամբ, որ լեզվով կարելի է նկարագրել մյուս նշանային համակարգերը, ինչպես, օրինակ, հայերեն կարելի է նկարագրել հայոց այբուբենի առանձնահատկությունները (քանի տառ ունի, ձայնավոր / բաղաձայն և այլն): Հենց սրանով է պայմանավորված լեզվի «ամենակարևորությունը»:

Սոսյուրը կարևորում է նշանագիտությունն իբրև նոր գի-տություն հիմնավորելու անհրաժեշտությունը. «Ուստի կարե-լի է պատկերացնել այնպիսի մի գիտություն, որն ուսումնասի-րի նշանների գործառությունը հասարակական կյանքի ներ-սում. այն կարող է կազմել հասարակական հոգեբանության, հետևաբար ընդհանուր հոգեբանության մի բաժինը. մենք այն կանվանենք նշանաբանություն` սեմիոլոգիա: Այն պետք է բա-ցատրի, թե ինչ են նշանները և ինչ օրենքներով են նրանք ղե-կավարվում: Քանի որ նման գիտություն դեռ գոյություն չունի, հնարավոր չէ ասել, թե ինչպիսին կլինի, բայց այն գոյության իրավունք ունի, նրա տեղը կանխորոշված է: Լեզվաբանությու-նը այդ ընդհանուր գիտության մի մասն է միայն. նշանաբա-նության հայտնաբերելիք օրենքները կիրառելի կլինեն նաև լեզվաբանության վերաբերյալ, և վերջինս այսպիսով կկապվի մարդկային իրողությունների ամբողջությունից առանձնացող շատ որոշակի բնագավառի հետ:

Նշանագիտության ճշգրիտ տեղը որոշելը հոգեբանների խնդիրն է, այնինչ լեզվաբանները պետք է սահմանեն, թե նշա-նաբանական իրողությունների ամբողջությունից ինչն է լեզուն առանձնացնում որպես առանձին համակարգ:

---

[26] Ֆերդինանդ դը Սոսյուր, Ընդհանուր լեզվաբանության դասընթաց, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», «Փրինթինֆո» հրատ., 2008, էջ 31-32:

…Մեզ համար …լեզվաբանական խնդիրներն ամենից առաջ նշանաբանական խնդիրներ են»[27]: Մեջբերման այս ընդարձակ հատվածում կարևորն այն է, որ Սոսյուրը արդեն իսկ նկատում է նշանագիտության հեռանկարը, և նրա համար «լեզվաբանական խնդիրները» արդեն երևան են գալիս որպես «նշանաբանական խնդիրներ»[28]: Սա ենթադրում է, որ նշանագիտության հեռանկարը բացվում է նաև այլ գիտություններում (օրինակ՝ գրականագիտություն, ազգագրություն, կենսաբանություն, հոգեբանություն, քաղաքագիտություն և այլն) դրա կիրառմամբ: Ուստի այլ գիտությունների շրջանակում այն սկսում է կիրառվել որպես *մեթոդ*:

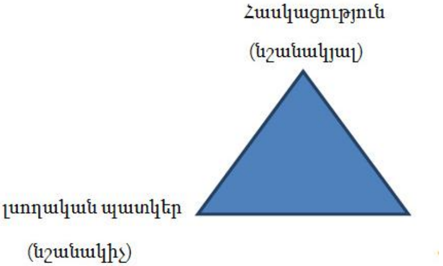
Ըստ այդմ՝ նշանագիտությունը իբրև գիտություն ուսումնասիրման նյութ է ստանում տարբեր գիտություններից, իսկ ընդհանրացումները «վերադարձվում» կամ մնում են տվյալ գիտակարգի սահմաններում: Օրինակ՝ նշանագիտական «գործիքները» կիրառում ենք լեզվաբանության, ազգագրության, գրականագիտության մեջ և ստանում արդյունքներ: Այնուհետև նշանագետ-լեզվաբանները, նշանագետ-ազգագրագետները, նշանագետ-գրականագետները ուսումնասիրում ու ամփոփում են «տեղական» մետալեզուները, որոնք, օրինակ, գրականագիտությունից կարող են տեղափոխվել քաղաքագիտական դաշտ, և քաղաքագետը կարող է կիրառել այդ մետալեզուն քաղաքական տեքստեր վերլուծելու համար և հակառակը:

Նշանագիտական վերլուծության նվազագույն միավորը նշանն է: Նշանագիտության մեջ գոյություն ունեն նշանի բազում մեկնաբանություններ: Ըստ Սոսյուրի՝ լեզվական նշանը բաղկացած է նշանակիչից («լսողական պատկեր») և նշանակյալից (հասկացություն).

---

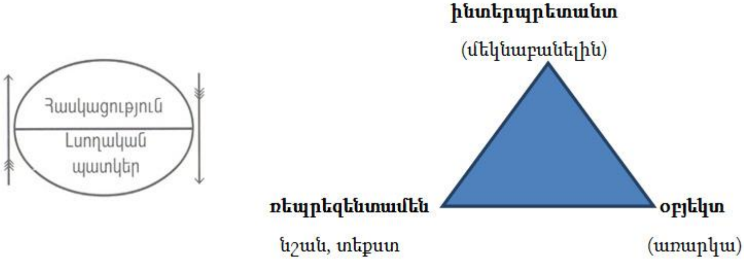
[27] Նույն տեղում, էջ 32, 34:

[28]Կարծում ենք, որ ճիշտ կլիներ թարգմանել ոչ թե «նշանաբանական», այլ «նշանագիտական», քանի որ նշանաբան բառի հիման վրա ձևավորված հարաբերական ածականը տարըմբռնման տեղիք է տալիս: Ուստի հետայսու չենք կիրառելու «նշանաբանական» բառը:



գծ. 1

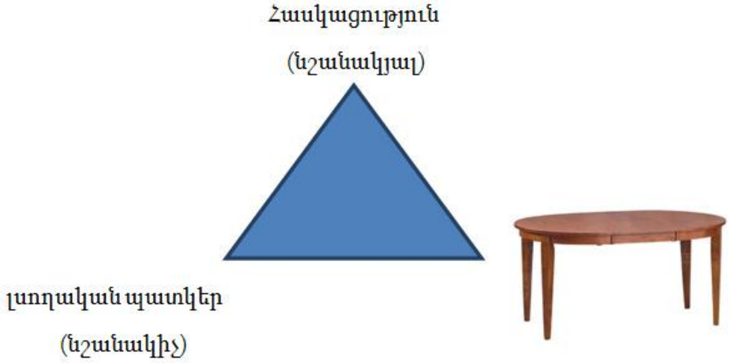
Եթե Սոսյուրի լեզվական նշանն ունի երկու բաղադրիչ, ապա Չ.Ս. Պիրսը դրան ավելացնում է նաև առարկան.



գծ. 2

Ըստ Չ.Ս. Պիրսի եռանկյունու՝ նշանակիչն անվանվել է ռեպրեզենտամեն, նշանակյալը՝ ինտերպրետանտ, իսկ օբյեկտի ներմուծումով ամբողջանում է նշանը և տեսանելի է դառնում նշանի *հարաբերակցությունը* նշանակիչին, նշանակյալին և առարկային: Այս հարաբերակցության մեջ է գործառում ***իմաստը***, ինչը և նշանագետի, մեր պարագայում՝ նշանագետ-գրականագետի, կամ նշանագիտական մտածողություն ունեցող գրականագետի «գործիքն» է՝ գրական տեքստը հասկանալու համար:

Յուրաքանչյուր գիտություն ունի իր ուսումնասիրության օբյեկտը: Գրականագետի ուսումնասիրության օբյեկտը տեքստն է, իսկ տեքստը իր հերթին «սարքված» է բառերից: Ուստի նշանագետ-գրականագետի համար բառը կարող է ընկալվել իբրև նշան: Օրինակ՝



գծ. 3

Այս եռանկյունին ցույց է տալիս գրական տեքստի «մոլեկու-լային» մակարդակը: «Ընդլայնված» այս եռանկյունին, ինչպես նկատում ենք, գրականագետին չի տալիս հնարավորություն գրական տեքստը իր ամբողջության մեջ մեկնաբանելու: Նույնը չենք կարող ասել Պիրսի եռանկյունու մասին (գծ. 2): Նրա եռանկյունին մեզ հնարավորություն է տալիս ամբողջ տեքստը դիտարկելու իբրև նշան: Ոչ միայն բառը կարող է հանդես գալ իբրև նշան, այլ նաև ամբողջ գրական տեքստը: Պիրսի հասկա-ցություններով ասած՝ գրական տեքստը մեզ համար դառնում է ռեպրեզենտամեն (նշանակիչ), և մենք տեքստի «մոլեկուլների»՝ դետալների, նշանակիչների միջոցով կարողանում ենք մեկնա-բանել այն: Ամբողջ այս մեկնաբանությունը, ըստ Պիրսի, կլինի մեր ինտերպրետանտը, մեկնաբանելին:

Թե ինչպես է նշանի ըմբռնումը այսպես «խաղում», կար-ծում ենք՝ կօգնի հասկանալու Յու.Լոտմանի հետևյալ բացատ-րությունը. «Յանկացած նշանային համակարգի համար նշանը (նշանակիչի և նշանակյալի միասնությունը), հարաբերակցվե-լով այլ նշանների հետ, ձևավորում է տեքստ: Դրան հակա-ռակ` նշանակյալը (բովանդակությունը) փոխանցվում է ստեղ-ծագործության ամբողջ մոդելավորող կառուցվածքի միջոցով, այսինքն` տեքստը դառնում է նշան, իսկ տեքստը կազմող միավորները՝ բառերը, լեզվում հանդես են գալիս իբրև ինքնու-

րույն նշաններ, իսկ պոեզիայում (գրականության մեջ ընդհան-րապես)՝ նշանի տարրեր»[29]:

Ասվածը հիմնավորենք օրինակով:

Ֆրանց Կաֆկայի «Կերպարանափոխությունը» (Die Verwandlung, 1915) ստեղծագործության մեջ գլխավոր հերոս Գրեգոր Զամզան վերածվել է «միջատի» (Ungeziefer): Հայերեն թարգմանության մեջ բնագրային «Ungeziefer» նշանակիչը թարգմանվել է «ուտիճ». «Երբ Գրեգոր Զամզան մի առավոտ անհանգիստ երազներից արթնացավ, տեսավ, որ անկողնում սարսափելի ուտիճի է վերափոխվել»[30]:

«Ուտիճ» թարգմանելը համարում ենք սխալ, քանի որ Կաֆկան Գրեգորի կերպարանափոխությունը մատնանշել է ոչ կոնկրետ միջատի տեսակով: Այլ խոսքով՝ օգտագործել է ոչ թե տեսականիշ (hyponym, гипоним) բառ, այլ սեռանիշ (hyperonym, гипероним): Սեռանիշների և տեսականիշների իմացությունը թարգմանչին հնարավորություն կտար ճիշտ կողմնորոշվելու բառի ընտրության հարցում: Բերենք մեր ուսանողի համար տեսականիշների և սեռանիշի օրինակ՝ բանանը, խնձորը, կի-վին տեսականիշներ են, իսկ միրգը՝ սեռանիշ, որի մատնա-նշված իմաստաբանական դաշտում կարող են տեղավորվել նաև կեռասը, ծիրանը, դեղձը, խաղողը և այլն: Օրինակ՝ Սողո-մոն Ապտը ռուսերեն թարգմանությունում ճիշտ է կողմնորոշ-վել. չի փոխարինել սեռանիշը տեսականիշով. «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное **насекомое**»[31]: Իսկ ինչպե՞ս ընկալենք «միջատ» բառը (նշանա-կիչ): Որտե՞ղ փնտրենք դրա նշանակյալը: Այն թաքնված է ոչ թե բառարանում, այլ Կաֆկայի տեքստի շրջանակում:

---

[29] Ю. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа («Лекции по структуральной поэтике»), М., изд. «Гнозис», 1994, с. 63, 64.

[30] Ֆր. Կաֆկա, Դատավարություն: Վեպ, վիպակ, Երևան, «Ապոլլոն» հրատ., 1991, էջ 171:

[31] Фр. Кафка, Замок: Роман; Новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене, М., Политиздат, 1991, с. 292.

Շատ կարևոր է, որ գրականագետը լինի հնարավորինս *հետևողական* նշանակիչ-նշանակյալ-առարկա կապը քննելիս ու վերլուծելիս (միջատ-Գրեգորի ստարացում և այլն): Որդեգրած մեթոդի հետևողական կիրառության միջոցով նա կարող է հասկանալ, թե ինչու է Գրեգոր Զամզան վերածվում միջատի: Եթե նշանագիտական եռանկյունու (նշանակիչ-նշանակյալ-առարկա) մեջ ենք քննում Գրեգորի կերպարանափոխության խնդիրը, ապա բացահայտում ենք նշանի *իմաստաբանական* շերտը, սակայն սա դեռ բավարար չէ: Չափազանց կարևոր է, որ ուսումնասիրող գրականագետը գրական տեքստի քննության ժամանակ հաշվի առնի տեքստ-ընթերցող փոխհարաբերությունը: Այս կապը ուսումնասիրվում է նշանագիտության գործաբանական (*պրագմատիկա*) բաժնում՝ քննելով, թե ինչպես է ազդում տեքստը ընթերցողի վրա:

Կաֆկան պատումի հենց սկզբում իր ընթերցողին անսպասելի տեղեկատվություն է հրամցնում. հետևանքը առկա է, իսկ պատճառը՝ ոչ: Ուստի նշանագիտական «գործիքներով» զինված գրականագետը պիտի ուսումնասիրի նաև պատումի ընթացքը, շարակարգը (սինտակտիկա), թե ինչպես է Կաֆկան կառուցում իր ստեղծագործությունը: Այսպիսով, կարդալու ընթացքում ընթերցողին պատկերանում է ստեղծագործության *շարակարգը*, ինչի շնորհիվ գրականագետը հենք է նախապատրաստում *իմաստաբանական և գործաբանական* շերտի վերլուծության, իմաստի *վերակառուցման* համար:

Ցանկալի կլիներ, որ ուսանողները այս մոտեցումով գրեին իրենց կուրսային և դիպլոմային աշխատանքները և չբավարարվեին սյուժեի մերկապարանոց շարադրանքով:

Ըստ էության, նշանագիտությունը «փակեց» նաև խորհրդային ժամանակաշրջանում քննարկվող ձևի և բովանդակության փոխհարաբերության հարցը, թե որն է առաջնային, որը պետք է դառնա գեղարվեստական տեքստի վերլուծության առարկա: Բացի այդ՝ նաև խորհրդային շրջանի դասագրքերում շատ էր քննարկվում գրական երկի ձևի և բովանդակութ-

յան վերլուծության առաջնայնության խնդիրը: Բացի այդ՝ գրականությունը ներկայացվում էր հեղափոխությունների համապատկերում, վերաշարադրվում էր գրողի կենսագրությունը և շատ քիչ տեղ հատկացվում բուն տեքստերի ուսումնասիրությանը[32]: Անշուշտ, պետք է խոստովանել, որ հասարակության մեջ կատարվող տեղաշարժերը ազդում են գրողի, նրա հայացքների վրա, սակայն գրականության պատմությունը ներկայացնելը և միայն այդպիսի պատճառահետևանքային կապի մեջ դնելը անընդունելի են, քանի որ գործը չի հասնում բուն տեքստերի՝ իբրև փակ համակարգի վերլուծությանը[33]:

Հեղինակների ստեղծագործությունները գլխավորապես ներկայացվում էին ժամանակագրության մեջ նկարագրական մեթոդով՝ հիմնականում սահմանափակվելով գեղարվեստական ստեղծագործությունների սյուժեի ներկայացմամբ (օրինակ՝ ակադեմիական «Գերմանական գրականության պատմություն»-ը հինգ հատորով, «Ֆրանսիական գրականության պատմություն»-ը [34]), իսկ քնարերգությունը վերլուծվում էր միայն թեմատիկ պլանում (սիրո, բնության, հայրենասիրության և այլն):

Նման կառուցվածք, «մեթոդ» ունեցող դասագրքերը արդեն վաղուց հնացել են, կորցրել իրենց արդիականությունը: Պատահական չէ, որ Արևմուտքում հրատարակումից 3-5 տարի հետո դասագիրքը համարվում է հնացած: Հրատարակված ակադեմիական վերջին հատորների տարեթվերը (գերմանա-

---

[32] Այս մասին մանրամասն տե՛ս Лев Гудков / Борис Дубин, «Эпическое» литературоведение. Стерилизация субъективности и ее цена // НЛО, 2003, № 59 - http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/gudk.html - 20.11.2015.

[33] Անշուշտ, մենք կողմ ենք նաև միջտեքստային կապերի քննությանը, սակայն տեքստի քննության մյուս մոտեցումներն ու սկզբունքները (խոսույթի վերլուծություն, ռեցեպտիվ գեղագիտություն և այլն) արդեն ուսումնասիրության «երկրորդ» փուլն են:

[34] История немецкой литературы в 5 томах, М., Издательство Академии наук СССР, 1962-1976. История французской литературы в 4 томах, М., Издательство Академии наук СССР, 1946-1963.

կանը՝ 1976, ֆրանսիականը՝ 1963) արդեն իսկ ասում են ամեն ինչ: Մեզանում սա մեծ խնդիր է դարձել թե՛ մասնագետների, թե՛ ուսանողության համար: Երբ ուսանողը ռոմանտիզմի նկարագրությունը սկսում է «Ռոմանտիզմի գրականությունը լինում է առաջադիմական և հետադիմական…» արտահայտությամբ իսկույն պարզ է, թե որ ժամանակաշրջանի դասագիրք է կարդացել:

Կառուցվածքաբանության, նշանագիտության տեսանկյունից նման դասագրքերի հնությունը ճչացող է, հնացած է նաև գրականության տեսության դասագրքերում ձևի և բովանդակության բաժանման խնդիրը, քանի որ դրանք անքակտելի են:

Կառուցվածքաբանությունը «ձև» և «բովանդակություն» հասկացությունների փոխարեն 1960-ականներին առաջարկում էր ուսումնասիրել կառուցվածքը[35]: Ի՞նչ ենք հասկանում կառուցվածք ասելով: 1982 թ. Յու. Լոտմանը հարցազրույցներից մեկում փորձում է բացատրել այն հետևյալ կերպ. կարելի՞ է «փոխարինել բանաստեղծությունը քանդակով, կամ սերը՝ տորթով: Ինչո՞ւ ոչ: Հավանաբար, այն պատճառով, որ այս երևույթներից յուրաքանչյուրը օժտված է ինչ-որ բանով, որը չի թարգմանվում և չի փոխարինվում ուրիշով: Հենց այդ «ինչ-որը» տվյալ երևույթի կառուցվածքն է: Հետևաբար կառուցվածքը տարբերում է մի երևույթը մյուսից», բայց, միաժամանակ՝ «կառուցվածքը այն է, ինչը միավորում է թվացյալ տարբեր երևույթները»[36]:

Ասվածը շոշափելի դարձնելու համար բերենք մի օրինակ. արտաքնապես իրարից տարբեր մարդկանց ընդհանրությունը նրանց կմախքն է, մկանային, նյարդային, էնդոկրին և այլ համակարգերը, ինչը նրանց «միավորում է» (ինվարիանտ), բայց

[35] Юрий Лотман, Об искусстве («Структура художественного текста»), Санкт-Петербург, изд. «Искусство-СПб», 2005, сс. 14-285. Այս ուսումնասիրության համացանցային տարբերակը տե՛ս //http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Index.php -20.11.2015.
[36] Б.Ф. Егоров, Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана (Приложения: Интервью Ю.М. Лотмана), М., изд. «Новое литературное обозрение», 1999, с. 352.

մարդիկ դրանից նույնը չեն դառնում (վարիանտ): Ճիշտ նույն կերպ գրական տեքստը ունի իր մակարդակ-համակարգերը: Գրականագետն է որոշում, թե ինչն է դառնալու իր ուսումնասիրության առարկան: Կառուցվածքը վերլուծողը պիտի նկարագրի այդ միավորների փոխհարաբերությունը, փոխկապվածությունը, գործառույթը:

Նման պարագայում «կառուցվածք» հասկացությունը հնարավորություն է տալիս գրականագետին պատասխանել միաժամանակ և′ «ինչը» (թեմա, բովանդակություն), և՛ «ինչպես» (ձև, կոմպոզիցիա) հարցերին: Երբ նկարագրում ենք գրական երկի կառուցվածքը, ապա պատասխանում ենք «ինչը» ինչպիսի՞ն է, «ինչը» «ինչպե՞ս» է *գործառում* հարցերին, հետևաբար «կառուցվածքաբանական մեթոդները ոչ միայն օգնում են ներթափանցելու այս կամ այն երևույթների էության մեջ, այլև բացահայտում են դրանց գործառույթը մարդկային հարաբերության մեջ, այսինքն՝ նրանց հասարակական գործառույթը»[37]: Բավական կառուցողական է տարտու-մոսկովյան նշանագիտական դպրոցի ներկայացուցիչ Բորիս Ուսպենսկու մոտեցումը: Նա գրական տեքստի կառուցվածքը նկարագրելու համար առաջարկում է «վերհանել [գրական տեքստում առկա.- Տ.Ս.] տարբեր *տեսանկյունները,* այսինքն՝ հեղինակային դիտանկյունները, որոնցից շարադրվում է պատումը (նկարագրություն), և ուսումնասիրել դրանց միջև եղած հարաբերությունները (պարզել դրանց համատեղելիությունը կամ անհամատեղելիությունը, հնարավոր անցումները մի տեսանկյունից մյուսին, ինչն իր հերթին կապված է տեքստում այս կամ այն տեսանկյան կիրառության *գործառույթի* հետ)»[38]:

Վերը շարադրվածից կարելի է եզրակացնել, որ արդի փուլում գրականագետից պահանջվում է անընդհատ աշխատանք նոր մեթոդներ, տեսություններ մոտեցումներ որոնելու,

---

[37] Նույն տեղում, էջ 352:

[38] Борис Успенский, Поэтика композиции, Санкт-Петербург, изд. «Азбука», 2000, с. 16 / http://philologos.narod.ru/ling/uspen-poetcomp.htm#chapter_00 - 20.11.2015.

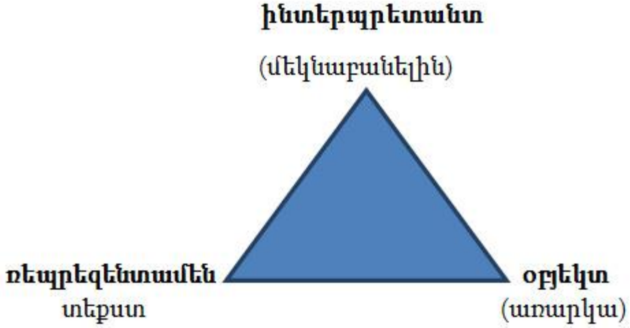
ձեռք բերված «գործիքները»՝ մետալեզուն, կատարելագործելու և հետևողականորեն կիրառելու համար: Շատ կարևոր է, որ գրականագետը մտածի ոչ միայն փաստական նյութի ավելացման, համալրման, այլ խոսքով՝ գրական տեքստերի ընթերցանության մասին, այլև այն մասին, թե ինչ մեթոդով է իմաստավորելու, մեկնաբանելու կարդացածը: Սա պետք է լինի գրականագետի կարևորագույն նպատակներից մեկը, հակառակ դեպքում վտանգ կա, որ մեծ ծավալի փաստական նյութ կրող գրականագետը կարող է վերածվել «կրիչի» (флешка), որը չի կարողանում քանակական տեղեկատվությունը վերածել որակականի:

Այժմ ուզում ենք ցույց տալ, թե ինչպես կարող է կիրառվել նշանագիտական մեթոդը արտագրական, արտագրականագիտական ուսումնասիրությունների ժամանակ:

2. ՆՇԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԻԲՐԵՎ ՄԵԹՈԴ, ԿԱՄ ՀՅՈՒՐԱՆՈՑՆԵՐԻ ՆՇԱՆԱՅԻՆ ԻՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ցանկացած գիտաոլորտ մշակում է իր մեթոդը, մտորում դրա կատարելագործման մասին: Ինչպես արդեն նշել ենք, մեթոդը, պատկերավոր ասած, ուսումնասիրողի «ակնոցն» է կամ «գործիքը», որի միջոցով փորձում է լուծել առաջադրված խնդիրը: Ուսումնասիրության մեկնակետը գիտնականն է: Նա է որոշում, թե ինչն է դարձնելու իր ուսումնասիրության առարկան:

Նորից վերադառնանք ամերիկացի նշանագետ Չ.Ս. Պիրսի նշանագիտական եռանկյունուն.



Նկատենք, որ Պիրսի մեծությունը միայն տեքստի մեկնաբանության համար նման «լավ» գործիքներ տալը չէ: Ամերիկացի փիլիսոփան մի չափում էլ է մտցնում՝ ***մեկնաբանողին***, որն այս եռանկյունու միջոցով կարող է մեկնաբանել նշանային իրողությունները: Թե ինչն է դառնալու նշանային իրողություն և մեկնաբանվելու (սեմիոզիս[39]), կախված է մեկնաբանողից: Վերջինս կարող է ամեն ինչ ենթարկել մեկնաբա-

---

[39] «Սեմիոզիսը» (նշանակերտում) պիրսյան նշանագիտության կարևորագույն հասկացություններից է: Ըստ նրա՝ նշանը դեռ նշան չէ, քանի դեռ մեկնաբանողը այն չի դարձրել իր մեկնաբանության օբյեկտ:

նության: Այսպիսի մոտեցման կողմնակիցները պանսեմիոտիկներն (պաննշանագետներ) են: Պիրսը այս մոտեցման ջատագովներից էր[40]: Այս երևույթը հետաքրքիր է մեկնաբանում նաև Յու. Լոտմանը. «…Մենք, - գրում է Յու. Լոտմանը, - շրջապատված ենք ի սկզբանե ոչ նշանագիտական աշխարհով, որը հենված է նշանագիտական լծի վրա: Մենք իսկապես շրջապատված ենք ոչ նշանագիտական աշխարհով, բայց այն չենք տեսնում: Մենք տեսնում ենք այն աշխարհը, որը ստեղծում ենք՝ ոչ նշանագիտական աշխարհի նշանագիտական աշխարհը»[41]:

Մեջբերումը վկայում է, որ մարդուն տրված չէ տեսնել աշխարհը առանց նշանների: Պատահական չէ, որ գերմանացի փիլիսոփա Էռնստ Կասիրերը (1874-1945) «Սիմվոլիկ ձևերի փիլիսոփայություն» («Philosophie der symbolischen Formen», 1923-29) աշխատության մեջ մարդուն համարում է Animal Symbolicum՝ կենդանի, որն օգտագործում է նշաններ: Եվ իրոք այդպես է[42]: Մարդը տեսնում է աշխարհը, բայց աշխարհի մասին *մտորում* է նշանների (բառերի) միջոցով: Ստացվում է, որ մարդը մի կողմից նշանաստեղծ է, մյուս կողմից՝ նշանը կլանող, ապակոդավորող: Նշանի ապակոդավորման խնդիրներով զբաղվում է նշանագիտությունը, որը և ստեղծում է «ոչ նշանագիտական աշխարհը» (Լոտման), այսինքն՝ կոդավոր-

[40] Իր մոտեցումը Պիրսը հիմնավորում է հետևյալ կերպ. «It has never been in my power to study anything – mathematics, ethics, metaphysics, gravitation, thermodynamics, optics, chemistry, comparative anatomy, astronomy, psychology, phonetics, economics, the history of science, whist, men and woman, wine, metrology – except as study of semiotics» (Մեջբերումը ըստ՝ Winfried Nöth, Handbuch der Semiotik, Stuttgart: Metzler, 1985, S. 35)

[41] Ю.М. Лотман, «Чем длиннее пройден путь, тем меньше вероятностей для выбора», с. 146 // Ю.М. Лотман, Воспитания души, Санкт-Петербург, изд. «Искусство-СПб», 2005.

[42] Սակայն նկատենք, որ պետք չէ թերագնահատել կենդանիների՝ նշանների մեկնաբանման ունակությունները: Տե՛ս Франс де Валь, Политика у шимпанзе: Власть и секс у приматов, М., изд. «Изд. дом Высшей школы экономики», 2015.

ված նշանները նշանագիտության միջոցով ապակոդավորվում են, նշանային աշխարհը դառնում է ոչ նշանային:

Պաննշանային մոտեցումը հնարավորություն է տալիս, օրինակ, գրականագետին դուրս գալու իր ավանդական սահմաններից և ուսումնասիրելու այլ նշանային իրողություններ, նշանային համակարգեր (քաղաք, պարտեզներ, դիզայն, նորաձևություն, ուտեստներ և այլն): Եթե Պիրսի համար թղթախաղը, օրինակ՝ վիստը, կարող էր դառնալ ուսումնասիրության առարկա, ապա զարմանալի չէ, որ Դ.Ս. Լիխաչևը Սոլովկիում անցկացրած տարիներին (1928-32) առանց նշանագիտական մետալեզվի գրել է իր առաջին փայլուն հոդվածը քրեական հանցագործների թղթախաղերի, նրանց աստիճանակարգության, պահվածքի (Habitus)[43], բառապաշարի, գողական արգոյի, ժարգոնի մասին[44]:

Մենք էլ, հետևելով Պիրսի նշանագիտական հայացքներին, փորձենք դուրս գալ գրականագետին «ավանդված» սահմաններից և նկարագրել, վերլուծել մի քանի նշանային իրավիճակներ, որոնք հաճախակի են հանդիպում 21-րդ դարի հյուրանոցներում[45]:

Քանի որ քննության ընթացքում օգտվելու ենք լեզվաբան, նշանագետ Ռոման Յակոբսոնի (1896-1982) հաղորդակցության կաղապարից[46], ուստի հարկ ենք համարում նախ համառոտ ներկայացնել նրա մշակած հաղորդակցական կաղապարը.

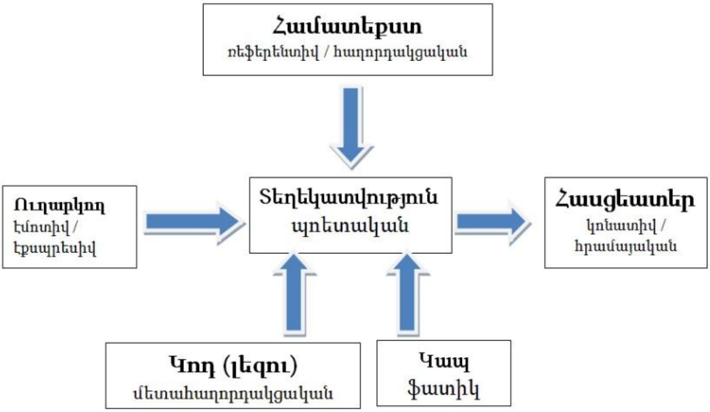
---

[43] Д.С. Лихачев, Картежные игры уголовников (из работ криминологического кабинета) // Соловецкие острова, 1930, № 1, с. 32-35 / http://www.lihachev.ru/lihachev/bibliografiya/5445/ - 20.11.2015.

[44] Д.С. Лихачев, Черты первобытного примитивизма воровской речи. 1933 // Язык и мышление, М., Л., 1935, Т. 3-4, сс. 47-100 / http://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/cherti_perv.pdf - 20.11.2015.

[45] Հետագա շարադրանքում նշանագիտական «գործիքները», «ակնոցը» օգտագործելու ենք մեզ համար կարևոր նշանային իրողությունները մեկնաբանելիս:

[46] Роман Якобсон, Лингвистика и поэтика, сс. 193-230 // Структурализм «за» и «против», М., 1975.



գծ. 4

Այս հաղորդակցական կաղապարը կարելի է կիրառել տարբեր գիտաոլորտներում (լեզվաբանություն, քաղաքագիտություն, մշակութաբանություն, հոգեբանություն և այլն): Կաղապարը կարող է օգտակար լինել նաև գրական տեքստերի վերլուծության ժամանակ: Ուղարկողը հեղինակն է, տեղեկատվությունը՝ գեղարվեստական տեքստը, հասցեատերը՝ ընթերցողը: Համատեքստ ասելով Ռ. Յակոբսոնը նկատի ունի այն, «ինչի մասին խոսվում է (ռեֆերենտ), ...համատեքստը պետք է ընկալվի հասցեատիրոջ կողմից և կա՛մ պիտի լինի խոսքային, կա՛մ թույլ տա վերբալացում»[47]: Այս գաղափարը տեղայնացնենք գրական տեքստի քննության վրա:

Գրական տեքստի վերլուծության ժամանակ կարող ենք ձևավորվել «մեծ» ու «փոքր» համատեքստեր: «Փոքր» են գրական տեքստի «ներսում» մեկնաբանողի կողմից ձևավորվող համատեքստերը, որոնց քննության ընթացքում բացահայտում ենք թաքնված, ծածկագրված իմաստները: Իսկ «մեծ» համատեքստը քննելիս վեր ենք հանում գրական տեքստի և իրականության, հեղինակի և իրականության կապի արդյունքում ձևավորված իմաստները:

[47] Նույն տեղում, էջ 198:

Գրական տեքստն ուղարկողը՝ գրողը, օգտվում է լեզվական կոդերից՝ հայերենից, անգլերենից, ռուսերենից և այլն (դենոտատիվ, լեզվական մակարդակ), որոնց վրա ավելանում են սոցիոմշակութային, քաղաքական, տնտեսական իմաստները, որոնք էլ հենց կազմում են կոննոտատիվ կոդերը: Ասվածից բխում է, որ մեկնաբանողը, ընթերցողը, եթե անգամ խնդիր չունի լեզվի մակարդակում (դենոտատիվ մակարդակ), ապա գրական տեքստը հասկանալու համար կարիք ունի կոննոտատիվ կոդերի խոր իմացության, որպեսզի հնարավորինս ամբողջական բացահայտվեն գրական տեքստի ծածկագրված իմաստները: Կոննոտատիվ կոդերի ապակոդավորումը հնարավոր է գրական տեքստի «մեծ» համատեքստի, գրողի կյանքի (ոչ կենսաբանական!), նրա ժամանակաշրջանի, մարդկային քաղաքացիական պահվածքի (Habitus), տվյալ ժամանակաշրջանի տարբեր բնույթի տեքստերի, խոսույթների (աստվածաբանական, փիլիսոփայական, հոգեբանական, սոցիոլոգիական, քաղաքական, պատմագիտական և այլն) լավ իմացության շնորհիվ[48]:

Մենք արդեն ներկայացրեցինք կոդը ընդլայնված դենոտատիվ vs կոննոտատիվ[49] հակադրման միջոցով: Մինչդեռ Ռ.Յակոբսոնը նկատի ունի, որ կոդը «ամբողջությամբ կամ գոնե մասամբ ընդհանուր է հասցեատիրոջ և ուղարկողի (կամ այլ բառերով՝ կոդավորողի և ապակոդավորողի)»[50]: Նկատենք, որ անգամ ընդհանուր կոդի (լեզվի) դեպքում, երբ, օրինակ, երկու հայ զրուցում են հայերեն, չեն հասկանում իրար: Ինչն է պատճառը, որ *միևնույն* լեզվի երկու կրողներ հաղորդակցվում

---

[48] Գրողի, մշակութային գործչի պահվածքի փայլուն օրինակ է Իրինա Պաասերնոյի ուսումնասիրությունը: Այս մասին մանրամասն տե՛ս Ирина Паперно, Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма, М., изд. «Новое литературное обозрение», 1996.

[49] Այս իմաստների մասին մանրամասն տե՛ս Ролан Барт, Основы семиологии, сс. 114-163 // Структурализм «за» и «против».

[50] Роман Якобсон, Лингвистика и поэтика, с. 198 // Структурализм «за» и «против».

են *նույն* ժամանակաշրջանում, *նույն* քաղաքում, բայց չեն հասկանում միմյանց: Այս առումով դիպուկ ձևակերպում է տվել փիլիսոփա Լևոն-Հարություն Աբրահամյանը. «Ինչո՞ւ է մեզ այդքան դժվար հասկանալ միմյանց: Լեզվաբանական տեսանկյունից՝ այն պատճառով, որ միևնույն բառային նշաններին տալիս ենք տարբեր նշանակություններ: Իրականում, խնդիրն այդ չէ: Անզորությամբ հետևելով բառերին՝ մենք խոսում ենք, ըստ էության, տարբեր երևույթների մասին, որովհետև մեր գլուխներում նստած են տարբեր իրողություններ (реалии): Չէ՞ որ արտաքին աշխարհը պարունակում է բազմաթիվ ու տարասեռ աշխարհներ»[51]:

Խնդիրը է՛լ ավելի է բարդանում, եթե զրուցակիցները, գրողն ու ընթերցողը տարբեր ժամանակաշրջանների կրողներ են: Պատահական չէ, որ Լոտմանը «Մշակույթ և պայթյուն» («Культура и взрыв») աշխատությունում ճշգրտում է մտցնում յակոբսոնյան կաղապարում, նշելով՝ ««լեզու» եզրույթը «կոդ»-ով փոխարինելը այնքան էլ անվտանգ չէ, որքան թվում է: …Կոդը չի ենթադրում պատմություն», մինչդեռ «լեզուն կոդն է՝ գումարած նրա պատմությունը»[52]: Հենց այս պատմությունն է ձևավորում կոննոտատիվ կոդերը: Նույն միտքը հանդիպում ենք նաև մշակութաբան, պատմաբան Գ.Ս. Կնաբեի «Մշակույթի նշանագիտություն» աշխատության մեջ. «Նշանագիտական կոդերը՝ լեզու է, որով պատմությունը խոսում է մարդու հետ, ոգին՝ գիտակցության: Նշանը *մարդացած* [շեղատառերը. - Գ.Կնաբե] աշխարհի մոդելն ու իրականությունն է»[53]:

Ասվածը փաստարկենք ևս մեկ օրինակով: Գրական տեքստի մակարդակում կոդը ընկալվում է ոչ միայն դենոտատիվ (լեզվական), այլև կոննոտատիվ (հարանշանակային) մա-

---

[51] Левон-Арутюн Абрамян, Тетрадь Sigma. Размышления на философские темы (гл. Контуры философии языка). Изд. второе, исп. и доп., изд. «Лимуш», Ереван, 2008, с. 36.
[52] Ю.М. Лотман, Семиосфера («Культура и взрыв»), Санкт-Петербург, изд. «Искусство-СПб», 2004, с. 15.
[53] Г.С. Кнабе, Семиотика культуры, М., Рос. гос. гуманит. ун-т, 2005, с. 45.

կարդակում: Օրինակ՝ Ֆր. Կաֆկայի «Կերպարանափոխություն» մեջ «Ungeziefer»-ը երկակի կոդ ունի: Լեզվական կոդը արտահայտվել է գերմաներեն «միջատ» բառով (դենոտատիվ իմաստ), իսկ կոննոտատիվ կոդը կբացվի այն դեպքում, երբ փորձենք Կաֆկայի տեքստի հիման վրա ապակոդավորել և դուրս բերել Գրեգոր Զամզայի օտարացման պատճառները:

Վերադառնանք Ռ. Յակոբսոնին: Նրա կաղապարը նաև հնարավորություն է տալիս ուշադրություն դարձնելու, թե ինչպես է գրողը կապ հաստատում իր հասցեատիրոջ՝ ընթերցողի հետ: Արդյո՞ք գրողը բացահայտ խոսք ունի՝ ուղղված իր ընթերցողին, թե այդ միտումը թաքնված է: Գրողը ընթերցողի հետ կապը կարող է պահել նաև անուղղակի ձևով, օրինակ՝ հետաքրքիր պատումի միջոցով և այլն: Կաղապարի «կապ»-ի բաղադրիչը գրականագետի ուշադրությունը սևեռում է նաև նման խնդիրների վրա: Ծանոթանալով այս կաղապարին՝ գրականագետը կարող է մտածել, օրինակ՝ արդյո՞ք ուսումնասիրվել է տարաժամանակյա կտրվածքում գրողների՝ ընթերցողին դիմելու մարտավարությունը: Որքան մեզ հայտնի է՝ ոչ: Ուստի առնվազն այս հարցադրումը սպասում է իր ուսումնասիրողին:

Ռ. Յակոբսոնի հաղորդակցական կաղապարը արժեքավոր է նաև այն հանգամանքով, որ իր կաղապարի ամեն մի բաղադրիչի տակ տեղավորել է համապատասխան լեզվական գործառույթը (գծ. 4):

Այժմ անցնենք մեր նյութի՝ հյուրանոցային նշանային իրողությունների քննությանը:

Նորագույն տեխնոլոգիաների նվաճումները իրենց կնիքն են թողել նաև հյուրանոցային համակարգերի զարգացման վրա: Օրինակ` հյուրանոցային համարների դռները բացվում են պլաստիկ քարտերի միջոցով: Այդ քարտերը կոդավորվում են այնքան օրով, որքան հյուրը վճարել է այդ հյուրանոցում մնալու համար, որից հետո քարտը դառնում է անպետք:

Նախ կարևորենք այս երևույթի ուտիլիտար նշանակությունը:

1. Հաճախորդը ազատվում է բանալին կորցնելու գլխացավանքից, իսկ քարտը անգամ կորցնելիս կարելի է արագ ու անվճար վերականգնել:

2. Ավելի ապահով է այն իմաստով, որ բացառվում է գողությունը նախորդ հաճախորդների կողմից բանալու նմանօրինակի միջոցով: Մեծ հյուրանոցներում մարդկանց ելումուտը ուղղակի անհնար է վերահսկել, այդ պատճառով մեծ հյուրանոցների համարների դռները ունենում են փոքրիկ դիտանցքեր:

Իսկ այժմ քարտի նշանային կողմի մասին:

Հյուրանոցային քարտ-բանալիներից մեկի վրա կարդացինք հետևյալ տեքստը. «Այս նշանը ճամփորդությունների, արդարության և բարեկարգության ռուն է: Հնում մարդիկ հավատում էին, որ այն կօգնի ճամփորդությունը դարձնելու ապահով և հարմարավետ: Թող այս ռունը ձեր ճանապարհի պահապանը լինի»[54]: Ինչպես տեսնում ենք, այս տեքստը պահանջում է իր հասցեատիրոջից, որ քարտը պահպանի իբրև նշան-թալիսման, քանի որ այն կապ ունի հնության, հին ժամանակների հետ («հնում մարդիկ հավատում էին…»): Սա ենթադրում է, որ այն, ինչ հին է, գալիս է դարերի խորքից, արժանի է պահպանման, ուստի տեքստը քողարկված կերպով ունի դիդակտիկ-ուսուցողական կողմ: Հնության գաղափարը շեշտվում է նաև «ռուն» բառի միջոցով, որը մատնանշում է սկանդինավների հին գրերը՝ սեպագրերը, որոնք պահպանվել են քարերի և այլ առարկաների վրա[55]:

---

[54] «Этот знак- руна путешествий, справедливости и порядка. В древности люди верили, что она поможет им сделать путешествие безопасным и комфортным. Пусть руна хранит вас в пути!» // «This sign - rune of travel and justice. In ancient times people believed it would help to make their trip safe and comfortable. Let Rune protect you while traveling!»: Այս տեքստը գրված էր Ռուսաստանի ք. Գատչինայում գտնվող «Գակկել հաուզ» հյուրանոցի քարտի վրա:

[55]Բացի այդ՝ ռուն էին կոչվում նաև հին կարելական, ֆիննական, էստոնական ժողովրդական էպիկական երգերը:

Փաստորեն հյուրանոցի դուռը բացող քարտի վրա գրված այդ տեքստը հավակնում է այդ նույն քարտը դարձնել հասցեատիրոջ համար թանկարժեք մի իր, քանի որ այն կապ ունի «ճամփորդության, արդարության, բարեկարգության» հետ: Սա է քարտը դարձնում թալիսման, արժեքավոր: Այս գաղափարը խորացվում է մեկ այլ անուղղակի փաստարկով. «Հնում մարդիկ հավատում էին, որ այն կօգնի ճամփորդությունը դարձնել ապահով և հարմարավետ»:

Ընդհանրապես տեքստերը ուսումնասիրելու համար դրանց պետք է ենթարկել գործառական վերլուծության[56], այսինքն՝ որոշել, թե ինչ է ուզում ասել կոդավորված տեքստը ընթերցողին, հասցեատիրոջը:

Եթե մեր տեքստը ենթարկենք գործառական վերլուծության, ապա կարող ենք ասել, թե ինչ բնույթի է այն.

1. *Էմոտիվ / էքսպրեսիվ:* Այս գործառույթի քննությունը հնարավորություն է տալիս բացահայտելու տեղեկատվության ուղարկողին, մեր դեպքում գովազդի հեղինակը / պատվիրատուն ուզում է *արտահայտչականություն* հաղորդել գովազդային տեքստին, *տպավորություն* թողնել գովազդի հասցեատիրոջ վրա: Արտահայտչականությունն ու տպավորությունը ստեղծվում են սովորական գովազդային տեքստը ռուն դարձնելու միջոցով (գովազդային տեքստ vs ռուն):

2. *Ռեֆերենտատիվ* (հաղորդակցական), երբ տեքստում ինչ-որ բան է ասվում առարկայի, երևույթի (օբյեկտ), մեր պարագայում՝ հյուրանոցի մասին:

3. *Կոնատիվ / հրամայական* (հասցեատիրոջը ուղղված), որը ենթադրում է հստակ հասցեատեր. «Հնում մարդիկ հավատում էին, որ այն կօգնի ճամփորդությունը դարձնել ապահով և հարմարավետ»: Այստեղ հասցեատիրոջ խոսքը անուղղակի է դրսևորվում («Հնում մարդիկ հավատում էին…»): Այս նա-

---

[56] «Գործառությունը տեքստի ինֆորմացիայի իմաստի մի մասն է» (В.В. Кашкин, Основы теории коммуникации: Краткий курс, 3-е изд., перераб. и доп., М., изд. «АСТ: Восток – Запад», 2007, с. 92):

խաղասության մեջ հրամանը «թաքնված» է «հավատում էին» բայի մեջ:

4. *Մոգական-օրհնաբանական*[57] («Թող այս ռունը ձեր ճանապարհի պահպանը լինի»), կամ *ֆատիկ*: Սովորական հաղորդակցության մեջ ֆատիկ գործառույթը դրսևորվում է, օրինակ՝ ռադիոալիքային հաղորդակցության ժամանակ. «Կենտրոն, 08-ին փոխանցեք...», կամ՝ «Այո՛, այո՛, դուք իրավացի եք, հետո՞»: Թվում է, թե «այո՛, այո՛»-ն հույզ է արտահայտում, բայց իրականում հաստատում է հաղորդակցությունը:

5. *Գեղագիտական* գործառույթը մեր գովազդում բացակայում է, քանի որ այն ոչ թե ինքն իրեն է ուղղված, այլ հաճախորդին: «Այս գործառույթը, - գրում է Ռ. Յակոբսոնը, - ուժեղացնում է նշանների շոշափելիությունը, խորացնում է հիմնական դիխոտոմիան (բաժանում) նշանների և առարկաների միջև»[58]:

6. *Մետալեզվաբանական*, այսինքն՝ երբ տեքստի ինֆորմացիան ենթադրում է նաև այլ մետաինֆորմացիա-տեղեկություն: Օրինակ՝ երբ երեխան հարցնում է՝ ի՞նչ է «մտրուկը»: Ծնողն էլ բացատրում է, որ մտրուկը ձիու ձագն է: Կոնկրետ մեր քննո առարկա տեքստում մետալեզվական գործառույթ կատարող միավորներ, տարրեր չկան, քանի որ գովազդային տեքստե-

---

[57] Այս լեզվական գործառույթի կողմնակիցներից էին Ա.Ա. Լեոնտևը և Ն.Բ. Մեչկովսկայան (В.В. Кашкин, Основы теории коммуникации, с. 94): Ռ. Յակոբսոնը մոգական, կախարդական գործառույթը բացատրում է հետևյալ կերպ՝ «բացակայողի կամ «երրորդ դեմքի»՝ անշունչ էակի վերածումը կոնատիվ տեղեկատվության հասցեատիրոջ»: Բերենք սիրո կախարդանքի «հայկական» մի տարբերակ. «Կախարդում եմ, որ Աշոտը միանա Մարինային այնպես, ինչպես միավորված են Կրակը, Ջուրը և Օդը Երկրագնդին: Եվ Աշոտի ամբողջ ուշքն ու միտքը ուղղված լինի Մարինային, ինչպես Արևի ճառագայթները....»: Հաղորդակցական տեսանկյունից տեքստերի գործառութային այս բաժանումը այնքան էլ քարացած չէ, երբեմն տարբեր գործառույթներ հատվում են. օրինակ՝ հենց քննվող տեքստում. «Թող այս ռունը ձեր ճանապարհի պահպանը լինի»: Եթե Յակոբսոնի լեզվական գործառույթների բաժանմանը հետևենք, ապա այս նախադասությունը կոնատիվ գործառույթ ունի՝ հասցեատիրոջը ուղղված:

[58] Роман Якобсон, Лингвистика и поэтика, сс. 202-203 // Структурализм «за» и «против».

րը միֆաստեղծ են, ոչ թե ապամիֆականացնող: Սովորաբար մետալեզվական դեր են կատարում գրականագետի, նշանագետի, մեկնաբանողի տեքստերը: Օրինակ՝ հաջորդ պարբերությունը կարող է կատարել մետալեզվական գործառույթ:

Վերջիվերջո, ի՞նչ է ուզում հաղորդել այս տեքստը հացետիրոջը: Այն ունի երկու ուղղվածություն.

ա. տեքստում հանդիպող «արդարություն», «բարեկարգություն», «ապահովություն», «հարմարավետություն» բառերը մետամակարդակում դառնում են տվյալ հյուրանոցը գովազդող նշանակիչները, որոնք վերաբերում են հյուրանոցին (դենոտատ):

բ. հացետերը, պահելով իր մոտ այս քարտը, միշտ համաբանական պլանում հիշելու է դրա «ծագումնաբանության» մասին: Ստացվում է՝ քարտը դառնում է տվյալ հյուրանոցը գովազդելու միջոց: Եվ ամեն անգամ վերադառնալով տվյալ քաղաք՝ հյուրանոցի նախկին հաճախորդը հիշելու է իր թալիսման-քարտի մասին և գնալու է այդ նույն «արդար, բարեկարգ, ապահով, հարմարավետ» հյուրանոցը: Այսպիսով, մեր մեկնությունը, ի տարբերություն գովազդային տեքստի, կատարեց *մետալեզվական* գործառույթ, քանի որ մենք ապամիֆականացրեցինք քարտ-բանալու վրա զետեղված գովազդային տեքստը:

Այժմ տեսնենք, թե ուրիշ ինչ նշանային իրավիճակների ենք հանդիպում հյուրանոցային տարածքում: Շատ երկրների հյուրանոցների համարներում նոր ժամանած հաճախորդը գտնում է հանքային ջուր (օր.՝ Bon AQUA)[59] և փոքրիկ շոկոլադ: Այս ուշադրության նշանները վկայում են հյուրանոցի՝ իրենց հաճախորդ-հյուրերի նկատմամբ հոգատարության, ուշադրության մասին. ջուրը մասամբ կհագեցնի ծարավը, իսկ շոկոլադը՝ քաղցը:

[59] Չմոռանանք, որ շատ երկրներ խմելու ջրի խնդիր ունեն, և նրանց ծորակի ջուրը անպիտան է խմելու համար:

Համարներում հաճախ տեսնում ենք ստվարաթղթից պատրաստված քարտեր, որոնք նախատեսված են հաճախորդի և հավաքարարի հաղորդակցման համար: Սովորաբար այդ քարտի մի կողմը կարմիր է ներկված ու նկարված է մի պատանի՝ խորը քնած, որի դեմքին կարելի է նշամարել թույլ ժպիտ: Այս նշանը (ժպիտ) վկայում է նրա քաղցր քնի մասին: Քարտի մյուս կողմը կանաչ է, որի վրա կին է նկարված՝ հատակի խոզանակը ձեռքին: Կարմիր գույնով ներկված քարտի մյուս կողմում գրված է՝ «Dzzzzzz…»: Ինչպես նկատում ենք, դժվար չէ կռահել, թե այս քարտը ինչի համար է նախատեսված: *Գունային* (կանաչ vs կարմիր) և *պատկերային* (քնած պատանի vs խոզանակը ձեռքին կին) հակադրությունների միջոցով հյուրանոցի հաճախորդն ու հավաքարարը կարողանում են հաղորդակցվել տարբեր ժամերի՝ ոչ tête-à-tête:

Բացի ուղղակի գովազդներից՝ հյուրանոցային համակարգերում կիրառվում են նաև ոչ բացահայտ, թաքնված գովազդային միջոցներ: Արդի մեծ հյուրանոցներում օդափոխությունը կենտրոնական է. յուրաքանչյուր սենյակում առաստաղին կարելի է տեսնել օդափոխության անցքը: Բացի իր կիրառական նշանակությունից՝ այն օգտագործվում է իբրև հյուրանոցի բնակիչների ախորժակը գրգռելու միջոց: Երեկոյան ժամերին կարելի է ժամանակ առ ժամանակ (1-1.5 ժամը մեկ) զգալ կենտրոնացված օդափոխության անցքից «զրոհող» գովազդը, այսինքն՝ հոտի մակարդակում ուղարկվում են զանազան համադամ ուտեստների ախորժաբեր բուրմունքներ: Ընթերցողն արդեն կռահում է, թե ինչու: Սա էլ լուռ գովազդի մի յուրօրինակ միջոց է: Նման հաճելի բույրերով հաճախորդներին փորձում են հրավիրել վճարովի, բայց խոստումնալից ընթրիքի:

Հյուրանոցային համակարգում հյուրերին կարելի է կառավարել երաժշտական կատարումներ: Հարկերում ցածր ձայնով միացվում է տարբեր ռիթմերի երաժշտություն: Ուշադիր հետևելիս՝ կարելի է նկատել, որ ռիթմերը, կախված օրվա ժա-

մերից, փոփոխվում են: Օրինակ՝ երեկոյան միացնում են դասական, դանդաղ, հանգստացնող երաժշտություն (Ֆ. Շոպեն, Նոկտյուրն «Ֆա մաժոր», «Ռե բեմոլ մաժոր» և այլն): Տարբեր համատեքստերում այս երաժշտությունը հետաքրքիր իմաստներ էր ստանում: Եթե քայլում կամ նստած ես հյուրանոցի միջանցքում կամ ռեստորանում, դասական ոչ ռիթմիկ երաժշտությունը ունենում է հանգստացնող գործառույթ[60]:

Դրան հակառակ՝ առավոտյան հյուրանոցի միջանցքներում և ռեստորանում հնչող տեխնո ռիթմերը արագացնում են հյուրերի գործողությունները, իսկ նախաճաշի ժամանակ՝ դառնում հյուրերի ենթագիտակցականի վրա ազդելու միջոց: Արագ ռիթմերը կառավարում են նախաճաշի տևողությունը, անգամ ուտելիքի սպառման չափը: Այս հնարանքը կիրառվում է հատկապես «շվեդական սեղանի» ժամանակ: Հյուրանոցի մենեջմենթի առումով սա հասկանալի է, երբ հյուրերը հյուրանոցում շատ են, իսկ ռեստորանում / սրճարանում՝ տարածքը սահմանափակ, ապա երաժշտությունը դառնում է անփոխարինելի «զենք» հյուրերի հոսքն ու նստելու տևողությունը կառավարելու, նախաճաշը խնջույքի չվերածելու համար [61]: Այլ խոսքով՝ արագ երաժշտությունը «պայքարում» է նաև առանձնապես ոչ մի տեղ չշտապող հյուրերի դեմ, ասելով՝ «Կերա՞ր արդեն, ուրեմն գնալու ժամանակն է»:

---

[60] Նշենք, որ, օրինակ, գերմանական «Lufthansa» ընկերությունը ինքնաթիռի վայրէջքի ժամանակ շատ ցածր միացնում է Մոցարտի երաժշտությունից հատվածներ: Վայրէջքի ժամանակ նման երաժշտությունը բավական թեթևացնում է ուղևորների անհանգստությունները: Երաժշտությունը այս համատեքստում հոգեթերապևտիկ կիրառություն է ստանում:

[61] Մի պահ պատկերացրեք, սիրելի՛ ընթերցող, որ դուք զաք ռեստորան, որտեղ չեն պարում, և ձեզ բարձր միացրած տեխնո ռիթմի ն ե ր ք ո մատուցեն ուտեստներ: Բնական է, որ ուտելուց հետո ձեզ մնում է միայն արագ հեռանալ: Տեխնո, արագ ռիթմերը լսում ենք նաև բրենդային հագուստի խանութներում: Այն օգտագործվում է հատկապես զեղչերի ժամանակ հաճախորդներին ուղղորդելու, արագ որոշումներ կայացնելու, ինչպես նաև նրանց մեծ հոսքերը կառավարելու համար:

Նշաններ, նշանային իրավիճակներ կարելի է տեսնել նաև հյուրանոցների լոգարաններում. «Օգնեք մեզ պահպանելու շրջակա միջավայրը: Եթե ուզում եք փոխել ձեր սրբիչը, ապա մի՛ կախեք այն կախիչից, և մենք կտանք (բռց. կծալենք) նորը: Շնորհակալություն համագործակցության համար» («Help us to help the environment. If you would like your towels changed, then please hang them on the towel rail and we will fold them for you. Thank you for your cooperation. Printed on recycled card»):

Իսկ ինչպե՞ս թարգմանել «Printed on recycled card» նախադասությունը: Այն նշանակում է, որ տեքստը տպված է վերամշակված թղթի վրա: Փաստորեն, հյուրանոցը անուղղակի ձևով բարձրացնում է հաճախորդի կենսաէթիկական գիտակցությունը, մղում մտորման: Հյուրանոցն իր օրինակով՝ վերամշակված թղթի վրա գրելով, դիմում է հյուրերին՝ պահանջելով երկկողմանի մասնակցություն շրջակա միջավայրը պահպանելու գործին:

Բերենք ևս մեկ օրինակ. «Հարգելի հյուրե՛ր, պատկերացրեք քանի տոննա սրբիչներ են լվացվում ամբողջ աշխարհի հյուրանոցներում առանց առանձնահատուկ անհրաժեշտության, և այդ պատճառով ինչ քանակի լվացքանյութեր են թափվում ջրային համակարգ:

Խնդրում ենք, անել ձեր ընտրությունը: Նետե՛ք սրբիչը լոգարանի մեջ, եթե ուզում եք, որ այն փոխարինեն նորով: Կախե՛ք սրբիչը կախիչից, եթե Դուք ուզում եք շարունակել օգտվել:

Պահպանե՛ք բնությունը:

Շնորհակալություն»

Уважаемые Гости!

Представьте себе, сколько тонн полотенец сдается в стирку без особой необходимости в отелях по всему миру, и какое огромное количество моющих средств попадает в воду.

Dear Guests!

Imagine how many tons of towels are unnecessarily washed in the hotels all over the world and huge quantities of detergents needed for this purpose enter our water systems.

Пожалуйста, сделайте Ваш выбор. Положите полотенце в ванну, если Вы хотите, чтобы его заменили на чистое. Повесьте полотенце на полотенцедержатель, если Вы хотите продолжать им пользоваться.

Внесите Ваш вклад в охрану окружающей среды.

Спасибо

Please, make your decision. Towels, thrown into bath or shower means you want them to be replaced. Towels put back on the towel rail means you will use them again.

Keep the environment in mind.

Thank You.

Ինչպես տեսնում ենք, այս տեքստը դժվար չէ ապակոդավորել: Տեքստի առաջին հատվածը կոնատիվ (հասցեատիրոջը ուղղված)[62] գործառություն է կատարում, երկրորդը՝ ֆատիկ, այսինքն՝ շեշտը դնում է կոնկրետ հաղորդակցման կապի (կոնտակտ) վրա: Բնագրի առաջին մասը հաճախորդի գիտակցության մեջ «արթնացնում» է բնապահպանական գիտակցություն, իսկ երկրորդը ծանոթացնում լոգարանի «խաղի» կանոններին. «Նետե՛ք սրբիչը լոգարանի մեջ, եթե ուզում եք, որ այն փոխարինեն նորով: Կախե՛ք սրբիչը կախիչից, եթե Դուք ուզում եք շարունակել օգտվել»): Իսկ ինչ վերաբերում է վերջին մասին («Պահպանե՛ք բնությունը» // «Внесите Ваш вклад в охрану окружающей среды» // «Keep the environment in mind»), ապա այստեղ հաղորդագրության հասցեատիրոջը արդեն ուղղակիորեն պատվիրվում է, բայց պատվերը մեղմվում է «շնորհակալություն» բառի միջոցով: Այս «կախարդական» բառով տեքստում ուղարկողի և հասցեատիրոջ միջև ձևավորում է համագործակցության, փոխհասկացողության, փոխադարձ հարգանքի, քաղաքավարության մթնոլորտ:

Սովորաբար, առանց «շնորհակալության», խոսքը, հայտարարությունը, խնդրանքը վերածվում են հրամանի: Օրինակ՝ մեզանում փողոցներում, բակերում շատ են հանդիպում «Պահպանե՛լ լռություն», «Աղբը չթափե՛լ» արտահայտությունները: Արևմուտքում, ավելի կոնկրետ՝ Գերմանիայում, կարելի

[62] Կապ է ստեղծում հասցեատիրոջ հետ:

է հանդիպել ավելի հետաքրքիր կոնատիվ (հասցեատիրոջը ուղղված) տեքստերի. «Bitte, nicht rauchen. Danke für Ihr Verständnis» / «Խնդրում ենք չծխել: Շնորհակալություն Ձեր հասկացողության համար»: Օրինակը վկայում է, որ նման ձևով կառուցված տեքստը զերծ է հրամանից, հարգում է հասցեատիրոջը («Խնդրում ենք» // «Bitte»), սակայն «դաժան» է օրինախախտի նկատմամբ, քանի որ ծխողը դառնում է անհասկացող: Այսպիսի անուղղակի կառուցված խոսքը թաքնված վիրավորանք է պարունակում և չունի հումականության տարրեր: Այս օրինակին կարելի է հակադրել տարիներ առաջ Երևանում՝ Կ.Սարաջևի անվան երաժշտական դպրոցի սիզամարգի վրա զետեղված մի ցուցանակ, որի վրա գրված էր՝ «Ոչխա՛ր, խոտը մի՛ տրորիր, ձմեռը ի՞նչ ես ուտելու»: Կեղծ հոգատարությունը հումորային իրավիճակ է առաջացնում, սակայն տեքստը զուրկ չէ հումականությունից, թաքնված զայրացական լիցքից:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ նշանագիտական մեթոդը հնարավորություն է տալիս ուսումնասիրություններ իրականացնելու նաև գրականագիտության սահմաններից դուրս, շրջակա միջավայրը դարձնելու գիտական, նշանագիտական ուսումնասիրության օբյեկտ, մեկնաբանելու տարբեր ալիքներով (տեսողական, լսողական, խոսքային, ոչ խոսքային) հասցեատիրոջը ուղղված կամ առկա նշանները (սեմիոզիս), ինչի արդյունքում պարզվում է, որ նշանները կարող են կառավարել մարդկանց: Բացի այդ՝ կարևորում ենք, որ գրականագետը ի վիճակի լինի աշխատել նաև այլ լեզվական գործառույթներով հագեցած տեքստերի հետ: Ինչո՞ւ պետք է գրականագետը իր գործունեության ոլորտը սահմանափակի միայն գրական տեքստերի քննությամբ: Հաշվի առնելով այն, որ լեզուն ունի առնվազն 6 գործառույթ, ճիշտ չէ սահմանափակվել մեկի քննությամբ:

Օգտակար գրականություն[63]

1. Эко, Умберто. Как написать дипломную работу, Санкт-Петербург, изд. «Симпозуим», 2004 (հեղինակը ծանոթացնում է ուսանողին, գիտության սկսնակին, թե ինչպես պետք է գրել գիտական տեքստեր):

2. Лихачев, Д. С. О точности литературы, сс. 14-17 // Литературные направления и стили. Сборник статей посвящ. 75-летию профессора Г. Н. Поспелова, изд-во московского университета, 1976 / http://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/0478_O_ tochnosti_literaturovedenia_1976.pdf -20.11.2015 (2-5 հոդվածներում կարևորվում է գրականագիտությունը գիտություն դարձնելու անհրաժեշտությունը և թե ինչպիսի մասնագիտական հմտություններ պիտի ունենա գրականագետը):

3. Лихачев, Д.С. Еще раз о точности литературы, сс. 84-88 // Русская литература, 1981, № 1 / http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/LIKHACHEV.HTM - 20.11.2015.

4. Лотман, Юрий. Литературоведение должно быть наукой, с. 90-100 // Вопросы литературы, 1967, № 1.

5. Лотман, Юрий. Семиотика и литературоведение, сс. 92-97 // Ю.М. Лотман, Воспитание души, Санкт-Петербург, изд. «Искусство-СПб», 2005.

6. Лотман, Юрий. Семиотика и сегодняшный мир, сс. 98-101 // Ю.М. Лотман, Воспитание души, Санкт-Петербург, изд. «Искусство-СПб», 2005 (այս հոդվածում Յու. Լոտմանը խոսում է նշանագիտության՝ իբրև գիտության և մեթոդի կարևորության և այլ գիտությունների հետ ունեցած կապերի մասին):

7. Семиотика. Хрестоматия (Сост. Т.С. Симян), Ереван, изд. «Лимуш», 2009 (քրեստոմատիան ընթերցողին ծանոթացնում է նշանագիտության հիմնական ուղղությունների, տեսակների, պատմական ուղու, հասկացությունների հետ, որոնք անհրա-

[63] Ներկայացնում ենք գրականության ցանկը մեր մեկնաբանություններով, ինչը կօգնի ուսանողին էլ ավելի արագ կողմնորոշվելու օժանդակ գրականության մեջ: Այն միտումնավոր չենք տվել այբբենական կարգով, քանի որ գրքերը դասավորված են «պարզից բարդ» սկզբունքով:

ժեշտ են գրականագիտական ուսումնասիրություններ իրականացնելու համար):

8. Барт, Ролан. Основы семиологии, сс. 114-163 // Структурализм «за» и «против», М», изд. «Прогресс», 1975 (հեղինակը անդրադառնում է նշանին, նշանակիչ-նշանակյալ կապին, իմաստին, շարակարգին, հարացույցին, երկանդամ հակադրություններին և այլն):

9. Эко, Умберто. Отсутсвующая структура. Введение в семиологию, Санкт-Петербург, изд. «Симпозиум», 2004 (աշխատության սկզբում հեղինակը ներկայացնում է նշանագիտության հիմնական «գործիքները», նշանագիտության բաժինները, տեսակները, Պիրսի տեսությունը: Բացի այդ՝ ծանոթանում ենք Ում. Էկոյի՝ հետկառուցվածքաբանական տեսաբաններին տրված պատասխանների հետ):

10. Лотман, Юрий. Об искусстве («*Структура художественного текста»*), Санкт-Петербург, изд. «Искусство-СПб», 2005 (Յու. Լոտմանի այս հիմնարար աշխատությունը նկարագրում է գրական տեքստի տարբեր մակարդակների քննության սկզբունքները, ինչպես նաև գրականության նշանագիտության հիմնական հասկացությունները և դրանց կիրառության արդյունավետությունը):

11. Шмид, Вольф. Нарратология, М., изд. «Языки славянской культуры», 2003 // http://yanko.lib.ru/books/cultur/shmid-narratology.pdf- 20.11.2015 (այս հիմնարար ուսումնասիրությունը պատկերացում կտա պատումի կառուցման (սինտակտիկա) առանձնահատկությունների մասին):

12. Вацлавик, Паул и др. Прагматика человеческих коммуникаций: Изучение паттернов, патологий и парадоксов взаимодействия. М.: Апрель-Пресс, Изд-во ЭКСМО Пресс, 2000 (հեղինակները նկարագրում են միջանձնային հարաբերություններում առկա խնդիրները, մարդկային հաղորդակցության գործաբանական առանձնահատկությունները, որոնք կիրառելի են նաև գրականագիտության բնագավառում):

3. ԽՈՍՈՒՅԹԻ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԴՐԱ ԿԻՐԱՌՈՒԹՅՈՒՆԸ

Սույն հատվածում համառոտ կներկայացնենք խոսույթի տեսությունը (discourse analysis), որը հումանիտար գիտություններում կիրառվում է 1970-ականներից: Այս տեսության «ոգեշնչողներից» են եղել Լուի Ալտյուսերը, Միխայիլ Բախտինը, Վալենտին Վոլոշինովը, Անտոնիո Գրամշին և Ֆրանկֆուրտյան դպրոցի ներկայացուցիչները, լեզվաբանության բնագավառում՝ Է. Բենվենիստը, Թեուն վան Դեյկը, Մայքլ Հալլիդեյը: 1990-ականներին ի հայտ եկավ անգամ «քննադատական խոսույթի տեսությունը», որի խոշորագույն ներկայացուցիչներն էին Նորման Ֆերկլոն ու Ռուտ Վոդակը[64]:

«Դիսկուրս» (ֆր.discours, անգլ.՝ discourse, գերմ.՝ Diskurs, հայերեն՝ խոսույթ) հասկացությունը ռոմանագերմանական լեզուները ժառանգել են լատիներեն «discursus» բառից, որը բառացի նշանակում է «հետուառաջ վազել, շարժում, շրջապտույտ, երկխոսություն, զրույց»: Հենց սկզբից նկատենք, որ այս հասկացությունը հումանիտար գիտություններում դեռևս միանշանակ չի կիրառվում, բայց լատիներենի իմաստները պահպանել են իրենց հեռավոր արմատները խոսույթի տեսության մեջ:

Լեզվաբանական գրականության մեջ այն բնութագրվում է հետևյալ կերպ.

ա) կապակցված խոսք, բ) տեքստի բանավոր-խոսակցական ձև, գ) երկխոսություն, դ) արտահայտությունների խումբ,

---

[64] «Քննադատական» հասկացությունը գալիս է ընդգծելու այն փաստը, որ գիտությունը, խոսույթի տեսությունը ինքնառեֆլեքսիվ է, մտորում է իր գործունեության մասին և «ուզում է ռացիոնալ խոսույթի միջոցով մաքրել գաղափարապես «աղտոտված» խոսույթը՝ մոտենալով իդեալական խոսքային իրավիճակին» (С. Тичер, М. Мейер, Р. Водак, Е. Веттер. Методы анализа текста и дискурса, Харьков, Изд-во Гуманитарный Центр, 2009, с. 196):

որոնք կապված են միմյանց հետ ընդհանուր իմաստով, ե) բանավոր կամ գրավոր ճանապարհով տրված խոսքային երկ[65]:

Խոսույթի տեսության մեջ դիսկուրսը օգտագործվում է ոչ թե իր նախնական իմաստով՝ որպես զրույց, երկխոսություն, «կենդանի» խոսք, այլ բրիտանական-ամերիկյան լեզվաբանական դպրոցի ավանդույթով՝ որպես *կապակցված գրավոր խոսք* (connected speech), որի առանցքն է ուղարկող-հասցեատեր կապը:

Հարկ է նկատել, որ այս մոտեցման մեջ նույնպես կիրառական են պիրսյան դրույթները: *Կապակցված խոսքի* ընկալողը մեկնաբանողն է. նա է որոշում կապակցված գրավոր խոսքի կապակցվածության աստիճանը, կապակցված տեքստերի սահմանները որպես ամբողջություն: Այդ ամբողջությունը ուսումնասիրողի տեքստային կորպուսն է, որի շրջանակում պետք է իրագործի իր ուսումնասիրությունը: Խոսույթի ձևավորումը ենթադրում է, որ ուսումնասիրողը պետք է վերակառուցի խոսույթում տեղ գտած օբյեկտիվ իրականության իրադարձությունները, դրա առաջացման պատճառները: Սա վերաբերում է ինչպես քաղաքական, այնպես էլ գրական դաշտին: Հետազոտողը բազում գրական երկեր ընթերցելուց հետո փորձում է *կապակցված* շարադրել տարբեր տեքստերում սփռված այն իմաստային միավորները՝ մոտիվներ, թեմաներ, իրադարձություններ, որոնք կօգնեն նկարագրելու մեկնաբանողի մտքում ձևակերպածը: Այս մոտեցումը հնարավորություն է տալիս համակարգելու մեծաքանակ տեղեկատվությունը: Որքան տեքստային կորպուսը տարողունակ է, այնքան ուսումնասիրությունը խորքային է, ընդգրկուն[66]:

---

[65] Т.М. Николаева, Краткий словарь терминов лингвистики текста, с. 467 // Новое в зарубежной лингвистике. М., Вып. VIII, изд. «Прогресс», 1978.

[66] Կարծում ենք՝ այս մոտեցումը չկիրառելու հետևանքով է, որ հաճախ մեծ ծավալի (250-400 էջ) «լայն» ուսումնասիրությունը չի «բարձրանում» թեկնածուական ատենախոսության մակարդակից: Պատճառը մեծ քանակի տեղեկատվությունը որակական պատշաճ տեսքի բերելու ունակության բացակայությունն է:

Նկատենք, որ խոսույթի տեսությունը *մոտեցում* է և ոչ թե *մեթոդ*: Այն չի ստանում մեթոդի կարգավիճակ, քանի որ չունի մշակած իր սեփական վերլուծական «գործիքները», ինչը չենք կարող ասել, օրինակ, նշանագիտության, հոգեվերլուծության մասին: Խոսույթի տեսությունը կարելի է կիրառել որպես ուսումնասիրության ծրագիր: Ասվածի լավագույն օրինակներից է Ռայներ Քելլերսի գիրքը՝ «Գիտելիքի սոցիոլոգիական խոսույթի տեսությունը: Հետազոտական ծրագրի հիմունքները» («Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms»)[67]: Ըստ էության, խոսույթը նկարագրվում է նշանագիտական «գործիքներով», քանի որ այն, Դեմիրովիչի խոսքերով ասած, «իրական նյութականություն է ստանում լեզվական նշանում»[68]:

Խոսույթի տեսությունը նորարարական է իր *մոտեցման, դիտանկյան* շնորհիվ, որն ուսումնասիրողի վերլուծությունները դուրս է բերում գրական տեքստի սահմաններից՝ հնարավորություն տալով բարձրանալու վերտեքստային մակարդակ: Այս առումով նորարարական է Էմիլ Բենվենիստի հասկացական այն տեղաշարժը, երբ սոսյուրյան լեզու (langage) և խոսք (parole) հակադրության մեկ բաղադրիչը՝ խոսքը, փոխարինում է դիսկուրսով:

Խոսույթի տեսությունը բավական խոր զարգացում է ապրում Ֆրանսիայում Միշել Ֆուկոյի (1926-1984) «Գիտելիքների հնագիտությունը» աշխատության շնորհիվ[69]: Այստեղ ցույց է տրվում, թե որ երևույթները կարող են դառնալ ճշմարտության խոսույթի օբյեկտ, ով կարող է հանդես գալ խոսող սուբյեկտի դերում: Մ.Ֆուկոյի մոտեցումը նորարարական էր նրանով, որ մեզ հնարավորություն է ընձեռում որպես սկզբունք նկարագրելու տարբեր ժամանակաշրջանների գաղափարական պայքարի «ոգին»՝ նպատակ ունենալով բացահայտել այն հոգեբանական, արժեքաբանական, պատմական տեսանկյունից:

---

[67] Reiner Keller, Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms. 1. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005.
[68] Մեջբերումն ըստ՝ С. Тичер и др., Методы анализа текста и дискурса, с. 197.
[69] Мишель Фуко, Археология знаний. СПб., изд. «ИЦ Гуманитарная Академия», 2004.

Այս տրամաբանությամբ է գրվել Պ. Սերիոյի «Խորհրդային քաղաքական դիսկուրսի վերլուծությունը» (1985) աշխատությունը[70]: Նույն մոտեցումը կիրառել է նաև Ուտց Մասը «Երբ համայնքի ոգին լեզու գտավ. նացիոնալ-սոցիալիզմի լեզուն» աշխատության մեջ, որտեղ վերլուծել է նացիստների գաղափարախոսությունը[71]: Գաղափարախոսությունն, ըստ էության, դրսևորվում է լեզվի միջոցով: Վերջինս «շինանյութ» է դառնում տեքստերի, խոսույթների, գաղափարախոսությունների կառուցակցման համար՝ ձևավորելով գաղափարախոսությունների «լեզուն»:

Օրինակ՝ նացիստական գաղափարախոսությունն ուսումնասիրող Ուտց Մասը փորձում է բացահայտել «իշխանության խոսույթը»՝ նացիստական գաղափարախոսությունը (=նացիստական խոսույթ), որն ի սպաս է դրվում լայն զանգվածներին իրենց կողմը ներգրավելու համար: Այս առումով դիպուկ է Վ. Չերնյավսկայայի դիտարկումը, ըստ որի՝ «խոսույթը իշխանության դրսևորումն է, իսկ իշխանությունը դրսևորվում է խոսույթում» փոխկապակցված խոսքային vs տեքստային միջոցների, ձևերի և ազդեցության հնարանքներով»[72]: Ստացվում է, որ ամեն ոլորտ ունի իր խոսույթը կամ խոսույթները, որոնց միջոցով դրսևորվում են մարդկանց, քաղաքական ուժերի, սոցիալական խմբերի մտածողությունը (մենթալիտետ), արժեքաբանությունը:

Օրինակ՝ ավտորիտար պետություններում իշխող քաղաքական ուժը հանրությանը թելադրում է իր խոսույթը և փորձում հնարավորինս արդյունավետ տարածել այն իր ազդեցության ներքո գտնվող ԶԼՄ-ների միջոցով (մամուլ, ռադիո,

---

[70] Աշխատության հիմնական դրույթներին կարելի է ծանոթանալ նաև հետևյալ հոդվածում՝ Патрик Серио: Русский язык и советский политический дискурс: анализ номинализаций, сс. 337-383 // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса (Общ. ред. и вступ. ст. П. Серио; предисл. Ю.С. Степанова), М., изд. ОАО ИГ «Прогресс», 1999.

[71] Utz Mass, Als der Geist der Gemeinschaft eine Sprache: Sprache im Nazionalsozialismus; Versuch einer historischen Argumentationsanalyse. Opladen: Westdeutsche Verlag 1984, S. 9-16.

[72] Валерия Чернявская, Дискурс власти и власть дискурса: проблемы речевого воздействия, М., изд. «Флинт», «Наука», 2006, с. 81.

հեռուստատեսություն և այլն)[73] ՝ լռեցնել տալով մյուս քաղաքական ուժերի խոսույթները: Այս առումով միանգամայն հիմնավոր է Յու. Ստեպանովի այն միտքը, որ խոսույթը համարում է «լեզու լեզվի մեջ», որը «ներկայացված է յուրահատուկ սոցիալական տրվածքով»[74]: «Իշխանության խոսույթի» վերլուծության փայլուն օրինակներ են Գեորգի Պոչեպցովի «Խորհրդային քաղաքակրթության նշանագիտությունը», Վիկտոր Կլեմփերերի «Երրորդ ռայխի լեզուն. բանասերի նոթեր» ուսումնասիրությունները, որոնք պարարտ նյութ են տալիս նշված խնդիրը խորապես հասկանալու առումով[75]:

Նկատենք, որ ամբողջատիրական վարչակարգերում սովորաբար, լինի քաղաքական թե գրական դաշտ, իշխում է մեկ խոսույթ. մյուսները լռեցվում են, իսկ սուբյեկտներին ոչնչացնում, աքսորում են: Իշխանության փոփոխությունը հանգեցնում է խոսույթի փոփոխությանը: Ավտորիտար վարչակարգերում խոսույթների միջև պայքարը դեռ հնարավոր է: Այստեղ ուսումնասիրողը կարող է տարբեր դաշտերում տեղի ունեցող արժեքաբանական պայքարը նկարագրել խոսույթ vs հակախոսույթ հակադրության համատեքստում:

Հարկ ենք համարում նաև ընդգծել, որ գրականագետը չպետք է խուսանավի ոչ գրական տեքստերի քննությունից: Եթե

---

[73] Նացիստական իշխանության խոսույթի, նրա ձևավորման նախադրյալների և տարածման «ալիքների» մասին մանրամասն տե՛ս Տիգրան Սիմյան, 1918-1939 թթ. գերմանական վեպի գաղափարագեղարվեստական պրոբլեմատիկան, Երևան, Հեղ. հրատ, 2015, էջ 239-288: Նշված հատվածում նկարագրվում են նացիզմի մշակութային քաղաքականությունը, քարոզչության մարտավարությունը, վարչակարգի գործելաոճը, գրական հարացույցի փոփոխությունը, մշակութային քաղաքականությունը, ինչպես նաև վարչակարգի քաղաքականությունը որպես «կրոն»:

[74] Ю.С. Степанов, Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века. Сб. статей, М.: РГГУ, 1995, с. 33, 41.

[75] Георгий Почепцов, Семиотика (Часть вторая. Семиотика советской цивилизации), М., изд. «Рефл-бул», «Ваклер», 2002, сс. 245-418, 397-401; Victor Klemperer, LTI. Notizbuch eines Philologen. 24. völlig neu bearb. Auflage. Stuttgart: Reclam 2010. Նույնը ռուսերենով՝ համացանցում՝ http://royallib.com/book/klemperer_viktor/LTI_yazik_tretego_reyha_zapisnaya_knigka_filologa.html -20.11.2015.

նա ուսումնասիրում է, օրինակ, Առաջին աշխարհամարտի արտացոլումը գրականության մեջ կամ հակապատերազմական խոսույթը, ապա պետք է անդրադառնա նաև այլ տիպի տեքստերի, ինչպիսիք են՝ հռչակագրերը, հրապարակախոսական նյութերը, սոցիալ-փիլիսոփայական գրականությունը և այլն): Այսինքն՝ հակապատերազմական թեման քննում ենք այլ խոսույթների հիման վրա: Ուսումնասիրողն է կազմակերպում տարբեր դաշտերում առկա խոսույթների, ժանրերի երկխոսությունը՝ միջխոսույթայնությունը (интердискурсивность), երբ թեմաները, սյուժետները[76], մոտիվները դրվում են որոշակի շարակարգի մեջ, ինչի արդյունքում սերվում են նոր իմաստները: Այլ խոսքով, երբ տարբեր խոսույթները (սոցիոլոգիական, փիլիսոփայական, տնտեսագիտական, պատմագիտական, գրական և այլն) սկսում են երկխոսել, խոսեցվել, ապա առաջադրված խնդիրները սկսում ենք նկարագրել խոսույթի տիպերի՝ «դիսկուրսային ֆորմացիաների» (Մ. Ֆուկո) միջոցով:

Ստացվում է, որ եթե ուսումնասիրողը որևէ խնդիր մեկնաբանելիս դիմում է, օրինակ, քաղաքական, գրական, կինոյի և այլ խոսույթներին՝ «դիսկուրսային ֆորմացիաներին», ապա նա այդ ոլորտների և արվեստի տեսակներում տեղ գտած իմաստակիր միավորները դնում է երկխոսության մեջ (միջխոսույթայնություն), ինչի շնորհիվ ապահովում է իր ուսումնասիրության բազմաձայնությունը, միջգիտակարգայնությունը և ստանում նոր գիտելիք: Նման մոտեցումը հնարավորություն է տալիս ուսումնասիրողին ապահովելու ուսումնասիրության խորքն ու փաստարկման լայնքը: Միջխոսույթային վերլուծությունը կարելի է համարել միջտեքստային ուսումնասիրությունների վերանայում և ընդլայնում: Եթե նույն խոսույթի տեքստերի հա-

[76] «Սյուժետ» ասելով հասկանում ենք գրականագետի գիտակցության մեջ ձևավորված այն տեսլականը, որը պետք է ստանա իր դրսևորումը գիտական որևէ ժանրի շրջանակում (հոդված, մենագրություն և այլն): Ավելի մանրամասն տե՛ս Ю.В. Шатин; И.В. Силантьев, Сюжетология и сюжетография как базовые основания нарратологии, сс. 3-6 // Сюжетология и сюжетография. 2013. № 1 / http://www.philology.nsc.ru/journals/sis/pdf/SS1/2013_1_01.pdf - 07.02.2015:

մաղրությունը հնարավորություն է տալիս հիմնականում բացահայտելու միայն միջտեքստային[77] (интертекстуальный) կապերը (ակնարկներ, ռեմինիսցենցիաներ, մեջբերումներ), ապա միջխոսույթային քննությունը ուսումնասիրողին թույլ է տալիս սերել նոր գիտելիք՝ ի մի բերելով այլ խոսույթներում «սփռված», «թաքնված» թեմաները, սյուժետներն ու մոտիվները:

Այսպիսով, միջխոսույթային վերլուծությունը խնդիրներն ավելի լայն հենքի վրա է տեսանելի դարձնում, քան միջտեքստային վերլուծությունը: Հակված ենք կարծելու, որ երկու մոտեցումն էլ կարող է լինել արդյունավետ՝ կախված այն հանգամանքից, թե ուսումնասիրողն ինչ խնդիր է դնում իր առջև լուծելու:

Բացի այդ՝ խոսույթի տեսության առավելությունը նաև այն է, որ հնարավորություն է տալիս հասարակական գիտություններին «թռիչք» արձանագրելու մեկնաբանման հմտությունների առումով և «երկխոսելու» պատուհան է բացում այլ գիտությունների հետ[78]:

Ընդգծենք մի կարևոր հանգամանք ևս. գիտական ուսումնասիրություններ գրելիս, գրականագետը պիտի ծանոթ լինի տվյալ թեմայի վերաբերյալ գրականությանը՝ դիսկուրսին: Սովորաբար խոսույթից դուրս գրված հոդվածները համարվում են լուսանցքային: Գիտական տեքստը ենթադրում է, որ պիտի լրացնի այն բացը, որը մինչ այդ գիտական խոսույթում չի նկարագրվել: Իսկ գիտական խոսույթի համատեքստում գրվող հոդվածները արժեքավոր են այն դեպքում, երբ ուսումնասիրողը իր նյութը շարադրելիս *քննադատաբար է մոտենում* այլ հեղինակների դրույթներին, կարծիքներին: Միակողմանի կարծիքների բարձրաձայնումը հնարավորություն չի տալիս, որ հոդվածը ձեռք բերի *նորարարական* արժեք, և այն, դժբախտաբար, մնում է *կոմպիլյացիայի* մակարդակի վրա:

---

[77] Մեր ուսանողին խորհուրդ ենք տալիս ծանոթանալ Ժենյա Քալանթարյանի «Միջտեքստայնություն» հոդվածի հետ / http://ysu.am/files/inter1.pdf - 20.11.2015.

[78] Ասվածի լավագույն օրինակ է Kulturen-Identität-Diskurse. Perspektiven europäischer Etnologie (Hg.Wonfgang Kaschuba). Berlin: Akademie Verlag 1995.

Տարբեր խոսույթների տարրեր կարելի է դիտարկել նաև գրական տեքստի սահմաններում: Հայտնի է, որ գրական ստեղծագործությունը հեղինակի խոսքն է՝ իրենից անջատված ու օտարված: Անջատված, քանի որ «հեղինակը մահացել» է (Ռ. Բարտ), օտարված, քանի որ դա իրենը չէ. տեքստը ինքնակա մեկնաբանության ենթակա լեզվական կառույց է:

Եթե հեղինակին անջատում ենք իր երկից, ապա երկում հայտնվում ու տեսանելի են դառնում բազում կերպարներ, որոնք խոսում են, հաղորդակցվում: Այդ կերպարները խոսում են յուրովի, ուստի նրանց խոսքում կարելի է տեսնել ու վեր հանել *անհատական* ոճերը: Մեկը կարող է խոսել բարբառով, երկրորդը՝ արգոյով, ժարգոնով, երրորդը՝ գրական հայերենով, չորրորդը՝ տարբեր շերտերի բառային միավորներով (հնաբանություններ, բարբառային բառեր), հինգերորդը՝ օտար լեզվի բառերի սպրդումով (օտարաբանություններ) և այլն: Այդ կերպարների խոսքում լսելի են տարբեր խոսույթների մնացուկներ, որոնց միջոցով հեղինակը մտածողության ձևեր, հոգեկերտվածք (մենթալիտետ) է նկարագրում (տարածաշրջանային, գյուղական, քաղքենիական և այլն): Ընդգծենք, որ ոճի և խոսույթի միջև հավասարության նշան չենք դնում:

Այս ոճերի ընդհանուր քննությունը մեզ հնարավորություն կտա բարձրանալու մեկ հարկ «վերև» և նկարագրելու հեղինակի ոճը: Վերջինիս ոճը գոյանում է կերպարային համակարգի, պատումը վարողի ոճերի ամբողջությունից: Ստացվում է, որ եթե նկարագրում ենք հեղինակի ոճը՝ հաշվի առնելով գրական տեքստի ներսում եղած բոլոր ոճերը, ապա ուսումնասիրում ենք, պայմանականորեն ասած՝ հեղինակի *լեզվի պոետիկան*: Իսկ գրական երկի կառուցվածքային, կամպոզիցիոն, տաղաչափական, *գեղարվեստական հնարանքների*, ինչպես նաև «գրական խոսքի ձևի վերլուծությամբ»[79] զբաղվում է արդեն *պոետիկան*:

[79] Цветан Тодоров, «Без ангелов мы обойтись можем, а вот без других людей – нет». Беседу вел Г.С. Косиков // Вопросы литературы, 2006, № 1 / http://magazines.russ.ru/voplit/2006/1/to3.html -20.11.2015.

Այսպիսի տրամաբանությունից ելնելով՝ պիտի փաստել, որ երբ լեզվաբանները ուսումնասիրում են որևէ հեղինակի ոճը և հաշվի չեն առնում կերպարային համակարգի, պատումը վարողի ոճական առանձնահատկությունները, ապա նրանք խեղաթյուրում են իրենց ուսումնասիրության օբյեկտը[80]: Որտեղի՞ց են հայտնվում այդ ոճերը, «լեզուները» լեզվում: Դրանք ի հայտ են գալիս հասարակության մեջ սոցիալական հաղորդակցության ազդեցության արդյունքում[81]: Երբ այս սոցիալական, մասնագիտական շերտավորում ունեցող բառապաշարը կիրառվում է կերպարակերտման ժամանակ, ապա վեպը դառնում է «բազմաձայն» (Մ.Բախտին): Շեշտենք, որ վեպի բազմաձայնությունը գրական դաշտում առկա արձակը «թեստավորելու» կարևորագույն չափորոշիչներից է: Որքանո՞վ է արդի փուլում այս չափորոշիչը առկա մեր ժամանակակից արձակում և ընդհանրապես գրականության մեջ: Կարծում ենք՝ բազմաձայնություն vs միաձայնություն հակադրությունը մեզ կօգնի հասկանալու, թե որքանով է արդի գրականությունը հաղորդակից կամ անհաղորդ հայ և համաշխարհային գրականությանը:

Այժմ մի ընդարձակ նյութի հիման վրա ցույց տանք, թե ինչպես է խոսույթի տեսությունը կիրառվում, ինչպիսի արդյունքների կարող է հանգեցնել: Բացի այդ՝ երևան է հանվում միջխոսույթայնությունը:

[80] Նման կարգի աշխատություններից խուսափելու համար լեզվաբաններին խորհուրդ ենք տալիս ծանոթանալ Մ. Բախտինի «Խոսքը վեպում» հոդվածին: Տե´ս Михаил Бахтин, Слово в романе, сс. 84-90 // Вопросы литературы, 1965, № 8.

[81] Այս առումով ուշագրավ է Վ. Շկլովսկու դիտարկումը այս հարցի շուրջ («Совершенно ясно, что язык находится под влиянием социальных отношений. У Глеба Успенского есть очерк, в котором показано, как рыболовческая ватага создает свой быт и придумывает названия для созвездия «из-за сига». Они ловят сигов ночью, и звезды им нужны для указания направления. В языке скотоводов вы найдете всегда много слов, обозначающих такие особенности, масти животных, которые не могут быть даже точно переведены» (Виктор Шкловский, О теории прозы, с. 5)):

Ա. Պատերազմական-հակապատերազմական դիսկուրսի ակունքներն ու քննադատությունը (էքսպրեսիոնիզմ, բեռլինյան դադաիզմ)

Այս հատվածում կփորձենք համառոտ ներկայացնել ազգայնականների պատերազմական խոսույթի ձևավորման ակունքները, որից հետո մանրամասն կանդրադառնանք հակապատերազմական խոսույթին: Վերջինս փաստարկելու համար ընտրել ենք Ռեմարկի, Հեսսեի, Թ.Մանի գեղարվեստական ստեղծագործությունները, որոնք տվյալ խնդիրը լուսաբանելու համար ավելի խոսուն են:

Հակապատերազմական-պատերազմական դիսկուրսի պատմական ակունքները

Հայտնի է, որ պատերազմը գովաբանող ռազմաշունչ տեքստերը նորություն չէին եվրոպական իրականության մեջ:

Նացիզմի «կենտրոնական» տեքստերը (Հիտլերի «Իմ պայքարը» (1926-27), Ալ. Ռոզենբերգի «XX դարի միֆը» (1930)) արդեն հիմքում ունեին իրենց նախորդների՝ Պ. դե Լագարդի (1827-1891), Գ.Ռ. Շյոներերի (1842-1921), Հ.Ս. Չեմբերլենի (1855-1927) և Յո. Լանցի (1874-1954) աշխատությունները[82], որոնց մեջ հիմնավորվում էին շովինիստական (մեծապետական), հակահրեական, հակադեմոկրատական տրամադրություններ[83], ինչի կենտրոնում էր գերմանական ազգի ընտրյալ լինելու գաղափարը:

---

[82] Նկատենք, որ Յորգ Լանցի աշխատության մեջ արտահայտված գաղափարները ոչ միանշանակ էին ընդունվում նացիստական վերնախավի կողմից: Այս հեղինակը հաճախ դե Լագարդի և մյուսների գաղափարները խմբագրում էր, ենթարկում վերաքննության: Օրինակ՝ Հիտլերը սեղանի շուրջ արտասանած իր խոսքում (13.12.1941) ասում է. «Չեմբերլենի սխալն այն էր, որ նա քրիստոնեությունը ընկալում էր իբրև հոգևոր աշխարհ» (Генри Пикер, Застольные разговоры Гитлера (пер. Илья Розанов), Смоленск, изд. «Русич», 1998, с. 22 // http://lib.aldebaran.ru/author/piker_genri/piker_genri_ zastolnye_ razgovory_gitlera/ - 09.03.2011 (Пикер 1998:)):

[83] Հարկ ենք համարում նշել, որ 19-րդ դարում ազգայնական տրամադրությունները «ակտիվ» էին ոչ միայն Գերմանիայում, այլ նաև Ֆրանսիայում: Առանձնապես ուշագրավ է Միխայիլ Յասմանի աշխատությունը (Michael Jeismann, Der Vaterland der Feinde: Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792-1918, Stuttgart: Klett-Cotta 1992 (Jeismann 1992:)):

Երրորդ ռայխը շատ գաղափարներ ու տրամադրություններ է ժառանգել կայզերական Գերմանիայից: Այս առումով ուշագրավ է Հ.Մանի «Պատկեր և ուսմունք» («Gestaltung und Lehre», 1939) հոդվածը, որտեղ համառոտ ուրվագծվում է գերմանական պատմության շատ կարևոր մի գաղափար. «Մի ժամանակ նա (Օ.Բիսմարկը.– Տ. Ս.) ստեղծում էր պետություն, որը, ամբողջովին հակառակ լինելով գերմանական անցյալին, պիտի ձեռք բերեր ամուր սահմաններ: Նա այդ պետությունն (Reich) անվանում է «ապահովված» և իր ուժերին համապատասխան՝ դաստիարակում գերմանացիներին «Փոքր Գերմանիայի» համար, կոչ անում նրանց, որ վերջնականապես դառնան միասնական ազգային ընտանիք: Նրանց հազարամյա սովորություններից մեկն էր սավառնել անորոշ հեռաստաններում, ամբողջ աշխարհը համարել գերմանական՝ ոչինչ լինելով սեփական տանը: Բիսմարկը հենց սա էր ուզում տարսովորեցնել: Սահմանափակվել և դառնալ լիովին կայացած ազգ, առաջ անցնել մյուս ավագ ազգերից: Այս էր վարդապետությունը, եթե միայն գերմանացիներն ի վիճակի լինեին այդ հասկանալու: Այժմ ակնհայտ է, որ դա նրանց չի հաջողվում: Նա չկարողացավ գերմանացիներին մոռացնել տալ այն անբարո սովորույթը, որ իրենք ժողովուրդ են՝ առանց տարածքի»[84]: Այս ընդարձակ մեջբերումը վկայում է, որ Բիսմարկը կայզերական Գերմանիայում փորձում էր ապամիֆականացնել «ամուր հավատն այն ուժի նկատմամբ, որը կոչվում էր «կայսրություն»»[85]: Իսկ այդ ի՞նչ ուժ էր կայսրությունը: Թ.Մանի՝ «Նիցշեի փիլիսոփայությունը մեր փորձի լույսի ներքո» (1947) հոդվածում կարելի է գտնել մեր հարցի պատասխանը. «Կայսրությունը ինդուստրիալիզմի և միլիտարիզմի միությունն է»[86]:

---

[84] Heinrich Mann, Essays («Die deutsche Entscheidung») Hamburg: Claassen Verlag 1960, S. 516-517 (H. Mann 1960:).

[85] Генрих Манн, В защиту культуры (Состав. и предисл. Г. Знаменской), М., изд. «Радуга», 1986, с. 361 (Г. Манн 1986:).

[86] Томас Манн, Собрание сочинений, М., Гос. изд-во худ. литературы, Т. 10, 1961, с. 381 (Т.Манн 1961:).

Բիսմարկյան մտավախությունը հիմնավորվում է և՛ Առաջին, և՛ Երկրորդ աշխարհամարտերի օրինակներով: Թ.Մանը «Գերմանիան և գերմանացիները» հոդվածում նկատում է, որ «պրուսական ազգի արատավոր գերմանական կայսրությունը՝ ծնված պատերազմներից, կարող էր լինել միայն ռազմականացված պետություն» (Т.Манн 1961:322): Թ.Մանի այս դիտարկումն ամբողջովին հիմնավոր է:

Բայց ավելի վտանգավոր է «բարձր տեխնոլոգիականացված ռոմանտիզմը» (Т.Манн 1961:322): Թ.Մանը այս ռոմանտիզմի ծնունդ է համարում Նաֆթայի շուրթերով հնչեցված հետևյալ միտքը. «Անհատականացված ազատության ձգտումը ծնում է պատմառոմանտիկական նացիոնալիզմի պաշտամունքը, որը կռվարար է»[87]: Փաստորեն, այս նացիոնալիզմի արմատները թաքնված են նաև գերմանական փիլիսոփայության մեջ (Ֆիխտե, Հեգել):

Թ.Մանը ռոմանտիզմը (անցյալի) մշակույթում դրական է գնահատում, բայց քաղաքական դաշտում այն դառնում է համազգային չարիք. «….գերմանական ռոմանտիզմը վերածնվում է հիստերիկ բարբարոսությունից, ռասիզմի խելագարությունից, սպանությունների ծարավից, ու հիմա այն իր վախճանն է գտնում ազգային ողբերգության, աննախադեպ ֆիզիկական և հոգեբանական կոլապսի մեջ» (Т.Манн 1961: 324): Այսպիսի ավարտը պայմանավորված էր գերմանական հասարակական գիտակցության մեջ «ներարկված» սին առասպելույթներով: Այս առասպելույթի «ձայնը» լսվում է նաև Հ.Մանի «Հպատակը» («Der Untertan», 1918) վեպում Դիդերիխ-Բուկ զրույցի ժամանակ: «Գերմանական ազգը, փառք Աստծու, - ասում է Դիդերիխը, - այլևս մտածողների և պոետների ազգ չէ. նա ձգտում է իր առջև դնել գործնական (պրակտիկ) և ժամանակի ոգուն հարազատ (modern) նպատակներ»[88]:

---

[87] Thomas Mann, Der Zauberberg. Frankfurt am Main: Fisher Taschenbuch Verlag 1967, S. 735 (Th. Mann 1967:).

[88] Heinrich Mann, Der Untertan. Berlin: Aufbau Verlag 1955, S. 113 (H.Mann 1955:).

Վիլհելմ II-ի հետևորդ Դիդերիխը նկատում է քաղաքական դաշտում քաղաքական նպատակների հարացուցային փոփոխությունը: 19-րդ դարի քաղաքական ռոմանտիզմին և սպեկուլյատիվիզմին փոխարինելու է գալիս արդեն «ռեալ քաղաքականությունը» («Realpolitik»), որն իրականացվում է սառը հաշվարկների հիման վրա: Եթե Բիսմարկին դա հաջողվում է «Փոքր Գերմանիան» կերտելիս, ապա Վիլհելմ II-ի վարած քաղաքականությունը հեռու էր «ռեալ քաղաքականության» սկզբունքներից: Իսկ ինչ վերաբերում է Երրորդ ռայխի քաղաքականությանը, ապա «Փոքր Գերմանիայի» մոդելը, «ռեալ քաղաքականությունը» Երկրորդ աշխարհամարտի ժամանակ արդեն անընդունելի էին և ոչ կիրառելի: Մեջբերված հատվածում կարելի է նկատել հեգնանք: Դա հատկապես տեսանելի է դառնում «Փառք Աստծու» («Gott sei Dank») արտահայտության միջոցով, երբ Դիդերիխը կայզեր Վիլհելմ II-ի քաղաքական նկրտումները ներկայացնում է քրիստոնեական աշխարհընկալման համատեքստում: Դիդերիխի հեգնանքն ի հայտ է գալիս նրա էկլեկտիկ աշխարհընկալման շնորհիվ (քրիստոնեություն / զավթողական քաղաքականություն, պատերազմ, սպանություններ և այլն):

«Արյան և հողի», «ժողովուրդը առանց տարածքի», «բարձր և ցածր ռասա» և այլ ռոմանտիկական գաղափարառասպելույթների հիման վրա նացիստները սկսում են իրականացնել իրենց աշխարհաքաղաքական ընդլայնումը դեպի Արևելք՝ ռուսական տափաստանների, նոր տարածքների հաշվին՝ արիական պետությունը աշխարհի անգերազանցելի տիրակալ տեսնելու ակնկալիքով:

Այս ամենի սկիզբը հակաիրեական ու ռասիստական արժեքաբանությունն էր, որը սկսում է սերմանվել դեռ 1900-ական թթ. Վիեննայում: Հենց այստեղ էլ ձևավորվում են այդ արժեքների հետևողները, որոնք Հաբսբուրգյան պետության թուլացման մեջ սկսում են մեղադրել հրեաներին: Այս արժեքաբանությունը հասարակություն է ներթափանցում տարբեր «ալիքներով»՝

գրքերի, հանդեսների, դասախոսությունների միջոցով: Նշված վերջին ժանրն առավելապես «ակտիվ» էր, քանի որ Հիտլերն իր հակահրեական գաղափարները բանավոր հնչեցնում էր դեռևս վիեննական տարբեր սրճարաններում:

Նմանատիպ գաղափարներ գրական դաշտում հնչում են 1910-ականներին նաև Իտալիայում: Պատերազմի բացահայտ կոչի ենք հանդիպում Մարինետտիի՝ 1909-ի փետրվարի 20-ին «Le Figaro» թերթում տպված մանիֆեստում. «Մենք ուզում ենք գովերգել պատերազմը. միայն այն կարող է մաքրել աշխարհը: Կեցցե՜ն սպառազինումը, սերը դեպի Հայրենիք, անարխիզմի քայքայիչ ուժը, վեհ Գաղափարները՝ ամբողջի ոչնչացումն ու ամբողջը: Կորչեն կանայք»[89]:

Մարինետտիի այս կոչերը ամբողջությամբ այլ հնչեղություն են ստանում Առաջին աշխարհամարտի համատեքստում: Օրինակ՝ Գերմանիայում Վ.Մերինգը «Մերկացումներ»-ում («Enthüllung», 1920) գրում է, որ «համաշխարհային մարշը սկիզբ է առնում ֆուտուրիստական արդիականության արենայից»[90]:

Հետաքրքրական է, որ նույն միտքը հնչում է նաև Ռուսաստանում: 1914 թ. աշնանը Վ.Չովինը «Ֆուտուրիստները և պատերազմը» հակաֆուտուրիստական մանիֆեստային դասախոսության ժամանակ գրում է. «Առաջին աշխարհամարտի հրահրող է դառնում Մարինետտին՝ իտալական ֆուտուրիզմի հերոսը»[91]: Իհարկե, սա չափազանցություն է. մի մանիֆեստը չէր կարող այդքան մեծ ազդեցություն ունենալ ողջ Գերմանիայի աշխարհաքաղաքական նկրտումների վրա: Բայց Երրորդ ռայխի գաղափարախոսները ֆուտուրիստական այս գա-

---

[89] Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.- европ. лит. XX века (Сост., предисл., общ. ред *Л.Г Андреева*), М., изд. «Прогресс», 1986, с. 3, 160 (Называть вещи… 1986:).
[90] Dada Almanach (Hrsg. Richard Huelsenbeck), 2. Auflage, Hamburg: Nautilus Verlag 1987 [1920], S. 66 (Dada Almanach 1920 [on-line]:).
[91] Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938) (Hrsg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders). Stuttgart / Weimar: Verlag. J.B. Metzler 1995, S. 87 (Manifeste und Proklamationen...1995).

ղափարները արդեն բավական արդյունավետ ներառում էին իրենց քարոզչության «քերականության» մեջ: Դա լավագույնս դրսևորվում է նացիստական շքերթների ժամանակ, երբ փորձում են ժողովրդի մեջ ռազմական տեխնիկայի նկատմամբ սեր առաջացնել, «աշխարհի հիգիենայի» (Մարինետտի) (Manifeste und Proklamationen...1995:5) մասին խոսելիս, այլ խոսքով՝ պատերազմ քարոզելիս[92]:

Թոմաս Մանը «Ուշադրություն, Եվրոպա՛» (1935) հոդվածում այս առիթով գրում է. «Շատ հավանական է, որ իրենց երեխայական, պարզունակ սիրով դեպի տեխնիկան, նրանք մահվան կհանգեցնեն լիբերալ ժողովրդավարությունը»[93]: Հ.Մանը գերմանական ժողովրդի ողբերգությունը համարում է այն, որ նացիստները զանգվածներին նվաճեցին ոչ թե «ազատություն», այլ «զգաստ» բառով (Г.Манн 1986:64): Ինչ վերաբերում է ռազմական տեխնիկային, ապա այս առիթով հետաքրքիր է Հ.Մանի «Հոգևոր աշխարհի կառուցումը» («Aufbau einer geistigen Welt», 1935) հոդվածը, որտեղ գրող-հրապարակախոսը նկատում է. «Կարգապահությամբ, տեխնիկայով հրճվող ու հիացող ժողովուրդը, որն ամեն ինչ ստորադասում է այդ գործոններին, չի կարող ստեղծել ոչ մի լավ բան: Մյուս ժողովուրդները չեն կիսում այդ հիացմունքը, և գերմանացիները սկսում են նրանց դիտել իբրև թշնամիներ: Այդ ամենը հանգեցնում է տխուր հանգուցալուծման» (H. Mann 1960:109):

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ Երրորդ ռայխի պատերազմական խոսույթը «սնվել» է 19-րդ դարի ազգայնական, շովինիստական գաղափարներից, գերմանական դասական փիլիսոփայությունից (Ֆիխտե, Հեգել), կայզերական Գերմա-

[92] Ֆուտուրիզմի և նացիզմի առնչության մասին տե՛ս Մանֆրեդ Հինցի «Ֆուտուրիզմ և ֆաշիզմ» հոդվածը (Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarte-Avantgadekritik-Avantgardeforschung (Hrsg. Wolfgang Asholt / Walter Fähnders). Amsterdam-Atlanta: Rodopi 2000, S. 449-466 (Der Blick vom Wolkenkratzer…2000:):

[93] Thomas Mann, An die gesittete Welt. Politische Schriften und Reden im Exil (Hrsg. Peter de Mendelssohn). 2. Auflage. Frankfurs am Main: S.Fischer Verlag 1986, S. 131 (Th. Mann 1986:).

նիայից, 1900-ական թթ. Վիեննայից (հակաիրեականություն, ռասիզմ), գրական դաշտից (ֆուտուրիզմ): Այս ծայրահեղական արժեքները լուրջ քննադատության են ենթարկել էքսպրեսիոնիստները, բեռլինյան դադաիստները:

Այժմ անցնենք էքսպրեսիոնիստների՝ կայզերական Գերմանիայի ռազմականացված քաղաքականության քննադատությանը:

Պատերազմի խոսույթը էքսպրեսիոնիզմի համատեքստում

Այս ենթամասում ուզում ենք համառոտ նկարագրել պատերազմի թեմայի արտացոլումը «մեսիական», «ձախ» էքսպրեսիոնիզմի համատեքստում:

Ի՞նչ բովանդակություն պիտի ունենար այս գրականությունը: Այս առումով ուշարժան են Իվան Գոլի խոսքերը էքսպրեսիոնիզմի մասին. «Էքսպրեսիոնիզմը գրականություն է պատերազմի և հեղափոխության մասին, մտավորականի, որը պայքարի մեջ է մտել աշխարհի հզորների հետ: Սա զիտակցության բողոքն է կույր հնազանդության դեմ, հոգու ճիչն է ընդդեմ սպանդանոցի դղրդյունի և ընկճվածների լռության»[94]: Ասվածը կարելի է փաստարկել տարբեր հեղինակների գրական տեքստերի հիման վրա: Օրինակ՝ Գեորգ Թրակլը (1887-1914) «Մարդկություն» («Menschheit», 1913)[95] բանաստեղծության մեջ զգում է արդեն հասունացող արհավիրքը՝ Առաջին աշխարհամարտը, որի նշանակիչներն են «մարդկության առաջ բացված կրակե

[94] Энциклопедия экспрессионизма (сост. Лионель Ришар), М., изд. «Республика», 2003, с. 21 (Энциклопедия экспрессионизма 2003:).

[95] «Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt, // Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen, // Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt, // Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen // Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld. // Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl. // Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen // Und jene sind versammelt zwölf an Zahl. // Nachts schrein im Schlaf sie unter Ölbaumzweigen; // Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal» ([Trakl: Gedichte [Ausgabe 1913], S. 40. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, S. 166688 (vgl. Trakl-DW, S. 25)]). Հմմտ. հայերեն թարգմանության հետ (Գեորգ Թրակլ, Բանաստեղծություններ (թրգմ.՝ Հակոբ Մովսես), Երևան, «ՆԱՄԷ» հրատ., 2007, էջ 65 (Թրակլ 2007:):

երախը, թմբկահարոտը, պատերազմողների մութ ճակատները (անհատի մահը), արնամշուշային շքերթը (զանգվածային կոտորած), սև մետաղը զրնգացող» («Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt, // Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen, // Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt»):

Այս երկրային պատերազմական իրավիճակին հակադրված են Խորհրդավոր ընթրիքը («das Abendmal»), տասներկու առաքյալները («Und jene sind versammelt zwölf an Zahl»), որոնք բնութագրվում են մի քանի հոգեբանական իրավիճակ ցույց տվող դետալներով՝ «հիասթափություն, գիշերն իջած գլխուղեղներին» («Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen»), «գիշերները բղավում էին քնի մեջ ձիթենու ճյուղերի տակ» («Nachts schrein im Schlaf sie unter Ölbaumzweigen»)[96]: Բացի այդ՝ ընթրիքի ժամանակ գինու և հացի մեջ առկա է «զուսպ լռությունը» («Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen»):

Սա իմաստալից լռությունն է, երբ հաստատվում է պատարագի, հաղորդության խորհուրդը, Քրիստոսի մահը: Պատարագի և հաղորդության խորհուրդը բացվում է լույսի համատեքստում («Gewölk, das Licht durchbricht»): Ամպերի միջից ճառագող լույսը հայտնվում է նախ առաքյալներին, հետո մարդկությանը («Menschheit») (ի դեպ, հասցեատերը մատնանշվում է հենց վերնագրում): Ճառագած լույսը՝ պատարագի խորհուրդը, անհրաժեշտ է հիասթափվածներին, «գիշերն իջած գլխուղեղներին» (Nacht / das Licht durchbricht): Սրանց մեջ էր նաև «սուրբ Թովմասը», որը ստուգում է Քրիստոսի իսկությունը նրա վերքերի միջոցով («Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal»)[97]:

---

[96] Նկատենք, որ այս դետալը հեղինակային «ավելորդաբանություն» է, քանի որ ավետարաններում նման իրավիճակի նկարագրություն չկա: Բանաստեղծության մեջ «քնած ժամանակ գոռալը» էլ ավելի է խորացնում առաքյալների հոգեբանական ապրումները: Քնած է գիտակցությունը, բայց արտամղվածը հանգիստ չի տալիս:

[97] Այս միջադեպը նկարագրված է միայն Հովհաննու ավետարանում (Հովհաննես 20:24-29):

Գ.Թրակլի բանաստեղծության մեջ դետալներ են նշված, որոնք մատնանշում են Հուդայի մեղքը, դավաճանությունը («Եվայի ստվերը, որսը և կարմիր փողը» / «Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld»): Հրեաները գալիս են ձերբակալելու (որս / Jagd) Քրիստոսին: «Rotes Geld» («կարմիր փողը») բառակապակցության մեջ «կարմիրը» Քրիստոսի արյունն է խորհրդանշում, իսկ փողը՝ համապատասխանաբար երեսուն արծաթը (Մատթեոս 26:15): Այսպիսով, կարելի է ընդհանրացնել, որ բանաստեղծության մեջ քրիստոնեությանը հակադրված են պատերազմի տեսիլքը, կյանքին (հարությանը, փրկությանը)՝ մահը:

Թրակլի բանաստեղծության մեջ տեսնում ենք դեռ չծնված, բայց արդեն սպասելի «պայթյունը»՝ պատերազմը: Մեր այս դատողությունը հիմնված է ոչ թե իրադարձությունների հետահայաց քննության վրա, այլ այն հանգամանքի, որ Առաջին աշխարհամարտի «պայթյունը» ուղղակի անխուսափելի էր, քանի որ քաղաքական խոսույթում քրիստոնեական արժեքներով շաղախված ռազմամոլությունը բավական ակտիվ էր:

Նկատենք, որ քրիստոնեական տեքստերը և դրանցում տեղ գտած արժեքները շահարկվում էին զանգվածներին քարոզելու, պատերազմին նախապատրաստելու համար: Օրինակ՝ կայսր Վիլհելմ II-ի հռետորաբանությունը[98] արդեն իսկ խոսում է դրա մասին. «Մենք՝ գերմանացիներս, երկրագնդի աղն ենք»: Քրիստոսի վերափոխված այս խոսքերում[99] թաքնված կերպով նկատելի են «մենք» // «նրանք», «համով» // «անհամ», «բարձր» // «ցածր» հակադրությունները: Վիլհելմ II-ի այս գաղափարը քննադատվում է նաև բեռլինյան դադաիստ Վալտեր Մերինգի

[98] Կայզեր Վիլհելմ II-ի «քրիստոնեական» հռետորաբանության մասին տե՛ս նրա բալկոնյան ճառերը՝ (Erste Balkonrede Wilhelms II, Berlin 31. Juni 1914 http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/wilhelm14/index.html - 08.02.2015. (Erste Balkonrede 1914 [on-line]); Zweite Balkonrede Wilhelms II. Berlin, 1. August 1914 (Quelle: Kriegs-Rundschau, Bd. 1, S. 43.) / http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/wilhelm142/index.html - 08.02.2015. (Zweite Balkonrede 1914 [on-line]):

[99] «Դուք եք երկրի աղը. սակայն եթե աղը անհամանա, ոչ մի բանի պիտանի չի լինի, այլ միայն դուրս կթափվի և մարդկանց ոտքի կոխան կլինի» (Մատթեոս 5:13): Հմմտ.՝ Մարկոս 9:49, Ղուկաս 14:34-35, Կորնթացիներին 4:6:

«Զամշե ձեռնոցներ»-ում (արձակ երգ, նոյեմբեր 1918). «….հոգու խորքում մենք իսկական գերմանացիներ ենք, հայրենասեր և բարի քրիստոնյաներ. միայն ճշմարիտ քրիստոնյան կարող է լինել լավ զինվոր, այսպես է ասել (ճիշտն ասած՝ ոչ թե Քրիստոսը), (այլ) մեր կայզերը»[100]: Մեջբերված հատվածում ակներև է հեգնանքը: Սա շոշափելի է դառնում բարի քրիստոնյա / զինվոր թաքնված հակադրության միջոցով:

Կայզերը ծաղրի է ենթարկվում նաև Հ.Մանի «Հպատակը» վեպում: Ուսուցիչ Կյունիխենի, պաստոր Ցիլիխի, «Նետցիգյան թերթի» խմբագիր Նոթգրոշենի հետ զրույցում դոկտոր Դիդերիխը նկատում է, որ Վիլհելմ II-ը «Աստծու գործիքն» է («Werkzeug Gottes»). «Եթե նա (Վիլհելմ II. – Տ.Ս.) Աստծու գործիքը չէր, ապա Աստված ընդհանրապես չգիտի ինչ է գործիքը» (H. Mann 1955:148): Այս հատվածում հեղինակը ծաղրում է կայզեր Վիլհելմ II-ին, որը ծովակալ Ֆրիդրիխ ֆոն Հոլմանին 1903 թ. փետրվարի 15-ին գրած նամակում (դեպեշա) նշում է, որ ինքն իրեն տեսնում է երկու չափումներում. մի կողմից՝ «պրոգրեսիվ, այլ խոսքով՝ պատմական», մյուս կողմից՝ «մաքուր կրոնական»՝ «իբրև ապագայում մեսիայի ճանապարհը նախապատրաստող»[101]: Նմանատիպ գաղափարի հանդիպում ենք նաև կայզեր Վիլհելմ Մեծի արձանի բացման առիթով Դիդերիխի պաթետիկ ելույթում. «Նա ունեցավ մեծ հաջողություն, իսկ որտեղ հաջողությունը, այնտեղ՝ Աստված» (H.Mann 1955:448): Դիդերիխի շուրթերից իմանում ենք նաև «գերմանական ոգու էության» մասին, որի կարևորագույն հատկանիշներն են «իշխանության մեծարումը», «ժառանգված և Աստծու կողմից օրհնված իշխանությունը, որի դեմ ոչ ոք ոչինչ անել չի կարող» (H.Mann 1955:450):

---

[100] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы (отв. ред. К. Шуман), М., изд. «Республика», 2001, с. 252 (Дадаизм в Цюрихе… 2001:).

[101] Kaiser Wilhelm on "Babel and Bible." (A Letter from His Majesty Emperor William II. to Admiral Hollman, President of the Oriental Society.) / http://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1641&context=ocj -20.11.2015 (Kaiser Wilhelm 1903 [on-line]:).

Նման աշխարհընկալումը արդեն իսկ խիստ վտանգավոր է, քանի որ կրոնական ներշնչվածությունը ազատ է արձակում նման զգացողությամբ իշխողի ձեռքերը երկրի վրա խռովություններ «կազմակերպելու» առումով: Վիլհելմ II-ի՝ ծովակալ Ֆրիդրիխ ֆոն Հոլմանին գրած նամակում կարդում ենք նաև, որ Վիլհելմ II-ը իրեն վերագրում է Քրիստոսի, Համուրաբիի, Մովսեսի, Աբրահամի, Հոմերոսի, Շեքսպիրի, Լութերի, Գյոթեի, Կանտի, Ֆրիդրիխ Վիլհելմ I-ի գործառույթները: Նշված հատուկ անունների հիման վրա Եվա Լանցիկ-Քիրշբաումը եզրակացնում է, որ Վիլհելմ Երկրորդը հիմնավորում է քրիստոնեական, շումերաբաբելական կայսեր իր ընկալումը[102]: Այս պնդումը հիմնավորված է, սակայն ուզում ենք ավելացնել, որ Վիլհելմ II-ը իրեն գիտակցում է իբրև «ներքև»-ի (երկիր, ժողովուրդ) ու «վերև»-ի միջնորդ, ինչպես նաև՝ Աստծու և թագավորի (Համուրաբի, Վիլհելմ Մեծ), Աստծու և կրոնական առաջնորդի (Մովսես, Աբրահամ), Աստծու և պոետի (Հոմերոս, Շեքսպիր, Գյոթե), Աստծու և կրոնական-հասարակական գործչի (Լյութեր) միջնորդ, Աստծու և փիլիսոփայի միջակայքում գտնվող ֆիգուր (Կանտ):

Այս գործիչների էկլեկտիզմը հաղթահարվում է այն նախադրյալով, որ մարդն իրեն զգում է կապող օղակ «ներքև»-ի ու «վերև»-ի միջև: Եթե պոեզիայում նման մտայնությունը վտանգավոր չէ (Աստված(ներ)-մուսաներ-պոետ), ապա քաղաքական դաշտում խիստ անհանգստացնող է, քանի որ կայզերն իրեն վերագրում է Աստծու կամքը իրականացնողի, «Մեսիայի» գալուստը նախապատրաստողի գործառույթ:

---

[102] Eva Cancik-Kirschbaum, "Menschen ohne König". Zur Wahrnehmung des Königtums in sumerischen und akkadischen Texten. In.: Das geistige Erfassen der Welt im Alten Orient. Sprache, Religion, Kultur und Gesellschaft (Hrsg. von Claus Wilcke), Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag 2007, S. 182 / http://books.google.de/ books?id=99YHM1vTs4UC&pg=PA181&lpg=PA181&dq=Brief+von+Wilhelm+II+an+Hollman&source=bl&ots=h1AjR5an5T&sig=E-TGxH2-sP54qHiLuyak88UnQlI&hl=ru&sa=X&ei=a1e-U-TBF8LB7AbC2oDgCQ&ved=0CCUQ6AEwAQ#v=onepage&q=Brief%20von%20Wilhelm%20II%20an%20Hollman&f=false–20.11.2015(Cancik-Kirschbaum 2007:).

Հ.Մանը «Հպատակը» վեպում մեջբերել է ցուցապաստառի վրա գրված մի նախադասություն՝ «Թագավորի կամքը բարձրագույն օրենք է» (H.Mann 1955:365): Այս կարգախոսում արտահայտված գաղափարը դիպուկ նկարագրում է *ուղղահայաց կառավարման* ցանկացած մոդել:

Ինչպես նկատում ենք, այս մտայնությունը գերմանական հասարակությունում վաղուց էր դրված շրջանառության մեջ: Ուստի Երրորդ ռայխում այս գաղափարը նորություն չէր, իսկ այն կյանքի կոչողը կայզերի փոխարեն Հիտլերն էր:

Է՛լ ավելի սուր ծաղրի են արժանանում կեղծ քրիստոնեական խոսույթի համար Առաջին աշխարհամարտի նախաձեռնողներ, բարձրագույն շտաբի գեներալ-ֆելդմարշալ Պաուլ ֆոն Հինդենբուրգն ու նրա «աջ ձեռք» գեներալ Էրիխ Լյուդենդորֆը: Ռաուլ Հաուզմանը «Հիսուս Քրիստոսի ռազմամոլական սահմանափակ պատասխանատվությամբ ընկերությունը» տեքստում գրում է իր «հայտնության» մասին. «….Գերմանիան կփրկի աշխարհը, որովհետև գերմանական ոգին քրիստոնեության ինկարնացիան է, և հավատացած եմ, որ սրանից հետո յուրաքանչյուր գլխավոր հրամանատար Քրիստոս է: Գերմանական ճշմարտության հիմքում ընկած է գերմանական կրոնը, որն ավետարանչականության ճշմարիտ մարմնավորումն է: ….Օ՜հ, ի՜նչ ազնվազարմ մարդիկ են մեր գեներալները, որոնք մեծագույն ծրագրեր են հորինում գերմանական ոգու, հավատքի և քրիստոնեական քաղաքակրթության համար ու սրբորեն հետևում Քրիստոսի խոսքերին. «Մի՛ կարծեք, որ Ես եկա խաղաղություն հաստատելու երկրի վրա. չեկա հաստատելու խաղաղություն, այլ՝ սուր»» (Дадаизм в Цюрихе 2001:292-293): Ռ.Հաուզմանը խաղում է Մատթեոսի ավետարանի (Մատթեոս 10:34) բառացի մեկնաբանության վրա, մինչդեռ Քրիստոս նկատի ունի արժեքաբանական հակադրությունները, անգամ ընտանեկան և խնամիական հարաբերություններում. «….քանի որ եկա, որ բաժանեմ որդուն իր հորից,

և դստերը՝ իր մորից և հարսին՝ իր սկեսուրից: Մարդու թշնամիները իր տնեցիները կլինեն» (Մատթեոս 10:35-36)[103]:

Ելնելով Հինդենբուրգի՝ «Աստծու ճանապարհներն անքննելի են, նա մեզ դուրս կբերի» արտահայտության տրամաբանությունից՝ Ռ.Հաուզմանը Առաջին աշխարհամարտի սպանդը իրականացնողներին՝ Հինդենբուրգին, Տիրպիցին, Բերմոնդտին, Ռայնհարդին և Լյուտվիցին[104]՝ «Աստծու ընտրյալներին, ճշմարտության, Գերմանիայի և Աստծու գործերի ջատագովներին», տեղավորում է «Հիսուս Քրիստոսի ընկերության» մեջ: Անգամ քրիստոնեական արժեքաբանությամբ է Ռ.Հաուզմանը ծաղրում իշխանական պաշտոնների փոփոխությունները: Գեներալների պաշտոնների ռոտացիան տեղի է ունենում Քրիստոսի պատգամին համապատասխան. «Ով խոնարհեցնում է իր անձը, կբարձրանա» սկզբունքով (Մատթեոս 23:11):

Հատկապես խիստ քննադատության են ենթարկվում Հինդենբուրգն ու Լյուդենդորֆը Յո.Բաադերի միստիֆիկացված հոդվածներում: Օրինակ՝ Բաադերը «Գովազդ ինձ համար (մաքուր առնտրային)» տեքստում գրում է. «Հինդենբուրգը և Լյուդենդորֆը պատմական անուններ չեն: Գոյություն ունի միայն մեկ պատմական անուն՝ Բաադեր: Այս պարոնները կախված են խամաճիկների հավերժության թելերից, որոնցով ես ղեկավարում եմ, և նրանք չեն մոռանում, որ պատերազմը տանուլ է տրված, որովհետև նրանք ուզում էին Գերմանիայում ավելի խելացի լինել, քան Տիեզերքի նախագահը: Դեռևս 1914 թ. ես բացահայտորեն ու հստակ հայտարարել էի՝ Գերմանիան Տիեզերքի

---

[103] Նույն խնդրի մասին կարդում ենք նաև Ղուկասի ավետարանում. «Կարծում եք, թե երկրին խաղաղությո՞ւն տալու եկա. ո՛չ, ասում եմ ձեզ, այլ՝ բաժանում. որովհետև մեկ տան մեջ այսուհետև հինգ հոգի իրարից բաժանված պիտի լինեն. երեքը՝ երկուսի դեմ, և երկուսը՝ երեքի: Հայրը պիտի բաժանվի որդու դեմ, և որդին՝ հոր, մայրը՝ աղջկա դեմ, և աղջիկը՝ մոր, կեսուրը՝ հարսի դեմ, և հարսը՝ իր կեսրոջ» (Ղուկաս 12:51-53):

[104] Ռ. Հաուզմանի ուշադրությունից չի վրիպում գեներալ Լյուդենդորֆը, որին նա բավական սուր ծաղրի է ենթարկում իր «Բանվորները քայլում են ոտաբոբիկ» հոդվածում: Այս մասին տե՛ս (Дадаизм в Цюрихе 2001:294-295):

նստավայրն է….»[105]: Բաադերը «խամաճիկ» գեներալներին հեգնաբար հակադրում է իրական, պատմական անձանց, որոնք լրիվ հակառակն են քարոզում («Տիեզերքի նստավայր»): Խոսքը այստեղ «մենք»-ի ավելի լայն զիտակցման մասին է, բայց դադաիստական տրամաբանության համատեքստում: Այսինքն՝ մի կողմից հեգնական, աբսուրդի մոդուսի մեջ, մյուս կողմից՝ լուրջ:

Լյուդենդորֆի և Բաադերի էքսպլիցիտ, հեգնական, կեղծ քրիստոնեական հակադրումը կարելի է տեսնել նաև վերջինիս «Քրիստոսը Լյուդենդորֆի դեմ» հոդվածում. «Թեկուզ Լյուդենդորֆն այս աշխարհում օժտված է Աստված գիտի ինչ մեծ իշխանությամբ, ես նրա երկրային ընտրյալությանը հակադրում եմ իմը՝ ոգու աստվածային իշխանությունը հաստատելու համար: Երկու իշխանություններն էլ Լյուդենդորֆի և Բաադերի թեոկրատիայի հիմքն են: Մեկը հպատակեցնելու իշխանությունն է, իսկ մյուսը՝ փրկության: Լյուդենդորֆի իշխանությունը մահվան իշխանություն է, իսկ Բաադերինը՝ կյանքի» (Баадер 2013:28):

Մեջբերումը հստակ ցույց է տալիս կայզերական Գերմանիայի բարձրաստիճան ռազմական ղեկավարության («հպատակեցնելու իշխանություն», «մահվան իշխանություն») «դեմքը», նրա ամենակարողությունը («օժտված է Աստված գիտի ինչ մեծ իշխանությամբ»), թեոկրատական քարոզչության մեթոդները: Այլ խոսքով՝ Բաադերը կայզերական քաղաքական «վերն»-ը ներկայացնում է թեոկրատիայի մոդուսի մեջ[106], քանի որ «վերն»-ում որոշումներն ընդունվում են անկասելիորեն («Լյուդենդորֆը պահանջում է իր հպատակներից, որ նրանք ուզեն այն, ինչ ինքն է ուզում») (Баадер 2013:28):

---

[105] Йоханнес Баадер, Так говорил Обердада: Манифесты, листовки, эссе, стихи, заметки, письма. 1906–1954 (Сост. С.Кудрявцева, пер. с нем. Т.Набатниковой. М., изд. «Гилея», 2013, с. 57 (Баадер 2013:).

[106] Նկատենք, որ Ջորջ Օրուելը «Գրականության ճնշումը» (1945-1946) հոդվածում թեոկրատիան համարում է ամբողջատիրական պետության կարևորագույն հատկանիշը («Ամբողջատիրական պետությունը, ըստ էության, թեոկրատիա է և կառավարող կաստայի դիրքերը պահպանելու համար այն անսխալական պետք է երևա») (Джордж Оруэлл, «1984» и эссе разных лет, М., изд. «Прогресс», 1989, с. 278 (Оруэлл 1989:):

Բաադերը, ի հակադրություն գեներալների, պահանջում է արձակել «կապանի տակից նրանց՝ կոնտուզիայի ենթարկված սեփական կամքը» և դարձնել այն Բաադերի միակ «գործողության ուղեցույցը», քանի որ Բաադերը կողմ է մարդու ազատագրմանը քարոզչության ու կեղծիքի «մտրակից»: Բաադերի համոզմամբ՝ մարդը պետք է լինի սուբյեկտ, այլ ոչ թե ձեռնածությունների օբյեկտ. «….պարոն՝ պատասխանատու միայն ու բացառապես ինքն իր առջև» (Баадер 2013:28-29):

Իսկ ինչ վերաբերում է Լյուդենդորֆի և Բաադերի թեոկրատիային, ապա առաջինը ղեկավարվում է «հպատակեցմամբ», ստրկացմամբ, երկրորդը՝ «ազատությամբ և սեփական անձի համար պատասխանատվությամբ, որի կիսաբաց դռան վրա փորագրված է աշխարհի վրա բացարձակ իշխանություն ունեցող միակ բառը՝ ՄԱՐԴԿՈՒԹՅՈՒՆ» (Баадер 2013:29): Մարդկություն, սուբյեկտ արժեքների հակադրումը Լյուդենդորֆի և կայզերական Գերմանիայի քաղաքական ընտրախավի ավտորիտար, «փակ» մտածողությանը էլ ավելի է ընդգծում վերջիններիս արժեքաբանական շեղվածությունը:

Զինվորական կեղծ քրիստոնեական հռետորաբանությունը քննադատվում է նաև էքսպրեսիոնիստական գեղանկարչության մեջ: Առանձնապես հետաքրքրական է Ռ.Հաուզմանի քննադատությունը տեսողական պլանում: 1920 թ. ստեղծված «Պողպատյա Հինդենբուրգը» («Der eiserne Hindenburg», 1920, նկ. 1) նույնպես մոդելավորված է հեգնաբար: Հինդենբուրգի ոտքերի արանքում կախված է պրուսական թագավորության և գերմանական կայսրության զինվորական ամենաբարձր շքանշանը՝ Երկաթյա խաչը՝ մեծ խաչի աստղով («Stern zum Großkreuz des Eisernen Kreuzes»)[107] և առնանդամի զործառույթ

---

[107] Այս մոտիվը կարելի է տեսնել նաև վիպական դիսկուրսում: Ուշագրավ է, որ այս երկաթյա խաչը (eiserne Kreuz) Ֆրանց Բիբերքոփֆի կրծքին հայտնվում է ձեռքը կորցնելուց հետո՝ «կորսված ձեռքը լեգիտիմացնելու համար» (Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. 14. Auflage, München: Taschenbuch Verlag 1974, S. 226 (Döblin 1974:): Հետաքրքրական է, որ «Բեռլին. Ալեքսանդերպլատց» վեպում տրվում է նաև

կատարող, «Հաղթանակ հուռաաա՜» («Sieg huraaa») ազդարարող բարձրախոսը: Ուշագրավ է, որ «մենք»-ի, որն ամենավերևում է գրված, հաստատումը օրինականացվում է «Աստված մեզ հետ է» («Gott mit uns!») կարգախոսով, արյուն ոթելու գնով:

Այս մոտիվը կարելի է տեսնել նաև Վայմարյան Հանրապետության «ոսկե» տարիներին (1924-1929) ստեղծված Գեորգ Գրոշի «Արևի խավարում» («Sonnenfinsternis», 1926, նկ. 2) կտավի վրա: Սեղանի վրա պատկերված իրերի համադրությունը (թուր / խաչ) խոսում է Վայմարյան Հանրապետության տարիներին կայզերական ավանդույթի, մոտիվների ակտիվության մասին: Այն է՝ սպանությունները օրինականացվում են խաչի միջոցով: Այս առումով ակներև է պատկերված իրերի բացահայտ համադրելիությունը:

Սեղանի շուրջ պատկերված անգլուխ քաղաքական գործիչներն անգործունակ են զայրագլուխ գեներալի և նրա՝ պատերազմի գաղափարներով լի խորհրդականի անարժեք փփսոցի առջև: Նրանց կայացրած որոշումները նեղմիտ են և անիմաստ: Էշը սեղանի շուրջ նստածների պրոյեկցիան է: Նրա փակ աչքերը որոշումների նեղմտության ցուցիչն են, իսկ նրա կերը նրանց կայացրած որոշումների անպետքությունն է մատնանշում: Որպես խորագիր ընտրված «Արևի խավարումը» տեսանելի է նստածների հետևում: Արևը ծածկվել է ամերիկյան դոլարի նշանով: Արևի խավարումը գործառում է և՛ մասնավորի, և՛ ընդհանուրի մակարդակում: Մասնավորի մակարդակում այն որոշումներ կայացնողների մոտիվացիայի՝ փողի ցուցիչն է, որն էլ իր հերթին հանգեցնելու է ընդհանուր խավարման: Ստացվում է՝ Գեորգ Գրոշը արև (լույս) / խավար հակադրման միջոցով մոդելավորում է քաղաքական որոշում-

---

հասարակ մարդկանց և կոմունիստների վերաբերմունքը. Բիբերկոփը վայելում էր «անցորդների հարգանքը և պրոլետարների զայրույթը» (Döblin 1974:226)»: Հատվածը վկայում է Վայմարյան Հանրապետությունում Առաջին աշխարհամարտի նկատմամբ բյուրգերականության և ծայրահեղ աջերի վերաբերմունքի մասին:

ների անպատասխանատվությունը, որը հանգեցնելու է սպանությունների, ձերբակալությունների:

Կոմպոզիցիոն առումով նկարը չի տեղավորվում «ավանդական» պատկեր-նշանների ընկալման մոդելի մեջ՝ ձախից աջ, ավելի կոնկրետ՝ ներքևի ձախ անկյունից դեպի աջ վերևի անկյունը, այլ հակառակը՝ վերևի ձախ անկյունից դեպի աջ ներքևի անկյունը: Նման կոմպոզիցիայի պարագայում պատկերի «սկիզբը» և միաժամանակ «կենտրոնը» արևի խավարումն է դոլարով, իսկ «վերջը»՝ քաղաքական անպատասխանատու որոշումների պատճառով («միջինք») ձերբակալվածներն ու մահացածները: Կոմունիստ Գ.Գրոշի նկարը քննադատում է Վայմարյան Հանրապետության տարիներին աջ ծայրահեղական, սոցիալ-դեմոկրատների, զինվորական վերնախավի վարած անպատասխանատու քաղաքականությունը:

Ինչպես նկատում ենք, պատերազմական հռետորաբանության ու քրիստոնեական (վերափոխված) տեքստերի հակադրությունը տեսանելի է նաև էքսպրեսիոնիստական գեղանկարչության մեջ: Այս համատեքստում հիշարժան է Կարլ Շմիտդ--Ռոտլուֆի՝ Քրիստոսին պատկերող կտավը, որի ներքևում նկարիչը գրել է. «Ձեզ Քրիստոսը չի հայտնվե՞լ»: Կարելի է ասել, որ այս «ձախ» էքսպրեսիոնիստական կտավը[108] «հասցեագրված» է կայզերական ապաշնորհ, ռազմատենչ քաղաքականությանը: Հակապատերազմական թեման

[108] Քրիստոսի պատկերի ազդեցությունը ուժեղացվում է գործաբանական պլանում էքսպրեսիոնիզմի պոետիկային բնորոշ հնարանքներով (դեմքի անհամաչափություն, աններդաշնակություն):

և նրա քննադատությունը կարելի է տեսնել նաև Էռնստ Բարլախի «Anno domini 1916» լիտոգրաֆիայում[109]:

Ernst Barlach - Anno Domini 1916

Նկատենք, որ այս կտավը ռուս արվեստաբան Վ.Տուրովան դիտարկում է Քրիստոս / սատանա հակադրության մեջ, որտեղ սատանան ներկայացված է «դժբախտություններով ճնշված» տղամարդու տեսքով: «Այս երկու կերպարները, - գրում է Վ.Տուրովան «Էքսպրեսիոնիզմի գրաֆիկա» հոդվածում, - հավասարապես շփոթված են իրադարձությունների ընթացքից և հավասար կերպով անզոր են՝ կատարված չարիքը ուղղելու»[110]: Եթե Քրիստոսի լայն բացված աչքերը, վեր բարձրացված ուսերը, մարմնի՝ դեպի առաջ ուղղվածությունը, կիսաբաց բերանը վկայում են զարմանքի մասին, ապա ձեռքով գերեզմանները ցույց տվող տղամարդու անմիտ, դատարկ դեմքին զարմանք չկա: Նա պարզապես Քրիստոսին ցույց է տալիս գերեզմանների առատությունը՝ առանց զգայական որևէ նշույթի: Այս կտավի համար հիմք է դարձել Վերդունի մոտ կես միլիոն զինվորների մահը[111]:

Լիտոգրաֆիայի խորապատկերին կարելի է տեսնել խաչերի հակադրությունը: Երեք խաչերը մատնաշնում են Գողգոթան, որին հակադրված են բազում գերազմանախաչերը: Է. Բարլախի ասելիքը հակադրված է Եսայի (2:1-4) և Միքիա (4:1-5) մարգարեների խոսքին (Lunde [on-line]:):

[109] Siegrid Lunde, Ernst Barlach «Anno Domini post Christum natum 1916», Lithographie / http://www.ev-bretzenheim.de/download/lunde/barlach-ad-post-christum-1916.pdf- 20.11.2015 (Lunde [on-line]:).

[110] Экспрессионизм (сб. статей), М., изд. «Наука», 1966, с. 109 (Экспрессионизм 1966:).

[111] Այս միջադեպը չի մոռացել հիշատակել Չ.Չապլինը «Մեծն բռնապետը» ֆիլմում («The great Dictator», 1940):

Քաղաքականություն-պատերազմ-քրիստոնեություն խնդրին նույն կերպ անդրադառնում է նաև Վ.Մերինգը «Մերկացումներ» («Enthüllung») տեքստում, որտեղ կարդում ենք. «....հազարավոր քրիստոսներ զոհաբերում են իրենք իրենց, բայց խաչի վրա տեղը մնում է թափուր» (Dada Almanach 1920 [on-line]:65): Վ.Մերինգը այս խնդիրը տեսնում է իր ժամանակներում հայտնի գերմանականության / ռոմանականության (Germanentum / Romanentum) հակադրության մեջ. «Գերմանականությունը և ռոմանականությունը կռվում են հանուն հրեական ծագումով Մեսիայի» (Dada Almanach 1920 [on-line]:66): Ազգերի հակադրումով (գերմանականի, ռոմանականի և հրեականի) հեղինակը հեգնաբար մատնանշում է պատերազմի՝ «քրիստոնեական պատյանի մեջ» քարոզվող անհեթեթությունը:

Փաստորեն, ինչպես Կարլ Շմիտդ-Ռոտլուֆի, Է.Բարլախի, այնպես էլ դադաիստ Վ.Մերինգի տեքստերը գերմանական «քրիստոնեական» ռազմատենչ հռետորաբանության հակատեքստեր են: Արվեստագետները պայքարում են «քրիստոնեական» հռետորաբանության դեմ հենց աստվածաշնչյան տեքստերով:

Նմանատիպ տեքստերով է պայքարում նաև բեռլինյան դադաիստ Յո.Բաադերը, որն իր «Ութ համաշխարհային դրույթները» («Die acht Weltsätze», 1919) տեքստի սկզբում գրում է. «Սկսվել է աստվածային կատակերգության նոր ակտը և նրա լեյտմոտիվն է՝ մարդիկ գիտեն, որ իրենք երկնքում են: Մարդիկ հրեշտակներ են և ապրում են երկնքում:....Որտե՞ղ լինենք, եթե ոչ երկնքում»[112]: Յո.Բաադերի ասելիքը հեգնական նրբերանգ է ստանում, երբ նա հակադրում է երկրագնդի վրա տեղի ունեցած մի քանի երևույթներ, իրադարձություններ: «Գերմանական Ռայխսթագը, - գրում է Բաադերը, - գերմանական կայզերը և ժողովուրդները, որոնք իրար միս էին պոկոտում ոչնչացված անտառներում, սպանում էին իրար

---

[112] Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen (Hrsg. Karl Riha). Stuttgart: Reclam Verlag 2009 [1977], S. 41 (Dada Berlin: 2009:).

թունավոր գազով, խեղդում իրար ալեկոծվող համաշխարհային ծովերում» (Dada Berlin: 2009:42)։ Ինչպես նկատում ենք, նաև դադաիստներն էին քննադատում քրիստոնեական պատյանով վիլհելմյան ժամանակաշրջանը։

Իսկ ցյուրիխյան դադաիստ (հետագայում՝ սյուրռեալիստ) Տրիստան Ցարան «Մանիֆեստ դադա 1918»-ում (Manifest dada 1918) Առաջին աշխարհամարտի ողբերգության հաղթահարումը չի տեսնում քրիստոնեության համատեքստում։ «Քրիստոսը և Աստվածաշունչը իրենց ուրախ, բարյացակամ թևերի տակ են ներառում կղկղանքը, կենդանիներին, օրերը։ ....«սիրի՛ր մերձավորիդ» սկզբունքը կեղծավորություն է, «ճանաչի՛ր ինքդ քեզ»-ը՝ ուտոպիա, բայց ավելի ընդունելի, քանի որ իր մեջ ներառում է դաժանություն։ Ոչ մի համավերապրում։ Արյան լոգանքից հետո մեզ մնում է հավատալ մարդկության մաքրմանը» (Dada Almanach 1920 [on-line]:119-120)։ Ինչպես նկատում ենք, Տ.Ցարան խնդրի լուծումը հնարավոր է համարում մարդու, եվրոպական քաղաքակրթության ռեֆլեքսիվ մտորման միջոցով։ Բայց մինչ այս իմաստավորումը Եվրոպան պետք է տեսներ ևս մեկ սարսափելի օրինակ՝ Երկրորդ աշխարհամարտը։

Պատերազմի թեման արտացոլվում է նաև էքսպրեսիոնիստական դրամատուրգիայում։ Արդեն Գեորգ Կայզերը (1878-1945) Առաջին աշխարհամարտից հետո թարմ հիշողությունների հիման վրա է գրում իր «Գազ» («Gas I» (1918), «Gas II» (1920)) պիեսը, որում կարդում ենք. «Գալիս է այն, ինչը չի կարող գալ և, այնուամենայնիվ, գալիս է» («Es kommt, was nicht kommen kann und dennoch kommt!»)[113]։

Այս թեման առկա է նաև պատկեր-նշանի մակարդակում[114]՝ ուշ էքսպրեսիոնիստական վերիզմում, իսկ ավելի ստույգ՝ «էքսպրեսիվ ռեալիզմում» (Фогт 1992:123), որի խոշորագույն

[113] Georg Kaiser, Gas: Schauspiel. Frankfurt am Main: Ullstein Verlag, 1982, S. 42 (G. Kaiser 1982:).

[114] Գեղանկարչության մեջ թեմատիկ փոփոխություն է տեղի ունենում Առաջին աշխարհամարտից հետո։

ներկայացուցիչներից էր Օտտո Դիքսը (1891-1969): Նրա «Պատերազմ» շարքի օֆորտներից[115] հատկանշական է «Գրոհայինների հարձակումը գազային շղարշի տակ» օֆորտը («Storm-troops Advancing Under Gas», 1924, նկ. Ա), որտեղ հակագազ կրող

Օ. Դիքս, նկ. Ա

Օ. Դիքս, նկ. Բ

Օ. Դիքս, նկ. Գ

զինվորները կարծես ողջ չլինեն. արտահայտության պլանը առկա է (հագուստը, հակագազը), իսկ մարմինը չկա[116]: Զինվորների արտաքին տեսքի *համաչափության խեղաթյուրումը* վկայում է բովանդակության պլանում նրանց ահավորության, պատերազմ-մահ իմաստաբանական դաշտերի մոտեցման մասին:

Առաջին աշխարհամարտի տեսարաններ են պատկերված, օրինակ, Օ.Դիքսի «Վիրավոր զինվորը» («Wounded soldier» (1916) նկ. Բ), «Մեռնող զինվոր» («Dying soldier», 1924, նկ. Գ) (Dix 1916 [on-line]:) օֆորտներում:

---

115 Այս կտավների մասին տե՛ս (Otto Dix, Der Krieg (The War), 1924 / http://socks-studio.com/2012/08/04/otto-dix-der-krieg-the-war-1924/-20.11.2015 (Dix: 1924 [on-line]:):

116 Առաջին աշխարհամարտի ահավորության արտացոլումը կարելի է տեսնել նաև այլ կտավներում ու գրավյուրաներում (փորագրություն): Տե՛ս (Otto Dix, World War I / http://www.ananasamiami.com/2011/06/world-war-i-drawings-by-otto-dix.html - 20.11.2015 (Dix: World War I [on-line]); Otto Dix, War / http://www.wikipaintings.org/en/otto-dix/battle-weary-troops-retreating-battle-of-the-somme#supersized-artistPaintings-275257-20.11.2015 Dix, Otto. War - http://www.wikipaintings.org/ en/otto-dix/battle-weary-troops-retreating-battle-of-the-somme#supersized-artistPaintings-275257 -20.11.2015 (Dix: War 1932 [on-line]):

Օ.Դիքսը Առաջին աշխարհամարտի մասին գրում է. «Հավատացե՛ք, սա այն է, ինչ իրականում տեղի ունեցավ: Ես այնտեղ եմ եղել»[117]: Առաջին աշխարհամարտի դաշտերում այսպես էին մահանում զինվորները գազի թունավորումից: Օֆորտներում պատկերվածից կարելի է նկատել, որ Օ.Դիքսը ոչ թե նույնությամբ է արտատպում տեսածը (նատուրալիզմ, միմեսիս), այլ օֆորտը նկարչի ներքին տեսիլքի արդյունք է: Այս առումով հետաքրքրական են 1918 թ. Կազիմիր Էդշմիդի խոսքերը. «Ոչ ոք չի կասկածում, որ մեր առջև բացվող արտաքին իրականությունը չի կարող լինել իրական: Իրականությունը պետք է մեր կողմից կառուցվի: Առարկայի իմաստը պետք է փնտրել նրա տեսանելիությունից անդին: Մենք իրավունք չունենք բավարարվել միայն նրանով, որ հավատում ենք փաստերին, ներկայացնում ենք փաստերը, գրանցում ենք փաստերը, պետք է տալ աշխարհի պատկերի մաքուր, չխեղաթյուրված արտացոլումը»[118]:

Ինչպես նկատում ենք, Կ.Էդշմիդի՝ աշխարհի արտացոլման հայեցակարգը կարելի է ցույց տալ մեր բերած օրինակով: Օ.Դիքսը արտացոլվածը «խոսեցնում» է մարդկանց դեմքերն դեֆորմացնելու, քայքայելու (նկ. Գ), գազից թունավորված զինվորի դեմքի վրա (նկ. Բ) առկա վախի, սարսափի, ցավի միջոցով (լայն բացված աչքեր, բերան, կոտրված ձեռք, խեղդվելու գործընթաց): Պաուլ Կլեյեն էքսպրեսիոնիզմի մասին խոսելիս ասում է, որ «արվեստը ոչ թե տեսանելին է արտացոլում, այլ տեսանելի է դարձնում» («Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar»)[119]: Նույն երևույթը կարելի է տեսնել նաև Գ. Թրակլի «Գրոդեկ» («Grodek», 1914-1915) բանաստեղծության մեջ, ինչպես նաև Օ.Դիքսի (նկ. Բ, Գ) օֆորտներում՝ «….մեռած ռազմիկներին, վայրի ողբը նրանց փշրված

---

[117] Otto Dix, Verwundeter / Wounded soldier (1916) / http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm? IRN=128588 – 20.11.2015 (Dix 1916 [on-line]:).

[118] Մեջբերումը՝ ըստ (Энциклопедия экспрессионизма 2003:9):

[119] Paul Klee, Form- und Gestaltungslehre (Hrsg. Jürg Spiller). Bd. 1. 4. Aufgabe. Basel / Stuttgart: Schawabe Verlag 1981, S. 76 (Klee 1981:):

բերանների» («…Sterbende Krieger, die wilde Klage // Ihrer zerbrochenen Münder»)[120]: Այս բանաստեղծության էքսպրեսիվությունը ապահովվում է «արնածոր գլուխներ» («die blutenden Häupter») բառակապակցությամբ: «Արնածոր գլուխներին» ողջունում է ճոճվող «քրոջ ստվերը» («der Schwester Schatten»), իսկ բանաստեղծության վերջում ամենաասարսափելին «ահավոր ցավն է» («ein gewaltiger Schmerz»)[121], որ չեն ծնվելու թոռնիկներ («Die ungebornen Enkel»):

Էքսպրեսիոնիստական տեքստերում իրականության մոդելավորման խնդրի վերաբերյալ խորը դիտարկում է արել Վ.Ա. Դրանովը. «Էքսպրեսիոնիստը ստիպում է, որ իր ստեղծագործություններն աշխատեն արագացուցչի սկզբունքով, որը ցրում է սովորական (տրիվիալ) իրականության մատերիան, որպեսզի ազատի իրականության պատյանի տակ թաքնված «ներմիջուկային» էներգիան»[122]: Հենց այս «ներմիջուկային» էներգիան» է Օ. Դիքսը նկ. Բ-ի, Գ-ի ներքին տեսիլքի շնորհիվ տեսանելի դարձնում, ինչի համար գործի են դրվում *չափազանցությունը, հակազեղեցիկը, գույնի բացականությունը* (պայմանավորված օֆորտով):

Ռազմի դաշտում գազից տուժելու մի հատված է նկարագրում Ռ.Մ. Ռեմարկը «Արևմտյան ռազմաճակատում անփոփոխ է» («Im Westen nichts Neues», 1929) վեպում: Պատերազմի ժամանակ մի կերպ փրկվում են Պաուլ Բոյմերը, Կատը, Կրոպը և «էլի ինչ-որ մեկը», որոնք չորսով, ռումբի հարվածից առաջացած փոսում թաքնված, մտածում են, որ հակագազից է կախված կյանքը և մահը, արդյո՞ք հակագազը հերմետիկ է»: Վեպի մեկ այլ հատվածում էլ նկարագրվում է, որ նորակոչիկ-

[120] Թրգմ. Հակոբ Մովսեսի: Տե՛ս (Թրակլ 2007:185), իսկ գերմաներեն բնագիրը՝ [Trakl: [Veröffentlichungen im „Brenner“ 1914/15], S. 17. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, S. 166827 (vgl. Trakl-DW, S. 94-95)]:

[121] Հայերեն թրգմ. մեջ՝ «վիթխարի ցավ»:

[122] Մեջբերումը՝ըստ Н.В. Пестова, Немецкоязычный экспрессионизм в освещении российской германистики (текст доклада), Екатеринбург, 2003 // http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ed/np_eved.htm -20.11.2015 (Пестова 2003 [on-line]:):

ները ժամանակից շուտ հանում են հակագազը և «հասցնում են վառել թոքերը»[123]: Նրանք սկսում են մահանալ «արյուն թքելով ու խեղդակծկումների նոպաներից» (Remarque 1996:123):

Վեպի մեկ այլ հատվածում էլ Պաուլը խուսափում է մորը պատմել ապաստարանում «նստած ու պառկած կապույտ դեմքերով գազից մեռած զինվորների» մասին («in den Unterständen, wo sie gerade waren, standen und lagen die Leute mit blauen Gesichtern, tot») (Remarque 1996:121-122): Մեջբերվածներից ակնհայտ է Օ.Դիքսի և Ռեմարկի նկարագրությունների ընդհանրությունը: Նշենք, որ բառերով (խորհրդանիշ-նշանով) արտահայտված ռեմարկյան «կապույտ դեմքերը» չունեն այն ազդեցիկությունը, ինչը կարելի է արտահայտել պատկեր-նշանների՝ կտավի միջոցով (նկ. Բ, Գ):

Ռեմարկի և Դիքսի պատկերավորման սկզբունքները հատման եզրեր ունեն նաև «Արևմտյան ռազմաճակատում անփոփոխ է» վեպի «վերջում», որն ավարտվում է զինվորականի մահով. «Նա սպանվում է 1918 թ. հոկտեմբերին, մի օր, երբ ամբողջ ճակատում լուռ ու հանգիստ էր, և ռազմաճակատից հաղորդում էին միայն մեկ նախադասություն. «Արևմտյան ռազմաճակատում անփոփոխ է»: Նա երեսնիվայր ընկել էր և պառկած էր քնածի դիրքով: Երբ նրան շրջեցին, երևաց, որ երկար չէր տանջվել: Նրա դեմքը այն խաղաղ տեսքն ուներ՝ կարծես գոհ էր հենց այդպիսի վախճանից» (Remarque 1996:178): Այս «վերջը» իմաստաբանորեն ծանրաբեռնված է.

ա. «Արևմտյան ռազմաճակատում անփոփոխ է» («Im Westen sei nichts Neues zu melden») լուրը ստացել է վերնագրի արժեք: Վեպի «վերջի» արտահայտությունը դրվում է «սկզբում»՝ իբրև վերնագիր, իսկ «ամբողջի» (խորագիր) իմաս-

---

[123] E.M. Remarque, Im Westen nichts Neues. 19. Auflage. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag 1996, S. 66 (Remarque 1996:). Նման տեսարան է պատկերված Օտտո Դիքսի «Գազի զոհերը» կտավի վրա (Otto Dix, Gas victims (1916) - http://www.wikipaintings.org/en/otto-dix/gas-victims – 09.02.2015 (Dix Gas victims 1916 [on-line]:):

տը բացվում է միայն վեպի «վերջում»: Այս արտահայտությունը հետաքրքրական է նաև նրանով, որ անհամաչափ հակադրության մեջ է գործառվում (սպանված զինվոր // «արևմտյան ռազմաճակատում անփոփոխ», մարդու մահ / անփոփոխ վիճակ):

բ. Մահացածի նկարագրությունը («պառկած քնածի դիրքով») համարում ենք մի յուրօրինակ, թաքնված ակնարկ Ա.Ռեմբոյի «Հովտում քնածը» (Le Dormeur du val, Octobre 1870) սոնետին: Եթե Ա.Ռեմբոյի սոնետում պատկերված հովտում «քնած» (իրականում սպանված) զինվորը նկարագրվում է բնության *դինամիկ* պատկերների միջոցով[124], ապա, ի հակադրություն Ռեմբոյի, Ռեմարկի՝ մահացած զինվորների նկարագրության՝ O.Դիքսի օֆորտներում իրավիճակի ահավորությունը բացահայտվում է գույնի, հեռանկարի, լույսի, դեֆորմացիայի բացակայության համատեքստում[125]:

Ռեմարկից ավելի վաղ, ոչ պակաս էքսպրեսիվությամբ է նկարագրվում պատերազմը Թ.Մանի «Կախարդական լեռը» վեպում. զինվորները «ընկած են՝ գլուխները ցեխի մեջ և այլևս չեն շարժվում: Նրանք ընկած են՝ զինվորական պայուսակից

---

[124] «Այնտեղ մի գետ է երգում՝ խաղ անելով խոլաբար // Գետեզրյան ուռենու արծաթի հետ ցնցոտի, // Այնտեղ հպարտ լեռներից արեգակն է շողում վառ, // Լույսի փրփուրն է շոյում կանաչ թավիշը խոտի: // Այնտեղ՝ կանաչ մահիճում, ցողապատ ու գլխաբաց, // Շրթունքները կիսախուփ ու ծաղկանց մեջ երերուն, // Ջահել զինվորն է քնել՝ ամպերի տակ մեկնված, // Նա գունատ է, ու տրտում լույսն է վերից անձրևում: // Հիրիկների մեջ կապույտ նա քնել է անվրդով // Ու ժպտում է մի հիվանդ երեխայի ժպիտով. // Նա մրսում է... Բնությո՛ւն, նրան ջերմի՛կ օրորիր. // Նա այլևս չի զգա բուրմունքը քո թովչանքի. // Հավերժական նիրհի մեջ խաղաղվել է, ու կրծքին՝ // Գնդակներից բզկտված՝ արյան հետքեր կան կարմիր» (Արթյուր Ռեմբո, Բանաստեղծություններ, Երևան, «Ապոլոն» հրատ., 1991, էջ 32-33 (Ռեմբո 1991:): Բնագիրը՝Артур Рембо, Поэтические произведения в стихах и прозе: Сборник (на франц. яз. с параллельным русским текстом), М., изд. «Радуга», 1988, с. 105-107 (Рембо 1988:):

[125] Տե՛ս O.Դիքսի «Մարմինը փշալարերում» (Corpse in barbed wire - Flanders, 1924), «Զոհված ժամապահը խրամատում» (Dead sentry in the trenches, 1924) (Dix: World War I [on-line]):

կքած, ծոծրակները հողի մեջ խրված և ձեռքերով ջղալար օդը բռնած: Բայց անտառը ուղարկում է նորերին, և նրանք նույնպես ընկնում են, վեր թռչում ու բղավելով կամ լուռ ընկածների արանքով սայթաքելով վազում առաջ»[126]: Այս անիմաստ մարդկային «մսաղացը»՝ Առաջին աշխարհամարտի ահավորությունը, հեղինակը փոխանցում է մահացած զինվորների ջղաձգված վիճակի միջոցով՝ ուժեղացնելով և՛ արտահայտչականությունը (գործաբանական չափում), և՛ նրանց ցավը մահանալիս:

Նմանատիպ տեսարանի ենք հանդիպում նաև Քեստների «Ֆաբիան» վեպում, երբ նացիստ-կոմունիստ հակամարտության համատեքստում Ֆաբիանը փաստում է, որ Բրանդենբուրգի մոտակայքում՝ «առանձին տներում», ապրում են զինվորներ, որոնք չունեն ոտք ու ձեռք, տղամարդիկ, որոնք հաշմանդամ են՝ առանց քթի ու բերանի»: Եվ «քույրերը, որոնք ոչնչից չեն վախենում, կերակրում եմ այս խեղված արարածներին բարակ ապակյա ձողերով, որոնք մտցնում են արդեն սպիացած անցքերը, որտեղ առաջներում բերան է եղել: Բերան, որ կարող էր ծիծաղել, խոսել, գոռալ»[127]: Եթե նկարագրվածը վերածենք տեսողական պլանի, ապա այն ամբողջությամբ կտեղավորվի էքսպրեսիոնիստական արտացոլման սկզբունքների շրջանակում: Բայց քանի որ բառը՝ խորհրդանիշ-նշանը, ի տարբերություն պատկեր-նշանի, ավելի մեծ հնարավորություն ունի տեղեկատվություն փոխանցելու, հետևաբար ազդեցությունը ընթերցողի վրա է՛լ ավելի է ուժեղանում մի քանի շտրիխներ ավելացնելով:

Վերը նկարագրված զինվորները պետք է ապրեին, «սպանելը մեղք էր, իսկ վառել նրանց դեմքերը հրանետներով իրավունք ունեի՞ն»: «Ընտանիքները, - շարունակում է Ֆաբիանը, -

[126] Thomas Mann, Der Zauberberg. Frankfurt am Main: Fisher Taschenbuch Verlag 1967, S. 755 (Th.Mann 1967:).
[127] Erich Kästner, Fabian. Geschichte eines Moralisten. Frankfurt am Main-Berlin-Wien: ein Ullstein Buch Verlag 1979, S. 49 (Kästner 1979:):

ոչինչ չգիտեին այս տղամարդկանց, հայրերի, եղբայրների մասին: Նրանց ասել էին՝ անհետ կորած են: Դա տասնհինգ տարի առաջ էր: Նրանց կանայք նորից ամուսնացել էին: Իսկ մի մահացած ապրում էր Բրանդենբուրգի մոտակայքում, կերակրվում ապակյա ձողով: Ապրում էր նա իր տանը իբրև գեղեցիկ մի նկար՝ բազմոցի վերևում, կամ իբրև ծաղիկ՝ հրազենի փողում, իսկ բազմոցին նստած ժառանգորդը վայելում էր» (Kästner 1979:49-50): Քեստները սիմետրիկ (խեղված զինվոր // ժառանգորդ) ու ասիմետրիկ հակադրություններով (խեղված զինվոր // նկար, խեղված զինվոր // ծաղիկ՝ հրազենի փողում) ուժեղացնում է դրամատիզմը և ասելիքի ազդեցիկությունը գործաբանական պլանում (տեքստ-ընթերցող): Այս հատվածը Ֆաբիանը ավարտում է հետևյալ հարցադրումով՝ «Նորի՞ց պատերազմ է լինելու: Նորի՞ց հանգելու ենք դրան» (Kästner 1979:50): Պատմությունը ցույց տվեց, որ նացիստներ-կոմունիստներ քաղաքական հակամարտությունը ավարտվեց վերջիններիս պարտությամբ, իսկ Հեգելի թևավոր խոսքը դառնում է իրականություն. «Պատմությունը սովորեցնում է միայն այն, որ ոչինչ չի սովորեցնում ժողովուրդներին»:

Էքսպրեսիոնիստական «մարգարեական» աշխարհազգացողությունը և յունգյան տեսությունը մեծ ազդեցություն են ունեցել Առաջին աշխարհամարտի նկարագրության վրա նաև Հ. Հեսսեի «Դեմիան» վեպում:

Առաջին աշխարհամարտը վեպում նախնառաջ տեսիլքով է հայտնվում Սինքլերին, Դեմիանին և նրա մորը: Սինքլեր-Դեմիան զրույցից հստակ երևում է, որ այս նույն երազները միայն իրենց չեն վերաբերում, այլ «ամբողջ մարդկության ճակատագրին» (Hesse 1974:153): Ուստի ստացվում է, որ այդ երազները կրում են ոչ թե անհատական բնույթ, այլ ընդհանրական:

Սինքլերի տեսիլքը նրան հայտնվում է քաղաքից դուրս՝ սարի վրա՝ անձրևի ժամանակ. «Ծանր ճնշման տակ կարծես վախից վազում էր, ներքևում կարծես թե քամի կար, վերևում թվում էր՝ հողմ էր, պողպատյա գորշ ամպերի հետևից մի քանի

անգամ կարճ երևում էր սփրթնած ու կիզիչ արևը: Հանկարծ երկնքում սլացավ ոչ խիտ դեղին ամպը, որը հենվեց գորշագույն պատին, և քամին մի քանի վայրկյանում դեղինից ու կապույտից պատկեր ձևավորեց՝ մի հսկա թռչուն, որը կապույտ խառնաշփոթից թափ հավաքեց և լայն թևաթափահարումով չքվեց երկնքում: Այնուհետև լսվեց փոթորիկի ձայնը, և անձրևը, կարկուտի հետ միախառնված, թափվեց: Կարճ, անհավանական և ահավոր ձայնով ամպրոպը որոտաց մտրակված դաշտի վրա, այնուհետև նորից հայտնվեց արևը, և մոտակա լեռների և գորշ անտառի վրա թույլ ու անիրական լուսավորվեց անփայլ ձյունը»[128]: Նույն տեսիլքը երևում է նաև Դեմիանին: Նկարագրվածին ավելանում են հետևյալ մանրամասները. «Ես աստիճանով բարձրացա ծառի կամ աշտարակի վրա: Երբ ես վերևում էի, տեսա ամբողջ տարածքը. այն մի մեծ հարթավայր էր՝ վառվող քաղաքներով ու գյուղերով» (Hesse 1974:152):

Նկատելի է՝ Առաջին աշխարհամարտը ներկայացվում է իբրև իրականության մեջ դեռևս չկայացած փաստ, *չիրականացած ներկա*: Երևույթները տեսնելու «մարգարեական» ունակությունը հիմք է տալիս պնդելու, որ այս հարցում Թրակլի և Հեսսեի միջև որոշակի ընդհանրություններ կան: Հետաքրքրական է, որ Ռալֆ Գեորգ Բոգները «Հերման Հեսսեն և էքսպրեսիոնիզմը» հոդվածում նկատում է, որ էքսպրեսիոնիզմի ազդեցությամբ է պայմանավորված այն, որ «Դեմիանում» թեմա է դառնում մեսիական, աղանդային, վախճանաբանական անհանգստությունը[129]:

Անշուշտ, Հեսսեի տեքստում «մարգարեական» հնարանքի համար ազդակ էին նաև Հովհաննես ավետարանչի «Հայտնությունը» և յունգյան տեսությունը: «Դեմիանում» վախճանաբանական տրամադրությունը տեսանելի է նաև վեպի ութերորդ գլխի վերնագրում՝ «Վերջի սկիզբը» («Anfang vom Ende»):

---

[128] Hermann Hesse, Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1974, S. 151 (Hesse 1974:).
[129] Hermann Hesse und die literarische Moderne (Hrsg. von Andreas Solbach). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 112 (Hermann Hesse...2004:).

Ուշագրավ է, որ այս ամենը բացահայտվում է Սինքլերին, Դեմիանին և նրա մորը՝ Եվային: Սակայն վերջինիս մասին պատումը վարողը տեղեկացնում է միայն, որ նա ուներ տեսիլքի նույն զգացողությունը (Hesse 1974:152):

Տեսիլքները սովորաբար հայտնվում են որոշակի (հոգևոր) իրավիճակներում: «Տելեպատիայի, պայծառատեսության և դրանց նման անբացատրելի երևույթները, - գրում է Կ.Գ. Յունգը «Խիղճը հոգեբանական տեսանկյունից» հոդվածում, - շատ հաճախ նկատվում են արքետիպային իրավիճակներում:….- Կոլեկտիվ անգիտակցականին բնորոշ են արտատարածական և արտաժամանակային հատկանիշներ: Այս պատճառով հայտնի հավանականությամբ կարելի է պնդել, որ արքետիպային իրավիճակը ուղղորդվում է համաժամանակյա երևույթներով (օրինակ՝ մահվան իրավիճակը, երբ նման երևույթները հարաբերականորեն հաճախ են տեղի ունենում)»[130]: Յունգի այս պնդումը նկատելի է հենց երեք ֆիգուրների նույն տեսիլքները տեսնելու օրինակում: Արքետիպային իրավիճակ կարող ենք համարել նաև Դեմիանի՝ երկրորդ անգամ ինքն իր մեջ հայտնվելը:

Սինքլերի տեսիլքը նման է սուրբ Ֆրանցիսկոսի՝ Ապենիններում՝ Ալվերնո լեռան վրա ունեցած տեսիլքին: «Ֆրանցիսկոսը, - գրում է Չեստերտոնը, - իր գլխավերևում տեսնում է մի մեծ թևավոր արարած, հավանաբար սերովբե՝ խաչաձև պարզված: Գաղտնիք մնաց՝ խաչված էր սերովբեն, թե՞ միայն տարածվեց երկնքով, թե՞ բռնել էր մեծ խաչ»[131]:

Սինքլերի և Ֆրանցիսկոսի տեսիլքները որոշ չափով նման են: Դրա մասին վկայում է նաև այն, որ տեսիլքը բացվում է *լե-*

---

[130] Аналитическая психология: прошлое и настоящее (Ст. «Совесть с психологической точки зрения») (Сост. В.В. Зеленский, А.М. Руткевич), М., изд. «Мартис», сс. 94-95 / http://psycho.org.ua/txt/jung/j009.htm - 20.11.2015 (Аналитическая психология… 1995 [on-line]:).

[131] Մեջբերումը՝ ըստ Гилберт Честертон, Франциск Ассизский (пер. Н.Л. Трауберг) // Вопросы философии, [1923] 1989, № 1, сс. 45-46 / http://www.klex.ru/7lg - 20.11.2015 (Честертон 1989 [on-line]:):

ռան վրա: Յունգը Ֆրանցիսկոսի տեսիլքը կմեկնաբաներ որպես ինքնության հասած մարդու նկարագրություն: Ասվածը փաստարկվում է նաև նրանով, որ, ըստ ավանդության, «սերովբեի տանջանքները ծակում են Ֆրանցիսկոսի հոգին կարեկցության սրով, և նա հայտնվում է հոգեվարքին մոտ էքստազի մեջ, այնուհետև տեսիլքը չքվում է, հոգեվարքը՝ վերջանում, լռությունը և մաքուր վաղորդյան օդը նրբորեն ծածկում են լեռների ճեղքերը: Եվ միայնակ Ֆրանցիսկոսը գլուխը կախում է և ձեռք բերում հանգստություն, որը գալիս է այն ժամանակ, երբ ինչ-որ բան կատարվել է և, նայելով ներքև՝ սեփական ափերի վրա, տեսնում է սեպերի հետքեր» (Честертон 1989 [on-line]:45-46):

Առաջին աշխարհամարտը միֆականացված, կրոնական շղարշով ներկայացնելու կերպը հնարավորություն է տալիս Հեսսեին պատումի մեջ ներառելու զանազան վախճանաբանական առասպելույթներ (միֆոլոգեմներ): Օրինակ՝ «Մենք գիտենք, - ասում է Դեմիանը Սինքլերին, - որ մեր աշխարհը բավական վատն է, բայց դա դեռ հիմք չի տալիս նրա վախճանը կամ ինչ-որ նման բան կանխագուշակելու: Սակայն ինձ արդեն երկար տարիներ երազներ են հայտնվում, որոնցից եզրակացնում կամ զգում եմ (ինչպես քեզ հարմար է), որ հին աշխարհի քայքայումը մոտենում է:....Սինքլե՛ր, մենք կվերապրենք այն, ինչի մասին հաճախ խոսում էինք: Աշխարհը ուզում է նորանալ: Մահվան հոտ է գալիս: Ոչ մի նոր բան չի գալիս առանց մահվան» (Hesse 1974:153):

Ակներև է, որ այս խոսքերը բազմաթիվ համաբանական կապեր կարող են առաջացնել.

ա. Այս գաղափարը յուրահատուկ էր նաև էքսպրեսիոնիստական գրականությանը: Օրինակ` Կարլ Օտտերնը «Ադամ» (1918) հոդվածում խոսում է մարդու նորացման մասին. «Ոչ թե նոր արվեստ, նոր ստեղծագործություն, նոր ոգի, այլ նոր մարդ»[132]:

---

[132] Այս մասին մանրամասն տե՛ս Paul Pörtner, Literatur-Revolution 1910-1925: Dokumente, Manifeste, Programme. Band II. Darmstadt: Luchterhand 1961, S. 231f (Pörtner 1961:):

բ. Հատվածում նկատելի է փախճանաբանական առասպելը, որտեղ միշտ պատմվում է քաոսի, մեր պարագայում պատերազմի, ժամանակավոր հաղթանակի մասին: Վեպում Հեսսեն անհատի կայացումը նկարագրում է «շրջված արարչական առասպելի»[133] համատեքստում: Սինքլերի՝ ինքնությանը հասնելը կարող է հիմք դառնալ ժամանակավորապես հաղթած քաոսը ջախջախելու, «ստվերը» հաղթահարելու և աշխարհի ներդաշնակությունը վերականգնելու համար:

Պատերազմը վերապրած և վերադարձած զինվոր-ընթերցողի համար այս խոսքերը միանգամայն այլ հարթության մեջ կարող են իմաստավորվել: Այս հատվածը յուրաքանչյուր զինվորի գիտակցության մեջ կարթնացնի սեփական վերապրածը: Հռետորական նման հնարանքն էլ ավելի է ուժեղացնում տեքստի վերապրման հուզականությունը, պրագմատիկ չափումը: Ինտելեկտուալ ընթերցողն այս հատվածում կարող է տեսնել նաև յունգյան հայացքների, «վերլուծական հոգեբանության» ազդեցությունը. «Երբ ես (Սինքլերը. – Տ.Ս.) հրաժեշտ տվեցի (Սինքլերին և նաև մորը. – Տ.Ս.), միայնակ քայլում էի սրահում. հակինթների հոտը ինձ թվաց թառամած, անհամ, մեռելային: Մեզ վրա ընկնում է ստվերը» (Hesse 1974:154): Ստացվում է, որ Առաջին աշխարհամարտից բխող արհավիրքները Հեսսեն մեկնաբանում է «ստվերի» արքետիպի միջոցով:

Հատկապես հետաքրքիր է կառուցված վեպի ավարտը, երբ Սինքլերը սիրո փոխարեն (տիկին Եվա) բախվում է պատերազմին. «Ես փորձեցի նորից հիշել այն, ինչը տասնհինգ րոպե առաջ էր: Ինչպե՜ս աշխարհը փոխվեց: Բոլոր ուժերով ես փորձեցի կենտրոնանալ նրա քաղցրագույն պատկերը կանչելու վրա և տեսա սպառնացող ու ահավոր դիմակով ճակատագիրը» (Hesse 1974:157):

Հետաքրքրական են Դեմիանի խոսքերը՝ ուղղված Սինքլերին. «Չի լինի աշխարհի վերջը, չի լինի երկրաշարժ, հեղափո-

[133] Е.М. Мелетинский, О литературных архетипах, М., изд. РГГУ, 1994, с. 13 (Мелетинский 1994:).

խություն: Կլինի պատերազմ: Դու կտեսնես՝ ինչպես է այն սկսվում: Մարդիկ լինելու են երանության մեջ, այժմ յուրաքանչյուրը պատրաստ է հարվածելու» (Hesse 1974:156): Կարծում ենք, որ այս խոսքերը ուղղված են պատերազմը հրահրողներին, սատարողներին, անհազներին: Սրանց հակառակ բևեռում գտնվում էին պատերազմի մասնակիցները և նրանց ճանապարհողները, որոնք «կարծես եղբայրացել էին»: Ռազմի դաշտ մեկնող երիտասարդների դեմքերին կարելի էր տեսնել «զեղեցիկ ու արժանապատիվ դրոշմ, որը նշանակում էր սեր և մահ» (Hesse 1974:159):

Ինչպես տեսնում ենք, պատերազմի սկիզբը նկարագրվում է սեր (կյանք) / մահ (պատերազմ) հակադրությամբ: Այս ահավոր «սկզբին» Հեսսեն ավելացնում է հոգեբանական դետալներ. «Ինձ մարդիկ գրկում էին, ինչը ես երբեք չէի տեսել, և ես հասկանում էի ու հաճույքով պատասխանում:….Այս մղումը սուրբ էր» (Hesse 1974:159): Հոգեբանական այս դիտարկումը վկայում է այն երևույթի մասին, որ մարդիկ ծայրահեղ իրավիճակներում՝ մոտալուտ մահը զգալիս, միմյանց նկատմամբ լցվում են եղբայրական սիրով: Այս համատեքստում համընդհանուր արհավիրքը վերացնում է «մենք»-ի մեջ եղած մենք / նրանք հակադրությունը:

Այսպիսով, նկարագրված նյութից կարելի է եզրակացնել, որ տարբեր գրական ժանրերում պատերազմը արտացոլվում է էքսպրեսիոնիստական պոետիկային բնորոշ տարրերով: Վերլուծությունը ցույց է տալիս, թե պատերազմի թեման ինչպես է արտահայտվել գեղանկարչության, գրականության (պոեզիա, դրամատուրգիա, պատմվածք, վեպ) մեջ: Բացի այդ՝ տեսանելի են դառնում տարբեր խոսույթներում տեղ գտած մոտիվները, որոնք գտնվում են միջխոսույթային «երկխոսության» դաշտում[134]:

[134] Երկու աշխարհամարտերի միջև մահվան և թաղման խնդրի շուրջ տե՛ս (Моника Блэк, Смерть в Германии между двумя мировыми войнами // НЛО, 2012, № 116 / http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/b22.html - 09.01.2015 (Блэк 2012 [on-line]):

Այժմ տեսնենք, թե ինչպիսին է եղել հակապատերազմական խոսույթը բեռլինյան դադաիստների տեքստերում:

Բեռլինյան դադաիստների հակապատերազմական դիսկուրսը

Հայտնի է, որ դադաիզմը ծագել է չեզոք գոտում՝ Շվեյցարիայում: Այն կերտողներին հաջողվել է խուսափել Առաջին աշխարհամարտին մասնակցելուց: Ցյուրիխում էին հավաքվել պատերազմող տարբեր երկրների մշակութային գործիչներ, որոնց գործունեությունը հիմնականում անուղղակի կերպով էր առնչվում ժամանակի քաղաքական իրադարձություններին: Բայց փաստ է, որ դադան ծնվել է Առաջին աշխարհամարտի համատեքստում[135]: Սերգեյ Շարշունի աշխատանքում կարդում ենք, որ «դադան բոլոր զգացմունքների քաոսային խառնուրդ է, որը պատերազմի ժամանակվանից պարուրում է եվրոպացուն»[136]:

Պատկերը կտրուկ փոխվում է, երբ դադաիզմը հասնում է Բեռլին[137]: Բեռլինյան դադաիստներից էին Ռաուլ Հաուզմանը, Ռիխարդ Հյուլզենբեկը, Յոհաննես Բաադերը, Վալտեր Մերինգը, Ջոն Հարթֆիլդը, Վիլանդ Հերցֆելդեն, Գեորգ Գրոսը և այլք[138]:

Առաջին աշխարհամարտի տարիներին ու Վերսալի ծանր պայմանագրից հետո (1918 թ.) բեռլինյան դադաիզմը, ի տարբերություն շվեյցարականի, արդեն ստանում է քաղաքական ուղղվածություն: Այս մասին տեղեկություն ենք ստանում Ռի-

---

[135] Այլ շարժառիթների մասին մանրամասն տե՛ս (В.Д. Седельник, Дадаизм и дадаисты (гл. 1, Генеалогия. История и истоки), М., изд. ИМЛИ РАН, 2010, (Седельник 2010 [on-line]:):

[136] Сергей Шаршун, Дадаизм (компиляция) (Сост. и комент. С. Шаргородского), изд. «Саламандра П.В.В.», 2012, с. 10 / http://imwerden.de/pdf/sharshun_dadaizm_2012.pdf - 23.01.2015 (Шаршун 2012:10).

[137] Բեռլինյան միջավայրի մասին մանրամասն տե՛ս Է.Կանետտիի դիտարկումները (Элиас Канетти, Человек нашего столетия (Из книги «Факел в ухе»), М., изд. «Прогресс», 1990, сс. 173-209 (Канетти 1990:):

[138] Բեռլինյան դադաիստների քաղաքական հայացքների մասին տե՛ս Կլաուս Շումանի «Ներածությունը» (Дадаизм в Цюрихе…2001:154-175):

խարդ Հյուլզենբեկի «Առա՛ջ, դադա» (En avant dada) հոդվածից. «Բեռլինը ամուր ձգված գոտիների քաղաք էր՝ սովի մասին էլ ավելի բարձր էր ճչում: Քաղաք, որում թաքնված զայրույթը վերափոխվում էր անսահման ագահության. մարդկանց հետաքրքրություններն ավելի շատ էին կենտրոնանում գոյատևման վրա: Այստեղ պետք էր դիմել ամբողջապես այլ հնարքների, եթե ուզում էիր ինչ-որ բան ասել մարդկանց: Այստեղ փողկապներն ու թիթեռնիկները կարելի էր կախել դռան կողափայտին:....Բեռլինում չգիտեին՝ կհաջողվի հաջորդ օրը հաց ուտել: Վախը նստած էր մարդկանց ոսկորներում, նրանք գլխի էին ընկնում, որ Հինդենբուրգի և նրա գաղափարակիցների նախազծած մեծագույն ձեռնարկը վատ է ավարտվելու» (Седельник 2010 [on-line]: Хюльзенбек, Рихард. En avant dada): Իսկապես, Վայմարյան Հանրապետությունը տխուր ավարտ ունեցավ (1933 թ.): Ռիխարդ Հյուլզենբեկի հասարակական բարքերի փոփոխությունները փաստելը հիմնավորված է, ինչը կարելի է տեսնել նաև գեղարվեստական մակարդակում (Ա.Դյոբլին «Բեռլին. Ալեքսանդերպլատց»): Եթե ցյուրիխյան դադաիզմը, Հ.Բալլի խոսքով ասած՝ «ժեստ» էր, ապա բեռլինյան դադաիզմը կանվանենք «քաղաքական ժեստ»՝ թաքնված կերպով ուղղված՝

ա. առնվազն այն 93 արվեստի գործիչներին և պրոֆեսորներին (93-ի մանիֆեստը), որոնք արդարացնելով օրինականացրին կայզերի պատերազմական քաղաքականությունը,

բ. գերմանական հասարակությանը, որ սթափվի կամ սթափ մնա:

Ռիխարդ Հյուլզենբեկը «Առա՛ջ, դադա» հոդվածում դադաիստների սերնդի մասին գրում է, որ նրանք «պատերազմի պատճառով դուրս էին շպրտվել իրենց հայրենիքներից» (Седельник 2010 [on-line]: Хюльзенбек, Рихард. En avant dada): Բայց մի հարցում բոլորը համամիտ էին. «Պատերազմը հրահրվել էր առանձին կառավարությունների կաբինետային ամենալկտի նկատառումներից ելնելով. մեզ՝ գերմանացինե-

րիս, հայտնի էր «J’accuse» գիրքը, և դժվար թե մեզ հնարավոր լիներ համոզել, որ գերմանական կայզերը և նրա գեներալները բարոյական մարդիկ են» (Седельник 2010 [on-line]: Хюльзенбек, Рихард. En avant dada): Մեջբերումից հստակ երևում է, որ գերմանացի դադաիստները հստակ գնահատում էին քաղաքական իրավիճակը և ունեին «ինտելեկտուալ-տեր» մոդելի գիտակցումը: Դրա կարևորության մասին է վկայում Է.Զոլայի պահվածք (Habitus) (Դրեյֆուսի գործի հետ կապված «J’accuse» («Ես մեղադրում եմ») բաց նամակը՝ ուղղված Ֆրանսիայի նախագահին):

Բեռլինյան դադաիստները գերմանական գրական դաշտում ցույց են տալիս իրենց յուրօրինակությունը, ինքնատիպությունը: Նրանք «սահմանազիծ» են դնում գրական դաշտում գործող այլ «դերասանների» և եղած կապիտալի (արժեքների) միջև: Պ.Բուրդյոն, անդրադառնալով Զոլայի պահվածքին, «Քաղաքականության դաշտը, սոցիալական գիտությունների դաշտը, լրագրության դաշտը» հոդվածում գրում է. «Ի՞նչ արեց Զոլան: ....դուրս եկավ արժեքների մաքրության, ազատության, ճշմարտության, ինչպես նաև գրական դաշտի արժեքների անունից ասելու՝ «ես մեղադրում եմ», ես մտնում եմ քաղաքական դաշտ՝ մնալով ամբողջապես գրող (նա երբեք չի դառնում քաղաքական գործիչ)»[139]: Այս տրամաբանությունը կարելի է տեսնել նաև բեռլինյան դադաիստների պարագայում: Նրանք գրականության դաշտում քննադատում են անցյալ և ներկա քաղաքական դաշտի «դերասաններին»՝ երբեք չդառնալով քաղաքական գործիչներ: Այլ խոսքով ասած՝ բեռլինյան դադաիստներին հաջողվում է ինքնավար գրական դաշտում դրսևորել խիստ ինքնավար պահվածք (Habitus):

[139] Социоанализ Пьера Бурдье. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук, М.: Институт экспериментальной социологии; СПб., изд. «Алетейя», 2001, с. 138 / http://yanko.lib.ru/books/cultur/almanah-soc_anal_burdye-8l.pdf - 20.11.2015 (Социоанализ Пьера Бурдье 2001 [on-line]:).

Դադաիզմի պատերազմից սերելու փաստի մասին խոսում է նաև Սերգեյ Շարշունը: Դադան «պատերազմի ամրակազմ (պինդ) զավակն է՝ սեփական մոր ԿԱՄԿԱԾԻ (ընդգծումը հեղինակինն է՝ Տ.Ս.) շիլան» (Шаршун 2012:8): Այս դիտարկումը հիմնավորված է, քանի որ բեռլինյան դադաիստները իրենց գործունեությամբ հակադրվում են ոչ միայն կայզերական Գերմանիայի և նրանից հետո Վայմարյան Հանրապետության կառավարության վարած քաղաքականությանը, այլ նաև մյուս բոլոր խոսույթներին՝ նախորդ գրականությանը, գեղանկարչությանը, երաժշտությանը, բարոյականությանը, քաղաքականությանը:

Ռ.Հյուլզենբեկը «Առաջին դադա ելույթը Գերմանիայում» («Erste Dadarede in Deutschland», 1918) տեքստում դադաիստներին հակադրում է պացիֆիստներին, որովհետև պատերազմը հնարավորություն է տալիս դադաիստներին «ամբողջ փառքով գոյություն ունենալու» (Dada Almanach 1920 [on-line]:106): Հատվածը վկայում է, որ դադաիստները իրենց գործունեությունը տեսնում էին պատերազմի համատեքստում: Իսկ հակադրվածությունը պացիֆիստներին պայմանավորված էր «ոգու» կողմնակիցներին թշնամի հայտարարելու փաստով: «Ոգու» ջատագովը Հ.Մանն էր և նրա կողմնակիցները, նաև էքսպրեսիոնիստների մի մասը: Այս նույն տեքստում Ռ.Հյուլզենբեկն էլ ավելի ծայրահեղորեն է արտահայտում իր պայքարը, որպեսզի դադաիզմը հաստատվի ոչ միայն գրական, այլև գաղափարական, քաղաքական դաշտերում. «Մենք պատերազմին կողմ էինք, և դադաիզմը մինչ օրս էլ կողմ է պատերազմին» (Dada Almanach 1920 [on-line]:106):

Պատերազմի առկայությունը դադաիզմի համար կարևորվում է նաև Տ.Ցարայի «Հիշողություններ դադաիզմի մասին» գրքում. «Դադան ոգեշնչված էր քաոսով և պատերազմի ժամանակ Եվրոպայի ոչնչացումով:....Գերմանական դադաիզմի ներկայացուցիչների շրջանում այն (աբսուրդը, դաժանությունը.- Տ.Ս.) ներծծված էր մեծ թախիծով, ուղղված էր և՛ հասարակությանը, և՛ քաղաքականությանը ու ձեռք էր բերում հե-

ղափոխական բնույթ» (Шаршун 2012:76)[140]: Այս դիտարկումը հիմնավոր է, քանի որ դադաիստներից շատերը հարում էին կոմունիստական կուսակցությանը (Ջոն Հարթֆիլդը, Վիլանդ Հերցֆելդեն, Գեորգ Գրոսը): Բեռլինյան դադաիստների «խոսափողը» «Նոյե յուգենդ» ամսագիրն էր, որտեղ քննադատվում էր ոչ միայն վիլհելմյան ժամանակաշրջանը, այլ նաև Վայմարյան Հանրապետության կառավարությունը՝ իր վարած մշակութային քաղաքականությամբ:

Այս առումով հետաքրքրական են Վ.Մերինգի «Մերկացումները» («Enthüllungen», 1920), որտեղ կարդում ենք. «Դադան զբաղվում է քաղաքականությամբ այնպես, ինչպես արտադրում են / աղում են աղբը[141]» («Dada treibt Politik, wie man müllert») (Dada Almanach 1920 [on-line]:67):

Վ.Մերինգը բավական սուր է քննադատում վիլհեմյան աշխարհակալ քաղաքականությունը. «Նրանք հավաքում են սևամորթների կաշին և սողոսկում են նրանց ազդրերի ջլերի մեջ: Նրանք շարժվում են դեպի Ասիա, որպեսզի բավարարեն իրենց նեկրոֆիլիան: Բայց նրանք, եթե անգամ վազեն դեպի Հյուսիսային բևեռ, ապա միևնույն է իրենց կմախքը խփելու են դադային» (Dada Almanach 1920 [on-line]:67): Հատվածը միստիֆիկացնում է դադայի աhռելիությունը և հնարավորություն է տալիս ասելու, որ վիլհելմյան քաղաքականությունը (կմախքը, Schädel) բախվելու է աբսուրդին, ցինիզմին: Այս նույն տեքստում Վ.Մերինգը բացահայտորեն նշում է, որ վիլհելմյան քաղաքականությունը «սոխի պես կճպելուց հետո» կարելի է հասնել նրա «ծեծված ոչնչությանը» (Dada Almanach 1920 [on-line]:64):

[140] Այս նախաբանը բացակայում է գերմաներեն հրատարակված տարբերակում: (Տե՛ս Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Dada siegt! Blanz und Erinnerung. 2. Auflage, Hamburg: Nautilius / Nemo Press, Edidion Moderne 1988 (Huelsenbeck / Tzara 1988):

[141] Ռուսերեն թարգմանության մեջ՝ «Дада занимается политикой, как мелют мукой»: Հավանաբար այստեղ Վ.Մերինգը գերմաներեն mahlen (աղալ) - müllen (աղբ արտադրել) բառերով խաղում է. կամ դադան մաղում է քաղաքականությունը, կամ էլ առաջացած աղբն է աղում:

Վիլհելմյան քաղաքականության սուր քննադատությունը տեսնում ենք նաև Վ.Մերինգի «Բեռլին սիմուլտան» բանաստեղծության մեջ: Քաղաքական սարկազմը ակնհայտ է, օրինակ, հետևյալ տողերում. «Յոհիմբինով[142] զանգվածային կոտորածների // վերազգային հենարան՝ // ժայռերից մինչև ծով և գերեզմանաքարեր….» («Mit Johimbin zum Massenmord // Hoch national der Klassenhort // Vom Fels zum Meer und Leichenstein») (Dada Almanach 1920 [on-line]:46-47): Ինչպես դիպուկ նկատել է Մարինա Իզյումսկայան իր «Մեկնաբանություններում», հատվածը մի յուրօրինակ ծաղրական ակնարկ է «Գերմանիա, Գերմանիա ամենից վեր» երգին[143]:

Վիլհելմ II-ը ծաղրի է ենթարկվում նաև բեռլինյան «գլխավոր դադաիստ» (Oberdada) Յոհաննես Բաադերի[144] «Գերմանիայի վեհությունն ու անկումը» («Deutschlands Größe und Untergang», 1920) տեքստում: Հետաքրքրական է, որ այս տեքստն ուներ նաև իր համանուն ասամբլյաժը (Deutschlands Größe und Untergang, 1920 [on-line]):

Դադաիստական մոնումենտալ ճարտարապետությունը նկարագրելիս Յո.Բաադերը առաջին հարկի արագընթաց զնացքում տեղավորում է Վիլհելմ II-ին, որը վառոդի տակառի շուրջը անընդհատ պտտվելիս պայթում է, իսկ արդեն երկրորդ հարկում՝ «….թունելում, ի հայտ է գալիս մահվան ենթակա կայսրության հավաքական մշակույթի ամբողջ ժամանակաշրջանը: Բոլոր դարերի լավագույն ստեղծագործությունները բացվում են հին գերմանական մկան թակարդում» (Dada Almanach 1920 [on-line]:92-93):

---

[142] Սեռական ակտիվությունը բարձրացնող դեղամիջոց:

[143] Альманах Дада (под. ред. Рихарда Хюльзенбека). М, изд. «Гилея», 2000, с. 169 (Альманах Дада 2000:).

[144] Յո.Բաադերի աշխարհայացքի, բեռլինյան ու ռուս դադաիստների մասին տե՛ս (Терентьевский сборник (ст. Марина Изюмская, Берлин-дада и Россия: Йоханнес Баадер - Президент Земного шара), 1998, М., сс. 227-245 / http://morebo.ru/tema/ segodnja/item/1366021863282-05.02.2015 (Терентьевский сборник 1998:), վերամշակված՝ «Հենց նույն Բաադերը» (ст. «Тот самый Баадер») (Баадер 2013:183-194):

Հատվածից եզրակացնում ենք, որ Յո. Բաադերը անիմաստ ու անարժեք է համարում նախորդ մշակութային արժեքները, ստեղծագործությունները և վիլհելմյան ամբողջ քաղաքականությունը[145]: Ստացվում է, որ դադայից առաջ չկա ոչինչ: Իսկ

[145] Դադաիստ Յո.Բաադերը ոչ միայն դեմ էր վիլհելմյան կայսրությանը, այլ նաև մերժում էր իրենց կապը Անտանտի հետ. «Die Entente wird an dada sterben!» (Dada Almanach 1920:134), իսկ մի առիթով էլ Ռ. Հյուլզենբեկը հեգնաբար նկատում է, որ դադաիստները «վարձված էին Անտանտի կողմից, որպեսզի այնտեղ իրականացնեն հեղափոխություն» (Dada Almanach 1920:139):

դադայի ապազան անցնում է համաշխարհային պատերազմով (4-րդ հարկ), որն, ըստ նրա, իրականում չի եղել: Յո.Բաադերը ասում է, որ դա միայն «թերթերի պատերազմ էր» («Der Weltkrieg ist ein Krieg der Zeitungen» (Dada Almanach 1920 [on-line]:94)): Եվ այնուհետև, դադան պիտի ավարտվի «համաշխարհային կոմունիստական հեղափոխությամբ» (Dada Almanach 1920 [on-line]:94), որը նկարագրվում է արդեն շենքի 5-րդ հարկում: Յո.Բաադերը մոդելավորում է այն ուղին, որը պետք է հանգեցնի դադայի վերջնական տարածմանը:

Այս առումով Յո.Բաադերի հայացքները ստանում են կրոնական, ուտոպիստական նրբերանգներ: Այն պնդումը, թե Առաջին աշխարհամարտը չի եղել, բնական է՝ չի տեղավորվում նորմալ բանականության սահմաններում, այլ խոսքով՝ դադաիստական է: Սակայն նկատենք, որ «համաշխարհային պատերազմը թերթերի պատերազմ է» պնդումը ունի տրամաբանական կողմ, քանի որ այն իրականում սկսվել է նաև մամուլի դաշտում[146]:

Յո. Բաադերի աշխարհայացքի ձևավորման վրա ազդեցություն են ունեցել մարքսիզմը (Մարքս, Լենին) և անարխիզմը (Միխայիլ Կրոպոտկին): Պատահական չէ, որ Հաննա Խյոխի կոլաժում («Գերմանիայի վերջին վայմարյան գարեջրափոր մշակութային ժամանակաշրջանի հատումը խոհանոցային դադա դանակի միջոցով» / «Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands», 1919) Յո.Բաադերը պատկերված է Լենինի և Մարքսի գլուխների մոտ (նկար 3):

«Ձախ» ծայրահեղականությունը Յո.Բաադերին հանգեցնում է տրոցկիստական «համաշխարհային հեղափոխության» գաղափարին, իսկ անարխիստական հայացքները և էքսցենտ-

---

[146] Այս խնդիրը մենք լուսաբանել ենք Հ.Հեսսե, Ռ.Ռոլան / Գ.Հաուփթման, Ա.Բերգսոն և այլոց պայքարի օրինակով: Տե՛ս Տիգրան Սիմյան, 1918-1939 թթ. գերմանական վեպի գաղափարագեղարվեստական պրոբլեմատիկան, էջ 49-112:

րիզմը[147] մղում են նրան անարխիստական, երբեմն աբսուրդ քայլերի: Օրինակ՝ 1919 թ. հունիսի 16-ին նա Վայմարի օպերայի համերգասրահում հավաքված պատգամավորների վրա նետում է իր հեղինակած «Կանաչ դիակ» թերթիկը: Իսկ մինչ

---

[147] Ռ.Հյուլզենբեկի` Հանս Բաուման «Մի մասնավոր դադաիստական գործի մասին» տեքստից իմանում ենք, որ Բաադերը մի քանի անգամ բուժվել է հոգեբուժարանում: Փաստորեն հոգեսոմատիկ հիվանդությունը ստեղծագործաբար էր ազդում նրա դադաիստական գործունեության վրա: Այս նույն տեքստից իմանում ենք, որ Բաադերը 1919 թ. ապրիլի 1-ին թերթում հայտարարություն է տպագրում, թե մահացել է: Այս արարքը Մարինա Իզյումսկայան համարում է «գովազդային հնարանք» (Альманах Дада 2000:151), բայց մենք տեսնում ենք նաև խաղ հանրության հետ՝ կապված ծիծաղի միջազգային օրվա հետ: Ինչպես նկատում ենք, Յո.Բաադերը «խաղում» էր դադա: Պատահական չէ, որ Յո.Բաադերին Հաուզմանը մի առիթով անվանում է «բուրժուական խեղկատակ» («ein burgeoiser Narr») (Dada Almanach 1920:30): Յո.Բաադերի արարքները վկայում են նրա խեղկատակային պահվածքի մասին: Այսպիսի խեղկատակային պահվածքի դրսևորում է, օրինակ, այն, որ բեռլինյան եկեղեցում քարոզի ժամանակ Յո.Բաադերը հոգևորականի այն հարցին, թե ով է Քրիստոս, պատասխանում է. «Քրիստոսը Ձեր երշիկն է» («Christus ist euch Wurst»): Այս արարքի համար ձերբակալում են նրան, բայց նա կարողանում է արդարանալ և խուսափել պատասխանատվությունից: Յո.Բաադերի հիմնավորումը այն էր, որ իրեն չթողեցին կարդալ իր նախապես գրած տեքստը. «Ես ուզում եմ ձեզ հարցնել, թե ով է ձեզ համար Քրիստոս: Ձեզ համար նա ոչինչ է («Christus ist euch Wurst»), քանի որ դուք չեք հետևում նրա պատվիրաններին» (Մեջբերումը` ըստ (Седельник 2010 [on-line]: (Гл. 2. История)), ռուսերեն թարգմանությունը տե՛ս (Баадер 2013:73): Խեղկատակը, ինչպես նկատելի է, խորամանկ էր. համատեքստերի խաղի հիման վրա կարողանում է ճողոպրել դատական վարույթից: Նմանատիպ դադաիստական արարք է գործում Յո.Բաադերը, երբ Առաջին աշխարհամարտի ժամանակ նամակ է գրում հենց Վիլհելմ II-ին՝ պահանջելով դադարեցնել պատերազմը (К. Риха, Предисловие к книге Й. Баадера «Пейте молоко Млечного Пути», сс. 7-10 // Baader, Johannes. Trinken Sie die Milch der Milchstrasse. Hamburg; Zürich: Nautilus; Moderne, 1990, S. 7-10 / http://hylaea.ru/riha_publ.html - 09.01.2015 (Риха 1990: [on-line]): Այս արարքի համար նա ազատվում է զինվորական ծառայությունից, քանի որ նման արարքը դիտվում է որպես ոչ նորմալ մարդու պահվածք: Իսկ արդեն 1943 թ. Բաադերը նամակ է գրում Հիտլերին՝ ի պաշտպանություն դադաիզմի (ст. «Письмо Адольфу Гитлеру о дадаизме») (Баадер 2013:116-117):

այդ՝ նույն տարվա փետվարի 6-ին, իրագործվում է դադաիստական պուտչը՝ «Դադաիստներն ընդդեմ Վայմարի» թերթիկը («Dadaisten gegen Weimar. Flugblatt», 1919), որտեղ Յո.Բաադերը հռչակվում է «Երկրագնդի նախագահ» («Präsident des Erdballs»), Վայմարը պայթեցվում է, Բեռլինը հռչակվում դադայի կենտրոն: Այս գործողության որոշումն էլ կայացվել էր Համաշխարհային հեղափոխության դադաիստական կենտրոնական խորհրդում[148]:

Դադաիստների պայքարի պատճառներից էր նաև Վայմարյան Հանրապետության առաջին նախագահ Ֆրիդրիխ Էբերտի (1919-1925) վարած մշակութային քաղաքականությունը: Փետրվարի 6-ին Ազգային ժողովում հնչեցրած բացման ելույթում նա Գյոթեին և Շիլլերին հայտարարում է կենտրոնական դերակատարներ: Յո.Բաադերի գլխավորությամբ դադաիստները պայքարում են նաև այս որոշման դեմ: Բնական է՝ դադան պետք է դեմ լիներ նաև այս որոշմանը, քանի որ սոցիալ-դեմոկրատ Ֆր.Էբերտը «վերևից» է ուզում նվաճել գրական դաշտը: Այս պարագայում «կենտրոնին» հավակնող դադաիզմը թաքնված կերպով մարգինալացվում է:

Ինչպես նկատում ենք, սոցիալ-դեմոկրատ Ֆր.Էբերտի մշակութային քաղաքականությունը աչքի չի ընկնում «բաց» մտածողությամբ, քանի որ նման արտահայտությամբ նա բռնանում է գրական-գեղագիտական դաշտի ազատ գործունեության վրա: Ճիշտ նույն կերպ, նաև բեռլինյան դադաիստներն էին ուզում լինել միակը «կենտրոնում»: Փաստորեն, ստացվում է, որ գրական դաշտում սոցիալ-դեմոկրատների և դադաիստների մարտավարությունն իրարից չէր տարբերվում: Սա ընդհանուրն էր, բայց կար մի տարբերություն: Դադաիստները չէին ընդունում որևէ հեղինակություն, կուռք, քանի որ նրանք «բաց» էին իրենց մտածողությամբ. «Դադան հարաբերականության հարաբերականությունն էր» (Հաուզման):

---

[148] Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen (Hrsg. Karl Riha). Stuttgart: Reclam Verlag 2009 [1977], S. 44 (Dada Berlin: Texte… 2009 [1977]:).

Ի դեպ, մշակույթը քաղաքական քարոզչության գործիք դարձնելու երևույթը նկատելի էր դեռևս Առաջին աշխարհամարտի ժամանակ: Ցյուրիխյան դադաիզմի ներկայացուցիչ Վալտեր Զերները «Մշակույթ» հոդվածում գրում է. «Յուրաքանչյուր երրորդը զիտի Գյոթեին, իսկ յուրաքանչյուր հինգերորդը կրակում է մարդկանց վրա» (Дадаизм в Цюрихе…2001:88): Այս հատվածը մի յուրօրինակ պատասխան է Գ.Հաուփթմանի «Ստի դեմ» (1914) հոդվածում հնչեցված այն դատողությանը, որ գերմանացի զինվորները գիտակցաբար են մեկնել պատերազմի: Նրանք գերմանական մշակույթը ներայնացրած զինվորներ էին, որոնք «զենքի հետ միասին, իրենց ձեռքերում բռնել էին զյոթեական «Ֆաուստը», իսկ ճամփապարկում՝ իրենց «Զրադաշտը», Շոպենհաուերի երկը, Աստվածաշունչը կամ Հոմերոսը»[149]: Փաստորեն, Հաուփթմանը, մշակութային արժեքները շահարկելով, օրինականացնում է պատերազմը, «հոգևոր», ինտելեկտուալ զինվորների սպանությունները: Ռ.Հյուլզենբեկը այս իրողության մասին նշում է «En avant dada» («Առաջ, դադա») հոդվածում, որտեղ մասնավորապես գրում է, որ երիտասարդ զինվորները «Գյոթեի հատորիկը ճամփապարկում հեռանում էին իրենց «փաթերլանդից», որպեսզի սվիններով խոցեն ֆրանսիացիներին և ռուսներին» (Седельник 2010 [on-line]: Хюльзенбек, Рихард. En avant dada):

Այս թեման Ռիխարդ Հյուլզենբեկը արծարծում է նաև «Ստի մշակույթը» հոդվածում, որտեղ քննադատում է Էբերտի և Վայմարյան Հանրապետության առաջին վարչապետ, սոցիալ-դեմոկրատ Ֆիլիպ Շեյդեմանի (1919 թ. փետրվարի 19-ից մինչև նույն թվականի հունիսի 27-ը) պես քաղաքական գործիչներին, որոնք խեղաթյուրում են մշակույթը. «Դրանք այն մարդիկ են, որոնք զինվորական պայուսակում Գյոթեի հատորով իրենց ժամանակակիցներին հանում են սվինազրոհի:….Մենք հաց ենք ուզում ու խաղաղություն: Այո՛, պետք է լինի կարգուկանոն: Է՜հ,

---

[149] Gerhart Hauptmann. Sämtliche Werke (Hrsg. Hans-Egon Hass), Berlin: Propyläen Verlag 1974, S. 846 (Hauptmann 1974:).

պատերազմ, այսպես մենք այն հրահրեցինք, մենք կազմակերպեցինք զանգվածային սպանություններ, կառուցեցինք դաժանության համակարգ: Դա մեր նվաճումն է: Մենք մշակութային ժողովուրդ ենք: Վերցրեք, օրինակ, Գյոթեին կամ Շիլլերին, կամ էլ Շեյդեմանին» (Дадаизм в Цюрихе…2001:312, 314.): Հատվածը վկայում է, որ Հյուլզենբեկը էական տարբերություն չի տեսնում կայզերական Գերմանիայում և Վայմարյան Հանրապետությունում իրականացվող մշակութային քաղաքականությունների միջև:

Վայմարյան Հանրապետության տարիներին սոցիալ-դեմոկրատների (Էբերտ, Շեյդեման, Նոսկե) վարած քաղաքականությունը նույնպես կեղծավոր էր: Նրանց «դիմակը» բացվում է, երբ արյան մեջ խեղդվում են նաև կոմունիստական բոլոր ընդվզումները: Կարլ Լիբկնեխտի և Ռոզա Լյուքսեմբուրգի՝ կոմունիստական հեղափոխության բոլոր փորձերը (1918, Raterepublik) ճնշվում են սոցիալ-դեմոկրատ, ռայխի պաշտպանության նախարար (1919-1920) Գուստավ Նոսկեի կողմից, իսկ հեղափոխության ղեկավարներն առանց դատաստանի կախաղան են հանվում:

Այս քաղաքական իրադարձության առիթով բեռլինյան «ձախ» ծայրահեղական թևի կոմունիստական կուսակցությանը հարող դադաիստ Գեորգ Գրոսը 1919 թ. մի ծաղրանկար է տպագրում «Դի փլայտեում»՝ «Prost Noske! - das Proletariat ist entwaffnet» («Լավ լինես Նոսկե. պրոլետարիատը զինաթափված է»):

Պատկերի հռետորաբանությունը ուժեղանում է թուր (միջոց) / դիակներ (հետևանք) / շամպայն (հետևանքի նշում) նշանակիչների շնորհիվ:

Ինչպես նկատում ենք, մշակույթը ոչ թե «բարոյականություն է» (Վալտեր Ջերներ) (Дадаизм в Цюрихе… 2001:88), այլ խաղարկման միջոց ոչ միայն վիլհելմյան ժամանակաշրջանի, այլև Ֆր.Էբերտի վարած քաղաքականության համար: Քաղաքական դաշտն առաջնորդվում է ոչ թե բարոյականությամբ, մշակութային արժեքներով, այլ շահերով:

Բեռլինյան դադաիստները կայզերական Գերմանիային քննադատում էին ոչ միայն տեքստային մակարդակում, այլ նաև տարբեր արտեֆակտերի՝ ասամբլյաժների: Օրինակ՝ 1920 թ. Առաջին միջազգային դադա-ցուցահանդեսում Ջոն Հերցֆիլդը և Ռուդոլֆ Շլիխտերը առաստաղին են փակցնում խոզի մռութով, զինվորական համազգեստով «Պրուսական հրեշտակապետը» («Der Preussische Erzengel») ինստալյացիան (տե՛ս նաև նկ. 4)[150]:

---

[150] Նկարները վերցված են հետևյալ կայքից՝ (John Heartfield, Der Preussische Erzengel / http://weimarart.blogspot.de/2010/06/berlin-dada-fair-1920.html - 20.11.2015 (Heartfield 1920 [on-line]:): Երկրորդ նկարի մանեկենը վերականգնված է 2004 թ., որը 1920 թ. կորսված տարբերակի կրկնօրինակն է:

Այս քերովբեի վրա գրված էր Մարթին Լյութերի՝ «Vom Himmel hoch, da komm ich her» («Բարձր երկնքից ես իջա այստեղ», 1534)[151] բանաստեղծության առաջին տողը, որը նա նվիրել էր իր ութ տարեկան որդի Հանսին:

Սարկազմը ուժգնանում է ոչ միայն այն պատճառով, որ զինվորը պատկերված է խոզի մռութով, այլև լյութերյան բանաստեղծության երկրորդ տողի հակադրության համատեքստում, որտեղ կարդում ենք՝

Vom himel hoch da kom ich her,
ich bring euch gute newe mehr,
der guten mehr bring ich so viel,
davon ich singen und sagen will.

Բարձր երկնքից ես իջա այստեղ,
Ես բերեցի ձեզ բարի լուրը,
Բարին բերեցի այսքան շատ,
Որի մասին ես ուզում եմ երգել ու ասել[152]:

---

[151] Այս երգի մասին մանրամասն տե՛ս (Martin Luther, http://www.liederlexikon.de/lieder/vom_himmel_hoch_da_komm_ich_her - 20.11.2015. (Historisch-kritisches Liederlexikon [on-line]):

[152] Նույն տեղում:

Լյութերյան տեքստի առաջին քառատողում Ես-ի անունից խոսում է Քրիստոսը: Երբ այս համատեքստը տեղափոխում ենք խոզի մռութով պրուսական հրեշտակապետի վրա, ապա այն իմաստաբանորեն բավական ծանրաբեռնվում է: Նախ, հրեշտակապետը առաջին մակարդակում ծաղր է՝ ուղղված Քրիստոսին, քրիստոնեական արժեքներին, իսկ երկրորդ մակարդակում՝ պրուսական զինվորականության քննադատություն: Ասամբլյաժի հեղինակների ասելիքը պատասխան է պրուսական քարոզչությանը նույն հարթության մեջ (քրիստոնեական արժեքներով): Այս համատեքստում դադաիստ-հեղինակները քննադատում են ոչ թե քրիստոնեությունը, այլ այն հոգևորականներին, որոնք հրահրում էին մարդկանց պատերազմելու: Անշուշտ, դադա-ցուցահանդեսում դադաիստների հարվածն ուղղված էր նաև վիլհելմյան կայսրության նվաճողական քաղաքականությանը, ռազմատենչ զինվորական դասին, բայց ոչ պատերազմից վերադարձած, տանջված, խեղված ու տառապանքներով լի շարքային զինվորին:

Բեռլինյան դադաիստների «ագրեսիվ» գործաբանական մարտավարությունն ունի նաև հանրությանը արթնացնելու նշանակություն: Դա իրականացվում է խոզի մռութ-զինվոր-հրեշտակապետ անհամադրելի համադրությամբ[153]: Նման եռահամադրման համատեքստում խոզի մռութը կարող է ապահերոսականացման դեր կատարել հասարակական գիտակցության մեջ, մի յուրօրինակ հակատեքստ լինել կայզերական քարոզչությանը, ըստ որի՝ զինվորը չի կարող լինել «հրեշտակապետ»: Նկատենք, որ զինվորը ներունակ մարդասպան է, որը կարող է ճանապարհ բացել դեպի հրեշտակներ, հրեշտակապետեր:

---

[153] Հակված ենք կարծելու, որ խոզի մռութի համար նախահիմք է ծառայել հակագազը, որը զինվորը կրում էր գազային հարձակումների ժամանակ: Տե՛ս նախորդ ենթագլխում մեջբերված Օտտո Դիքսի օֆորտները:

Հետաքրքրական է նաև զինվորի պարանոցից կախված ցուցանակի գրությունը: Այն նպատակ ունի օգնել դիտողին հասկանալու ամբողջ ուղերձը. «Որպեսզի ամբողջապես ըմբռնես այս արվեստի ստեղծագործության (Kunstwerk) իմաստը, քայլի՛ր շարային մարտաքայլով օրական տասներկու ժամ Թեմփելհոֆի[154] դաշտում՝ ծայրեծայր լցված ուսապարկով»: Հերցֆիլդի ու Շլիխտերի գրությունից կարելի է եզրակացնել, որ իրենց ստեղծածը արվեստի նմուշ է, բացի այդ՝ ուղերձ դիտողին՝ քարոզչության արդյունքում հունցված «քաղաքական ռոմանտիկներին» ու կեղծ հայրենասերներին զինվորի ծանր բեռի մասին: Բնական է՝ Վայմարյան Հանրապետության պարտված քաղաքական և զինվորական ընտրախավն անտարբեր չի մնում դադաիստների նկատմամբ. դատական գործ է հարուցվում, ինչն ավարտվում է հեղինակների վարչական պատժով:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ դադաիստական խոսույթը էքսպրեսիոնիստականի պես վիլհելմյան և վայմարյան քաղաքական ընտրախավին քննադատում է քրիստոնեական պատյանով, ազրեսիվ պայքար է մղում վայմարյան կառավարության մշակութային քաղաքականության դեմ: Քաղաքական ուղղվածություն ունեցող բեռլինյան դադաիստներն իրենց սուր քննադատությունն են ուղղում քաղաքական և գրական-գեղագիտական «դերասաններին»: Հարուստ էին նաև բեռլինյան դադաիստների պայքարի ձևերը՝ խոսքային (երևակայական / ոչ երևակայական տեքստեր) ու ոչ խոսքային (նշանային պահվածք, ասամբլյաժ, ինստալյացիա) և հաղորդակցման ալիքները՝ տեսողական ու լսողական: Գործաբանական պլանում բեռլինյան դադաիստների ասելիքը ներազդում էր բանական և զգայական մակարդակներում: Քննադատության թիրախ էր ոչ միայն անցյալի քաղաքական, գրական-գեղագիտական խոսույթը, այլ նաև ներկայինը (հիմնականում՝ էքսպրեսիոնիստական):

---

[154] Բեռլինի շրջաններից մեկն է:

Բ. Պատերազմական-հակապատերազմական վիպական դիսկուրսը. Առաջին աշխարհամարտի արժնորումն ու հետևանքները

Հատկապես 1920-ական թթ. վերջերին և 1930-ականների սկզբներին հակապատերազմական, հականացիստական քննադատությունը դառնում է է՛լ ավելի եռանդուն, քանի որ մարդասեր գրողներն արդեն կանխազգում էին մոտալուտ վտանգը:

Նացիստները բավական ուժեղ դիմադրության են հանդիպում գրական խոսույթում, ինչը դրսևորվում է տարբեր ժանրերում: Այս տեղեկատվական պայքարն ընթանում է տեքստ // հակատեքստ, պատերազմական // հակապատերազմական վեպ հակադրությունների համատեքստում:

Նշենք, որ նացիստական գաղափարախոսությանը մոտ և հարիր արժեքներ սերմանող վեպերը գրվել են ոչ այնքան Երրորդ ռայխի տարիներին, որքան Վայմարյան Հանրապետության, անգամ ավելի շուտ՝ մոտավորապես 1910-ականներից սկսած. օրինակ՝ Ադոլֆ Բարտելսի «Ժողովուրդը ժողովրդի դեմ» (1912), Հանս Գրիմմի «Ժողովուրդը առանց տարածքի» (1926) երկերը: Հանս Ֆրիդրիխ Բլանկի եռագրությունը («Հայն Հոյեր» (1922), «Բերենդ Ֆոք» (1923), «Ստելինգ Ռոտկինսոն» (1924)), որը լույս է տեսել 1934-ին՝ «Նախահայրերի ասքը» վերնագրով, Էրվին Գվիդո Կոլբենհայերի («Պարացելսուս») (1917-1926), Վիլլ Վեսպերսի «Ամուր ցեղը» (1931) վեպերը[155]:

Այս թեմատիկան արծարծվում էր նաև «արյան ու մարմնի» (Լյուդվիգ Գանգհոֆեր, Հերման Շտեր, Հերման Լյոնս), վայմարյան շրջանի պատերազմական, պարտիզանական և քաղաքացիական պատերազմի, այսպես կոչված՝ «զինվորական ազգայնականության» (soldatischer Nationalismus) գրականության մեջ: Կային նաև պատմական վեպի այլ ներկայացուցիչներ (Գուս-

[155] Այս շրջանի վեպերի մասին տե՛ս Е.А. Зачевский, Очерки истории немецкой литературы времен Третьего рейха (1933-1945). СПб., изд-во Политехнический университет, 2013 (Зачевский 2013):

տավ Ֆրայտագը, Ֆելիքս Դանը)[156]: Այս բոլոր ստեղծագործությունների հիմքում դրված են հակաժողովրդավարությունը, հակահրեականությունը, ինչպես նաև նացիզմի ամենակարևոր միֆը՝ գերմանական ռասայի մյուս ազգերից բարձր լինելը:

Այս առումով հարուստ են նաև 1920-ական թթ. գրված վեպերը. օրինակ՝ Էռնստ Յունգերը 1920 թ. տպագրում է իր «Պողպատե տարափ. հետախույզների ղեկավարի օրագրից» վեպը, որտեղ պատերազմը նկարագրվում է իբրև հիմնական մաքրող բնական ուժ: Այս դրույթը վուլգար էվոլյուցիոնիզմի հետևանք է, ըստ որի՝ ինչպես բնության, այնպես էլ մարդկային հասարակության մեջ թույլերը պետք է մահանան, որպեսզի տեղի ունենա կենսաբանական տեսակի, մեր պարագայում՝ արիական ռասայի անխոչընդոտ զարգացումն ու բարգավաճումը: Վեպում զինվորը նկարագրված է որպես «արքետիպային կռվող»[157], որը պետք է կարողանա հետևել իր բնազդներին, ինչն էլ կձևավորի նրա սեփական աշխարհը: Այդ աշխարհի բաղադրիչ տարրերից են՝ *արյան ծարավը, ընկերությունը, տիրելու սկզբունքը*: Այս վեպում անհատականանարխիստական բնազդը հակադրվում է քաղաքացիական աշխարհի խաղաղասիրական սկզբունքներին: Է. Յունգերն իդեալականացնում է պատերազմը. անգամ տեսնելով դրա սարսափելի կողմերը՝ պատերազմին վերագրում է իշխանության ձևավորման գործառույթ:

Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Անդրեաս Զոլբախը, նացիոնալիստական պատերազմական վեպերի մեծ մասը նվիրված է ազգի փառաբանությանը և ռազմաճակատում ձեռք բերված գիտելիքի ու փորձի փոխանակմանը՝ ընկերության թեմայով (Ֆ.Շաուվեքեր «Ժողովրդի ծագումը» (1930), Վ.Բոյ-

---

[156] Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart von Wolfgang Beutin, 6. Verb. und erw. Aufl., Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 441 (Deutsche Literaturgeschichte 2001:).

[157] Deutsche Literatur in Schlaglichtern (Hrsg. von Bernd Balzer und Volker Mertens). Mannheim / Wien / Zürich: Meyers Lexikonverlag 1990, S. 403 (Deutsche Literatur in Schlaglichtern 1990:403).

մելբուրգ «Ալրաղացների զայրացած խումբը» (1930)) (Deutsche Literatur in Schlaglichtern 1990:403):

Նույն ժամանակահատվածում գրվում են նաև հակապատերազմական վեպեր (Է.Մ.Ռեմարկ. «Արևմտյան ռազմաճակատում անփոփոխ է» (1929), «Վերադարձ» (1931), «Երեք ընկեր» (1936)), Էռնստ Գլեզեր. «1902 թվականի ծնվածները» (1936), Լ.Ռենը. «Պատերազմ» (1928)):

1930-ականներին վիպական դիսկուրսում էական դեր ունի Առնոլդ Ցվայգը (1887-1968), որը գրում է «Սպիտակ մարդկանց մեծ պատերազմը» վիպերգությունը, որի մեջ մտնում են մի շարք վեպեր («Դատավարություն սերժանտ Գրիշայի շուրջ» (1927), «1914 թվականի երիտասարդ կինը» (1931), «Դաստիարակություն Վերդունի մոտ» (1935), «Թագավորի նշանակում» (1937)): Ա.Ցվայգը պատերազմի քննադատությունը ներկայացնում է ոչ թե պատերազմական գործողությունների դաժանության համապատկերում, ինչպես դա արել է Է.Մ.Ռեմարկը, օրինակ, «Արևմտյան ռազմաճակատում անփոփոխ է» (1928-1929) վեպում, այլ դաժանություններն ու վայրագությունները մեկնաբանում է քաղաքական պատճառաբանվածության համատեքստում (Deutsche Literatur in Schlaglichtern 1990:403):

Պատերազմական և քաղաքական վեպերի շարքի միջանկյալ օղակում են գտնվում Թ.Փլիֆիրսի «Կայսեր կուլիսներում» (1929), «Կայսրը հեռանում է, իսկ գեներալները՝ մնում» (1932) վեպերը, որոնք անդրադառնում են գերմանական նավաստիների ապստամբությանը (Deutsche Literatur in Schlaglichtern 1990:403):

Պատերազմական // հակապատերազմական խոսույթի չափորոշիչների առումով հատկապես կարևոր է Հայնրիխ Մանի «Գրողը և պատերազմը» («Der Schriftsteller und der Krieg», 1932) հոդվածը, որում, մասնավորապես, ասվում է. «Իրական արժեք ներկայացնող և Եվրոպայում հաջողություն վայելող ոչ մի գրքում պատերազմը ճոխացված, գունազարդված չէ: Չգիտեմ՝ արդյոք որևէ երկրում կա՞ն ռազմական կու-

սակցության գրողներ: Եթե այո, ապա նրանք գրող են միայն այդ կուսակցության համար, իսկ մնացածները՝ ամբողջ աշխարհի համար» (Г.Манн 1986:44): Ասվածից եզրակացնում ենք, որ գրական տեքստերը, եթե որևէ ռազմական կուսակցության պատվեր են, ապա դրանք փակ տեքստեր են, տեղային, լայն մեկնաբանման հնարավորությունը սահմանափակող: Այս խնդիրն ավելի խորն է մեկնաբանվում Հեմինգուեյի՝ 1937-ի հունիսին Ամերիկյան գրողների II կոնգրեսում հնչեցված «Գրողը և պատերազմը» («The Writer and War-1937») ելույթ-հոդվածում. «Իսկական լավ գրողը կընդունվի գոյություն ունեցող համարյա բոլոր կառավարման ձևերի ժամանակ, որոնք նա հանդուրժում է: Գոյություն ունի քաղաքական միայն մեկ համակարգ, որը չի կարող տալ լավ գրողներ. դա ֆաշիզմն է, որովհետև ֆաշիզմը հանցագործների կողմից հնչեցվող սուտ է: Գրողը, որը չի կարողանում խաբել, ֆաշիզմի ժամանակ չի կարող ապրել ու աշխատել: Ֆաշիզմը սուտ է և այդ իսկ պատճառով էլ դատապարտված է գրական անպտղության: ....Ես սկսել եմ խոսել այն մասին, թե որքան դժվար է լավ ու ճշմարտանման գրելը: ....Շատ վտանգավոր է գրել պատերազմի մասին ճիշտը, և շատ վտանգավոր՝ ջանք թափել ճշմարտությունը գտնելու համար»[158]:

Այժմ տեսնենք, թե ինչպես է գնահատվել Առաջին աշխարհամարտը գերմանացի գրողների ստեղծագործություններում:

Է.Հեմինգուեյի ասածը մոտ է Հ.Հեսսեի «Ճանապարհորդություն դեպի Արևելք» պատմվածքում երաժիշտ Հ.Հ.-ի և Լուկասի զրույցում հնչեցված մի մտքի: Վերջինս նշում է, որ Առաջին աշխարհամարտի մասին շատ գրքեր են գրվել, որոնցում նկարագրվում են պայթյուններ, վառվող գյուղեր ու անտառներ, «բզկտված մարմիններ ու փշրված գանգեր» (Hesse 1987 (6):39), բայց Լուկասը անհնար է համարում պատերազմը նկարագրող գրքերի հաջողությունն առանց գրողի՝ պատերազմը ներսից,

[158] Эрнест Хемингуэй, Старый газетчик пишет…: Худож. публицистика. Москва, изд. «Прогресс», 1983, с. 101, 103 (Хемингуэй 1983:).

խորապես վերապրած լինելու («Und es sind nicht so sehr viele, die ihm erlebt haben»)[159]: Գրելու ընթացքում Լուկասը թիրախ էր դարձրել «ոչ թե մի ընթերցողի կամ ինքն իրեն, կամ էլ, լավագույն դեպքում, մարտական ընկերներին», այլ «նրանց, ովքեր պատերազմում զոհվեցին» (Hesse 1987 (6):41): Այս խոսքը կարելի է համարել հեղինակի՝ պատերազմի մասին վեպեր գրելու չափանիշների հստակեցում, ամրագրում, *նորմատիվ* պնդում: Այն է՝ առանց խորքային վերապրման՝ նկարագրվող նյութը դառնում է արհեստական ու ոչ ազդեցիկ:

1920-ականներին Առաջին աշխարհամարտը և Օ.Շպենգլերի «Արևմուտքի մայրամուտը» («Der Untergang des Abendlandes», 1918) երկհատոր աշխատությունը եվրոպական ինտելեկտուալ միջավայրում առաջացնում են հոռետեսական տրամադրություններ: Այս առումով առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Հեսսեի «Քլինգզորի վերջին ամառը» («Klingsors letzter Sommer», 1920) պատմվածքի «Կործանման երաժշտություն» («Die Musik des Untergangs») հատվածում բերված Քլինգզորի և հայ մոգի զրույցը. «Ես (Քլինգզոր.– Տ. Ս.) հավատում եմ միայն կործանմանը[160]: Մենք գնում ենք անդունդի եզրով՝ ուղեսայլի մեջ նստած, բայց ձիերը խրտնած են: Մենք կանգնած ենք *անկման շեմին* («Wir stehen *im Untergang*»), մենք բոլորս, պետք է մեռնենք, մենք պետք է վերածնվենք, մեզ համար մեծ շրջադարձի պահը մոտեցել է: Ամենուր նույնն է՝ մեծ պատերազմ, փոխակերպում արվեստում, արևմտյան պետությունների քայքայում: Մեր հին ու ծեր Եվրոպայում ամեն ինչ մեռավ… Մեր գեղեցիկ բանականությունը դարձել է մոլորություն, փողը՝ թուղթ, մեր

---

[159] Hesse, Hermann. Gesammelte Schriften (Die Morgenlandfahrt, Das Glasperlenspiel). Sechster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987, S. 40 (Hesse 1987 (6):).

[160] Կործանում», «անկում» իմաստները Հեսսեն արտահայտում է շպենգլերյան բառապաշարով (Hermann Hesse, Gesammelte Schriften (Die Morgenlandfahrt, Das Glasperlenspiel), Dritter Band, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987, S. 588 (Hesse 1987 (3):588): «Ich glaube nur an eines: an den Untergang» (Hesse 1987 (3):590), ինչպես նկատում ենք «Untergang» բառը խիստ կարևոր է: Այն եզրույթի արժեք է ստանում՝ դառնալով եվրոպական մշակույթի անկման ցուցիչ:

մեքենաները միայն կրակում ու պայթեցնում են, մեր արվեստը ինքնասպանություն է: Մենք խորտակվում ենք, ընկերնե՜ր, դա է մեզ վիճակված….» (Hesse 1987 (3):591-592)[161]: Այս հատվածում Հեսսեն կարծես թե կանխազգում է 1929-1931 թթ. դրամի արժեզրկումը («փողը՝ թուղթ»), ինչի արտացոլումը կարող ենք տեսնել Ռեմարկի «Երեք ընկեր», Է.Քեստների «Ֆաբիան» և Ալ.Դյոբլինի «Բեռլին. Ալեքսանդերպլատց» վեպերում: Հեսսեն կանխազգում է «բանականության թագավորության» անկումը («մեր գեղեցիկ բանականությունը դարձել է մոլորություն»), ինչը լավագույնս և հիմնավոր կերպով շարադրված է Թ.Ադորնոյի և Մ.Հորքհայերի «Լուսավորության դիալեկտիկա» (1947) աշխատության մեջ:

Այս ընդարձակ հատվածը մատնանշում է Եվրոպայի քաղաքական և մշակութային իրավիճակը: Արվեստում նկատելի է հարացուցային փոփոխությունը, ինչը տեսանելի է, օրինակ, դասական երաժշտություն // ամերիկյան ջազային ռիթմեր, դասական մշակույթ // զանգվածային, «ֆելիետոնային» [162] մշակույթ հակադրություններում («փոխակերպումն արվեստում», «մեր արվեստը ինքնասպանություն է»):

Պատմվածքում տիրապետող հոռետեսական տրամադրությունները պատճառաբանված էին: Այս մասին 1938 թ. Հեսսեն գրում է «Հուշ Քլինգզորի ամռան մասին» հոդվածում: Այստեղ, մասնավորապես, ասվում է, որ 1919 թ. ամառն «իր և աշխարհի համար եզակի և արտառոց էր», քանի որ «քառամյա պատերազմն ավարտվում է»: «Աշխարհը, - շարունակում է Հեսսեն, - թվում էր՝ բեկորների է փշրվել. հազարավոր զինվորներ, ռազմագերիներ, քաղաքացիներ տարիներ շարունակ միանական զինվորական հրամանները կատարելուց հետո վերադառ-

---

[161] Տե՛ս Աշոտ Ալեքսանյանի թարգմանությունը (Հերման Հեսսե, Ներսը և դուրսը (Քլինգզորի վերջին ամառը), Երևան, «Ապոլոն» հրատ., 1991, էջ 148 (Հեսսե 1991:):

[162] Հ. Հեսսեն մասսայական արվեստը անվանում էր «ֆելիետոնային»: Այս մասին տե՛ս Հեսսեի «Ուլունքախաղ» վեպի առաջաբանը:

նում են դեպի խիստ ցանկալի, բայց միաժամանակ վախեցնող ազատություն: Պատերազմը՝ աշխարհի կառավարողը, մեռավ ու թաղվեց: Մեզ՝ բաց թողնված ստրուկներիս, սպասում էր դատարկ, փոփոխված և աղքատացած աշխարհը»[163]: Այս հոգեվիճակով էր պայմանավորված, որ Հեսսեն «Քլինգզորի վերջին ամառը պատմվածքում» գրում է. «Մեր հին ու ծեր Եվրոպայում ամեն ինչ մեռավ՝ լավն ու սեփականը» (Hesse 1987 (3):591-592): Նման իրավիճակում ցանկալի է, որ պատերազմից վերադարձածը հնարավորինս *մոռանա* անցյալը, վերապրածը և իրեն վերագտնի նոր միջավայրում, այսինքն՝ սոցիալականանա:

Վերապրում // մոռացում գործընթացը ներկայացվում է «Ճանապարհորդություն դեպի Արևելք» պատմվածքում, Լուկասի՝ Հ.Հ.-ին ուղղված խոսքում. «Կարծում եմ՝ վերապրման սովից հետո գալիս է ուժեղ մոռացման սովը» (Hesse 1987 (3):40):

Մոռացումը հետպատերազմյան Գերմանիայում հարթ չի ընթանում: Հեսսեի «Հուշ Քլինգզորի ամռան մասին» հոդվածի հիման վրա կարող ենք փաստել, որ պատերազմից վերադառնում են «երիտասարդներ, որոնք դեռ ապրում էին մանկական աշխարհում» և արդեն հասուն տղամարդիկ են (junge Männer // Ältere) (Hesse 1987 (7):410): Հասունները երիտասարդների՝ պատերազմում «անվերադարձ անցկացրած» տարիները համարում էին գողացված» (Hesse 1987 (7):410): Եթե երիտասարդները պետք է «լինեին զգոն՝ դաժան, զգայականությունից զուրկ ու գաղափարազուրկ աշխարհում ապրել կարողանալու համար», ապա ավագ սերունդը նույնպես ծանր իրավիճակում էր, քանի որ նրանց «աշխարհի պատկերը.... ծիծաղելիորեն անցյալ էր դարձել» (Hesse 1987 (7):410): Այս խնդիրը լավագույնս նկարագրված է Հեսսեի «Տափաստանի գայլը» (1927) վեպում[164]:

---

[163] Hesse, Hermann. Gesammelte Schriften (Briefe, Rundbriefe, Tagebuchblätter), Siebenter Band, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987, S. 409-410 (Hesse 1987 (7):).

[164] Այս խնդրի մասին տե՛ս Տիգրան Սիմյան, 1918-1939 թթ. գերմանական վեպի գաղափարագեղարվեստական պրոբլեմատիկան, էջ 457-531:

«Երիտասարդ-հասուն», «հասուն-հասուն» սերունդների բախումը հիշողություն-մոռացում հակադրության համատեքստում (Ռեմարկ, Հեսսե, Դյոբլին, Քեստներ)

Մենք արդեն առիթ ունեցել ենք նկատելու Հ.Մանի հոդվածի օրինակով, որ Գերմանիայում քաղաքական ընտրախավը չի կարողանում սահմանափակվել «Փոքր Գերմանիայի» գաղափարախոսության շրջանակում: Ուզում ենք նշել, որ Գերմանիայում առկա էր վիթխարի մի զանգված, որն ուներ ռևանշիստական տրամադրություն: Ավստրիացի գրող, Նոբելյան մրցանակակիր Էլիաս Կանետին (1905-1994) «Հիտլերը՝ ըստ Շպեյերի» (1971) էսսեում դիպուկ նկատում է, որ Հիտլերը կարողացավ իր կողմը գրավել մեծ զանգվածների՝ օգտագործելով երկու կարևոր իրողություն՝ Առաջին աշխարհամարտում կրած պարտությունը և Գերմանիայի համար Վերսալյան պայմանագրից բխող ծանր պարտավորությունները («Վերսալի դեմ ուղղված պայքարով նա հրապուրում է զանգվածներին և վերջիվերջո գրավում իշխանությունը Գերմանիայում»)[165]:

Մարդասիրական, պացիֆիստական գրականությունը կարևորում էր պատերազմի *մոռացումը*, բայց ռևանշիզմի գաղափարներով տոգորված զանգվածները չէին ուզում այն մոռանալ: Հիտլերը «հիշեցնում» է նրանց՝ սկսելով Երկրորդ աշխարհամարտը:

Հիշողություն // մոռացում խնդիրը լավագույնս նկարագրված է Ռեմարկի «Վերադարձ» («Der Weg zurück», 1931) վեպում, երբ գլխավոր հերոսը՝ Էռնստը, այցելում է իր «հայտնի, բարձրաստիճան զինվորական» քեռուն՝ Կառլին: Պատերազմից վերադարձած Էռնստին դուր չեն գալիս մորեղբայրն ու նրա հյուրերը: Էռնստը, քեռուն սուսերով և խթանով տեսնելով, հարցնում է՝ «Այսօր ձիու՞ միս ենք ուտելու: - Ինչու՞, - հարցնում է զարմացած: - Որովհետև դու ուտելիս խթաններ ես կրում, -

[165] Elias Cannetti, Das Gewissen der Worte. Essays. 10. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1998, S. 184 (Cannetti 1998:).

պատասխանում եմ ես ժպտալով»[166]: Երիտասարդի և հասուն տարիքի տղամարդու միջև բախումն արժեքաբանական է: Կենցաղում քեռու զինվորական հագուստը առաջացնում է պատերազմից վերադարձածի հեգնանքը: Արժեքաբանական տարբերությունը երևում է ոչ միայն մենք // մենք (Էռնստ // քեռի), այլ նաև ես // նրանք (Էռնստ // հրավիրված հյուրեր) հակադրություններում: Պատերազմի մասնակից Էռնստի և քեռու տանը հավաքվածների միջև գոյություն ունի մարմնական, արժեքաբանական և գոյաբանական խոր տարբերություն, ինչը բացահայտ կերպով երևում է հետևյալ հակադրություններում.

ա. *Մարմնի մակարդակ.* Էռնստը

1. ոջլոտ է («Laus») (Remarque 1971:104),

2. ձեռքերը կեղտոտ են («ուշադիր թաքցնում եմ ձեռքերս (սեղանի շուրջը նստած ժամանակ.– Տ. Ս.), քանի որ խրամատային կեղտը ներծծվել է թույնի պես» (Remarque 1971:105)), իսկ հավաքվածները մաքուր են ֆիզիկական պլանում (բայց ոչ արժեքաբանական),

բ. *Պահվածքի մակարդակ.* Էռնստը նկատում է. «Այս մարդիկ պահում են իրենց մանեկենների պես և խոսում են, կարծես թե թատրոնում են» (Remarque 1971:105),

գ. *Գոյաբանական-արժեքաբանական մակարդակ* – պատումը վարողը թաքնված կերպով առանձնացնում է «փոքր ողորմելի» («Kleinkram») աշխարհը, ինչը հակադրում է Էռնստի «անցկացրած սհավոր տարիներին», որ նա ապրել էր «կյանքի ու մահվան արանքում և ուրիշ ոչնչի» (Remarque 1971:108):

դ. *Հոգեբանական, ոչ խոսքային, արժեքաբանական չհասկացվածության մակարդակ.*

Էռնստը դժվարություններ ունի *վարվեցողության մակարդակում.* «…արմունկներով հենված է սեղանի վրա, ոսկորը ձեռքին է, մատները ողողված են մսի յուղով» // «մյուսներն

[166] Erich Maria Remarque, Der Weg zurück. Köln: Kiepenheuer&Witsch 1971, S. 104 (Remarque 1971:).

ուտում են դանակ-պատառաքաղով» (Remarque 1971:107-108)): Էռնստի համար ավելի հոգեհարազատ են՝ ի հակադրություն դանակ-պատառաքաղով ուտող հանրությանը, «ձեռքերով խժռող ու զկռտացող» ընկերները (Remarque 1971:108):

1. *Հոգեբանական մակարդակում* Էռնստը չի կարողանում հաղորդակցվել, «չգիտի՝ ինչպես սկսի շփվել» սեղանի շուրջը՝ իր կողքը, նստած աղջկա հետ, որն իրեն դուր է գալիս: Վերջինս նրան հեգնանքով հարցնում է, թե «չլինի դաշտում համր է դարձել» (Remarque 1971:107): Հաղորդակցվել չկարողանալու պատճառը Էռնստը հիմնավորում է նրանով, որ «պատերազմի ժամանակ ընդհանրապես քիչ է խոսել, էլ չասած կանանց մասին» (Remarque 1971:107):

2. *Ոչ խոսքային մակարդակում (մարդ-կենդանի)* Էռնստը կարողանում է ավելի արդյունավետ ու շիտակ հաղորդակցվել իր շան՝ Վոլֆի հետ (ոչ խոսքային մակարդակ), որը նրան ուղեկցում էր իր քեռու տուն գնալիս և դառնալիս (Remarque 1971:108):

Էռնստը հոգնել է պատերազմից և պատերազմական ատրիբուտներից: Այդ պատճառով նա մեկնաբանում է այս երևույթը հետևյալ կերպ. «Այս թիկունքային նստակյացները («Bürohocker») առանձնահատուկ սեր ունեն թրերի և խթանների նկատմամբ» (Remarque 1971:104):

Շեշտակի սրվում է արժեքների տարբերությունը հյուրերից մեկի՝ Առաջին աշխարհամարտի հաշվարկային պալատի խորհրդականի խոսքերը լսելուց հետո. «Եթե մենք կարողանայինք երկու ամիս էլ դիմակայել, ապա պատերազմում կհաղթեինք» (Remarque 1971:106): Այս «հաղթանակի» հետևանքը կարելի է տեսնել Ալֆրեդ Կուբինի (1877-1959) «Վերադարձ» («Heimkehr», 1924)[167] նկարում:

Հաշմանդամի թեման սպրդում է նաև Դյոբլինի «Բեռլին. Ալեքսանդերպլատց» վեպում (Döblin 1974:68):

Նկատենք, որ Առաջին աշխարհամարտից հետո խեղված անդամներով մարդկանց թիվը Գերմանիայում հասնում էր տասնմեկ միլիոնի[168]: Անգամ նույն վեպում բեռլինյան գարեջրատներից մեկում մի երիտասարդ բեռլինյան խոսվածքով կարծիք է արտահայտում. «….հիմարությունը Գերմանիայում այն է, որ հաշմանդամներին վճարում են: Հազարավորներ դեսուդեն են վազում, ոչինչ չեն անում և դրա համար դեռ փող են ստանում» («…der Blödsinn in Deutschland ist, daß sie Unterstützung zahlen. Da loofen die Tauschende rum, tun nischt, und dafür kriegen sie noch Geld»)[169]: Այս հատվածն էլ վկայում է, որ նոր սերունդը չի գիտակցում ոչ հեռու անցյալի ողբերգականությունը: Նրանց հետաքրքրում են միայն սեփական առօրեական խնդիրները: Վիլլի-Ֆրանց երկխոսության ժամանակ լսվում է Վիլլիի «հարձակողական» (attackierend) պացիֆիստական ձայնը: Վիլլին Ֆրանցի մասնակցությունը պատերազմին որակում է որպես «ազատության գողություն» (Freiheitsberaubung): Քանի որ նրանց կողմն էր դատարանն ու ոստիկանությունը, շարունակում է Վիլլին, ապա դա կոչվում է ոչ թե «ազատության գողություն», այլ «զինապարտություն»

---

[167] Alfred Kubin, Heimkehr (ca. 1924) / http://www.moma.org/collection/works/37536?locale=en – 20.11.2015 (Kubin 1924 [on-line]:).

[168] Альфред Дёблин, Берлин Александрплац: История о Франце Биберкопфе, М., изд. «Ладомир», «Наука», 2011, с. 540 (Дёблин 2011:).

[169] Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. 14. Auflage, München: Taschenbuch Verlag 1974, S. 220 (Döblin 1974:).

(Dienstpflicht)։ Եվ քաղաքացիների հարկերը ուղղում էին հենց պատերազմը ֆինանսավորելուն (Döblin 1974:223)։ Նման խիստ քննադատությունը ցույց է տալիս նաև քաղաքացի-Վիլ-լիի քաղաքական կուլտուրան։ Նրա ասածից կարելի է բխեց-նել, որ կայզերական Գերմանիայի յուրաքանչյուր օրինապահ քաղաքացի իր անուղղակի մասնակցությունն է ցուցաբերել Գերմանիայի քաղաքական վերնախավի զավթողական քաղա-քականությանը։ Մեջբերված հատվածները վկայում են 1920-ականների կարծիքների իրարամերժության և բազմաձայ-նության մասին։

Ինչպես արդեն վերը նշել ենք, այս տրամադրությունները շատ տարածված էին գերմանական զանգվածներում։ Օրի-նակ՝ Առաջին աշխարհամարտից հետո Հ.Մանը «Գերմանա-ցիների որոշումը» («Die deutsche Entscheidung», 1931) հոդվա-ծում գերմանական հասարակության մեջ տիրող ռազմաշունչ տրամադրությունները իրավացիորեն բացատրում է այն հան-գամանքով, որ «գերմանացիները չկարողացան իրենց մեջ հաղթահարել պատերազմը. պատերազմի գաղափարը մինչ այժմ կրում են իրենց մեջ, և նրանց հոգու խորքում պատերազ-մը երբեք չի դադարել»[170]։ Այս դատողությունները հիմնավոր-ված են, քանի որ այս «ձայնը» լսելի է նաև Հերման Հեսսեի «Տափաստանի գայլը» վեպում (Հալլեր- պրոֆեսոր- Գյոթեի նկար միջադեպը)։

Ուշագրավ է, թե ինչպես է Հարրի Հալլերը բնութագրում պրոֆեսորին. «….հավատում էր գիտությանը, որին ծառայում էր, հավատում էր գիտելիքի արժեքավորությանը, գիտելիքի կուտակմանը, որովհետև նա հավատում էր առաջընթացին, զարգացմանը։ Նա չի վերապրել պատերազմը, չի զգացել, թե ինչպես Էյնշթեյնը քայքայեց նախկին մտածողությունը (կար-ծում է, թե դա վերաբերում է միայն մաթեմատիկոսներին)։ Նա չի տեսնում, թե ինչպես է իր շուրջը հասունանում պատերազ-

---

170 Heinrich Mann, Essays («Die deutsche Entscheidung») Hamburg: Claassen Verlag 1960, S. 604 (H.Mann 1960 (b):).

մը: Հրեաներին և կոմունիստներին համարում է ատելության օբյեկտ: Նա լավ, գաղափարագուրկ, զվարճացող, իրեն կարևոր համարող երեխա է: Նրան կարելի է նախանձել»[171]: Ինչպես նկատում ենք, Հալլերի գնահատականները տրված են իրերի խորքը տեսնող հասուն մարդու տեսանկյունից՝ «վերևից»: Հասուն, մտածող անհատը տալիս է ինքնահավան, պատերազմ չտեսած երեխա-գիտնականի բնութագիրը: Երեխա-գիտնականն ի վիճակի չէ տեսնելու գերմանական հասարակության մեջ տեղի ունեցող գաղափարական տեղաշարժերը:

Հարրի Հալլեր-պրոֆեսոր երկխոսությունը չի կայանում ոչ միայն պրոֆեսորի տանը Հալլերի տեսած Գյոթեի կիտչային դիմանկարի պատճառով, այլև «ռազմամոլական ու պատերազմ հրահրող թերթը» գովերգելու: Պրոֆեսորը թերթի[172]՝ Հարրի Հալլերի համանուն ազգանվամբ հոդվածագրին համարում է «տհաճ ու անհայրենիք երիտասարդ»[173], որը «ծաղրում է կայզերին և կարծիք հայտնում, որ իր հայրենիքը պատերազմի հրահրման գործում ոչ պակաս մեղավոր է, որքան թշնամի երկրները» (Hesse 1999:94-95): Ինչպես նկատում ենք, արժեքաբանական չհասկացումը տարիք չի ճանաչում. քաղաքականապես հասուն Հարրի Հալլերը չի կարող հասկանալ երեխա-գիտնականին: Վեպում տեղ գտած այս իրողության մասին Հեսսեն 1926 թ. հուլիսի 13-ով թվագրված նամակում Հելենե Վելտիին գրում է. «Յուրաքանչյուր հետադիմական, պատերազմ հրահրող մամուլ Գերմանիայում դատարկ երկրորդա-

---

[171] Hermann Hesse, Der Steppenwolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 93 (Hesse 1999:).

[172] Այս թերթը պատկանում էր ազգայանական քաղաքական գործիչ Ալֆրեդ Հուգենբերգին (1865-1951) (Friedrich Voit, Erläuterungen und Dokumente. Hermann Hesse. Der Steppenwolf. Stuttgart: Philipp Reclam 2005, S. 35 (Voit 2005:35):

[173] Այս արտահայտությունն ունի ինքնակենսագրական հիմք: «Տափաստանի գայլը» վեպի մեկնաբանողներից մեկը՝ Հերիբերտ Կունը, մեջբերում է 24.10.1915 թ. «Քյոլներ թագեբլաթ» թերթում տպագրված մի անանուն հոդվածից հատված, որտեղ քննադատության է ենթարկվում «հայրենազուրկ ու վախկոտ» Հեսսեն (Hesse 1999:291-292) (Hesse 1999:291-292):

կան բան չէ: Այն ներառում է.... երկու երրորդն այն ամենի, ինչն ամբողջ գերմանական ժողովուրդն ամեն օր կարդում ու կուլ է տալիս, և կազմակերպությունը գնում է նորանոր թերթային ընկերություններ: Գերմանիայի բնակչության երեք քառորդը այսօր դեռևս չգիտի, որ ոչ միայն անմտորեն սկսել են պատերազմը, այլ նաև արդեն պարտվել»[174]:

Պատերազմի բացասական հետևանքների հիշեցման «ձայնը» լսվում է նաև Երրորդ ռայխի ձևավորման շեմին Քեստների «Ֆաբիան» վեպում, որը լիովին հակադրվում է նացիստների քարոզչությանը: Այլ խոսքերով՝ բանակին, սպայականությանը վերաբերող ցանկացած հատված ապամիֆականացնում էր պատերազմը, նրա հետևանքները: Օրինակ՝ Քեստների «Ֆաբիան» վեպի համանուն հերոսը իր քաղաքում շրջելիս հիշում է, որ Առաջին աշխարհամարտի տարիներին իր մանկության քաղաքում «կայազորի սպաները իրենց օրգիաներն էին նշում» (Kästner 1979:176): Հեղինակը չի «անտեսում» նաև զինվորականներին, որոնց նա նկարագրում է հետևյալ կերպ՝ վերադառնում էին պատերազմից «քրքրված զինվորական հագուստով» և «բելգիական ծագում ունեցող տրիպերով[175]» (Kästner 1979:168):

Հատվածը ցույց է տալիս, որ պատերազմը կենսագործունեության և բարոյական պլանում զինվորին դնում է անբնական վիճակի մեջ, որի հետևանքով էլ ծնվում են օրգիաները, գոնորեա հիվանդությունը: Երբ Կորնելիան (որն իր դերասանական պայծառ ապագայի համար քնում էր կինո-մագնատ Մակարտի հետ) համբուրում է Ֆաբիանին, պատումը վարողը՝ վեպի անկախ ձայնը, այս առիթով նկատում է. «Բարոյականությունը մարմնի ամենալավ խնամքն է» («Moral war die beste Körperpflege») (Kästner 1979:139): Անշուշտ, այս արտա-

---

[174] Volker Michels (Hrsg.), Materialien zu Hermann Hesses «Der Steppenwolf». Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 77 (Michels 1972:).

[175] Բժշկագիտական ընդունված եզրույթներն են գոնորեան, սուսանակը, իսկ տրիպերը այս հիվանդության խոսակցական անվանումն է:

հայտությունը գործառվում է Ֆաբիան-Կորնելիա-Մակարտ հարաբերությունների համատեքստում, բայց բարոյականության այս չափորոշիչը նույն վիպական տարածքում կարելի է տարածել զինվորական միջավայրի քննության վրա:

Բարոյականության զգացումն է դրդել Հ.Հեսսեին մտորելու արժեքաբանական ելքի մասին: Օրինակ՝ «Ճանապարհորդությունը դեպի Արևելք» վիպակում պատումը վարողը՝ երաժիշտ, Եղբայրության անդամ Հ. Հ.-ն, գրում է՝ քանի որ «մեր միության (=եղբայրություն[176]) ջանքն ու գործունեությունը այսօր մոռացվել կամ աշխարհի ծաղրանքի առարկա են դարձել, եկել է օրը վերաբացահայտման, և իմ գրառումները պետք է որոշ չափով նպաստեն դրան» (Hesse 1987 (6):12): Մեջբերվածից եզրակացնում ենք, որ հեսսեական այս վիպակը կոչված է հիշեցնելու մշակութային «Եղբայրության», այսինքն՝ հոգևոր արժեքների, մշակույթի կարևորության մասին, քանի որ մարդիկ «նոր վերապրած ահավոր, տևական, սարսափելի պատերազմը (խոսքը Առաջին աշխարհամարտի մասին է.– Տ.Ս.) մոռանալու փոխարեն, փորձում են պատերազմական հետաքրքրաշարժ վեպերի միջոցով նորից վերհիշել, թե հենց իրենք ինչ դժբախտություններ են վերապրել ու պատճառել ուրիշներին» (Hesse 1987 (6):12): Պատումը վարողը պատերազմական վեպեր («Krigsromane») ասելով նկատի ունի նացիստական վեպերը: Իսկ թե ինչու են աշխարհում մշակութային արժեքները դարձել «աշխարհի ծաղրանքի առարկա» («Gelächter der Welt»), պայմանավորված էր նացիզմի կողմից քարոզվող հակահամամարդկային, հակամշակութային արժեքաբանական համակարգով:

Հարկ ենք համարում նկատել, որ հոգևոր եղբայրության գաղափարը հրապարակախոսության մեջ «ակտիվ» էր դեռ Առա-

[176] Նկատենք, որ Հեսսեի նկարագրած մոդելը բնութագրվում է «Bund» («միություն») և «Kameradschaft» (բռց. ընկերություն) բառերով: Հեսսեական համատեքստից ելնելով՝ «Kameradschaft» բառը ավելի ճիշտ է թարգմանել «եղբայրություն»:

ջին աշխարհամարտի ժամանակ[177] և մոտ էր Յակոբ Բուրքհարդի տեսությանը: Նմանատիպ «Եղբայրության» մասին է խոսում նաև Վալտեր Բենիամինը «Ուսանողների կյանքը» («Das Leben der Studenten», 1915) էսսեում[178], որտեղ քննադատության են ենթարկվում 1910-ականների ուսանողական կյանքը և ուսումնական հաստատությունները: Վ.Բենիամինը նկատում է, որ «չինովնիկների և ուսանողների կորպորացիայի փոխարեն անհրաժեշտ է ձևավորել *ճանաչողների հանրություն («Gemeinschaft von Erkennenden»)* (ընդգծումը մերն է՝ Տ.Ս.)» (Беньямин 2000:10)[179]: Մինչդեռ, ըստ Բենիամինի, կայզերական Գերմանիայի ուսումնական հաստատություններում «ուսուցիչները և աշակերտները շարժվում են առանց միմյանց հատվելու, միմյանց նկատելու: Աշակերտները, չլինելով պաշտոնատար անձ, միշտ հայտնվում են ուսուցիչների հետևում….» (Беньямин 2000:11; Benjamin 1977:77):

Ըստ էության, Բենիամինը կողմ է, որ ուսումնական հաստատություններում ձևավորվի ուսանողակենտրոն կրթական համակարգ, որտեղ շեշտը պետք է դրվի «ուսանողության արդյունավետ աշխատանքի վրա»: Իսկ «արդյունավետություն» ասելով Վ.Բենիամինը նկատի ունի «բացարձակ ազատություն, հայացք՝ ուղղված գիտությանը և ոչ թե ուսուցանողին: ….Նրա (ուսանողի.- Տ.Ս.) կյանքը պետք է հետևի հնազանդ, նա իր ուսուցիչներից սովորում է գիտություն և ոչ թե

[177] Այս խնդրի հետ կապված տե՛ս Տիգրան Սիմյան, 1918-1939 թթ. գերմանական վեպի գաղափարագեղարվեստական պրոբլեմատիկան, էջ 49-119, Արա Առաքելյան, 20-րդ դարի առաջին կեսի գերմանական փիլիսոփայական վեպը. Թոմաս Ման, Երևան, «Անտարես» հրատ., էջ 186-225:

[178] Այս էսսեի համատեքստի մասին մանրամասն տե՛ս Ֆրիդրիխ Պողշուսի «Մատենագիտական տեղեկագիրը» (Вальтер Беньямин, Озарения (О понимании истории), М.: Мартис, 2000, с. 370 (Беньямин 2000:):

[179] Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften II-1 (Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser). 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 76 (Benjamin 1977:). Վ.Բենիամինը «ճանաչողների հանրությունը» անհրաժեշտ է համարում նաև նրա համար, որ զարկ տրվի գիտությանը. «Այնտեղ, որտեղ ուսանողի կյանքում գերակա գաղափարը մասնագիտությունն ու ծառայությունն է, չի կարող լինել գիտություն» (Benjamin 1977:81; Беньямин 2000:15):

գնում նրանց հետևից մասնագիտանալու համար» (Беньямин 2000:15; Benjamin 1977:82): Բենիամինը ուսանողության մեջ ուզում է տեսնել «ստեղծագործական մարդկանց ընդհանրություն», որոնք «որպես հսկա փոխակերպիչ՝ փիլիսոփայական իմաստավորման հիման վրա, պետք է նոր գաղափարները, որոնք արվեստում և սոցիալական կյանքում ավելի շուտ են ձևավորվում, քան գիտության մեջ, վերածեն գիտական խնդիրների» (Benjamin 1977:83; Беньямин 2000:15):

Ինչպես նկատում ենք, 1910-ականներին «Եղբայրության» գաղափարը (թեպետև տարբեր նշանակիչների միջոցով), իր իմաստաբանական ու գործառական տարբերություններով հանդերձ, այնուամենայնիվ նկատելի էր և′ պացիֆիստական դիսկուրսում, և՛ կրթական, ուսանողական կյանքի մոդելների քննարկման ժամանակ:

Սերունդների միջև առաջացած արժեքաբանական բախումը ակներև է նաև Է.Քեստների «Ֆաբիան» վեպում:

Հետաքրքրական է, որ երիտասարդ-ավագ սերունդների միջև առկա էին արժեքաբանական տարբերություններ: Օրինակ՝ մեծ էր Ֆաբիանի հոր և իր ընտանեկան կարգավիճակի խնդիրը: Հայրը մի առիթով նկատում է, որ ինքը Ֆաբիանի տարիքում «արդեն մոտ տասը տարի ամուսնացած էր (Kästner 1979:168): Բայց խնդիրն այն էր, որ ժամանակներն էին տարբեր: Օրինակ՝ Ֆաբիանի սերնդակիցների, համադասարանցիների մեծ մասն արդեն չկար: Պատճառներից մեկն էլ այն էր, որ «պատերազմի տարիներին ինքնասպանությունները հաճախակի էին» (Kästner 1979:170-171): Իսկ պատերազմը վերապրած և պատերազմից վերադարձած «կորուսյալ սերունդը» բազում խնդիրներ ուներ հաղորդակցման, ինքնադրսևորման, մասնագիտական կայացման առումներով:

Այս համատեքստում ուշարժան է Ֆաբիան-մայր զրույցը: Ֆաբիանը ուզում է «աշխատել, գործել-գործառել: Եվ վերջապես աչքերի առջև նպատակ ունենալ: Եվ եթե չգտնեմ, կհորինեմ: Այսպես շարունակվել չի կարող» (Kästner 1979:174): Աս-

վածին մայրը արձագանքում է, որ իր «ժամանակներում այդպես չէր»: Կանայք ուզում էին փող աշխատել, ամուսնանալ և երեխա ունենալ» (Kästner 1979:174): Մեջբերված հատվածում կարելի է տեսնել երիտասարդ-ավագ սերունդների միջև արժեքաբանական և հնարավորությունների փոփոխություններ: Բացի այդ՝ Ֆաբիանի մոր նախանշած կյանքի մոդելում կարելի էր տեսնել 1920-ական թթ. գերմանացի կնոջ լիարժեք սոցիալականացման և կայացման ուղին: «Ճիշտ» կինը իրեն տեսնում էր մասնագիտական կայացման մեջ (փող վաստակել), ինչպես նաև ցանկանում էր ինքնադրսևորվել իբրև կին և մայր: Ֆաբիանի մոր արտահայտությունից բխում է նաև, որ նույն դերային մոդելը պետք է իրականացներ Ֆաբիանը, այն է՝ դառնար մասնագետ, տղամարդ և հայր:

Սերունդների փոխհասկացման խզման մասին խոսում է նաև Կ.Գ. Յունգը «Բեռլինյան ռադիոյին տված հարցազրույցում» (հունիսի 26-ին, 1933 թ.), որտեղ նկատում է, որ երկու՝ նոր և մեծ սերունդների տարբերությունն այն է, որ «ավագ սերունդը չի քայլում ժամանակին համընթաց, և փոխանակ կանխորոշի իրադարձությունների ընթացքը, հայտնվում է նոր ժամանակաշրջանի հանկարծակի բռնկված փոթորկում» [180] (Юнг:Интервью [on-line]): Խոսքը այստեղ երիտասարդ նացիստների իշխանության գալու մասին է, որոնց «բնորոշ էր անպատկառությունը, խզումը և արկածախնդրության համը» (Юнг: Интервью [on-line]): Տեղին է Կ.Գ. Յունգի այն դիտարկումը, որ հարաբերականորեն երիտասարդ քաղաքական նոր ընտրախավը՝ նացիստները, *խզում են* բոլոր կապերը գերմանական և ընդհանրապես համաեվրոպական հումանիստական արժեքների հետ և մի ամբողջ ազգի տանում են ողբերգական *արկածախնդրության:*

Հետաքրքրական է, որ նացիստների տարիքին ուշադրություն է դարձնում աղմկահարույց գրքի հեղինակ Գյոց

[180] К.Г. Юнг, Интервью на берлинском радио // http://www.psyoffice.ru/2-0-2187.htm - 20.11.2015 (Юнг: Интервью [on-line]).

Ալին, որը նացիստական իշխանությունը բնութագրում է որպես «երիտասարդների վարչակարգ» (Jugenddiktatur), քանի որ նացիստական վարչակարգի կենտրոնական գործող անձինք հարաբերականորեն երիտասարդներ էին: Օրինակ՝ Գյոբելսը 35 տարեկան էր, Ռայնհարդ Հայդրիխը՝ 28 տ., Ալբերտ Շպեյերը՝ 27 տ., Ադոլֆ Այխմանը՝ 26, Յոզեֆ Մենգելեն՝ 21 տ., Հայնրիխ Հիմլերն ու Հանս Ֆրանկը՝ 32 տ., նրանցից ավագ Հերման Գյորինգը՝ 40 տ.: Իսկ ըստ Գյոբելսի՝ Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին (մասնավորապես 1941-1943 թթ.) կուսակցության միջին շերտերում ղեկավար անհատների միջին տարիքը 34 էր, իսկ պետության մեջ՝ 44[181]:

Այսպիսով, կարող ենք եզրակացնել, որ ազգայնական պատերազմական խոսույթը սկիզբ է առնում դեռևս 19-րդ դարում: Պատերազմական // հակապատերազմական խոսույթը հատկապես սրվում է 1920-ականներին՝ Երրորդ ռայխի ստեղծման նախաշեմին: Պատերազմական խոսույթը ձևավորվում է հասարակագիտական ու ազգայնական գեղարվեստական գրականության հիման վրա, ինչը ծնում է զանազան առասպելույթներ: Պատերազմական խոսույթը լիցքեր է ստանում նաև ֆուտուրիստական գեղագիտական շարժումից: Ռեմարկի, Հեսսեի, Դյոբլինի, Քեստների տեքստերը վկայում են, որ հակապատերազմական խոսույթը հակադարձել է պատերազմականին: Պատերազմական // հակապատերազմական խոսույթների հակադրությունը ցայտուն կերպով ի ցույց է դնում 1920-ական թթ. գերմանական հասարակության մեջ տարբեր սերունդների միջև (երիտասարդ-հասուն, հասուն-հասուն) առկա քաղաքական, արժեքաբանական պայքարը, որում թեև ժամանակավոր հաղթանակ տոնեցին պատերազմի կողմնակիցները, սակայն այն ի վերջո ավարտվեց նրանց մեծագույն պարտությամբ:

---

181 Götz Aly, Hitlers Volksstaat: Raub, Rassenkrieg und Nationaler Soyialismus. 4. Auflage, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2006, S. 14 (Aly 2006:).

Օգտակար գրականություն

1. Сурен Золян, Язык и дискурс: что нового в «новой» дискурсивной парадигме? сс. 13-22 // Язык в парадигмах гуманитарного знания: XXI век Санкт-Петербург, Ереван, 2009, изд. «СПбГУЭФ», «Лингва» (հոդվածում հիմնավորվում է այն դրույթը, որ խոսույթը ոչ թե լեզվի ուսումնասիրման նոր օբյեկտ է, այլ դիտանկյուն՝ որպես սոսյուրյան եռանդամ հակադրության (լեզու-խոսք-լեզվական գործունեություն) հարաբերման փորձ):

2. Валерия Чернявская, Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность, М., Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009 (գիրքը նկարագրում է, թե ինչպես է ընկալվում տեքստը XX-XXI դդ. անցման փուլում: Բացի այդ՝ խոսույթը կենտրոնական տեղ է զբաղեցնում որպես լեզվաբանական միավոր):

3. Валерия Чернявская, Дискурс власти и власть дискурса: проблемы речевого воздействия, М., изд. «Флинт», «Наука», 2006 (այս փայլուն ձեռնարկը բացահայտում է լեզվի՝ քաղաքական դաշտում կիրառության առանձնահատկությունը՝ կենտրոնում ունենալով «խոսույթ» հասկացությունը):

4. В.Н. Волошинов, Что такое язык? (статья первая), сс. 48-66 // Литературная учеба, 1930, № 2. (Վ. Վոլոշինովի այս և հաջորդ հոդվածներում առկա են խոսույթի տեսության *սաղմերը*: Նա իր առաջին հոդվածում անդրադառնում է լեզվի ծագմանը, դրա գործառույթին հասարակական կյանքում, խոսում լեզվով «վերապրումի» ու «արտահայտության», գեղարվեստական ստեղծագործության և ներքին խոսքի մասին: Եթե առաջին հոդվածը կարևորում է լեզվի սոցիալական բնույթը, ապա երկրորդը՝ սոցիալական հաղորդակցությունն ու խոսքային գործունեությունը, խոսքը՝ որպես մենախոսություն և երկխոսություն, արտահայտության (высказывание) սոցիալական բնույթը և դրա առանձնահատկությունները):

5. В.Н. Волошинов, Конструкция высказывания (статья вторая), сс. 65-87 // Литературная учеба, 1930, № 2.

6. Михаил Бахтин, Слово в романе[182], сс. 84-90 // Вопросы литературы, 1965, № 8 (սույն հոդվածում Մ. Բախտինը Պուշկինի «Եվգենի Օնեգին» չափածո պոեմի հիման վրա ցույց է տալիս ոճային բազմազանությունը և, ըստ էության, տարբեր խոսույթների «հանդիպումը» գրական երկի տիրույթում):

7. Мишель Фуко, Археология знаний. СПб, изд. «ИЦ Гуманитарная Академия», 2004 (այս ուսումնասիրությունը շատ լավ օրինակ է տեսնելու, թե ինչպես կարելի է առաջին հայացքից իրար հետ կապ չունեցող թեմաները՝ դրսևորված տարբեր ոլորտներում, «խոսույթային ֆորմացիաներում», շարադրել որպես կապակցված շղթա):

8. Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса (Общ. ред. и вступ. ст. П. Серио; предисл. Ю.С. Степанова), М., изд. ОАО ИГ «Прогресс», 1999 (սույն հոդվածների ժողովածուում ամփոփված է ֆրանսիական դպրոցի՝ խոսույթի տեսությանը վերաբերող հիմնական խնդիրների «փունջը»՝ լեզվաբանությունից մինչև հոգեվերլուծություն):

9. Е.И. Шейгал, Семиотика политического дискурса, М., ИТДГК «Гнозис», 2004 (մենագրության մեջ հստակ երևում է, թե ինչպես են նշանագիտական մեթոդն ու խոսույթը օգտագործվում լեզվամշակութաբանական ուսումնասիրություններում):

10. С. Тичер, М. Мейер, Р. Водак, Е. Веттер. Методы анализа текста и дискурса, Харьков, изд-во Гуманитарный Центр, 2009, сс. 36-54, 195-232 (կարծում ենք՝ անպայմանորեն պետք է ընթերցվի ոչ միայն խոսույթի տեսությանը նվիրված հատվածը, այլև ամբողջ գիրքը, քանի որ այն ծանոթացնում է տեքստի վերլուծության՝ հումանիտար գիտությունների մեջ կարևորագույն մեթոդներին):

11. Дискурс-анализ. Теория и метод, Харьков, изд-во «Гуманитарный центр», 2009 (սույն գիրքը պարզ ու մատչելի լեզվով ներկայացնում է 1990-ականների կարևորագույն խոսույթի

[182] Ամբողջական աշխատանքը տե՛ս Михаил Бахтин, Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет, М., изд. «Худ. лит», 1975, сс. 72-233.

տեսաբաններին, նրանց տեսությունները և դրանց կիրառության ոլորտները):

12. Мишель Фуко, История безумия в классическую эпоху, М., АСТ Москва, 2010 [1961]. (Միշել Ֆուկոյի այս և մյուս ուսումնասիրությունները առաջարկում ենք մեր ընթերցողին որպես խոսույթների վերլուծության օրինակներ: 12-13-ը նվիրված են բժշկագիտական խոսույթի վերլուծությանը, 14-ը՝ պատիժներին, դրա ձևերին ու բանտերին, իսկ անավարտ մնացած եռահատոր երկասիրությունը՝ սեքսուալության խնդիրներին):

13. Мишель Фуко, Рождение клиники: Археология врачебного взгляда, М., изд. «Академический проект», 2010 [1961].

14. Мишель Фуко, Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы, М., «Ad Marginem», 1999 [1975].

15. Мишель Фуко, История сексуальности [1976-1984] в трех томах:

16. А. Мишель Фуко, Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет, Том 1, М., изд. «Касталь», 1996 / http://krotov.info/libr_min/21_f/uk/o_42.htm -20.11.2015.

17. Б. Мишель Фуко, Использование удовольствий: История сексуальности, Т. 2, СПб., изд. «Академический проект», 2004.

18. В. Мишель Фуко, Забота о себе. История сексуальности – III, Киев / Москва, изд. «Дух и Литера», «Грунт», «Рефл-Бук», 1998 / http://lib.ru/CULTURE/FUKO/fukosex.txt - 20.11.2015.

4. ԳՐԱԿԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑ, «ԳՈՐԾԱՐԱՆ» ԵՎ «ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԻՆԴՈՒՍՏՐԻԱ»[183]

Ա. Պիեռ Բուրդյոյի տեսությունը

Սույն հատվածում գրական կյանքը, գործընթացը, «գործարանը» նկարագրելու համար ընթերցողին կներկայացնենք ֆրանսիացի հասարակաբան Պիեռ Բուրդյոյի «հանդրական» տեսությունը[184], նրա մետալեզուն, ինչը կարող է նպաստել հայալեզու գրականագիտության մեջ նոր թեմաների և աշխատությունների երևան գալուն: Պ.Բուրդյոյի տեսությունն անվանել են նաև «գենետիկ ստրուկտուրալիզմ»[185]:

Համառոտ ներկայացնելով Բուրդյոյի տեսությունը և մետալեզուն՝ փաստենք, որ նա գիտական շրջանառության մեջ է դնում մարդու հասարակական գործունեության ոլորտները (գրական, հեռուստատեսության, լրագրական, քաղաքական, տնտեսական, գիտական և այլն), որոնք Պ.Բուրդյոն անվանում է «դաշտեր»՝ «հարաբերականորեն ինքնավար միկրոկոսմոսներ»[186]: Յուրաքանչյուր դաշտ ունի իր «դերասանները» (agent), որոնց միջև որոշակի լարվածություն ու բախում է առաջանում դաշտերում տեղ զբաղեցնելու համար: Ըստ Բուրդյոյի՝ կապի-

---

[183] Այս հասկացությունը օգտագործել են ֆրանկֆուրտյան սոցիոլոգիական դպրոցի խոշորագույն ներկայացուցիչները՝ Թեոդոր Ադորնոն և Մաքս Հորքհայմերը «Լուսավորության դիալեկտիկա» (Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 1947) համատեղ աշխատության մեջ:

[184] Պ.Բուրդյոյի գրական դաշտի քննությանը կարելի է մանրամասն ծանոթանալ նրա «Գրական դաշտը» հոդվածում (Пьер Бурдье, Поле литературы, сс. 22-87 // Новое литературное обозрение, № 45, 2000 / http://bourdieu.name/content/burde-pole-literatury - 20.11.2015.), իսկ տեսությանը հետևյալ գրքում (Социоанализ Пьера Бурдье. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук, М.: Институт экспериментальной социологии; СПб., изд. «Алетейя», 2001, сс. 13-46 / http://yanko.lib.ru/books/cultur/almanah-soc_anal_burdye-8l.pdf - 09.01.2015:

[185] Социоанализ Пьера Бурдьё, с. 16.

[186] Նույն տեղում, էջ 49-59:

տալը կարող է լինել սիմվոլիկ (արժեքաբանական, պաշտոն և այլն) և, համապատասխանաբար նաև՝ ֆինանսական, այսինքն՝ դաշտերում պայքարը ծավալվում է «դերասանների» (գրողներ, քաղաքական գործիչներ և այլն) միջև հանուն սիմվոլիկ և ֆինանսական կապիտալի: Կապիտալի չափով են պայմանավորված տվյալ «դաշտում» դերասանների ազդեցության սահմանները, ուժը, իշխանությունը:

Պայքարի ընթացքում «դերասանները» դրսևորում են որոշակի կեցվածք, պահվածք (=Habitus), որը Պ.Բուրդյոն բնութագրում է որպես «ժամանակի մեջ կայուն, հաստատուն կեցվածքի ձևեր»[187]: Երբ Պ. Բուրդյոյի տեսությունը կիրառում ենք գրականագիտական ուսումնասիրություններում, ապա արդյունքը՝ տեքստը, ստացվում է «հիբրիդային»: Այս մոտեցումով գրված գրականագիտական ուսումնասիրությունները դուրս են գալիս ավանդական գրականագիտական երկասիրությունների շրջանակից: Այլ խոսքով՝ դառնում են կամ հավակնում են միջգիտակարգայնության:

Յու.Ստեպանովը «Իմաստի քառակուսիությունը» գրքի նախաբանում («Париж-Москва, весной и утром…») խոսելով այնտեղ ժողովված հոդվածների մասին՝ գրում է, որ Օտյե-Ռեվյուի, Կուրտինի, Պեշյոյի, Ֆոկսի, Ռոբենի և այլոց հոդվածները չեն տեղավորվում Ռուսաստանի ԲՈՀ-ի և այլ «ֆոնդերի» դասիչների մեջ, քանի որ գրքի բովանդակությունը գտնվում է «գիտությունների հատման» կամ «տարբեր գիտությունների սահմանին»: Ըստ Յու. Ստեպանովի՝ նման տեսանկյունը արխայիկ է արդեն որոշ ռուս գիտնականների համար, քանի որ գոյություն չունի «գիտությունների սահման»: Գիտնականի ստեղծագործական գործունեությունն իրականանում է ոչ թե «այս կամ այն գիտակարգի կամ գիտության», այլ *«պրոբլեմային իրավիճակի»* («проблемная ситуация») շրջանակում: «Պրոբլեմային իրավիճակն» է ժամանակակից գիտական իմացության դասակարգման միավորը (եթե անհրաժեշտ է ընդհանրապես

[187] Социоанализ Пьера Бурдьё, с. 58.

դասակարգելը)»[188]: Ճիշտ նույն կերպ Բուրդյոի տեսությամբ, «աչքերով» գրված գիտական տեքստերի մեջ «պրոբլեմային իրավիճակն է» շարժիչը, ինչի շնորհիվ սովորաբար գրվում են «հիբրիդային», «միջգիտակարգային» բնույթի գրականագիտական ուսումնասիրություններ, որոնք միաժամանակ տեղավորվում են գրականության պատմության, գրականության տեսության, մշակութաբանության, սոցիոլոգիայի և այլ դաշտերում[189]:

Ինչպես դիպուկ նկատել է Սերգեյ Զենկինը՝ «ազգագրությունն ու սոցիոլոգիան գործ ունեն *արարքների*, «վարքի» (conduites) *հետ*, բանասիրությունը՝ տեքստերի»[190]: «Բանասիրությունը, - շարունակում է նա, - քիչ բան չի արել այդ սահմանները քանդելու համար՝ սովորելով կարդալ սոցիալական վարքը, կեցվածքը իբրև տեքստեր («կենցաղային կեցվածքի պոետիկան», «նոր պատմականություն»[191])»[192]: Նկատենք, որ գրողի պահվածքի, քաղաքացիական դիրքորոշման քննությունը չի կարող կատարվել միայն արտատեքստային նյութի՝ կենսագրության հիման վրա: Գրականագետը պետք է գրողի քաղաքացիական վարքը վերլուծի նաև նրա գրական, հրապարակախոսական (գրավոր) ստեղծագործությունների հիման վրա: Մեջբերենք Հրանտ Մաթևոսյանի դատողություններից մեկը. «Ինչպիսի՞ գաղափարախոսության պիտի հարի գրողը. եթե ազգայնական է՝ գրականություն չի, եթե կոմունիստական է՝ գրականություն չի, եթե հումանիստական է՝ քաղցրալորձ է, եթե բուրժուական է՝ գրականություն չի, եթե հարող է՝ գրող չի, այլ քա-

[188] Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса (Общ. ред. и вступ. ст. П. Серио; предисл. Ю.С. Степанова), М., изд. ОАО ИГ «Прогресс», 1999, сс. 5-6.
[189] Հարկ ենք համարում նկատել, որ Պ.Բուրդյոի տեսությունը արդի գրականագիտության մեջ ամենակիրառվողներից է: Այս նույն մոտեցմամբ է տողերիս հեղինակը նկարագրել 1920-ական թթ. գրական դաշտը Գերմանիայում (Տիգրան Սիմյան, 1918-1939 թթ. գերմանական վեպի գաղափարագեղարվեստական պրոբլեմատիկան, էջ 176-288):
[190] Зенкин, Сергей. Работы о теории: Статьи, М., изд. «Новое литературное обозрение», 2012, с. 44.
[191] Մեր կողմից այն կանվանեինք «վարքի նշանագիտություն»:
[192] Зенкин, Сергей. Работы о теории: Статьи, с. 44.

րոզիչ: Գրողից պահանջվում է միաժամանակյա ներկայություն թվարկված և դարձյալ շատ ու շատ կետերում, կրկնում եմ՝ միաժամանակյա ներկայություն այդ բոլոր դիրքերում ու բոլոր մարդկանց մեջ, իսկ դրանցից որևէ մեկին հարելը գրողին դիրքավորում է միայն մեկ կետում, ինչը արդեն պատյան ու վերջ է: Սովետական գրականության մեռյալ վիթխարի զանգվածը ձեզ ապացույց, հակասովետական նույնքան մեռյալ գրականությունը՝ նույնպես»[193]: Այս և նման հատվածների քննությունը ուսումնասիրողի համար ճանապարհ է բացում դեպի «բուրդյոյական» երկասիրություններ:

Ստացվում է, որ Բուրդյոյի տեսության շնորհիվ բանասերը կարողանում է ուսումնասիրել գրողին ոչ միայն իբրև հեղինակ, այլ նաև նրա կոչումը, քաղաքացիական դիրքորոշումը, բարոյականությունը, նրա պատասխանատվության չափը: Ս.Զենկինի դիպուկ բնութագրմամբ՝ գրողը հանդես է գալիս հետևյալ բանաձևով՝ «գրող=հեղինակ+կոչում»[194]:

Եթե պահվածքի քննությունը Բուրդյոյի տեսության շնորհիվ ուղղված է դեպի «դուրս», ապա բանասիրական ուսումնասիրությունների ժամանակ՝ դեպի «ներս», քանի որ ընդհանուր առմամբ բանասերի ուսումնասիրության օբյեկտը և մեկնակետը տեքստն է, որի հիման վրա, համաձայն առաջադրված խնդիրների, վերակառուցվում ու վեր են հանվում ծածկագրված իմաստները:

Պ.Բուրդյոյի տեսության առավելություններից մեկն էլ այն է, որ ուշադրություն է դարձնում գրական «գործարանի» արտադրական միջոցներին, քանի որ գրականության արտադրական միջոցները (հրատարակչությունները, ամսագրեր և այլն) ազդում են գրական տեքստերի կառուցվածքի վրա: Ուստի անհրաժեշտ ենք համարում համառոտ նկարագրել նաև այս գործընթացը:

---

193 Հրանտ Մաթևոսյան, Գրականությունը նոր ժամանակներում // Գրական թերթ, 04.10.1994 / http://hrantmatevossian.org/hy/works/id/grakanutiuny_nor_jamanaknerum - 20.11.2015.

194 Сергей Зенкин, Работы о теории: Статьи, с. 50.

Բ. Նախագուտենբերգյան և հետգուտենբերգյան գրական «գործարանը»

Այստեղ ուզում ենք համառոտ ուրվագծել, թե ինչպիսի ճանապարհ է անցնում գրական տեքստը գրողից ընթերցողին, գրականագետին հասնելիս: Սովորաբար հետխորհրդային տարածքում գրված դասագրքերում, ուսումնական ձեռնարկներում չի նկարագրվում գրական տեքստերի արտադրության գործընթացը: Ուստի այս վերլուծությամբ տեքստով ուզում ենք խթանել, որ հայալեզու գրականագիտական ուսումնասիրություններում, օժանդակ ձեռնարկներում տեղ գտնեն վերը նշված խնդրին վերաբերող երկասիրություններ, որոնք կնկարագրվեն հայ գրականության նյութի հիման վրա:

Նկատենք, որ արխայիկ ժամանակաշրջանի գրական «գործարանը» (բանավոր գեղարվեստական հաղորդակցություն) տարբերվում էր գրավոր գուտենբերգյանից[195]:

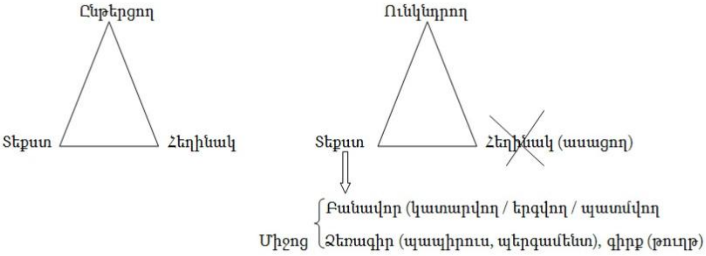
Նախ մեր ասելիքը ներկայացնենք տեսողական պլանով.

Գուտենբերգյան ժամանակաշրջան	Արխայիկ (նախագուտենբերգյան) ժամանակներ
Գրականություն	Բանահյուսություն[196]
Գրավոր	Բանավոր
Ինվարիանտային տեքստ	Տարբերակային տեքստեր
Գրականագետ / գրաքննադատ	Բանահյուսագետ

[195] Խոսքը Յո. Գուտենբերգի գյուտի մասին է (1440-ականներ), որի միջոցով հիմք է դրվում գրատպությանը և «Գուտենբերգի գալակտիկային»: Այս մասին մանրամասն տե՛ս Маршалл Мак-Люен, Галактика Гуттенберга. Сотворение человека печатной культуры, Киев, изд. «Ника-центр», «Эльга», 2004: 1455 թ. Մայնցում Գուտենբերգը առաջին անգամ տպագրում է Աստվածաշունչը՝ առաջին «բեստսելերը»:

[196] Այս խնդրի մասին մանրամասն տե՛ս Владимир Пропп, Специфика фольклора, сс. 16-33 // Владимир Пропп, Фольклор и действительность: Избранные статьи, М., изд. «Наука», 1976.

Եթե ժամանակակից փուլում տեքստ-ընթերցող հաղորդակցությունը հիմնականում ինտիմ դաշտում է, ապա բանահյուսականը՝ հանրային: Կատարողը «թութակ» չէ, նա վերարտադրում է նախկինում լսած տեքստը՝ իր պատումի մեջ ներառելով յուրայինը[197]: Կատարողի «ստեղծագործական» մոտեցումը հանգեցնում է տեքստի տարբերակների ծնունդին, ինչը սովորաբար բնորոշ չէ հեղինակային գրականությանը: Եթե հեղինակային տեքստերի վերլուծության ժամանակ գրականագետը աշխատում է մեկ վերջնական, հիմնականում հեղինակի կողմից տպագրված տեքստի վրա, ապա բանահյուսագետը հատկապես էպոսների, հեքիաթների քննության ժամանակ, գործ ունի տեքստային տարբերակների հետ:



Բանահյուսական փուլում տեքստի շարակարգը ձևավորվում է կատարողի, ասացողի հիշողության / մոռացության, կարևորության / անկարևորության հիման վրա, իսկ փոփոխությունները՝ գիտակցաբար կամ անգիտակցաբար[198]: Ինչպես դիպուկ նկատում է Վ. Պրոպը, «այդ փոփոխությունները ոչ պատահաբար են իրականացվում, այլ հայտնի օրենքներով: Ներվում է այն, ինչը համահունչ չէ ժամանակաշրջանին, նոր ճաշակներին, նոր գաղափարախոսությանը: Այս նոր ճաշակները ազդում են ոչ միայն դուրս մղելու, այլև այն բանի վրա, թե ինչ է վերամշակվելու և ավելացվելու: Ոչ փոքր (բայց ոչ վճռական) դեր են խաղում ասացողի, կատարողի անհատակա-

[197] Նույն տեղում, էջ 23:

[198] Նույն տեղում, էջ 23:

նությունը, տաղանդը, ստեղծագործական ընդունակություն-ները»[199]:

Միանգամայն հիմնավոր է նաև Ժենյա Քալանթարյանի պնդումը. «Երբ մեկը ստեղծում էր մի բանաստեղծություն – երգ, զրույց կամ առասպել, երկրորդը ճիշտ նույն ձևով չէր կրկնում, «խմբագրում» էր առաջինի ասածն ըստ իր ճաշակի և ըմբռնման, որն ավելի կատարյալ էր թվում: Այսինքն՝ բանավոր գրականության առաջին հեղինակները՝ ժողովրդական բանաստեղծները, «քննադատաբար» մոտենալով արդեն եղածին, ստեղծում էին իրենց տարբերակները»[200]: Ասվածից բխում է, որ մեզ հասած բանահյուսական տեքստերը նույնպես սուբյեկտիվ են, ինչպես հեղինակային տեքստերը: Ժ. Քալանթարյանը եզրակացնում է, որ բանահյուսական տեքստերի տարբերակայնության վրա ազդել են ոչ միայն ասացողի մոռացկոտությունը, այլ նաև քննադատական ու խմբագրական ոչ գիտակցված նկրտումները («Մասամբ մոռանալով է, որ ասացողը տեղն ու տեղը հնարել է, մասամբ էլ՝ քննադատելով ու խմբագրելով»)[201]: Բացի այդ՝ հարկ ենք համարում նշել, որ էպոսների տարբերակների առատությունը պայմանավորված է նաև «ապաբանահյուսականացման» (дефольклоризация) գործընթացով, երբ գրականության զերակա տեսակ է դառնում կամ արդեն դարձել է հեղինակային գրականությունը: Ասվածի վկայությունը 19-րդ դարի հեղինակային հայ գրականությունն է և դրան զուգահեռ՝ «Սասնա ծռեր» էպոսը գրի առնելը:

Էպոսի «ինվարիանտային» տարբերակը վեր հանելու, վերլուծելու և խորությամբ հասկանալու համար բանահյուսագետը իր ուսումնասիրությունները կատարելիս պետք է հնարավորինս հիմնվի տարբերակների քննության վրա: Օրինակ՝ «Սասնա ծռերի» «համահավաք հյուսվածո տեքստը», ըստ

---

199 Նույն տեղում, էջ 24:

200 Ժենյա Քալանթարյան, Գրական քննադատության տեսության և պատմության հարցեր, ԵՊՀ հրատ., Երևան, 1982, էջ 15-16:

201 Նույն տեղում, էջ 16:

էության, ադապտացված է գրի առնված 50 տարբերակների հիման վրա[202]՝ լայն զանգվածներին հայկական էպոսը ներկայացնելու համար, իսկ գիտական ուսումնասիրության տեսանկյունից պրոֆանացված:

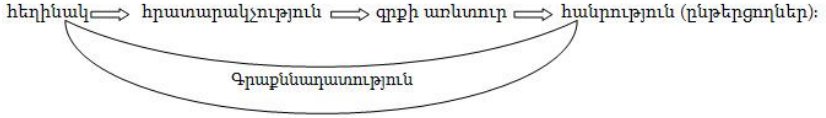
Ընթերցողը կարող է առարկել, որ լինում են հեղինակային տեքստեր, որոնք ունեն իրենց տարբերակները, օրինակ՝ Թումանյանի քառյակները: Անշուշտ լինում են, սակայն դա պայմանավորված է հեղինակի աշխատելաոճով, այլ ոչ թե բանահյուսական նյութի ամրագրման առանձնահատկություններով: Հեղինակային տեքստերի տարբերակայնությունը գրականագետին հարուստ նյութ է տալիս հասկանալու նրա ստեղծագործության կայացման գործընթացը, *հոգեբանական անցումները*: Առանձին դետալների, բառերի քննությունը հնարավորություն է տալիս տեսնելու, թե ինչպես է ընթացել հեղինակի ճանապարհը աշխատանքային տեքստից դեպի տպագրված վերջնական տեքստը: Եթե հեղինակային տեքստերի տարբերակները «աշխատանքային» և ոչ վերջնական են, ապա բանահյուսականի պարագայում ավարտուն են, անգամ եթե, համեմատ մյուսների, տարբերակները «պակաս» են կամ «հատվածային»:

Փաստորեն, արխայիկ գեղարվեստական հաղորդակցությունը մինչև Յո. Գուտենբերգի գյուտը (բանավոր փուլ) եռանդամ էր՝ ասացող («հեղինակ»)- բանավոր տեքստ – լսող: Այսպիսին էր հաղորդակցական մոդելը Գերմանիայում մինչև 8-րդ դարը[203], իսկ մոտավորապես 1200 թվականից «գրքային էպոսների» պարագայում գործում էր ձեռագիր տեքստ (օր.՝ «գրքային էպոս») – ընթերցող[204]: 15-րդ դարից սկսած՝ Գուտենբերգի

---

[202] Մանուկ Աբեղյան, Գևորգ Աբով, Արամ Ղանալանյան, Կազմողների կողմից, էջ LXIII / Սասունցի Դավիթ, Երևան, Հայպետհրատ, [1939] 1961:
[203] Horst Dieter Schlosser, dtv-Atlas Deutsche Literatur, Deutsche Taschenbuch Verlag, 2002, S. 14.
[204] Այս մասին մանրամասն տե՛ս Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности, изд. «Наука», 1978.

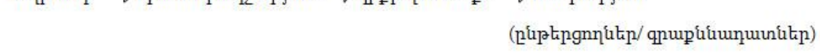
գյուտից ի վեր, գրական հաղորդակցական մոդելը բարդանում է, և ունենում ենք հետևյալ սխեման[205]՝



Հարկ ենք համարում համառոտ նշել, որ գուտենբերգյան գյուտը արագացնում է տեղեկատվության տարածումը, շրջանառումը հասարակության մեջ: Գյուտը հանգեցնում է գրքի էժանացմանը, որի շնորհիվ այն արագ է հասնում ընթերցողներին՝ կտրուկ մեծացնելով նրանց թիվը: Գրքի էժանացումը հնարավորություն է տալիս գրքասերներին ձևավորելու սեփական գրադարանը, հավաքելու անհրաժեշտ գրականությունը: Բացի այդ՝ անցում է կատարվում լսելուց անձամբ կարդալուն, վերընթերցելուն, ընթերցածը իմաստավորելուն, լեզվական կառույցների տեսանելիությանը:

Գուտենբերգի գյուտը կազմաքանդում է հոգևորականների մենաշնորհը, իրենց մտքերը սկսում են թղթին հանձնել ոչ միայն հոգևորականները, այլև ազնվականները, արհեստավորները: Ըստ էության՝ գուտենբերգյան գյուտը նպաստել է նաև Ռեֆորմացիայի ձևավորմանը: Չլիներ գրատպության հնարավորությունը, հումանիստների[206]՝ Սեբաստիան Բրանտի, Ուլրիխ ֆոն Հուտենի, Էրազմ Ռոտերդամցու և այլոց գրական ու հրապարակախոսական երկերը, թռուցիկները (Flugblatt) արագ չէին տարածվի հանրության մեջ:

20-րդ դարում այս կաղապարը ընդլայնվում է [207]՝



---

[205] Horst Dieter Schlosser, dtv-Atlas Deutsche Literatur, S. 14.

[206] Չմոռանանք, որ հումանիստները Վերածննդի շրջանի պրոֆեսիոնալ գրաքննադատներն էին:

[207] Horst Dieter Schlosser, dtv-Atlas Deutsche Literatur, S. 14.

Նախքան ընթերցողին, գրականագետին հասնելը, գեղարվեստական տեքստը պետք է

1. գրվի,
2. տպագրվի,
3. գնվի,
4. ընթերցվի[208]:

1. Գրելիս հեղինակ-տեքստ հաղորդակցության մեջ բացակայում է ընթերցողը, որը, սակայն, կարող է մասնակցել ստեղծագործական գործընթացին, երբ, օրինակ, գրողը ընթերցում է բանաստեղծություններ կամ հատվածներ արձակից իր մտերիմներին, ընկերներին: Այս դեպքում ստեղծագործությունը գտնվում է դեռևս «ինտիմ» փուլում: Մինչև ընթերցողին հասնելը գրական տեքստը պետք է անցնի հեղինակային մտահղացումից դեպի վերջնական արդյունք (տեքստ) ճանապարհը:

Հեղինակի մտահղացում-տեքստ-ընկալում հարաբերությունը գրական հաղորդակցության իդեալական շրջափուլն է: Վ. Ն. Վոլոշինովը այս գործընթացը բավական հստակ է մեկնաբանել: Սխեմատիկ կարելի է ներկայացնել հետևյալ կերպ. ներքին խոսք → արտաքին խոսք, այլ խոսքով՝ անցում հոգեկան ներքին ապրումներից, ներքին խոսքից արտաքին խոսքին, տեքստին[209], որը հեղինակը համարում է հրատարակման ենթակա արտադրանք:

2. Գեղարվեստական տեքստը տպագրվելուց հետո մտնում է *հաղորդակցական, սոցիոմշակութային դաշտ*, դառնում հասարակության համընդհանուր արժեք, մշակույթի մաս: Տպագրության միջոցով գրական տեքստը հեռանում է հեղինակից և սկսում է «ապրել» իր սեփական կյանքով: Հեղինակը և տեքստը / գիրքը բաժանվում են, և յուրաքանչյուրն ապրում է իր կյանքով: Արժեքավոր գրական երկը միշտ եր-

---

[208] Այս գործընթացը նկարագրելու ենք սխեմատիկ՝ առանց պատմական մանրամասների մեջ մտնելու:

[209] В.Н Волошинов, Стилистика художественной речи (статья первая), с. 65 // Литературная учеба, 1930, № 2.

կար է ապրում: Գրքի կենսատևողությունը պայմանավորված է ընթերցողի հետաքրքրված ընթերցելու ձգտմամբ: Քանի դեռ գեղարվեստական տեքստը ընթերցվում է, պահանջված է, այն կենսունակ է: Գրքի հասցեատերը հասարակությունն է, հետևաբար հեղինակը տեքստը գրելիս գիտակցաբար կամ անգիտակցբար ստեղծում է իր հիպոթետիկ, ենթադրյալ ընթերցողին: Օրինակ՝ Դոստոևսկին իր ձեռագրերում անընդհատ ինքն իրեն հիշեցնում է ընթերցողի մասին, որպեսզի վերջինիս հասկանալի լինի հեղինակի կողմից արտահայտվող մտքերի հիմնական իմաստը և իրադարձությունների զարգացման ընթացքը, իսկ մյուս կողմից նա ուզում է ընթերցողին ազատ մտածելու հնարավորություն տալ, չպարտադրել իր գաղափարները[210]: Ավելին՝ հեղինակը պետք է հաշվի նստի իր ընթերցողի հետ, նա պատասխանատու է իր տեքստի համար: Հերման Հեսսեն «Վեպը կարդալիս» հոդվածում անդրադառնում է այս խնդրին: Վեպն ընթերցելիս գրողը նկատում է, որ հերոսը, մտնելով տասնմեկերորդ սենյակը, երկու էջ հետո դուրս է գալիս տասներկուերորդից: Նմանատիպ վեպերը, նկատում է Հեսսեն, «գրված են քաղաքացու կողմից քաղաքացու համար, տվյալ օրվա, պահի համար»[211]: Նման գիրքը և գրքերը չունեն ապագա, տպագրվում են և մնում սոսկ իբրև գրապատմական փաստ:

3. Գրական «գործարանը» չի կարող գործառել, եթե հոգևոր արտադրանքը, հոգևոր կապիտալը չի գնվում, չի վերածվում փողի, ֆինանսական կապիտալի: Գրական «գործարանի» կարևորագույն շղթաներից է հրատարակչություն-գիրքխանութ-գնորդ կապի գոյությունը: Այս շղթայի խաթարումը, կաթվածահար է անում գրականության «գործարանը»: Նույնն

[210] Б. Мейлах, Талант писателя и процессы творчества, изд. «Советский писатель», Л., 1969, с. 279-280, 300-302. Այս խնդրի մասին տե՛ս նաև Н. Фортунатов, Творческий процесс и читательское восприятие, с. 191-217 // Содружество наук и тайны творчества, М., изд. «Искусство», 1968.

[211] Герман Гессе, Читая роман, с. 233 // Герман Гессе, Письма по кругу, М., изд. «Прогресс», 1987.

է թե՝ մի պահ պատկերացնենք, որ արտադրում ենք երշիկ և այն չի վաճառվում: Շղթայի խաթարումը ենթադրում է, որ հոգևոր կապիտալ արտադրողները չեն կարող ունենալ ֆինանսական անկախություն:

Գրական «գործարանի» ճիշտ աշխատելու դեպքում ի հայտ են գալիս «ազատ գրողներ» (freie Schrifsteller), որոնք ապրում են իրենց գրքերի վաճառքի միջոցներով (օր.՝ Գերմանիայում): Սա ինքնին ենթադրում է, որ տվյալ հասարակության մեջ պետք է պահպանվեն հեղինակային իրավունքները, գիրքը չպետք է անվճար հասանելի լինի համացանցում: Հեղինակային իրավունքի խախտվելը, գրքի ոչ օրինական ձևով հայտնվելը համացանցում նույնպես խեղում են գրականության «գործարանի» բնականոն աշխատանքի ընթացքը: Սովորաբար հեղինակները հրատարակչությունների հետ կնքում են պայմանագիր կամ ստանում են միանվագ հոնորար, կամ տոկոս են ստանում վաճառված գրքերից: Ըստ էության, հեղինակի համար ֆինանսական տեսանկյունից ավելի նպաստավոր է, որ տոկոսներ ստանա յուրաքանչյուր վաճառված գրքից: Իրավական պետություններում սովորաբար հրատարակչությունները չեն նենգափոխում հրատարակված գրքերի տպաքանակը, ինչն ընդունված է օրինախույս շատ երկրներում: Գծիկավոր ծածկագիր (շտրիխկոդ) ներմուծմամբ հեղինակը կարող է վերահսկել, թե որքան գիրք է հրատարակվել այս կոդերով, ուստի խարդախությունները հասնում են նվազագույնի:

Օրինակ՝ մեր գրախանութներում գրքի արժեքը գոյանում է գրքի ինքնարժեք+ (հեղինակի շահույթ)+խանութի 30 % հավելատոկոս բանաձևով:

Արևմուտքում գրքի *տպաքանակով և վերահրատարակությունների քանակով է* որոշվում, օրինակ, գիտական, գեղարվեստական տեքստի պահանջվածությունը: Նշված քանակային ցուցանիշները որակային, արժեքաբանական դատողությունների հնարավորություն են տալիս: Ուստի գրականագետը որևէ հեղինակի երկերը ուսումնասիրելիս կարող է նաև ներկայացնել

գրական երկերի քանակային տվյալները, ինչի շնորհիվ մոտավոր կերպով հնարավոր կլինի հասկանալ, թե տվյալ գրողը տվյալ ժամանակաշրջանում պահանջված է եղել, թե ոչ:

Տպաքանակի վրա խիստ բացասական ազդեցություն են թողնում հեղինակային և հրատարակչական իրավունքների խախտումները, երբ հետխորհրդային երկրներում պահանջված գրքերը կարող են շատ արագ հայտնվել համացանցում: Հրատարակչությունները, այս ռիսկային գործոնը հաշվի առնելով, սովորաբար գրքերը տպագրում են անհամեմատ փոքր քանակով, եթե հաշվի առնենք տվյալ երկրի բնակչության ու նույն բնագավառում աշխատողների թվի հարաբերակցությունը: Օրինակ՝ 2004 թ. Ռուսաստանում «Symposium» հրատարակչությունը Ումբերտո Էկոյի «Նշանագիտության ներածություն: Բացակայող կառուցվածք» աշխատությունը տպագրել է 5000 օրինակով: Մի՞թե Ռուսաստանում հումանիտար գիտությունների ոլորտում աշխատողների և ուսանողների թիվը չի անցնում 5000-ից:

Մենք քաջ գիտակցում ենք, որ 3-րդ կետի ներքո շարադրված խնդիրները դուրս են գալիս «ավանդական» գրականագիտության սահմաններից, սակայն նման գործոններին ուշադրություն դարձնելով, կարելի է իմանալ, օրինակ, Հովհ. Թումանյանի երկերը քանի անգամ են հրատարակվել, ինչ տպաքանակով: Այս թվերով կարող ենք պատկերացում կազմել, թե Թումանյանի որ ստեղծագործությունն է առավել պահանջված եղել: Այս տվյալները կարող են համեմատվել այլ բանաստեղծների կամ արձակագիրների (Րաֆֆի, Իսահակյան, Չարենց և այլն) հրատարակված գրքերի հետ: Քանակային տվյալների համեմատական քննությամբ կարող ենք պարզել, թե որ գրողներն են սիրված, պահանջված[212] եղել և շարու-

---

[212] Գրականագետը պետք է հաշվի առնի նաև այն գործոնը, որ հրատարակչությունները կարող են նվազեցնել տպագրված գրքերի քանակը հարկերից խուսափելու համար:

նակում են մնալ: Այս տվյալների քննության արդյունքները, ինչպես նկատում ենք, կարող են կիրառվել նաև «ավանդական» գրականագիտության մեջ՝ գրողների՝ հանրության կողմից պահանջվածությունը պարզելու, գնահատելու համար:

4. Ինչպե՞ս են ընթերցվում գրական երկերը: Պետք է առանձնացնել ոչ պրոֆեսիոնալ և պրոֆեսիոնալ ընթերցողին: Վերջինս գրական տեքստերի ընկալմանը մոտենում է գիտականորեն: Եթե սովորական, ոչ պրոֆեսիոնալ ընթերցողը վայելում է գրական տեքստը *գեղագիտորեն*, ապա գրականագետի, գրաքննադատի գործն է *մեկնաբանել* այն գիտականորեն:

Հանս-Վերներ Լյուդվիգը ընկալումը հասկանում է երկու իմաստով[213]՝

ա. *իբրև հոգևոր արտադրանք* (Rezeption als Produktion), երբ գեղարվեստական տեքստը նորովի ու ստեղծագործաբար է ընկալվում. օրինակ՝ Գյոթեի «Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները» (1774) և Ուլրիխ Պլենցդորֆի «Երիտասարդ Վերթերի նոր տառապանքները» (1973) վեպերը: Կամ, ասենք, Թոքման և Թ. Մանի «Հովսեփը և նրա եղբայրները» (1930-43) վեպը,

բ. իբրև «թարգմանություն» որևէ այլ ԶԼՄ-ից (Rezeption als Verwertung als Medientransfer): Երբ գրական երկի հիման վրա նկարահանվում է գեղարվեստական ֆիլմ, կամ դրաման բեմադրվում է: Գրական տեքստի հիման վրա («առաջնային տեքստ») նկարահանված ֆիլմը կամ բեմադրությունը գեղարվեստական տեքստի ընկալման, մեկնաբանման, «թարգմանության» արդյունք է. օրինակ՝ Հր. Մաթևոսյանի «Մենք ենք, մեր սարերը», Ֆլոբերի «Մադամ Բովարի», Հ. Բյոլի «Ծաղրածուի աչքերով» վեպերը և էկրանավորումը, կամ՝ Հյուգոյի «Փարիզի Աստվածամոր տաճարը» վեպը, կինոն և ռոք օպերան: Հարկ է նկատել, որ վեպից կինո, գրական տեքստից քանդակի և այլ անցումները, «թարգմանությունները» նշանակի-

[213] Hans-Werner Ludwig (Hrsg.), Arbeitsbuch Romananalyse, Gunter Narr Verlag: Tübingen 1982, S. 34.

տության ուսումնասիրության կարևորագույն խնդիրներից են[214]: Օրինակ՝ ինչպես է լեզվական կառույցը (գրական երկը) «հարմարեցվում» կինոլեզվին, «թարգմանվում» լեզվական կառույցից տեսողականի: Կինոտեքստը իր հերթին «հիբրիդային» կառույց է, որում միաժամանակ հատվում են խոսքը/տեսողական պատկերը, խոսքը/լռությունը, պատկերը/լռությունը, պատկերը/երաժշտությունը և այլն):

Այսպիսի խնդիրների բախվելիս գրականագետը պետք է կարողանա աշխատել եռատիպ տեքստերի հետ՝ գրական տեքստ-սցենար-կինոտեքստ: Եթե գեղարվեստական տեքստն ու սցենարը բնույթով գրեթե նույնն են, ապա կինոտեքստ վերլուծելը արդեն բարդ կլինի «ավանդական» գրականագետի համար:

Ընթերցողը կհաստատի, որ ուսումնական հաստատություններում դասավանդվող միայն «գրականագիտական» առարկաները բավարար չեն «հիբրիդային» տեքստերի հետ աշխատելու համար: Ուստի, եթե ուզում ենք դուրս գալ «ավանդական» գրականագիտության սահմաններից և նման կարգի ուսումնասիրություններ անել, հարկավոր է ուսանողներին մատուցել այլ բնույթի առարկաներ, որոնք կօգնեն վերլուծել կինոտեքստերը: Պատահական չէ, որ, օրինակ, Քիլի, Հագենի համալսարաններում (Գերմանիա) գրականությունը և մեդիան ուսումնասիրվում ու դասավանդվում են միասին (Hagen - Institut für Neuere deuschte Literatur und Medienwissenschaft, Kiel - Institut für Neuere deuschte Literatur und Medien)[215]: Դրա հիմնական նպատակը նմանատիպ ուսումնասիրությունները խթանելն է:

---

[214] Առիթից օգտվելով նշենք, որ այս խնդիրը քննարկման առարկա է դարձել դեռևս 18-րդ դ. Լեսսինգի «Լաոկոոն, կամ գեղանկարչության և պոեզիայի սահմանների մասին» (Laokoon oder über die Grenzen der Malerez und Poesie, 1766) աշխատության մեջ:

[215] FernUniversität in Hagen - https://www.fernuni-hagen.de/literatur/ - 20.11.2015; Christian-Albrechst-Universität zu Kiel- http://www.ndl-medien.uni-kiel.de/ - 20.11.2015.

Մեզանում հմտությունների պակասը երևան է գալիս ոչ միայն գրականագետների, այլև կինոգետների շրջանում: Եթե նրանք քիչ թե շատ սովորում են վերլուծել կինոտեքստը՝ իբրև ինքնուրույն միավոր կամ սցենարի հակադրության համատեքստում, ապա հայալեզու գիտական ուսումնասիրություններում գրական տեքստը գրեթե չի շոշափվում: Մինչդեռ հնարավորինս ամբողջական վերլուծության համար այն հարկավոր է քննել եռանդամ հակադրության համատեքստում (գրական տեքստ-սցենար-կինոտեքստ): Նույնը վերաբերում է թատերական բեմադրություններին՝ գրական տեքստ-բեմադրություն: Սակայն վերլուծությունը շատ կարժևորվի, եթե թատերագետը բեմադրությունը (իբրև ռեժիսորի՝ գրական տեքստի մեկնաբանություն) քննի գրական տեքստի զուգահեռում:

Օրինակ՝ տարիներ առաջ «Հ 1-ը» ցուցադրեց «Ես և նա» ֆիլմը: Մենք այստեղ չենք քննարկում լավ էր էկրանավորված, թե ոչ: Բայց որ պետք էր վերլուծել ֆիլմը իբրև գրական տեքստի «թարգմանություն», կարծում ենք, կասկածից վեր է: Եթե նման ուսումնասիրություն արվեր թեկուզև ավարտական աշխատանքի մակարդակում, ապա հետաքրքիր կլիներ: Ուսանողը ստիպված կլիներ գրական տեքստի միջադեպը համեմատել կինոտեքստի հետ, ուստի պաշտպանության ժամանակ նա ստիպված պետք է լիներ դա ներկայացնել պրոյեկտորով: Սա առիթ կդառնար, որ ուսանողը իր ավարտական աշխատանքը պատրաստելիս հմտանար «Power point» ծրագրում: Եվս մեկ հմտություն կավելանար նրա համալսարանական կրթությանը և կհետաքրքրացներ պաշտպանության ընթացքը:

Կասկածից վեր է, որ գրական տեքստի հիման վրա էկրանավորված ֆիլմը պետք է հասցեատիրոջը ոչ թե հիասթափեցնի, այլ մոտիվացնի, մղի նաև գրական տեքստը ընթերցելուն: Նման իդեալական գործընթացի պարագայում ոչ պրոֆեսիոնալ հասցեատերը կհայտնվի շահեկան, ստեղծագործական իրավիճակում, կսկսի մտածել գրող-ռեժիսոր, գրական տեքստ-կինոտեքստ «թարգմանական» կոնֆլիկտի մասին:

Գրական տեքստի հիման վրա արված էկրանավորումը հանրությանը ներքաշում է մշակույթի դաշտ, սակայն այս հաղորդակցման ժամանակ կարևոր է, որ հասցեատերը, լինելով անհաղորդ բնագրերին, չվերածվի հանդիսատես-օբյեկտի, չդառնա պատրաստի մոդելների սպառող:

Մարշալ Մակլուհենը նկատում է, որ 20-րդ դարի 60-ական թվականների վերջից, շնորհիվ հեռուստատեսության, գծային մտածողությանը գալիս է փոխարինելու գլոբալ ընկալումը (гиперцепция), և հասարակության մեջ սկսում է գերիշխել տեսողական ուղղվածությունը (image-oriented), ինչը նպաստում է անգրագիտության տարածմանը. տեղեկատվական հոսքը փոխանցվում է մարդուն ոչ թե տեսողական (տառեր, բառեր և այլն) ալիքով, այլ պատկերային: Արդյունքում ունենում ենք ոչ վերլուծական մտածողությամբ հասարակություններ, քանի որ զանգվածները չեն տեսնում լեզվական կառույցները: Այլ խոսքով՝ կտրվում է լեզու-մտածողություն կապը: Այս գործընթացի հետևանք ենք համարում նաև այն, որ չընթերցող մարդիկ չեն կարողանում կապակցված խոսել, քանի որ նրանց նստեցրել են «հեռուստաթմրամոլային ասեղի վրա» («теленаркотическая игла») [216][217]:

Հետաքրքիր փաստեր է բերում «Eta Media Research» գործակալությունը: Այն հարցին, թե ինչ է «Դեկամերոնը», միայն 21%-ն է պատասխանել, թե խոսքը նովելների գրքի մասին է, 14%-ը համարել է ավտոբուսի տեսակ, 29%-ը՝ տասը սենյականոց բնակարան, իսկ 36%-ը՝ կարմիր գինի: Իսկ, թե ով է «Վարդի անունը» վեպի (1980) հեղինակը (Ումբերտո Էկո), միայն 18%-ը գիտեր, իսկ 47 %-ը նշել է Շոն Կոներիին (նա համանուն

---

[216] Отстали! Задачи Книжного союза (Беседовала и подготовила материал Ирина Долгополова), с. 7 // Литературная газета, № 27 (6076), 5-7 июня, 2006 / http://old.lgz.ru/archives/html_arch/lg272006/Polosy/1_3.htm - 20.11. 2015.

[217] Այս խնդիրների մասին մանրամասն տե՛ս Винтерхофф-Шпурк П. Медиапсихология. Основные принципы. Харьков: Изд-во гуманит. уиверситет, 2007.

ֆիլմի գլխավոր դերակատարն էր)[218]: Նույն գործակալությունը պարզել է նաև «ուժեղ» vs «թույլ» ընթերցողների թիվը: «Թույլերը» գոնե տարին մեկ գիրք կարդացողներն են, այն էլ կարող է լինել խոհարարական ուղեցույց[219]: Իսկ ինչպե՞ս կարելի է անվանել ընդհանրապես ոչ մի գիրք չբացողներին: Մեգաթո՞ւյլ:

Հեռուստատեսությունը ի վիճակի է փոխել հասարակական մտայնությունը, եթե այն ունի որդեգրված մշակութային քաղաքականություն[220]: Ռուսաստանում այդ դերը ստանձնել է «Մշակույթ» (Культура, 1997) հեռուստաալիքը, Եվրոպայում՝ «Արտեն» (Arte, 1992), ԱՄՆ-ում՝ Discovery Channel (1985), Discovery Science (1997), Animal Plannet (1996) ալիքները, որոնք հիմնականում ծանոթացնում են գիտական հայտնագործություններին, նորագույն տեխնոլոգիաներին և կենդանական աշխարհին:

Անշուշտ, «բարձր» մշակույթի հիմնական թշնամին զանգվածային մշակույթն է, որը նվաճում է դասական, ինտելեկտուալ մշակույթի տարածքները: Այն սկիզբ է առնում 20-րդ դարի 20-ական թվականներից, իսկ դրա առաջին արձանագրողներից էին Օրտեգա-ի-Գասսետը[221], Հ. Հեսսեն[222] և այլն): Զանգվածային մշակույթի տարածման գործում մեծ դեր է խաղում նաև կինոն: Օրերս ռուս ուղղափառ եկեղեցու պատրիարք Կիրիլը զանգվածային կինոյի մասին նկատում է, որ

[218] Умберто Эко, Читающий человек равен двум (пер. Григория Климешова) // Эспрессо / http://newlit.ru/~klimeshov/001982.htm - 20.11.2015.

[219] Նույն տեղում:

[220] Մեր ուսանողին խորհուրդ ենք տալիս ծանոթանալ այս հարցերի մասին Դ.Ս. Լիխաչովի դատողություններին: Տե՛ս http://www.lihachev.ru/lihachev/audiovideo/ -20.11.2015.

[221] Хосе Ортега-и-Гассет, Восстание масс, 2003, изд. «АСТ», «Ермак».

[222] Տիգրան Սիմյան, Սպառողական հոգեբանության հարցերը Հերման Հեսսեի «Հանգստացողը» վիպակում // Բանբեր Երևանի համալսարանի, Բանասիրություն, 139.2, 2013 / http://ysu.am/files/03T_Simyan.pdf - 20.11.2015.

«այդ ֆիլմերը ստեղծված են հնարավորինս մեծ թվով հանդիսատես ներգրավելու, որոնց վրա տեղում է գաղափարների ու թեթև հույզերի հոսք, որոնք փաթաթում են հանդիսատեսի պարանոցին բացառապես նյութական արժեքներ: Ֆիլմերը առաջացնում են ադրենալինային հաճույք, դրանով կաթվածահար անում միտքը, բլոկադայի ենթարկում զգացմունքները և տանում դեպի անհատի դեգրադացիա»[223]: Բացի այդ՝ պատրիարքը նկատում է, որ «կինոնկարը՝ տեղեկատվության տարածման միջոցներից մեկը, ընդ որում՝ շատ հզոր. այն հրամցնում է ոչ թե չոր փաստեր, այլ վառ պատկերների, հուզական կերպարների ու կլանող սյուժեի միջոցով թելադրում է որոշակի պահվածքի մոդելներ ու կենսաստեղծ հարացույցներ»[224]: Անշուշտ, թվարկված հատկանիշները հիմնավորված են: Ասվածի վկայությունն է, օրինակ, ռեժիսոր Օլիվեր Ստոունի (ծն.1946) «Ալեքսանդր» (Alexander, 2004) ֆիլմը 150 մլն բյուջեով:

Սա չի նշանակում, որ «ցածր» արվեստը, զանգվածային մշակույթը, կինոն, երաժշտությունը (ռաբիս, փոփը և այլն) չպետք է վերլուծվեն: Այս իրողությունները Հայաստանում դեռ սպասում են իրենց ուսումնասիրողներին, քանի որ «ցածր» մշակույթի քննությունը հնարավորություն կտա հասկանալու զանգվածային հայի հոգեկերտվածքը, արժեհամակարգը, թե ինչու է հեռուստատեսությամբ հրամցվում հանդիսատեսին և ում է դա հարկավոր: Այս հարցերի պատասխանները կունենան ոչ միայն մշակութաբանական հնչեղություն, այլ նաև քաղաքական: Այս խնդրի մասին ժամանակին բարձրաձայնել է Հրանտ Մաթևոսյանը. «Այսօր մենք մեր խոսքը չենք ասում, մեր երկրի մեջ չենք ապրում, մեր ուղեղով չենք մտածում, մենք ապրում ենք ուրիշի սահմանած կարգերում, հմայված ենք

[223] Патриарх Кирилл перечислил побочные эффекты массового кино, 2015, 9 ноября / http://lenta.ru/news/2015/11/09/kirill/ - 20.11.2015.
[224] Патриарх Кирилл: массовое кино приводит к деградации личности // ТАСС, 2015, 9 ноября / http://tass.ru/kultura/2420183 - 20.11.2015.

հուշկապարիկի երգով: Մենք ընթանում ենք ուրիշի կուրսով, մեզ ուրիշ ճանապարհով են տանում: Եվ ոչ միայն մեզ՝ գրողներիս, այլև ամբողջ հասարակությանը. իմ երեխաների սեղանի գիրքը ես չեմ՝ հեռուստատեսությունն է, զանգվածային մշակույթը»[225]:

Զանգվածային մշակույթի, քաղաքական գործընթացների ու ԶԼՄ-ների վերլուծության համար ուսանողին ուզում ենք ներկայացնել ամերիկացի քաղաքագետ Հարոլդ Լասսվելի (1902-1978) քաղաքական հաղորդակցության կաղապարը[226], ինչը կարելի է կիրառել ոչ միայն վերը նշված ոլորտներում, այլ նաև գրական երկերը վերլուծելու համար: Այն կաղապարի բաղադրիչ-հարցերն են.

1. Ո՞վ
2. Ի՞նչ մտադրությամբ
3. Ի՞նչ իրավիճակում
4. Ի՞նչ ռեսուրսներով
5. Ինչպիսի՞ մարտավարություն է օգտագործվում
6. Ի՞նչ լսարանի, սոցիալական շերտի համար
7. Ինչպիսի՞ արդյունավետությամբ

1. Առաջին հարցը վերաբերում է տեղեկության աղբյուրին, կոնկրետ տեղեկությունն ուղարկողին, որը կարող է անմիջական ուղարկողի հետ չհամընկնել: Օրինակ՝ երբ քաղաքական մի գործիչ իր թիմակից առաջատար քաղաքական ներկայացուցչի մասին հաղորդում է որևէ տեղեկություն:

---

[225] Հրանտ Մաթևոսյան, Գրականությունը նոր ժամանակներում // Գրական թերթ, 04.10.1994 / http://hrantmatevossian.org/hy/works/id/grakanutiuny_nor_jamanaknerum - 20.11.2015.

[226] Նկատենք, որ կաղապարի առաջին տարբերակը Լասսվելն առաջարկում է 1948 թվականին: 1960-ին գիտնականն առաջարկում է հաղորդակցական կաղապարի երկրորդ տարբերակը, իսկ 1968 թ. այն նորից վերանայում և ընդլայնում է (Harold Lasswell, The Uses of content Analysis in Studying Social. In.: Social Science Information, 1968, N. 1):

2. «Ի՞նչ մտադրությամբ» հարցն ամենակարևորներից է, որն ենթադրում է ուղարկողի բացահայտ կամ թաքնված ասելիքի վերլուծությունը թե՛ բանավոր, թե՛ գրավոր դրսևորումներով: Բացի այդ՝ ուսումնասիրողը պետք է տեքստից բխեցնի խոսքի արտաբերման, մտադրության ուղղվածությունը, ասելիքի *նպատակը:*

3. Երրորդ հարցը ենթադրում է տեղեկության հաղորդման բարենպաստ և ոչ բարենպաստ, չեզոք իրավիճակները հստակեցնել: Վերլուծաբանին հարկավոր է այստեղ պարզել նաև տեղեկությունը հաղորդողի ու հասցեատերերի միջև առկա բնական և ոչ բնական խոչընդոտները, որոնք խանգարում են տեղեկությունը հասցեատիրոջը հասցնելու գործընթացին: Պետք է փորձել նաև նվազագույնի հասցնել խանգարող տեղեկատվության ազդեցությունը:

4. «Ի՞նչ ռեսուրսներով» հարցին պատասխանելիս պետք է նկատի ունենալ տեղեկություն հաղորդողների և՛ տեղեկատվական-ֆինանսական, և՛ հաղորդակցային տեխնոլոգիաները, հնարանքները, մեթոդները և դրանց արդյունավետությունը:

5. «Ինչպիսի՞ մարտավարություն է օգտագործում» հարցը ենթադրում է ընտրել ճիշտ, գրագետ, արդյունավետ մարտավարություն: Այս ամենը հնարավորություն կտա «ով»-ին հասնելու իր նպատակին կամ պարզապես բացահայտելու «ով»-ի մտադրությունը: Դա նշանակում է հաշվի առնել ապագայում հնարավոր զարգացումները, դրա կանխարգելման միջոցները և ի հայտ եկած իրավիճակներից դուրս գալու հնարավորությունները: «Մարտավարությունը, - գրում է Գ. Պոչեպցովը, - ուժեղ խաղացողների բաժինն է. թույլերի աշխարհը կառավարվում է առանց մարտավարության: Դա մասամբ սահմանափակվում է անհրաժեշտ ինտելեկտուալ, տեղեկատվական և այլ ռեսուրսների բացակայությամբ, մասամբ էլ՝ մետամակարդակ հասնելու անկարողությունից:....Մարտավարությունը ցանկացած բարդ գործողության ու իրավիճակի անհրա-

ժեշտ բաղադրիչն է, որում ներքաշված են բազմաթիվ մարդիկ և տարբեր կազմակերպություններ: Այն իմաստավորված առաջընթաց է, այլ ոչ թե գոյատևման դիրքորոշում, որը կարող է չպահանջել երկարատև մարտավարություններ»[227]:

6. «Ի՞նչ լսարանի, սոցիալական շերտի համար է» հարցը տեղեկություն ուղարկողից պահանջում է ճշգրտել՝ տեղեկությունն ում է հասցեագրված: Չէ՞ որ ցանկացած տեղեկություն ենթադրում է ունենալ կոնկրետ կամ պոտենցիալ հասցեատեր: Այս հարցադրումը ստիպում է տեղեկություն ուղարկողին օգտագործել այն միջոցներն ու հնարանքները, որոնցով նա կկարողանա *արդյունավետ* ազդել կոնկրետ հասցեատերերի վրա:

7. Պատասխանելով վերջին հարցին («Ինչպիսի՞ արդյունավետությամբ»)՝ ուսումնասիրողը հնարավորություն կստանա ի մի բերելու, վերլուծաբար գնահատելու հաղորդակցության ավարտից հետո ստացված արդյունքները: Եթե հաղորդակցությունն արդյունավետ է ավարտվել, ապա հաղորդակցության ժամանակ կիրառված հնարանքները ճիշտ են եղել: Մասնագետն այս հարցին պատասխանելիս կարող է ավարտված հաղորդակցությունից հետո վերանայել իր ընտրած մեթոդներն ու հնարանքները, անել մետավերլուծություն՝ հետագա աշխատանքում դա է՛լ ավելի արդյունավետ կիրառելու համար:

Ահա սա էր Հ.Լասսվելի հաղորդակցական գործընթացների վերլուծության կաղապարը, որն օգտակար կլինի ուսանողներին իրենց ուսումնական, գիտական, ինչու չէ նաև կյանքի տարբեր հանգամանքներում կիրառելիս:

---

[227] Георгий Почепцов, Стратегия (Инструментарий по управлению будущим). М., изд. «Рефл-бук», «Ваклер», 2005, с. 7

Գ. Գրաքննադատությունն ու գրական դաշտը տոտալիտար վարչակարգում

Այս հատվածում ընթերցողին կներկայացնենք, թե ինչ է տեղի ունենում գրական դաշտի[228], գրաքննադատության ու մտավորականության հետ ամբողջատիրական վարչակարգերում: Գեղարվեստական տեքստ-գրաքննադատ/հանրություն հաղորդակցական մոդելը խաթարվում է, երբ գրական դաշտ են ներթափանցում քաղաքական դաշտի «դերասանները»: Լիովին ուտոպիստական ենք համարում այն, որ նման կառավարման վարչակարգերում մշակույթը, գրական դաշտը կարող են լինել անկախ:

Նկատենք, որ արվեստի, մշակույթի զարգացումը պայմանավորված է քաղաքական վարչակարգի գործողություններով, կամքով, ցանկությամբ: Այս առումով ուշագրավ է Պիեռ Բուրդյոյի հետ Կարլ-Օտտո Մաուի՝ «Ինտելեկտուալ գործունեության դաշտը իբրև յուրօրինակ աշխարհ» հարցազրույցում հնչած հետևյալ միտքը, որ «մշակութային արտադրության դաշտը ենթակա դիրք ունի քաղաքական դաշտի նկատմամբ: Հենց այս հիմնական փաստը անտեսվում է արվեստի ու գրականության սովորական տեսությունների կողմից»[229]: Բուրդյոյի պնդումը լիովին հիմնավորված է, քանի որ քաղաքական դաշտն է որոշում, թե ինչպիսի մշակութային քաղաքականություն պիտի իրականացվի, ըստ այդմ էլ որոշվում են գրական դաշտի խաղի կանոնները:

---

[228] «Գրական դաշտ» ասելով Պ. Բուրդյոն նկատի ունի «դաշտի ուժերը և միաժամանակ պայքարի դաշտը, որոնք ուղղված են ուժերը փոխակերպելուն կամ ուժերի առկա հարաբերակցությունները պահպանելուն: Դաշտի յուրաքանչյուր մասնակից (ագենտ) ներդնում է իր ուժը (կապիտալ), որը ձեռք է բերել նախորդ պայքարից» (Пьер Бурдьё, Начала. Choses dites («Поле интеллектуальной деятельности как особый мир») / http://bourdieu.name/content/pole-intellektualnoj-dejatelnosti-kak-osobyj-mir - 20.11.2015):

[229] Пьер Бурдьё, Начала. Choses dites (Поле интеллектуальной деятельности как особый мир), М., изд. «Socio-Logos», 1994 / http://bourdieu.name/content/pole-intellektualnoj-dejatelnosti-kak-osobyj-mir - 20.11.2015.

Այս գաղափարը, ըստ էության, նորություն չէր: Պետություն-մշակույթ-արվեստ կապին անդրադարձել է ռոմանտիկ Վիլյամ Բլեյքը (1757-1827): «Արվեստները և գիտությունները, - գրում է նա իր գրախոսականում, - ոչնչացվում են բռնակալների ու տխմար կառավարությունների կողմից: Լավ կառավարությունը չպիտի ձգտի ճնշել այն, ինչը նրա գլխավոր ու միակ աջակցողն է:

Արվեստն ու գիտությունը կայսրության հիմքում են: Քշե՛ք կամ ճնշե՛ք դրանց և կայսրությունը կդադարի գոյություն ունենալուց: Կայսրությունը հետևում է արվեստին, և ոչ թե հակառակը, ինչպես մտածում են անգլիացիները»[230]: Վ.Բլեյքի դիտարկումները մինչ օրս էլ արդիական են, հիմնավորված, քանի որ մշակույթի, հոգևորի բացակայությունը զոմբիացնում է հասարակությունները, իսկ նման հասարակություններում, պետություններում նյութական շահը, փողը հռչակվում են իբրև գերագույն արժեք (հիմնականում՝ թաքնված): Եզրակացությունն այն է, որ այդպիսի հասարակություններում չի կարող լինել ազատ, բաց, անկաշկանդ գրական դաշտ: «Մշակութային դաշտերի արտադրության ինքնավարությունը, - ասում է Բուրդյոն, - կառուցվածքային գործոն է, որը թելադրում է դաշտում ներքին պայքարի ձևը»[231]: Ճիշտ նույն կերպ 1933 թ. հետո նացիստները սահմանափակեցին գրական դաշտերի ինքնավարությունը և «սպանեցին» դարասկզբին ձևավորված բազմաձայն գրական դաշտը:

Տոտալիտար վարչակարգերում, որպես կանոն, հսկողության տակ է առնվում հասարակական կյանքում հոգևոր արժեքների շրջանառությունը: Այս ամենը իրականացվում է նաև

---

[230] Литературные манифесты западноевропейских классицистов (Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. *Н.П. Козловой*), М., Издательство Московского университета, 1980, с. 259.

[231] Пьер Бурдьё, Начала. Choses dites (Поле интеллектуальной деятельности как особый мир) / http://bourdieu.name/content/pole-intellektualnoj-dejatelnosti-kak-osobyj-mir - 20.11.2015.

քաղաքական տարբեր ստորաբաժանումների կողմից: Գերմանիայի բոլոր ոլորտներում վերանում են *երկխոսության դաշտը, քննարկումը, «բազմաձայնությունը»*, և ժողովրդի միակ ուղին դառնում է Հիտլերի՝ ֆյուրերի կամքին ենթարկվելը[232]:

Հիտլերի վարչակարգի մշակութային քաղաքականության ծայրահեղ փուլը սկսվում է 1933-ի մայիսի 10-ին, երբ Բեռլինի օպերայի հրապարակում Յոզեֆ Գյոբելսը՝ նացիստական իշխանության պրոպագանդայի (քարոզչության) նախարարը, կազմակերպում է «ոչ գերմանական գրքերի» այրումը: «Ոչ գերմանական» բառը վկայում է, որ նացիզմը չի ճանաչում «ուրիշին». նացիստական գաղափարախոսության մեջ «մենք // նրանք» հակադրությունը դառնում է թշնամական. այն, ինչ «մենք»-ի (ընտրյալ ազգ) մեջ չէ, անընդունելի է և ենթակա է ոչնչացման: Այս տրամաբանության հետևանքով տեղի են ունենում հոլոքոստը (հրեաների զանգվածային բնաջնջումը) և Երկրորդ աշխարհամարտը, որով նացիստական ղեկավարությունը ուզում էր հաստատել իր գերակայությունը այլ ազգերի՝ «նրանց»-ի նկատմամբ: Իրականանում են Հ.Հայնեի մարգարեական խոսքերը. «Այնտեղ, որտեղ վառում են գրքերը, վերջում կայրեն նաև մարդկանց»:

Անհանդուրժողականության ահա այսպիսի մթնոլորտում է նացիստական քարոզչամեքենան Գյոբելսի գլխավորությամբ 1933 թ. Բեռլինի օպերայի հրապարակում կազմակերպում (որոշ ժամանակ անց՝ նաև գերմանական տարբեր համալսարանների բակերում) «սև ցուցակում» հայտնված գրքերի այրումը, որի միջոցով փորձ էր արվում մաքրել գերմանական միջավայրը «ոչ գերմանական գրքերից». «Գերմանական ժողովրդի ոգին իրեն կդրսևորի նոր ուժով: Այս խարույկները լուսավորում են ոչ միայն հին շրջանի վերջը, այլև լուսավորում

---

[232] Հետագա շարադրանքը տրված է Պ. Բուրդյոյի տեսության շրջանակում և կարելի է համարել այն նրա առաջարկած մոտեցման թեստավորում: Անշուշտ, կիրառվում է նաև նշանագիտական մեթոդը:

են նոր դարաշրջանը»[233]: Փաստորեն, Գյոբելսը իր խոսքերով միֆեր է կերտում «նորի» (նացիստական) և «հնի» (բյուրգերական, դեմոկրատական)՝ ժամանակային ու արժեքաբանական հակադրության շնորհիվ: Այս գործողությունները կարելի է համարել անհանդուրժողականության նշաններ: Եվ հետաքրքիր է տեսնել, թե պատմական իրադարձություններն ինչպես են արտացոլվում գեղարվեստական գրականության մեջ, օրինակ՝ Լ.Ֆոյխտվանգերի «Կեղծ Ներոնը» վեպում:

Այս իրադարձությունը վեպում ներկայացված է անուղղակի. գլխավոր հերոսներից մեկը՝ Կնոփսը (=Գյոբելս), կազմակերպում է «անհեթեթ ֆարսը»՝ Ապամեա քաղաքի հեղեղումը, ինչը համընկնում է նացիստների՝ Ռայխստագի հրկիզման հետ: Ուշագրավն այն է, որ Ֆոյխտվանգերը վեպում այս պատմական ակնարկը (ալյուզիան) ներկայացնում է հակադիր տարրերի միջոցով (կրակ // ջուր): Այս առիթով պատումը վարողը նշում է, որ Վարոնի գործելաոճը, մեթոդը ճիշտ է. «Ինչքան համառ ու վստահ ես խաղագումար դնում մարդկային հիմարության վրա, այնքան ապահով է հաղթանակը»[234]: Դիտարկումը շատ դիպուկ է, քանի որ նացիստական քաղաքականությունն իրականացվում էր այսպիսի տրամաբանության շրջանակներում: Արձակագիրն այս տրամաբանությունը արտահայտում է հետևյալ կերպ. «Միներվան՝ բանականության աստվածուհին, ամբողջությամբ հեռացել է աշխարհից՝ Երկիր մոլորակը թողնելով ինքն իր հետ»[235]:

Եթե Ֆոյխտվանգերը Ռայխստագի այրումը մեկնաբանում է բանական // ոչ բանական հակադրության տեսանկյունից, ապա Ջոն Հերտֆիլդը՝ 1933 թ. մայիսի 10-ին Պրահայում «Արբայտերիլյուստրիրտե ցայտունգում» («Arbeiter-Illustrierte-Zeitung» (AIZ))

---

[233] Энциклопедия Третьего рейха (ст. «Литература в Третьем рейхе»), М., изд. «ЛОКИД-МИФ» (Сергей Воропаев; предисловие, общая редакция, подбор иллюстраций, дополнения Альберт Егазаров), 1996 / http://encyclopediya_3go_reicha.academic.ru/ - 09.02.2015.

[234] Lion Feuchtwanger, Der falsche Nero. Berlin: Aufbau Verlag 1960, S. 223.

[235] Նույն տեղում, էջ 223:

մի ֆոտոմոնտաժով, որը նա վերնագրում է «Լույսով դեպի գիշեր» («Durch Licht zur Nacht»)[236]:

Այստեղ Ջ.Հերտֆիլդը հեգնաբար խաղում է «գիշեր» («Nacht») / «իշխանություն» (Macht) բառերով, այսինքն՝ նացիստների ուղին մատնանշվում է լույսով (Ռայխստագի այրում) դեպի գիշեր (հակահումանիստական քաղաքականություն, սպանություններ, չարագործություններ) հեռանկարով: Սա, ըստ էության, կարելի է համարել անուղղակի պատասխան Գյոբելսի՝ վերը մեջբերված միֆաստեղծ արտահայտություններին:

[236]Die Bücherverbrennung / http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/d2b02017/index.html - 05.06.2009. / https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/etablierung-der-ns-herrschaft/buecherverbrennung.html - 20.11.2015.

Նացիստները սիրում էին իրենց «մութ» գործերն անել մութն ընկնելուն պես: Այս մասին հետաքրքիր տեղեկություն է հաղորդում Հ.Մանը «Գերմանացիները որոշում են» («Die deutsche Entscheidung», 1940) հոդվածում. «Հիտլերի՝ նացիոնալ-սոցիալիստների ռետորներին հասցեագրված հրահանգներում առկա է հետևյալ կետը, որի համաձայն՝ բոլոր հավաքները, առանց բացառության, ցանկալի է անցկացնել երեկոյան: Երեկոյան, իբր ավելի հեշտ է մշակել ու հիմարացնել ամբոխին, քան կեսօրին: Երեկոյան զանգվածը հոգնած է և նրան կարելի է ավելի արագ նվաճել»[237]:

Այս «մաքրիչ» միջոցառումները կազմակերպվում էին նացիստների գլխավոր մարմնի կողմից «Ընդդեմ ոչ գերմանական ոգուն» կարգախոսի ներքո լայն զանգվածներին ապակողմնորոշելու ու գլխահան արված զանգվածներին ոգեշնչելու համար: Նրանց նպատակն էր մաքրել հասարակական ու անհատական գրադարանները, ինչպես նաև «սև ցուցակում» հայտնված «անտանելի» («nicht tragbarer») հեղինակների գրքերը, որոնք որակվում էին իբրև «փտած, անպետք, քայքայիչ» («zersetzendes Schriftum»)[238] գրականություն: Այս գրականության շարքին էին դասվում Կ. Մարքսի, Հ. Հայնեի, Զ. Ֆրոյդի, Ման եղբայրների, Է.Մ. Ռեմարկի, Բ. Բրեխտի, Է. Քեստների, Կ. Տուխոլսկու, Կ. ֆոն Օսիեցկու և Ա. Կերի գրքերը: Նացիստների քաղաքականությունն, ըստ էության, նպատակ ուներ վերացնել մտավորականության ինստիտուտները:

Գրքերի այրման փաստը բավական դիպուկ ներկայացված է գեղարվեստական մակարդակում: Ֆոյխտվանգերն այս միջադեպը ներկայացնում է «Կեղծ Ներոն» վեպի «Դանակների և դաշույնների շաբաթ» («Die Woche der Messer und Dolche»)

---

237 Генрих Манн, В защиту культуры (Состав. и предисл. Г.Знаменской), М., изд. «Радуга», 1986, с. 40.

238 Die Bücherverbrennung / http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/d2b02017/index.html - 05.06.2009.

գլխում, որտեղ նկարագրվում է, թե ինչպես են Կնոփսն ու գեներալ Տրեբոնը (= Գյորինգ) կազմակերպում քրիստոնյաների ջարդը, որի ներքո իրականում թաքնված են նացիստների կազմակերպած հալածանքները՝ նախ և առաջ կոմունիստների և մյուս այլախոհների դեմ: Արձակագիրը կոմունիստների «որսի» դուրս եկած զորամիավորումներին անվանում է «Ներոնի վրիժառուներ» («Rächer Nerros»)[239]: Այս զանգվածային սպանությունների համատեքստում է ներկայացվում Հովհաննես Պատմոսցու որդու՝ Ալեքսեյի դաժան սպանությունն ու ձեռագրերի ոչնչացումը. «….կենդանիների (Ներոնի զորքերը (=Հիտլերի).- Տ.Ս.) պես ոչնչացրին գրքերը,….դրանց վրա իրականացրին իրենց բնական պահանջները»[240]:

«Կեղծ Ներոնը» վեպում պատկերված բարբարոսությունները նացիստական քարոզչամեքենան իրական կյանքում ի կատար է ածում *ծիսականացված*՝ յուրահատուկ հանդիսավորություն հաղորդելով գրքերն այրելու երևույթին: Այն բավական դիպուկ է բնութագրել Անդրե Մորուան: Նա «Ֆրանսիայի ողբերգությունը» էսսեում մեջբերում է Գերմանիայում Ֆրանսիայի դեսպանի խոսքերը. «….նրանք, որոնց ձեռքին է գտնվում իշխանության (խոսքը նացիստների մասին է. – Տ.Ս.) ղեկը, սիրում են տպավորիչ տեսարաններ, ահռելի խորհրդանիշներ»[241]: Այլ խոսքով՝ նացիստական գործողությունները նշանային արժեք են ստանում, ինչը կատարվում է բարբարոսությունը ծիսականացնելով: Ծիսականացումը կատարվում է երեք կարևորագույն բաղադրիչների միջոցով.

1. Գրքերը այրում են գիշերով, որպեսզի խորհրդավորություն հաղորդեն իրենց գործողություններին: Վառվող կրակն է՛լ ավելի է ազդում հանդիսատեսի, մասնակցի վրա. մթության մեջ ավելի է շեշտվում հոգևոր արժեքներից կրակի «մաքրագործող»

---

[239] Lion Feuchtwanger, Der falsche Nero, S. 202.

[240] Նույն տեղում, էջ 204:

[241] Андре Моруа, Надежды и воспоминания: худож. публицистика (пер. и предисл. Ф. С. Наркирьера и А. Ф. Строева), М., изд. «Прогресс», 1983, с. 35.

նշանակությունը: Կրակը սրբազնացնող, մաքրագործող գործառույթ է ձեռք բերում, երբ ոչնչացնում է «պիղծ»՝ ինտելեկտուալ, մարդասիրական արժեքներ ունեցող գրականությունը:

2. Նման գործողությունները ծիսականացնելու համար հարկավոր են խոսքային ձևակերպումներ, ուստի գրքերի այրումը համեմվում է հիմնականում անհիմն, կոշտ քննադատական ճառերով՝ ուղղված «օրենքից դուրս գտնվող» («verfremden») դեմոկրատ, հրեա հեղինակների դեմ: «Verfremd» բառը հուշում է, որ հստակ սահման է գծվում օրինական և ոչ օրինական գրքերի միջև: Նացիստական քարոզչամեքենայի գլխավոր «ռմբարկու» Յոզեֆ Գյոբելսն իր ճառերից մեկում ասում է, որ «սրանով (գրքերի այրումով.– Տ. Ս.) վերջ ենք դնում «հրեական ինտելեկտուալիզմին» (Գյոբելսի ճառը Բեռլինի օպերայի հրապարակում 1933 թ. մայիսի 10)[242]: Նկատենք, որ մինչև 1933 թ. մայիսի վերջը հասարակական գրադարաններից առգրավվում է մոտ 10.000 ցենտներ գրականություն և «սև ցուցակի» մեջ է հայտնվում մոտ 3.000 անուն գրականություն[243]:

3. Ծեսն ամբողջականացնելու համար գործող անձինք պետք է ստեղծեն նոր՝ կոննոտատիվ, միֆականացված արժեքներ: Ոչնչացվում է «հինը»՝ քրիստոնեականը, բանականը, դրա փոխարեն հաստատվում «նորը» ՝ հեթանոսականը, ոչ բանականը:

Այս բոլոր ծիսական ներկայացումները (ոչ բանական՝ «ուղղված ինքն իր դեմ»[244]), իրականացվում են Գյոբելսի գլխավորությամբ ղեկավարվող արդեն կուռ համակարգ ունեցող քարոզչամեքենայի շնորհիվ, որի բաղադրիչ մասերից էր Նացիս-

---

[242] Die Bücherverbrennung (Video) / https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/etablierung-der-ns-herrschaft/buecherverbrennung.html - 20.11.2015.

[243] Die Bücherverbrennung / http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/d2b02017/index.html - 05.06.2009.

[244] Умберто Эко, Пять эссе на темы этики («Вечный фашизм»), Санкт-Петербург, изд. «Симпозиум», 2003, с. 70.

տական գրականության պալատը (Reichschriftumskammer (RSK))՝ Նացիստական մշակութային մարմնի (Reichskulturkammer (RKK)) ենթաբաժինը: RKK-ն ստեղծվում է 1933 թ. սեպտեմբերի 22-ին՝ նացիստական Գերմանիայի քարոզարշավն ավելի կանոնավորելու համար: Այս կառույցը ղեկավարում էր քարոզչության և ժողովրդի լուսավորման նախարար Յոզեֆ Գյոբելսը: RKK-ն բաղկացած էր յոթ ենթակառույցներից, որոնք, իշխող գաղափարախոսությանը համապատասխան, կարգավորում ու կանոնակարգում էին կինոն, երաժշտությունը, թատրոնը, մամուլը, գրողներին, արվեստն ու ռադիոն (Reichsfilm-, Reichmusik-, Reichstheater, Reichpresse-, Reichsschriftumkammer, Reichskammer der bildenden Künste, Rechsrundfunkkammer)[245]:

Այս ենթակառույցներն իրենց հերթին ներառում էին տվյալ արվեստի ոլորտին պատկանող մյուս միությունները, որոնց անդամների թիվը հասնում էր 250.000-ի: 1934 թ. փետրվարի 12-ին RKK-ն դառնում է գերմանական աշխատավորական ճակատի (Deutsche Arbeiterfront (DAF)) կորպորատիվ անդամը, որի տեղեկատվական պաշտոնական օրգանը դառնում է NSDAP-ի (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) «Ֆոլկիշե բեոբախտերը» («Völkische Beobachter»[246]): Նրանք, ովքեր

---

[245] Այս առիթով Բ. Բրեխտը իր «1933-1938 բանաստեղծությունների» շարքում զետեղված «Երրորդ ռայխի ուժը» բանաստեղծության մեջ նկարագրում է այս իրադարձությունները. «Սկզբից շատերը գովերգում էին նոր կառավարության ուժը: // Գործերին հաջորդեցին բառերը, ոչնչացման սպառնալիքները: // Ոչ միայն բազում գաղափարներ զողացան, այլև գերատեսչություններ բացեցին» («Viele rühmten am Amfang die Stärke der neuen Regierung. // Taten folgten den Worten; Morde der Drohung. // Nicht nur die Pläne wurden gefasst; auch Ämter wurden gegründet») (Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke. Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990, S. 550):

[246] Այս պարբերականը նացիստական ռեժիմի պաշտոնական օրգանն էր, որի տպաքանակը տարեցտարի աճում էր, օր.՝ 1921-1923 թթ.՝ աշուն՝ 8.000-ից մինչև 25.000, 1931՝ 120.000, 1933՝ 336.000, 1934-1944 թթ.՝ 1.7 մլն, իսկ 1945-ի ապրիլին՝ կապիտուլյացիայից մի քանի օր առաջ, տպագրությունը դադարեցվում է (Weimarer Republik / http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/innenpolitik-/beobachter/index.html - 11.08.2009):

ընդգրկված չէին RKK-ի ենթակառույցների մեջ, աշխատելու իրավունք չունեին: Ստեղծագործել ու տպագրվել կարող էին միայն այն մարդիկ, որոնք ազգայնականների բանակում էին և ունեին արիացու փաստաթուղթ (Ariernachweis)[247]:

Նացիստական գրականության պալատը ուներ իր վեց ենթակառույցները, որոնք կազմակերպում էին.

1. կառավարման (սկզբում Հանս Ֆրիդրիխ Բլակն էր, հետո՝ Հանս Յոստը),

2. գրողների մասնագիտական, իրավական ու սոցիալական հարցերի կանոնակարգման,

3. գրքերի վաճառքի,

4. գրական միությունների և գրական քննարկումների, դասախոսությունների,

---

[247] Նացիստների իշխանության գալուց հետո հրեաների դեմ պայքարելու համար կյանքի է կոչվում «Բյուրոկրատական ապարատի վերափոխման օրենքը»: Գործողության մեջ է մտնում արիացիների մասին օրենքի ենթակետը, որի հիմնական նպատակն էր աշխատանքից հեռացնել բոլոր հրեաներին: Բոլոր պաշտոնյաները պետք է ապացուցեին իրենց արիական ծագումը, հակառակ դեպքում հեռացվում էին աշխատանքից: Եթե որևէ մեկի ծնողները կամ ապուպապը հրեական ծագում էին ունեցել, ապա անմիջապես համարվում էին «ոչ արիացի»: Արիացու փաստաթուղթ կարելի էր ստանալ միայն կնքված տեղեկանքի հիման վրա: «Կասկածյալ» ոչ արիացին հոգևորականից կամ պետական արխիվից պետք է ձեռք բերեր տեղեկանք առ այն, որ նրա պապերը արիացիներ են եղել: 1935 թ. ընդունված Նյուրնբերգյան օրենքների համաձայն՝ արիացիների տեղեկանքը տարածվում է նաև գերմանական ռայխի բոլոր քաղաքացիների վրա: Սրանով թուլացվում են հրեաների ձեռներեցության և քաղաքացիական իրավունքները: Նյուրնբերգյան օրենքների անմարդկային տարրերը տեսանելի են այն կետում, որ այն արգելում էր խառնամուսնությունները գերմանացիների և հրեաների միջև, իսկ նրանցից ծնված երեխաներին չէր հասնում արիացու տեղեկանք: Այս իրավիճակում մեծանում է նախնիների ուսումնասիրման մասնագետների թիվը: 1940 թ. հիմնվում է Ռայխի արյունակցական կապերը պարզելու կառույցը (Reichssippenamt), որի իրավասության մեջ էր նախնիների ուսումնասիրման հիման վրա մարդուն ծագման փաստաթուղթ տրամադրելը (NS-Regime / http://www.dhm.de/lemo/html/nazi/antisemitismus/ariernachweis/index.html - 13.08.2009):

5. հասարակական և մասնագիտական գրականության, դասագրքերի և տեղեկատվական գրքույկների տպագրության հարցերը, գործընթացները[248]:

Այսպիսի կուռ կառուցվածք ունեցող RSK-ի հիմնական նպատակն էր հետևել, որ ոչ մի «օտարածին» տեղեկատվություն չներթափանցի ժողովրդի մեջ: Պետք է նկատել, որ RSK-ն արդեն 1939 թ. ամբողջությամբ վերահսկում էր 2500 հրատարակչություն և 25 հազար գրախանութ: Նացիստական քարոզչամեքենան չի մոռանում ստեղծել նաև գրական գործիչներին խրախուսելու մեխանիզմ: Տարեկան հիսուն պարգևներ էր հանձնվում[249]: Դրանց հիմնական նպատակն էր խրախուսել, «ոգեշնչել» մշակույթի գործիչներին, որպեսզի նրանք իրենց գործունեությամբ, գեղարվեստական երկերով քարոզեն ու օրինականացնեն նացիստական ռեժիմը: Նացիստները, փաստորեն, նման կերպ իրենց «շնորհակալությունն» էին հայտնում գրողներին և հեռանկարում խոստանում պարգևատրել եկող սերունդների «տաղանդավոր» արվեստագետներին: Այլ կերպ ասած՝ նրանք լռելյայն ձևավորում էին «դու՝ ինձ, ես՝ քեզ» մեխանիզմը:

RSK-ի կառույցները կոչված էին հսկելու ապակայունացնող հնարավոր բոլոր տեղեկությունների արտահոսքը դեպի ժողովուրդ. օրինակ՝ նախապատերազմյան շրջանում RSK-ն վերահսկում էր մոտ 1 մլն գիրք և տարեկան ավելի քան 20 հազար հրատարակվող գրականություն:

Գրողների վրա մեծ պատասխանատվություն էր դրված. նրանք պետք է մաքրեին բոլոր «օտար» («artfremd»), «ժողովրդի համար վնասակար» («volkschädig») տարրերը: Ինչպես տեսնում ենք, նացիստական ռեժիմը ստեղծում է աստիճանակարգված այնպիսի կառույց, որով կարգավորվում էր ամբողջ

---

248 NS-Regime / http://www.dhm.de/lemo/html/nazi/antisemitismus/ariernachweis/index.html - 13.08.2009.

249 Энциклопедия Третьего рейха (ст. «Литература в Третьем рейхе») / http://encyclopediya_3go_reicha.academic.ru/ - 20.11.2015.

մշակութային դաշտը, մշակույթի գործիչների գործունեությունը: Նրա աչքից չի վրիպում նաև գրաքննադատությունը: Այս միակ ազատ մնացած գրական գործունեությունն ավարտվում է 1936-ի նոյեմբերի 27-ին՝ որակվելով «քայքայող գրաքննադատություն»[250]: Նույնն էր տեղի ունենում նաև Խորհրդային Միությունում[251]:

Ակնհայտ է, որ նացիստական քարոզչամեքենան անցում է կատարում, Գյոբելսի խոսքերով ասած՝ «հրեական ինտելեկտուալիզմի» վերացմանը, Վայմարյան Հանրապետության տարիներին ձևավորված բազմաձև ու «բազմաձայն» գրականության՝ գրական դաշտից արտամղման գործընթացին:

Նախորդի փոխարեն սկսվում են ձևավորվել նացիստական արվեստն ու մշակույթը (NS-Kunst und Kultur): Ազգայնական քարոզչությունը մշակում է իր պահանջներն ու չափորոշիչները: Թույլատրված էր ստեղծագործել չորս հիմնական թեմատիկ ուղղվածությամբ՝

1. *պատերազմի վերապրումին նվիրված արձակ* (Fronterlebnis), որը կոչված էր գովերգելու պատերազմական եղբայրությունը և ռազմական ժամանակների ռոմանտիզմը.

2. *կուսակցական գրականություն* (Parteiliteratur), որի հիմնական նպատակն էր տարածել նացիստական գաղափարախոսության արժեքաբանությունը.

3. *հայրենասիրական գրականություն* (Heimatliteratur). այն ներծծված էր ազգային համուհոտով, ընթերցողների մեջ տա-

---

[250] Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart von Wolfgang Beutin, 6. Verb. und erw. Aufl., Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 438.

[251] Այս մասին մանրամասն տե՛ս А.В. Соколов, Общая теория социальной коммуникации (гл. 9.4.3), Учебное пос. СПб. Изд. Михайлова В.А., 2002 // http://lib.mesi-yar.ru/books/yf-mesi/2006/Sokolov.pdf - 20.01.2015: Խորհրդային և նացիստական վարչակարգերի տրամաբանության ու նշանագիտական հայեցակարգի մասին տե՛ս Տ.Սիմյանի հոդվածը (Тигран Симян, Логика и семиотика правления тоталитарных режимов (опыт анализа советского и нацистского режимов), сс. 467-474 // Totalitarism and Literary Discourse. 20-th Century Experience. Tbilisi, Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2010).

րածում էր սեր առ բանահյուսություն, ազգայնամոլություն, ժողովրդականություն և գերմանական ոգու միստիկական անհասանելիություն.

4. *ռասայական արձակ* (Rassenliteratur), որը պիտի գովերգեր հյուսիսային ռասան, նրա ավանդույթն ու ներդրումը համաշխարհային քաղաքակրթության մեջ, արիացիների կենսաբանական առավելությունը մյուս «անլիարժեք» ազգերի նկատմամբ[252]:

Ստացվում է՝ նման չափորոշիչներով, ակտիվ հակապայքարի միջոցով լռեցվում է 1910-20-ական թթ. բոլոր «իզմերի» ձայնը: Օրինակ՝ նացիստական վարչակարգը սպասարկող Հանս Սեվերուս Ցիգլերը (1893-1978) 1938 թ. կազմակերպում է «Դեգեներատ երաժշտություն» («Entartete Musik», նկար 5) շրջիկ ցուցահանդեսը (Վայմար, Մյունխեն, Վիեննա), որի ցուցադրությանը ներկա է եղել մոտ 2 մլն մարդ: Քննադատության թիրախում էր էքսպրեսիոնիզմի համատեքստում ստեղծագործող Գուստավ Մալերի և ավստրիացի Ալֆրեդ Շյոնբերգի երաժշտությունը:

Առանձնապես հետաքրքիր է անդրադառնալ ցուցահանդեսի «դեմքի»՝ հայտնի պաստառի քննությանը: Պատկերված նկարում[253] հստակ երևում է հրեականության խորհրդանիշը՝ «Դավթի աստղը», իսկ երաժշտի գույնը մատնանշում է սևամորթներից սերած ամերիկյան երաժշտությունը (ջազ), որը լայն տարածում է ստանում 1920-ական թթ. Վայմարյան Հանրապետությունում (հիշենք Պաբլոյի ֆիգուրը «Տափաստանի գայլը» վեպում): Ինչպես նկատում ենք, պատկերը կառուցված է «մենք» (բարձր, սպիտակամորթ արիական ցեղ, արիական մշակույթ) / «նրանք» (ցածր, հրեականություն, սևամորթ ռասա, ոչ արիական մշակույթ) հակադրության վրա: Այստեղ հստակ

[252] Энциклопедия Третьего рейха (ст. «Литература в Третьем рейхе») / http://encyclopediya_3go_reicha.academic.ru/ - 20.11.2015.
[253] «Entartete Musik». Broschüre zur gleichnamigen Ausstellung Völkischer Verlag, Düsseldorf, 1939 / - https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/643_2 - 20.11.2015.

երևում է «ռասա + մշակույթ» սկզբունքով քննելու միտումը, ըստ որի՝ մշակույթները գնահատվում ու արժևորվում են ըստ ռասաների: Պատճառը 19-րդ դարում փիլիսոփայական խոսույթում (Հեգել, Վագներ, Հայդեգեր) գերմանական մշակույթի մասին ռոմանտիկ պատկերացումներն էին, որոնք ուժեղ ազդակներ են ստանում Չեմբերլենից, Շեմանից, Վոլտմանից[254]:

Ամբողջատիրական վարչակարգերը «սիրում» են միայն իրենք իրենց, իրենց մշակութային արտադրանքը: Չեն հանդուրժում նմանատիպ այլ վարչակարգեր և իրենց վարչակարգին հակադրված մտավորականներին:

Ումբերտո Էկոն ֆաշիզմի ծագումնաբանությունն ու նախադրյալներն ուսումնասիրելիս գրում է, որ «մտավորականների նկատմամբ կասկածամտությունը միշտ նախաֆաշիզմի առկայության ազդանշան է»[255]: Ընդհանրապես, ցանկացած ամբողջատիրական վարչակարգ երկյուղում է քննադատական մտածողություն ունեցող մարդկանցից, մտավորականությունից, ուստի նման վարչակարգերի ձևավորումից անմիջապես հետո առաջին հարվածը հասնում է մտավորականությանը: Նրանց սկսում են համարել այլախոհներ կամ «ազգի թշնամիներ»: Ասվածը կարելի է հաստատել և՛ հիտլերյան (համակենտրոնացման ճամբարներ), և՛ ստալինյան (աքսորավայրեր) վարչակարգերի օրինակով: Ում. Էկոն իր էսսեում Գյոբելսի օրագրերից շատ դիպուկ արտահայտություն է մեջբերում. «Հենց լսում եմ «մշակույթ» բառը, ուզում եմ վերցնել ատրճանակը»[256]:

Ինչո՞ւ են ոչնչացնում մտավորականությանը: Հայտնի է, որ մտավորականությունը հասարակության մեջ բարոյական և հոգևոր արժեքների ստեղծողն է, ինչը սովորաբար հակասում է քաղաքական դաշտի դերասանների շահերին, ուստի

---

[254] Մշակույթ-ռասա կապի մասին տե՛ս Хейзинга, Йохан. Homo ludens. В тени завтрашнего дня, М., ООО «Издательство-АСТ», 2004, сс. 395-400:

[255] Умберто Эко, Пять эссе на темы этики («Вечный фашизм»), с. 71.

[256] Նույն տեղում, էջ 71:

նրանց մարգինալացումը կամ ոչնչացումը քաղաքական դաշտի դերասանների ձեռքերը արձակում է: Նույն երևույթը առկա էր նաև ստալինյան իշխանության տարիներին:

Ստալինի իշխանության տարիներին, ինչպես նացիստների օրոք, մշակույթի և գրականության դաշտերը կորցնում են իրենց ինքնուրույնությունը: Գրաքննադատությունը փոխարինվում է գրաքննությամբ: Դիպուկ է նկատում Ժենյա Քալանթարյանը խորհրդային քննադատության մասին. «…քննադատությունը դառնում է հասարակական ինստիտուտ, որի միջոցով կուսակցությունն իրականացնում է իր ղեկավարությունը գրականության բնագավառում: …Սոցռեալիզմի երկրներում քննադատությունն ունի ամենալայն հասցեատերը և գիտական իր եզրահանգումները ծառայեցնում է ինչպես գեղագիտական, այնպես էլ հասարակական-գաղափարական բնույթի հարցերը վճռելու համար»[257]: Հատվածը հստակ նկարագրում է խորհրդային «գրաքննադատության» կարգավիճակը: Այն դառնում է միակ քաղաքական կուսակցության՝ գրական դաշտը կառավարելու «զենքը», որը ծառայեցվում է գրական դաշտում այլխոհության բացառմանը, սիմվոլիկ կապիտալի վերահսկմանը:

Այժմ տեսնենք, թե ինչպես են բոլշևիկները կազմակերպում գրական սոցիալական ինստիտուտների, դրանց արտադրանքի «սպառողը»: Օրինակ՝ անհանդուրժողականության տրամաբանությունը և այլախոհության բացակայությունը ակներև է Լենինի՝ 1905-ին գրած «Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն» հոդվածում, որն ամբողջապես կյանքի է կոչվում 1917 թ. հոկտեմբերյան պետական հեղաշրջումից հետո. «Գրականությունը պիտի լինի կուսակցական՝ ի հակակշիռ բուրժուական բարքերին, բուրժուական ձեռնարկատիրական, առևտրային մամուլին, բուր-

257 Ժենյա Քալանթարյան, Գրական քննադատության տեսության և պատմության հարցեր, էջ 10, 11:

ժուական գրական կարիերիզմին ու անհատականությանը, «աղայական անարխիզմին», շահի հետևից ընկնելուն: Սոցիալիստական պրոլետարիատը պետք է առաջ քաշի *կուսակցական գրականության* (ընդգծումը՝Վ.Ի.Լենին. – Տ.Ս.) սկզբունքը, զարգացնի այս սկզբունքը և կյանքի կոչի հնարավորինս լիարժեք ու ամբողջական ձևով:….այն չի կարող առհասարակ լինել անհատական գործ՝ անկախ ընդհանուր պրոլետարական գործից: Կորչե՛ն անկուսակցական գրական գործիչները: Կորչե՛ն գերմարդ գրական գործիչները: Գրական գործը պետք է դառնա ընդհանուր պրոլետարական գործի *մասը*, միակ-միասնականի «անիվն ու պտուտակիկը», հզոր սոցիալ-դեմոկրատիզմի մեխանիզմը, որը շարժման մեջ է դրվում ամբողջ աշխատավորական դասի գիտակցական ավանգարդով: Գրական գործունեությունը պետք է դառնա սոցիալ-դեմոկրատական կուսակցության՝ կանոնակարգված, պլանաչափ, միասնական աշխատանքի բաղադրիչ մասը:….կուսակցականի և հակակուսակցականի բաժանարար սահմանը կուսակցական ծրագիրն է, կուսակցության մարտավարական որոշումներն ու նրա կանոնադրությունը և վերջապես միջազգային սոցիալ-դեմոկրատիայի փորձը….»[258]:

Ինչպես տեսնում ենք, Լենինը գրականությունը, արվեստը (եթե ընդլայնելու լինենք գրականության սահմանը) դարձնում է կուսակցական գաղափարների տարածման ու քարոզի միջոցներից մեկը: Ըստ Լենինի պատկերացման՝ գրական տեքստերում պետք է բացակայեն անհատականը, ինտելեկտուալիզմը: Այս հատկանիշների բացակայությունը չի կարող հիմք դառնալ գրականության զարգացման, անկրկնելի տեքստերի ստեղծման համար:

Ճիշտ նույն իրավիճակը առկա էր նաև նացիստական Գերմանիայում: Նացիստական արվեստը, ինչպես դիպուկ

[258] Хрестоматия по теории литературы (сост. Л.Н. Осьмакова), М., изд. «Просвещение», 1982, с. 41, 43.

նկատում է Գ.Լուկաչը, նորույթ չի բերում. այն «բոլոր ծայրահեղ միտումների էկլեկտիկ, խառնիխուռն համադրման արդյունք էր»[259], որովհետև նման քաղաքական համատեքստում կարևորը ոչ թե գրական ստեղծագործություններով նոր խոսք, նոր իմաստավորում, նոր պատումի ձևեր ստեղծելն է, այլ վարչակարգի գաղափարախոսության տարածումը:

Այլ էր խնդիրը խորհրդային ամբողջատիրական վարչակարգում: Եթե գերմանական քարոզչամեքենան ժողովրդին պատրաստում էր պատերազմի՝ նոր «կենսատարածքներ գրավելու», ապա Խորհրդային Միությունում՝ արվեստի միջոցով հնարավորինս շատ մարդկանց մարքս-լենինյան ուսմունքով ոգևորելու, քարոզելու, կոմունիզմ կառուցելու: Կոմունիստական կուսակցության՝ գեղարվեստական գրականության ոլորտի վերաբերյալ 1925 թ. հունիսի 18-ի նիստի արձանագրության մեջ ասվում է. «Կուսակցությունը պետք է ընդգծի գեղարվեստական գրականություն ստեղծելու անհրաժեշտությունը, որի իրական հասցեատերը պետք է դառնա զանգվածային ընթերցողը, աշխատավորը, գյուղացին: Պետք է խիզախորեն ու վճռականորեն կտրել գրականության մեջ եղած աղայական նախապաշարումները և օգտագործելով հին արվեստի բոլոր տեխնիկական նվաճումները՝ վերամշակել համապատասխան ձև՝ հասկանալի միլիոններին: Խորհրդային գրականությունը և նրա ապագա պրոլետարական ավանգարդը միայն այն ժամանակ կկարողանան իրականացնել իրենց մշակութային-պատմական առաքելությունը, երբ հաղթահարեն այս գերխնդիրը» (Хрестоматия по теории литературы 1982:63):

Նորից վերադառնանք Լենինի հոդվածին: Նա գրում է. «Հրատարակչությունները, պահեստները, խանութները, ընթերցասրահները, գրադարաններն ու գրքային ամբողջ

[259] Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart von Wolfgang Beutin, 6. Verb. und erw. Aufl., Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 438.

առնտուրը պետք է դառնան կուսակցական և հաշվետու[260]: Այս ամբողջ աշխատանքին պետք է հետևի կանոնակարգված կոմունիստական պրոլետարիատը, այն պիտի վերահսկվի նրա կողմից առանց որևէ բացառության....: Գրողը գրում է, իսկ ընթերցողը՝ կարդում»[261]: Այս հատվածը ընթերցելիս նկատում ենք, որ նացիստական ու խորհրդային ռեժիմների քաղաքականությունն իրականացնողները նույն գործելաոճով են աշխատել: Խորհրդային քարոզչամեքենան հետևում էր Լենինի մարտավարությանը, իսկ նացիստները՝ իրենց ֆյուրերին, որի քաղաքականության իրականացնողը նացիստական գրականության մարմինն էր (Reichschriftumskammer (RSK)):

Երկու վարչակարգերի գործելաոճի նմանությունն ակնհայտ է նաև գրողների միությունների աշխատաձևի մեջ: Կոմկուսի 1932 թ. ապրիլի 23-ի որոշման մեջ կարդում ենք. «Գործարաններից, ֆաբրիկաներից, կոլտնտեսություններից ծնված պրոլետարական գրականության կադրերը, որոնք միավորվեցին գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների շուրջ (ВОАПП, РАПП, РАМП), դառնում են շատ նեղ և արգելափակում են գեղարվեստական ստեղծագործության լուրջ առաջընթացը: Այս հանգամանքը վտանգ է ստեղծում, որ այդ կազմակերպությունները, փոխանակ խորհրդային գրողներին և ստեղծագործողներին սոցիալիստական շինարարության խնդիրների շուրջ առավելագույնս մոբիլիզացնելու միջոց դառնալու, սերմանում են ներփակ խմբակներին բնորոշ արժեքներ՝ օտարում արդի քաղաքական խնդիրներից, նշանա-

---

[260] Այստեղ խոսքը վերաբերում է կուսակցության ֆինանսավորմամբ աշխատող խանութներին, գրադարաններին, ընթերցասրահներին և այլն: Այն 1920-ական թթ. տարածվում է ամբողջ Ռուսաստանի սոցիալ-հաղորդակցական ինստիտուտների վրա: Այս և հետագա գործընթացի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս (Соколов, А.В. Общая теория социальной коммуникации (гл. 9.4.1.). Учебное пос. СПб. Изд. Михайлова В.А., 2002. (672 с.) // http://lib.mesi-yar.ru/books/yf-mesi/2006/Sokolov.pdf - 20.11.2015.

[261] Хрестоматия по теории литературы, с. 42.

կալի գրողներից ու հեղինակներից, որոնք համամասնակից են սոցիալիստական շինարարությանը: Այս ամենից անհրաժեշտություն է առաջանում վերակառուցել գրական-գեղարվեստական կազմակերպություններն ու ընդլայնել դրանց աշխատանքային բազան:

Ուստի՝ կուսակցությունը որոշում է՝

1. կազմալուծել Պրոլետարական գրողների ասոցիացիան (ВОАПП, РАПП),
2. միավորել բոլոր գրողներին, որոնք սատարում են խորհրդային իշխանության պլատֆորմը և ձգտում մասնակցել սոցիալիստական շինարարությանը մեկ միասնական միության մեջ, որում պետք է ընդգրկված լինի կոմունիստական ֆրակցիան,
3. կատարել նմանատիպ փոփոխություններ արվեստների մյուս բոլոր բնագավառներում,
4. հանձնարարել Կազմբյուրոյին (Оргбюро) մշակել այն չափանիշները, որոնցով պետք է իրականացվեն այդ որոշումները»[262]:

Այս ընդարձակ հատվածը վկայում է, որ կոմկուսն ավելի է հստակեցնում ու համակարգում գրողների, գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների (ВОАПП, РАПП, РАПМ) գործունեությունը, որպեսզի երբեք չարձանագրվեն շեղումներ իշխող գաղափարախոսությունից: Ինչպես նացիստական վարչակարգում, այնպես էլ այստեղ, ցանկացած շեղում ենթակա է վերացման: Ինչ վերաբերում է գրաքննադատությանը, ապա խորհրդային վարչակարգը, ինչպես և նացիստականը, մեծ ուշադրություն էր դարձնում դրան: Գրաքննադատությունը կոչված էր ոչ թե գրական երկերը վերլուծելու, թաքնված իմաստները վերհանելու, այլ գաղափարական քարոզի: Խորհրդային գրաքննադատությունն իրավունք ուներ միջտեքստային կապեր

[262] Хрестоматия по теории литературы (О перестройке литературно-художественных организаций (постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г.)), с. 64.

գտնել միայն բազմաժողովուրդ խորհրդային, կոմունիստական գրականության սահմաններում («….խորհրդային արվեստի ու գրականության զարգացման գործընթացները, սոցիալիստական ազգերի մշակույթների փոխհարստացման և մոտեցման հարցերը ոչ բավարար խորությամբ են վերլուծվում»)[263]:

Խորհրդային շրջանի արվեստի հիմնական չափորոշիչներն էին «դասակարգայնության» և «պարտիականության» սկզբունքները, որի արդյունքում պիտի ձևավորվեր գեղարվեստական ստեղծագործությանը ոչ թե համամասնակից, այլ **սոց**ընթերցող[264]: Խնդիրն այն էր, որ Խորհրդային Միությունը փորձում էր տարածել այն միֆը, որ գրականությունը *ազգային* կարող է լինել իր ձևով, բայց ոչ բովանդակությամբ: Սա սոցռեալիզմի կարգախոսն էր՝ «Культура должна быть социалистической по содержанию, национальной по форме»: Այս միֆի զոհերն են դառնում բազմաթիվ անմեղ գրողներ: Նրանք մեղադրվում են ազգայնամոլության մեջ և ենթարկվում մահապատժի (օր.՝ Բակունցը, Չարենցը):

Բացի այդ՝ առկա էր ևս մեկ գերխնդիր, այն է՝ արվեստի ու իրականության փոխհարաբերության հարցը: Խորհրդային գրաքննադատությունը պետք է կարողանար նաև «փիլիսոփայական և գեղագիտական բարձր մակարդակով» վերհանել կյանքի ու արվեստի փոխհարաբերության կապը: Ոչ թե գրականությունը պետք է դառնար վերափոխիչ և ազդակ նոր իրականություն կերտելու համար, այլ սոցիալիստական իրականությունը պիտի արտացոլվեր խորհրդային արվեստում, գրականության մեջ:

---

[263] Хрестоматия по теории литературы (О литературно-художественной критике (постановление ЦК КПСС от 21 января 1972 г.), с. 66.

[264] Այս խնդրի վերաբերյալ մանրամասն տե՛ս Советский читатель: Опыт конкретно-социологического исследования (Ред. -сост. Н.Е. Добрынина, Е.Е. Троицкая), М., изд. «Книга», 1968; Людмила Петровичева, Советский рабочий – читатель, Минск, изд. «Беларусь», 1978; Людмила Петровичева, Советский крестьянин – читатель, Минск, изд. «Беларусь», 1981.

Համայնավարական գաղափարախոսությունը, ինչպես նաև նացիստական վարչակարգը, վերափոխվում ու «մարմնավորվում» էին նոր ձևի՝ արվեստի, գրականության: Խորհրդային գրաքննադատը պետք է պայքարեր «բուրժուական (այսինքն՝ արևմտյան) «զանգվածային մշակույթի» և անկումային ուղղությունների, արվեստի ու գրականության մասին եղած տարբեր ոչ մարքսիստական կարծիքների և ռևիզիոնիստական (վերանայողական.- Տ. Ս.) գեղագիտական կոնցեպցիաների դեմ»[265]: Այլ կերպ ասած՝ քննադատությունը պիտի զբաղվեր այլախոհության հանգեցնող տեղեկատվական հոսքերի վերացմամբ, քանի որ այդ բոլորը խոչընդոտում էին գրականության, արվեստի ժողովրդականությանը և արվեստի կուսակցական լինելուն[266]:

Այդ էր պատճառը, որ չէին հրատարակվում ոչ միայն «ներսի», այլև «դրսի»՝ ավանգարդիստական արվեստի նմուշները: Այս ամենը հիմնականում հասանելի դարձավ «երկաթյա վարագույրի» վերացումից հետո, երբ 1991 թ. փլվեց Խորհրդային Միությունը:

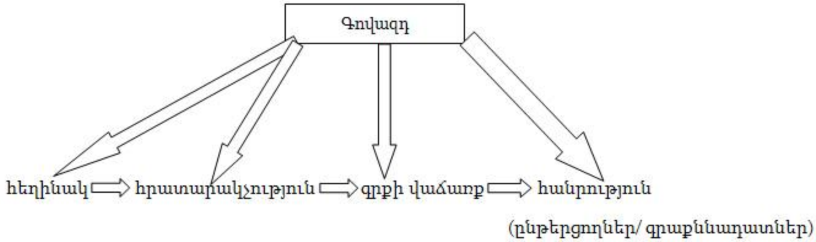
---

[265] Նույն տեղում, էջ 66:

[266] Վերը շարադրված խնդրի և 1920-ական թթ.գերմանական գրական դաշտի մասին մանրամասն տե՛ս Տիգրան Սիմյան, 1918-1939 թթ. գերմանական վեպի գաղափարագեղարվեստական պրոբլեմատիկան, Երևան, Հեղ. հրատ, 2015, էջ 176-288:

Դ. Գրաքննադատությունն ու գրական «գործարանը» լիբերալ տնտեսական խաղի կանոնների համատեքստում

Այս ենթաբաժնում հայկական նյութի հիման վրա կփորձենք նկարագրել Հանս Շլոսերի կաղապարի[267] ընդլայնված տարբերակը, որտեղ կարևոր դեր է կատարում նաև գովազդը.



Արդեն նշել ենք, որ համաժամանակյա կտրվածքում գրական դաշտի կարևորագույն «դերասաններից» էր գրաքննադատը: Ըստ էության, նա գրական դաշտում պիտի ունենա հիմնական «խաղացողների»՝ գրողների սիմվոլիկ կապիտալը անկողմնակալ, արդարացի գնահատելու դեր: Գրաքննադատը չպետք է գրական երկը գնահատի լավ vs վատ, արժեքավոր vs ոչ արժեքավոր, խորքային vs մակերեսային հակադրությունների շրջանակում արվող դատողություններով: Քանի որ նրա հիմնական նպատակը ծածկագրված է հենց հունարեն criticus (=քննադատաբար դատող) գոյականի և krinein (կտրել, բաժանել, որոշել, դատել) բայի մեջ: «Ով դատում է, - գրում է Թոմաս Անցը, - սահմանազատում է լավն ու վատը, ճշմարիտն ու կեղծը»[268]: Սահմանազատումը ինքնին ենթադրում է մտավոր, *վերլուծական* գործունեություն, որին պիտի միացնել նաև *համադրումը:* Քննադատը պետք է երևան հանի սյուժետային, թե-

[267] Horst Dieter Schlosser, dtv-Atlas Deutsche Literatur, S. 14.
[268] Handbuch Literaturwissenschaft; Gegenstände und Grundbegriffe (Hrsg. Thomas Anz), Band 1, Stuttgart-Weimar J.B. Metzler 2007, S. 345.

մատիկ ընդհանրություններն ու տարբերությունները, միջտեքստային կապերը (և այլն) ոչ միայն համաժամանակյա, այլ նաև տարաժամանակյա կտրվածքներում:

Սա գրաքննադատի քաղաքացիական, մասնագիտական դիրքորոշման *իդեալական տարբերակն է*, սակայն բացառված չէ, որ նա, ելնելով իր ֆինանսական շահերից, թաքնված կերպով գրական դաշտի դերասանների սիմվոլիկ կապիտալը արդարացի չգնահատի:

Նկատենք, որ գրաքննադատները «կցված» են գրական «գործարանը» սպասարկող տարբեր միավորների (հրատարակչություններ, հեռուստատեսություն, ամսագրեր, թերթեր և այլն), ուստի նրանց «գիտական» հմտությունները հիմնականում ծառայեցվում են նշյալ կառույցների, հիմնարկների շահերին, օրինակ՝ հրատարակչությունների լույս ընծայած գրքերը վաճառելուն: Ասվածից հետևում է, որ գրաքննդատը խորհրդանշական կապիտալի համար գրողների միջև գրական դաշտում ծավալվող պայքարում կարող է արդար «ռեֆերիի» դեր կատարել միայն այն ժամանակ, երբ ֆինանսապես անկախ է, ինչն անգամ արևմտյան երկրներում, օրինակ՝ Գերմանիայում անհնար է, քանի որ գրական դաշտը ուղղակիորեն չի ֆինանսավորվում:

Հայաստանի հետանկախության տարիների գրական «գործարանի», քննադատական ինստիտուտի փլուզման մասին է խոսում արձակագիր Հրանտ Մաթևոսյանը «Գրականությունը նոր ժամանակներում» հարցազրույցում. «Երեկվա պետականության պայմաններում առաջացած պրոֆեսիոնալ գրաքննադատության իշխող բարձունքն ենք կորցնում, համակարգը ցրիվ է գալիս, «շկոլա» ենք կորցնում՝ գիտական մակարդակ, մտքի ռեժիմ: … Հիմա, երբ մենք դժգոհում ենք պետական հովանավորությունից զրկված լինելուց (կարող եմ դժգոհություններով լեցուն մի երկու զառանցանք էլ ես հրապարակ բերել), ես հարցը նաև ինձ եմ տալիս. ես ի՞նչ անեմ, որ այսինչի գործը հրապարակ գա, որ պետական հովանավո-

րություն ունենա, որ չարչիներից, նավթագողերից կախված չլինի: Ես պատասխանը չգիտեմ և լռում եմ: …Աղքատ, զրկված երկիր է, երկիր չի, փաստորեն երկիր չի, ուղղակի պիտի ընդունենք, որ երկիրը երկիր չի, որովհետև երկիրը պիտի ունենա հող, վրան ապրող ազգ, որպեսզի ձևավորվի որպես պետություն: Ապրում էինք, որովհետև իմպերիայի մի մասն էինք, ինտեգրացված տնտեսություն կար, տալիս էինք, առնում էինք, աշխատում էինք... Այսօր պետական հովանավորության վրա ռեալ հույս դնել չի կարելի: …Գրականություն կստեղծենք ու կլինի: Գրականությունը նյութական միջոցների ներդրում է պահանջում: Հիմա այդ միջոցները չկան, բայց ուժեղները գրականություն ստեղծում են և իրենց ճանապարհին էլ կբացեն ու հրապարակ կգան: Ափսոս գրաքննադատությունը: Գրաքննադատությունը պետք է վարձատրվի, պետք է պետականորեն խրախուսվի: Գեղարվեստագաղափարական վերլուծության չափանիշների, ազգային ու մարդկային իմիջի պահպանման, արժեքների արծարծման աշխատանքը վերապահված է նրանց, դա նրանց հացն է, դրա կարևորությունը պետք է հասկանանք, եթե ուզում ենք ազգ կոչվել»[269]:

Այս ընդարձակ հատվածից կարելի է մի քանի հետևություն անել, որոնց թվում և այն, որ 1990-ականների Հայաստանը իր տնտեսական ու քաղաքական դաշտերի ներկայացուցիչներով՝ «չարչիներով» ու «նավթագողերով», պետք է ընդունել այնպիսին, ինչպիսին որ է՝ իբրև «կայսրությունից» անջատված մի բեկոր: Հետագա մեր դատողությունները արդեն գրականության սոցիոլոգիայից, գրական «գործարանի» նկարագրության դաշտից կտեղափոխեն քաղաքականության դաշտ, քաղաքագիտության ոլորտ, ուստի գրողի դատողությունների քննարկումը թողնենք քաղաքագետներին:

---

[269] Հրանտ Մաթևոսյան, Գրականությունը նոր ժամանակներում // Գրական թերթ, 04.10.1994 / http://hrantmatevossian.org/hy/works/id/grakanutiuny_nor_jamanaknerum - 20.11.2015.

Ինչ վերաբերում է Հ.Մաթևոսյանի՝ գրական դաշտի ու գրաքննադատության մասին դատողություններին, ապա դրանք համարում ենք հիմնավորված, քանի որ «գրականությունը նյութական միջոցների ներդրում է պահանջում»: Իսկ ինչպե՞ս ներդնել: Ինչպե՞ս հովանավորել: Ուղղակի վճարե՞լ գրողներին, քննադատների՞ն: Եթե այո, ապա ի՞նչ չափանիշներով ենք ընտրելու գրողներին, գրաքննադատներին, թե պետք է փնտրել այլ ճանապարհ: Այս հարցերը հանձնարարում ենք մեր ուսանողին որպես քննարկման թեմա:

Որպես խնդրի լուծման մի տարբերակ՝ առաջարկում ենք, որ գրական «գործարանը» սպասարկող միավորները՝ հրատարակչությունները և այլ մարմինները կա՛մ մասամբ ֆինանսավորվեն պետբյուջեից, կա՛մ օգտվեն արտոնյալ հարկային պայմաններից, որպեսզի գրախանութներում գրքերի գները նվազեն: Սա նույնպես մեծ ու խոչընդոտող խնդիր է ընթերցողների հանրություն ձևավորելու առումով: Եթե անգամ հրատարակչությունների մենեջմենթը սպասարկող «գրաքննադատները» կցվեն ընթերցողների հանրություն ձևավորելու գործին, ապա ֆինանսական կապիտալի ոչ բավարար լինելն արդեն իսկ խոչընդոտում է ընթերցողների՝ սիմվոլիկ կապիտալ ձեռք բերել ցանկացողների քանակային աճին:

Այս առումով հետաքրքրական է գրաքննադատ Ժենյա Քալանթարյանի դիտարկումը. «Հայ գրականության մեջ ընթերցողի մասին խոսակցությունները հիմնականում պտտվում են կամ քանակի, կամ երբեմն էլ նաև որակի շուրջ: Ի՞նչ է նշանակում սա: Թեև հատուկ վիճակագրություն գոյություն չունի այս հարցում, բայց անզեն աչքով էլ նկատելի է, որ անհամեմատ նվազել է ընթերցողների քանակը, իսկ որակյալ ընթերցողներին էլ «խլել է» համակարգիչը և մշակութային ու սոցիալական այլ հանգամանքներ: Այդ մասին են վկայում Հովի. Գրիգորյանի և Էդ. Միլիտոնյանի երգիծական բանաստեղծությունները, Հրանտ Մաթևոսյանի տրտունջը, թե կորցրել է այգու ծառուղու նստարանին նստած իր ընթերցողու-

հուն, Պերճ Զեյթունցյանի մտահոգությունը իր գրքերի անընդհատ նվազող տպաքանակի մասին և այլն: Սակայն ընթերցողի դերի, մանավանդ նրա մեկնողական ընդունակությունների կամ պարտականությունների մասին տեսությունը մեզ մոտ լռում է: Շուկայական հարաբերությունների ոճով ասած՝ ընթերցողն առայժմ ընկալվում է իբրև սպառող»[270]:

Խնդիրը նաև այն է, որ գրական «գործարանի» տպագրական և մարդկային ռեսուրսները՝ գրաքննադատները, գրականագետները, գրեթե հնարավորություն չունեն ԶԼՄ-ներով հանրությանը լավ հեղինակներ և գրական ստեղծագործություններ ներկայացնել[271]: Եթերը տրամադրված է հիմնականում ժամանցային հաղորդումներին և զանգվածային մշակույթի տարածմանը: Ասվածի փայլուն օրինակ է «Հ 2»-ի «Սիրված երգեր» հաղորդումը: Նկատենք, որ զանգվածային մշակույթը սիրում է թաքնված հանդես գալ: Ո՞ւմ կողմից են սիրված հիմնականում չճանաչված երգիչների անհայտ ու կասկածելի ծագում ունեցող «երգերը»:

Առաջարկում ենք ընթերցողին այս հաղորդումը վերլուծել Հարոլդ Լասսվելի հաղորդակցական կաղապարի միջոցով, հանդիպել հեռուստատեսության պատասխանատուների հետ, իմանալ այս նախագծի նպատակի, իմաստի մասին, փողոցներում խոսեցնել անցորդներին այս հաղորդման մասին և այլն:

Իրավիճակը փոխելու միջոց կարող է դառնալ այն, որ հեռուստատեսության աշխատակիցների շարքերը համալրվեն պրոֆեսիոնալ գրաքննադատներով, գրականագետներով, երաժշտագետներով, արվեստաբաններով, որոնք իրենց աշխատանքի դիմաց լավ կվարձատրվեն և պրոֆեսիոնալ կերպով կկատարեն իրենց գործը: Նման իրավիճակում նրանց

[270] Ժենյա Քալանթարյան, Գրող, գրականություն, ընթերցող // Նորք, 2007, № 3, էջ 148:

[271] Մի մասնավոր զրույցի ժամանակ երիտասարդ սերնդի գրաքննադատ Արքմենիկ Նիկողոսյանը նկատում է, որ գրաքննադատի գիտական խոսքը հանրային չէ, հասու չէ ԶԼՄ-ներին:

կապիտալը կաճի, ձեռք կբերեն անկախություն, կմտածեն իրենց պրոֆեսիոնալիզմի մասին: Ոլորտի հարաբերական եկամտաբերությունը կնպաստի մրցակցության բարձրացմանը, ինչն, արդար ընտրության դեպքում, կբարձրացնի գրաքննադատության պրոֆեսիոնալիզմը: Արդյունքում կշահեն ընթերցողը, ազգը, պետությունը: Այս առումով միանգամայն հիմնավոր է Հ. Մաթևոսյանի այն միտքը, որ գրաքննադատը, մտավորականը պետք է կատարեն «ազգային ու մարդկային իմիջի պահպանման, արժեքների արծարծման աշխատանք», ինչը նպաստում է ազգի կայացմանը:

Հայաստանյան գրական դաշտում առկա խնդիրների մասին է բարձրաձայնում գրաքննադատ Արքմենիկ Նիկողոսյանը. «…[քննադատը] մնաց որպես կարծիք հայտնող, գովեստ հնչեցնող կամ պարսավանք թափող մեկը, որն այդ կերպ իր բարեկամներին, ընկերներին, թայֆակիցներին, թշնամիներին, չուզողներին է ի ցույց դնում: Ու գրողը լավ քննադատ հորջորջեց նրան, ով իր մասին գրում էր, ու վատ քննադատ հորջորջեց նրան, ով իր մասին չէր գրում, ավելին՝ ով իր թշնամու մասին էր գրում…»[272]: Նույն խնդիրը շոշափվել է բոլորովին վերջերս «Գրական թերթ»-ի գլխավոր խմբագրի՝ Կարինե Խոդիկյանի նախաձեռնությամբ կազմակերպված կլոր սեղան-քննարկման ժամանակ: Այս երևույթը քննադատում են նաև գրականագետներ Աելիտա Դոլուխանյանը, Ժենյա Քալանթարյանը:

Վերջինս այս առիթով նկատում է, որ «իդեալական կլիներ, եթե քննադատն ու գրողը իրար չճանաչեին: Դա մեծ օբյեկտիվություն կապահովեր: Մեր իրականության մեջ դա քիչ հնարավոր է, բայց այնուամենայնիվ պետք է քննադատը գրի այնպես, կարծես գրողին չի ճանաչում: Անձնականին անդրադառնալու մասին խոսք չի կարող լինել, դա հակագրական, հակա-

---

[272] Արքմենիկ Նիկողոսյան, Ափսոս քննադատությունը / Գրեթերթ, 2012, № 4 / http://gretert.com/%D5%A1%D6%80%D6%84%D5%B4%D5%A5%D5%B6%D5%AB%D5%AF-%D5%B6%D5%AB%D5%AF%D5%B8%D5%B2%D5%B8%D5%BD%D5%B5%D5%A1%D5%B6/ - 20.11.2015.

բարոյական երևույթ է, խոսքը պետք է պտտվի ընդամենը գրականության և տվյալ գործի շուրջը»[273]: Դիպուկ է ասված, որ գրաքննադատը պիտի օտարանա, կենտրոնանա տեքստի վրա: Գիտնական գրաքննադատի մեկնակետը գեղարվեստական երկն է, հեղինակը չպետք է գոյություն ունենա, նա «մեռած» է (Ռ. Բարտ): Միայն հեղինակի «թաղումից» հետո գրաքննադատը կարող է հնարավորինս ազատ, անկաշկանդ գրել: Գիտական գրաքննադատությունը վերանձնային է: Այն ո՛չ դիֆերամբ է սիրում, ո՛չ էլ թույն (Աելիտա Դոլուխանյան – «Մեզանում գրաքննադատությունը ընթացել է երկու ուղղությամբ՝ կա՛մ դիֆերամբներ են գրում, կա՛մ «թույն են թափում»)[274]: Քննադատությունը պետք է լինի **կառուցողական**, առիթ տա քննադատվողին վերանայելու սեփական սխալները, հասկանալու սխալների պատճառները և շտկելու դրանք, է՛լ ավելի մեծ պատասխանատվությամբ մոտենալու սեփական գործին՝ առավելագույնս պատասխանատու լինելով իր տեքստերի համար:

Եթե այդ «թույնը» մեղմանա և դրան գումարվի հումոր, հեգնանք, բառախաղ, ապա այն կժայթքի նուրբ, կառուցողական, ոչ ագրեսիվ ձևերով: Եվ գրաքննադատի խոսքը գուցե կմոտենա Յու. Տինյանովի մատնանշած այն «ելքին», որ «գրաքննադատությունը կսկսի իրեն գիտակցել որպես գրական ժանր»[275]: Այդ դեպքում հայ գրաքննադատության դաշտում կհայտնվեն, «կակտիվանան» պամֆլետը, ֆելիետոնը[276], որոնց լեզվական «շինանյութը» գոյանում է սովորաբար լեզու-օբյեկտից (գրական) և մետալեզվից (գիտական): Այս ժանրերը լեզվի կիրառության տեսանկյունից հիբրիդային են, կիրառական են քննա-

---

[273] Գրականագետները գրականության մասին. կլոր սեղան // Գրական թերթ, 21.03.2015 / [on-line]:

[274] Նույն տեղում:

[275] Юрий Тынянов, Поэтика. История литературы. Кино, М., изд. «Наука», 1977, с. 148.

[276] Խոսքն այստեղ վերլուծական, ընդհանրացնող ֆելիետոնի մասին է, այլ ոչ թե ժամանցային:

դատելին *նույբ ձևով* ցուցադրելու, մերժելու, հեգնելու, բայց ոչ թե ծաղրելու, սարկազմով պատկերելու առումով:

Ցանկալի է, որ քննադատությունը մոտենա անտիկ գրականության մեջ տարածված դիատրիբայի ժանրին: Սա, Ք. Ա. III դ. կինիկների ամենասիրելի ժանրերից էր: Բայց անգամ այս «ագրեսիվ» ժանրում քննադատվող օբյեկտը կոնկրետ անձ չէր, այլ մտացածին «թշնամի»: Հարկավոր չէ դիմել նաև Հին Հռոմում տարածված ինվեկտիվայի (լատ. invehere – հարձակվել բառից) ժանրին: Սրա լավագույն օրինակներից է Սալլյուստիուսի «Ինվեկտիվա՝ ուղղված Մարկոս Տուլլիոս Ցիցերոնին» (54 թ. Ք.Ա.), որտեղ ոչնչացվում է արդեն կոնկրետ մարդը՝ Ցիցերոնը՝ որպես մարդ, ընտանիքի հայր, քաղաքական գործիչ, ծախու դատապաշտպան:

Վերոնշյալ կլոր սեղանի շրջանակում Ա. Նիկողոսյանը ցավ է հայտնում, որ «մեր գրողների մեծամասնությունը ահագին հեռու են գրականությունից, գրական պրոցես հասկացությունից ընդհանրապես, և նրանց համար զեկուցումների էությունը գնահատվում է ոչ թե գրականության ընթացքը վերլուծելու, օրինաչափություններ բացահայտելով, այլ՝ քանի րոպե տրամադրվեց իրենց անվանը, ումից հետո խոսվեց իրենց մասին և ումից շատ խոսվեց իրենց մասին»[277]: Հատվածը մեզ հուշում է, որ Ա. Նիկողոսյանը բարձրաձայնում է «գրողների»՝ կուլուարներում հնչեցրած դժգոհությունների մասին: Սա նույնպես պիտի գրողի համար դառնա նշան, մտորման առիթ, որ գուցե պետք է թողնել գրողական հավակնությունները և զբաղվել մեկ այլ գործով, որում կարող է հաջողությունների հասնել:

Գրական դաշտում անձնավորված պայքարը կապ չունի գրաքննադատության հետ, և «գրող» և «քննադատ» նմանօրինակ հաղորդակցությունը չի տեղավորվում ոչ մի քաղաքակիրթ երկրի գրական դաշտի խաղի կանոնների մեջ: Ա. Նիկո-

[277] Գրականագետները գրականության մասին. կլոր սեղան // Գրական թերթ, 21.03.2015 / [on-line]:

դոյանը «Ափսոս գրաքննադատությունը» հոդվածում ընդգծում է, որ գրողը երբեմն չի վստահում «գրաքննադատին» վերջինիս պրոֆեսիոնալիզմի պակասի պատճառով: Գրականագետը որպես փաստարկ օգտագործում է Լևոն Խեչոյանի այն միտքը, որ «գրաքննադատի կարծիքն ավելի շատ հեռու է ինձնից, քան մոտիկ, ավելի շատ նա իր ուղեղում թափառող մտքերի հետևից է գնում, քան իմ մտահղացման»[278]: Հատվածը վկայում է, որ գրողը գիտական, տեքստի վրա հիմնված գրաքննադատության կարիք է զգում, որի հեղինակը պետք է լինի պրոֆեսիոնալ: Կարծում ենք՝ իրավիճակը պայմանավորված է նաև այն բանով, որ գրական դաշտի մասնակիցները ծանոթ չեն (ոչ բոլորը!) արդի գրականագիտության տեսություններին, մեթոդներին:

Այստեղ տեղին է հիշատակել արդի գրական դաշտի իրողություններին հետևող Ս. Սարինյանի՝ 1991 թ. հնչեցրած այն կարծիքը, որ ոչ միայն երիտասարդները, այլև «առհասարակ [մարդիկ] գիրք չեն կարդում, առավել ևս գիտական գրականություն: Գրողներն անգամ գիրք չեն կարդում: Անցյալը սպառված է, ներկան՝ անհետաքրքիր, ապագան՝ անորոշ, իդեալները՝ կորսված: Ինֆորմացիայի այլևայլ ձևերը բավարարում են միջին մակարդակի հետաքրքրասիրությունը, մարդկանց դուր է գալիս այն, ինչ հասկանալի է, և լայն տարածում է գտնում դիլետանտիզմը: Նյութականը գերիշխում է հոգևորին, մտավորականը մղվում է երկրորդական պլան, արհամարհանքը ինտելեկտի հանդեպ ստանում է պետական քաղաքականության կերպարանք»[279]: Մեջբերվածից կարելի է եզրակացնել, որ գրական դաշտի «դերասանների» գիրք չկար-

---

[278] Լևոն Խեչոյան, Գրողը հանուն հայրենիքի շինարարության, բռնության դեմ խոսելով՝ հանուն ապագայի պիտի խոսի // 168 ժամ, 2009, հունվար 23 / http://168.am/2014/01/08/316104.html -20.11.2015.

[279] Սերգեյ Սարինյան, Հայոց գրականության երկու դարը («Բժշկագիտությունը գրականագետի հայացքով»), Գիրք չորրորդ, Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 2004 էջ 350:

դալը, վկայում է գրական դաշտում գեղարվեստական տեղեկության կամ ընդհանրապես տեղեկության շրջանառության փոքր, ոչ մեծ ծավալների մասին: Ահա այս համատեքստում պարզվում է նաև Ա. Նիկողոսյանի նկարագրած՝ «մենք» vs «նրանք»-ի բաժանված «գրողների» ու «քննադատների» պահվածքի հիմքերը: Կարծում ենք՝ կոնֆլիկտները պետք է մնան միմիայն սիմվոլիկ կապիտալի, գրապայքարի սահմաններում և դուրս չգան անձնական դաշտ: Գրական դաշտը *արժեքաբանական, գաղափարական,* իրարամերժ կարծիքների բախման տարածք է: Արժեքաբանական պայքարն անկասկած գրական դաշտի կարևորագույն բաղադրիչներից է, ինչը խիստ անհրաժեշտ է ապագայի գրականության պատմաբանին՝ գրական դաշտը ուսումնասիրելու համար:

Ընթերցողը երևի նկատեց, որ Ս.Սարինյանի կարծիքը հակադիր է Հր. Մաթևոսյանի հնչեցրածին: Եթե գրողը 1990-ական թթ. քաղաքական դաշտի նկատմամբ չեզոք է արտահայտվում, ապա գրականագետը՝ ոչ: Նույն ժամանակաշրջանի իրականության մասին երկու կարծիքները վկայակոչել ենք ցույց տալու համար այն, որ գրաքննադատի, գրականագետի գործունեության կարևորագույն սկզբունքներից մեկը պետք է լինի տվյալ ժամանակի մասին կարծիքների «բազմաձայնությունն» ապահովելը, որպեսզի լավ հենք ստեղծվի ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանի *վերակառուցման համար*: Հետազոտողը և գրաքննադատը համակողմանի ուսումնասիրության համար *պարտավոր* են հնչեցնել բազում կարծիքներ և *համեմատական* քննություն իրականացնել՝ օբյեկտիվ իրականությունը հնարավորինս հասկանալու, վերակառուցելու համար:

Հարկ է նկատել, որ մեզանում, արևմտյան գիտական ավանդույթի համեմատ, սովորաբար գիտական ուսումնասիրություններում օգտագործված գրականության ցանկը խիստ սակավաթիվ է (խոսքը չուսումնասիրված ոլորտներին նվիրված հոդվածների մասին չէ): Ուսումնասիրողը պետք է կարողանա իրարամերժ կարծիքները ի մի բերել և այդ «բազմաձայ-

նության» մեջ լսելի դարձնել սեփական «ձայնը», քննադատական մոտեցում ցուցաբերել հնչեցված կարծիքներին:

Վերադառնանք գրաքննադատին:

Գրական դաշտում ֆինանսական կապիտալի բացակայության կամ դրա շատ չնչին լինելու պարագայում, Հայաստանում գրաքննադատը ստիպված է գործել այլ բնագավառներում, զբաղվել գիտամանկավարժական, հետազոտական կամ հրատարակչական գործունեությամբ: Երբ քննադատը հայտնվում է հրատարակչության դաշտում, ապա վտանգ է առաջանում, որ նա կսկսի զբաղվել թաքնված գովազդով, այլ կերպ ասած՝ գրաքննադատը աննկատելիորեն վերափոխվում է գովազդողի, իսկ նրա խոսքը կամ տեքստերը (թե՛ գրավոր, թե՛ բանավոր)՝ թաքնված գովազդի[280]: Այս փոխակերպումը բնորոշ է հիմնականում արդի ժամանակաշրջանի գրեթե բոլոր գրական դաշտերին:

Հետաքրքիր հանգամանք է նշում Վերներ Ֆաուլշտիխը, ըստ որի՝ գրական քննադատությունը, գրքաքննադատությունը (Buchkritik) «իր առաջնային կարևոր նշանակությունը՝ որպես կողմնորոշիչ և ուղղորդող ատյան, գործնականում ամբողջությամբ կորցրել է: Գրքաքննադատությունը մինչ այժմ նախընտրելի է տեսնել գրական քննադատության սահմաններում՝ որպես գիտական հայեցակարգ»[281]: Մեջբերումը ենթադրում է, որ *անկողմնակալ* գրական քննադատությունը կարող է գոյություն ունենալ ակադեմիական միջավայրում որպես գրականագիտության բաժին: «Անկողմնակալ», քանի որ գերմանացի գրականագետ-գիտնականը, գրաքննադատը կախում չունեն գրական «գործարանը» սպասարկող ֆինանսական կապիտալից. համալսարանը, գիտահետազոտական ինստիտուտը վարձատրում են գիտնական գրաքննադատին, գրականագետին, ուստի նրանց մնում է մոտենալ իրենց աշխատանքին ամենայն պատասխանատվությամբ:

---

[280] Այս մասին տե՛ս նաև Ժ. Քալանթարյան, Գրական քննադատության տեսության և պատմության հարցեր, էջ 11:

[281] Werner Faulstich, Medienwissenschaft, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 71.

Սակայն չենք բացառում, որ մեզանում կարող էր գոյություն ունենալ «լրագրային գրաքննադատությունը», որի հիմնական նպատակը մամուլում ընթերցողին լավ գրքերը ներկայացնելն է: «Գրաքննադատության» այս ձևը տարածված է անգլոսաքսոնական աշխարհում՝ «Reviews of Books»: Նկատենք, որ այս գործն իրականացնողները կարող են ունենալ դրական ազդեցություն, եթե ընթերցող հանրության և ակադեմիական գրաքննադատների համար իրականացնեն *արնելիչ, կողմնորոշիչ* դեր, բայց անշահախնդիր: Նման պարագայում «լրագրային գրաքննադատությունը» կարող է կատարել *կողմնորոշիչ, տեղեկատվական և սպասարկող* դեր ակադեմիական գրաքննադատների համար, քանի որ նրանք ընտրում են առկա մեծ քանակի մտավոր արտադրանքից լավագույնները: Ասվածից ենթադրվում է, որ «լրագրային քննադատությունը» ունի սպասարկող նշանակություն: Այսպիսի «լրագրային քննադատությունը» կարող է դրսևորվել այն պայմաններում, երբ հրատարակչությունները շահախնդիր լինեն իրենք լավագույն արտադրանքը վաճառելու համար հոնորարներ վճարելու «լրագրային քննադատներին», կամ վերջիններս ֆինանսավորվեն ԶԼՄ-ների կառույցներից (ռադիո, հեռուստատեսություն և այլն)[282]:

«Լրագրային գրաքննադատությունը» կարող է նպաստել, որ ժամանակակից գրողների ստեղծագործությունները ակադեմիական գրաքննադատների միջոցով մտնեն *կանոնի*[283] մեջ:

---

[282] Արդյոք սպասելի՞ է նման «լրագրային գրաքննադատություն» հայկական ռադիոյում, որտեղ աշխատակցի միջին աշխատավարձը 40.000-50.000 դրամ է:

[283] Կանոն ասելով նկատի ունենք այն հեղինակներին ու նրանց ստեղծագործությունները, որոնք մշակութային հիշողության մաս են կազմում: Օրինակ՝ բուհերում գրականության պատմության առարկայի սահմաններում դասավանդվող հեղինակները սովորաբար մտնում են կանոնի մեջ: Նրանք «սրբացված» հեղինակներն են: Սրբացած են այն տեքստերը, որոնք գիտական հանրության և ընթերցասեր ժողովրդի կողմից սիրված ու ընդունված են, որոնք մշակութային հիշողության անբաժանելի մասն են կազմում:

Բանն այն է, որ գրողը կանոնիզացվում է այն ժամանակ, երբ նրա երկերը շրջանառության մեջ են դրվում ակադեմիական գրականագիտական գրականության մեջ: Ահա այս դեպքում է գրողների աչքերում սովորաբար մեծանում ակադեմիական գրաքննադատի դերը, քանի որ գրողի կանոնիզացումը նորմալ գրական «գործարան» ունեցող երկրներում տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ գնահատվում է նրա սիմվոլիկ կապիտալը, ինչն էլ իր հերթին լայն հեռանկարներ է բացում տարբեր հրատարակչություններում տպագրվելու համար: Հրատարակվելը գրողի համար ֆինանսական կապիտալ ձեռք բերելու նախադրյալներից է:

Կարծում ենք՝ գիտնական գրականագետը, գրաքննադատը գրական գործընթացը պետք է քննի ոչ միայն համաժամանակյա, այլ նաև տարաժամանակյա կտրվածքում: Այսպիսի մոտեցումը առավել քան հնարավոր է դարձնում քննել գրական դաշտի «դերասանների» երկերը գրական ավանդույթի, *կանոնի* մեջ մտած դասականների երկերի հակադրության համատեքստում: Այսպես շատ արագ բացահայտվում են կենդանի գրական դաշտում ստեղծագործողների երկերի յուրօրինակությունը, ինքնատիպությունը, նորույթը, նորարարությունը: Որքան գրական ավանդույթից *շեղումը* (նորարարություն) ակնհայտ է, այնքան մեծանում են *կանոնի* մեջ հայտնվելու գրողի հնարավորությունները: Շեղումը պետք է հասկանալ որպես ավանդականությանը (традиционализм) հակադրված հասկացություն: Մշակութային հիշողությունը կրող հեղինակը, որը չի կարողանում իր հոգևոր արտադրանքով ապահովել *շեղում*, սովորաբար հայտնվում է նմանակողների (էպիգոնների) բանակում: Սովորաբար այս գրողները նույնպես մոռացվում են ու չեն հայտնվում ո՛չ կանոնի և ո՛չ էլ մշակութային հիշողության տիրույթում:

Եթե ժամանակակից գրողի տեքստը ընդհանրապես ոչ մի կապ չունի արժեքաբանական, կոմպոզիցիոն, միջտեքստային, մոտիվային, ժանրային առումներով հայրենական և համաշ-

խարհային գրականության հետ, ապա այդ տեքստը արդեն իսկ լուսանցքային է: Սովորաբար «ոչնչից ոչինչ է ծնվում» (Ex nihilo, nihil fit): Գրական տեքստի կառուցումը կապ չունի կրոնական, աստվածաբանական «ոչնչից արարման» (Creatio ex nihilo) պատկերացման հետ:

Գրական «գործարանում» գրաքննադատություն փնտրելը չհիմնավորված դատողություն է: Այս առիթով Գերմանիայի ԶԼՄ-ների լավագույն գիտակներից Վերներ Ֆաուլշտիխը «խեղկատակություն է համարում գրախանութներում գրավաճառների անհատական խորհրդատվությունը, քիչ թե շատ նույնն է իրավիճակը նաև հեռուստատեսությունում»[284]: Այս դատողությունը հիմնավորված է, քանի որ գրավաճառների արած դատողություններում գիտականություն փնտրելը անիմաստ գործ է: Նրանց հնչեցրած տեքստում միշտ կարելի է նշմարել թաքնված գովազդ: Դա հատկապես ակնհայտ է այն ժամանակ, երբ գրախանութի տերը մոտիվացնում, շահագրգռում է իր աշխատողներին գրքերի վաճառքից ստացվելիք հավելավճարներով:

Արդի փուլում ուտոպիա է գրաքննադատին հասարակության «դաստիարակչի» դերում տեսնելը կամ ներկայանալը: Այս խնդրի մասին գրվել է դեռևս 1924 թ.: Յու.Տինյանովը «Հանդես, գրաքննադատ, ընթերցող և գրող» («Журнал, критик, читатель и писатель») հոդվածում ընդգծում է բարոյախոսող գրաքննադատության անիմաստությունը. «Իրականում գրաքննադատությունը մեզանում սպառնում է դառնալ մի կողմից «խորհրդատվական ձեռնարկների բաժանմունք», մյուս կողմից՝ «գրողական զրույցներ գրողների մասին»: «Խորհրդատվական ձեռնարկների բաժանմունք» տիպի գրաքննադատությունը խիստ սկզբունքային է, շատ դաստիարակիչ և բարոյախոսող: …Այն ուղղված է ընթերցողին: Այն ուզում է մատնանշել ընթերցողին, ուղղորդել ընթերցողին, ուղղել նրան, դաս-

---

[284] Werner Faulstich, Medienwissenschaft, S. 72.

տիարակել. նպատակը, անշուշտ, պատվավոր է: Միայն թե դժբախտությունը ընթերցողին ուղղված քննադատությունն է, որը չի տեսնում նրան: (Դիմումը ընթերցողին պահպանվել է միայն ծաղրերգություններում. «սիրելի ընթերցող»): Ընթերցողը դարձել է շատ բարդ, գրեթե անորսալի: Ընթերցողին ուղղված քննադատությունը փոխարինում է նրան, ներկայանում մի ինչ-որ իդեալական դեմքով, որը մարդ չէ, այլ կարծես մի անտրոպոս, որը կարիք ունի դաստիարակման…: Եվ դաստիարակիչ քննադատությունը հիշեցնում է հայտնի զրույցները ինտելիգենտի և մուժիկի, հասուն մարդու և երեխայի կամ էլ պարզապես ընկերական զրույցների»[285]:

Ըստ էության՝ Յու.Տինյանովը նման գաղափարներով փակում է մոտզիտական գրաքննադատության ճանապարհը, որի դատողությունները հիմնականում կառուցվում են ճիշտ / սխալ, բարոյական / անբարոյական հակադրությունների շուրջ: Այս սխալը հաճախ է հանդիպում նաև մեզանում: Ս. Սարինյանը այս առիթով նկատում է, որ «գրականագիտությունը տակավին չի ազատագրվել դիդակտիկայից, ուսուցողականությունից…: Այստեղ գրականագիտությունն ու իրականությունը հանդես են գալիս որպես նույնարժեք հասկացություններ: Այս երևույթը առավելապես յուրահատուկ է բուհական ամբիոններին՝ պարտադրելով դասախոսին խրթին ակադեմիզմից ավելի նախընտրելու գրական երկի ուտիլիտար-էթիկական գաղափարի բացահայտումը, ինչը միանգամայն մատչելի ու գրավիչ է ներկայանում ունկնդրին»[286]: Գրականագետը, հավանաբար, ունի կոնկրետ թիրախ-օրինակ: Միանշանակորեն անհարկի ենք համարում իրականության և պայմանականության (գրական տեքստի) միջև հավասարության նշան դնելը: Բարոյախոսական «գրականագիտությունը»

[285] Юрий Тынянов, Поэтика. История литературы. Кино, с. 147-148.
[286] Սերգեյ Սարինյան, Հայոց գրականության երկու դարը («Հավատում եմ, որ գալու է գրքի վերածննդի ժամը»), էջ 350:

գիտության հետ ոչ մի կապ չունի: Եվ նման դեպքերում բարոյախոս գրականագետը, գրաքննադատը վերածվում են քարոզչի, միսիոների: Քարոզի հիմքը դառնում է բարոյախոս գրականագետի, գրաքննադատի հավատքը, համոզմունքը և ոչ թե տրամաբանությունը, գրական տեքստի հիման վրա արված դատողություններն ու վերլուծությունները:

Նկատենք, որ բարոյախոսական շեշտադրում ունեցող տեքստերը ավելի շատ հնչեցնում են ուսանողները: Մի «քրեստոմատիական» դեպք ենք ուզում պատմել մեր գործընկերոջ՝ Անուշ Սեդրակյանի դասախոսական պրակտիկայից: 1990-ականներին գյումրեցի մի աղջիկ Ֆլոբերի «Տիկին Բովարի» վեպի մասին քննական հարցին չպատասխանելու պատճառով անբավարար է ստանում: Լսարանից դեռ դուրս չեկած մյուս ուսանողները հարցնում են. «Ի՞նչ ստացար»: Աղջիկը պատասխանում է՝ «Մի լրբի պատճառով մյուս լիրբը էրգու նշանակեց»:

Եթե վերլուծենք այս զավեշտալի դրվագը, ապա ստացվում է, որ ուսանողուհու գիտակցության մեջ, հավանաբար դասընկերների սյուժեի մակարդակում վերապատմածի հետևանքով, այս փայլուն վեպը պարզունակացվել է: Եվ տիկին Բովարիի հոգեբանական անցումներին և հեղինակի հեգնական վերաբերմունքին անտեղյակ ուսանողուհին կերպարը տեղավորում է բարոյական vs անբարոյական հակադրության դաշտում: Այս վառ օրինակը ներկայացրեցինք, որպեսզի մեր ուսանողը, գրաքննադատը, գրականագիտության ճանապարհը բռնող ապագա գիտնականը չմոռանա, որ գրական տեքստը «սարքվում» է, մոդելավորվում է այնպես, ինչպես հեղինակն է ուզում, զգում: Ստեղծագործական գործընթացն[287] է մեկնակետը, չգրված օրենքները, իսկ ոչ պրոֆեսիոնալ ընթերցողը իր «լավ» vs «վատ», «բարոյական» vs «անբարոյական»

[287] Այս խնդրի մասին տե՛ս Աստղիկ Բեքմեզյան, Ստեղծագործական գործընթաց, Երևան: Ակտուալ արվեստ, 2015:

հասկացություններով խեղում է գրական տեքստի ամբողջականությունը, կերպարների քննությունը: Այլ կերպ ասած՝ դա մի յուրօրինակ «վանդալիզմ» է, երբ նման մոտեցումներով փորձում ենք քննել գրական տեքստը:

Այլ խոսքով՝ գրաքննադատը, գրականագետը իրավունք չունեն մտնել ընթերցողի հետ աններդաշնակ հաղորդակցության դաշտ, ինչն էլ ընդգծում է Յու. Տինյանովը՝ ինտելիգենտ vs մուժիկ, հասուն մարդ vs երեխա: Անցել են «ուղղահայաց», ավտորիտար գրականագիտության ու գրաքննադատության ժամանակները: Նույնը չպետք է լինի գեղարվեստական գրականության մեջ (ասվածը չի վերաբերում մանկական գրականությանը): Գեղարվեստական գրականության դաստիարակիչ բնույթը ձևավորում է ընթերցողի և հեղինակի միջև «ավտորիտար» հաղորդակցական մոդել, ինչն այն դարձնում է զաղափարայնացված, որի հետևանքով անգամ ընթերցանությունը կարող է դառնալ ձանձրալի:

Յու.Տինյանովի ուշադրությունից չի վրիպում նաև գրողների էգոցենտրիկ քննադատության այն առանձնահատկությունը, որ «գրականության կենտրոնում ինչ-որ աննկատ կերպով հայտնվում է իր հոդվածը գրող հեղինակը (կամ ավելի հաճախ նրա՝ ազնիվ մետաղից պատրաստված կոթողը), կենտրոնի մոտակայքում նրա դպրոցն է, իսկ ամբողջ դպրոցը՝ լուսանցքում, ծայրամասում: Այսպիսի քննադատությունը նորից չի հետաքրքրում ընթերցողին»[288]: Մեջբերումը հստակ ցույց է տալիս, թե որքան էր 1920-ականներին գրական դաշտը լցված էքսցենտրիկ գրողներով, որոնք էլ նախաձեռնում են իրենց տեղի ու դերի որոշման հարցը: Այս «գրաքննադատությունը» չի հետաքրքրում ընթերցողին, քանի որ շարժառիթը նեղանձնական է: Սակայն երևույթը հետաքրքիր է գրականագետի համար գրական դաշտի նկարագրության առումով: Տվյալ երևույթին վերաբերող ցանկացած փաստ կարող է դառնալ

[288] Юрий Тынянов, Поэтика. История литературы. Кино, с. 148.

գրականագետի ուսումնասիրության առարկա: Ինչպես վերը նշել ենք, թե ինչը կդառնա ուսումնասիրողի համար փաստ, որոշում է գրականագետը: Կարևորն այն է, որ գիտնականը ապահովի իր ասելիքի բավարար փաստարկելիությունը:

Ինչպես արդի փուլում, այնպես էլ 1920-ականներին, Յու. Տինյանովը էգոցենտրիկ գրաքննադատության ելքը համարում էր «գիտական քննադատությունը, քննադատություն, որը զինված է գրականագիտությամբ»[289]: Յու. Տինյանովը չի համաձայնում Բ. Էյխենբաումի այն կարծիքին, որ գիտական քննադատությունը հետաքրքիր չի լինի ընթերցողին, բայց «օգտակար կլինի գրողի» համար: Այս դատողությունը անընդունելի է Յու. Տինյանովի համար, քանի որ «գիտական քննադատությունը սովոր է նկարագրել ու բացատրել պատրաստի փաստերը, իսկ գրողին դա շատ պետք չէ»[290]: Կարծում ենք, որ լավ գրողին հարկավոր է հետևել գիտական գրաքննադատությանը, քանի որ այն կարող է օգտակար լինել իր ստեղծագործական լաբորատորիայի համար: Գրական տեքստի համեմատ՝ գիտական գրաքննադատությունը *մետամակարդակի* դեր է կատարում, քանի որ այն արտադիրքավորված է դիտարկում գրական դաշտի գործընթացը: Տեղին է հիշատակել Վ. Բելինսկու այն դիպուկ միտքը, որ «քննադատությունը գրականության ուղղությունների ինքնագիտակցությունն է», ռեֆլեքսիվ մակարդակը: Եթե գրաքննադատը «տեսաբանն» է, ապա գրողը՝ պրակտիկը: Պրակտիկն ու տեսաբանը պետք է միշտ կողք կողքի լինեն:

2015 թ. կլոր սեղանի ժամանակ Ա.Նիկողոսյանը նկատում է. «Ցավալի է, բայց Հայաստանում գրաքննադատությունը ընթերցում են նեղ մասնագիտական շրջանակները, պրոֆեսիոնալները և այն գրողները, որոնց մասին տվյալ հրապարակման մեջ կա անդրադարձ: Դա էլ բերում է նորմալ շղթայի

[289] Նույն տեղում, էջ 148:

[290] Նույն տեղում, էջ 148:

խզման, և անգամ լավագույն քննադատների նյութերը հետաքրքիր են սոսկ այն գրողին, ում մասին են»[291]: Ասվածից կարելի է հետևություն անել, որ գրողը չի հետևում գրական դաշտին վերաբերող գիտնական-գրաքննադատի տեքստերին: Նման պարագայում «գրողը» անհաղորդ է մնում գրական գործընթացի ինքնագիտակցությանը, մետամակարդակին: Նման պահվածքով նա ինքն իրեն լուսանցքային է դարձնում:

Կարևորում ենք նաև այն, որ գրաքննադատությունն ինքը ևս պետք է ունենա ռեֆլեքսիվ մակարդակ: Գրաքննադատը պիտի մտածի իր նյութի իմաստավորման մարտավարության և ժանրային նոր որոնումների մասին[292]:

Յու.Տինյանովը վերը հիշատակված հոդվածում առաջարկում է «մտածել գրաքննադատության՝ սեփական ժանրերի մասին, այլ ոչ թե օտար գրական էության մասին: «Ժամանակն է դեն նետել կեղտոտ սպիտակեղենը, ժամանակն է հագնել մաքուր ներքնաշապիկը»: Չկողմնորոշվել ընթերցողների չափից դուրս անորոշ ու մեծ քանակով չկողմնորոշվել չափից դուրս որոշակի ու նեղ գրողներով: Քննադատությունը պետք է կողմնորոշվի որպես գրականություն հենց իրենով: ...Քննադատությունը պետք է գրականորեն նորովի վերակազմավորվի, հոդվածի ոչ շոշափելի տիպը պետք է փոխարինվի նորով: Միայն այս դեպքում քննադատությունը պետք կգա և՛ ընթերցողին, և՛ գրողին»[293]: Այս ընդարձակ հատվածը հուշում է, որ գրաքննադատությունը գրականության պես պետք է որոնի

---

[291] Գրականագետները գրականության մասին. կլոր սեղան // Գրական թերթ, 21.03.2015 / http://www.grakantert.am/%D5%A3%D6%80%D5%A1%D5%AF%D5%A1%D5%B6%D5%A1%D5%A3%D5%A5%D5%BF%D5%B6%D5%A5%D6%80%D5%A8%D5%A3%D6%80%D5%A1%D5%AF%D5%A1%D5%B6%D5%B8%D6%82%D5%A9%D5%B5%D5%A1%D5%B6%D5%B4%D5%A1%D5%BD%D5%AB%D5%B6-%D5%AF/ - 20.11.2015.

[292] Գրաքննադատության ժանրերի մասին մանրամասն տե՛ս Ժենյա Քալանթարյան, Գրական քննադատության տեսության և պատմության հարցեր, էջ 152-180:

[293] Юрий Тынянов, Поэтика. История литературы. Кино, с. 149.

նոր ժանրեր: Բայց առանցքայինը մեզ համար Յու. Տինյանովի այն միտքն է, որ «քննադատությունը պետք է կողմնորոշվի որպես գրականություն հենց իրենով», այսինքն՝ գործառնի «նպատակայնությունը առանց նպատակի» մոդուսի մեջ: Այս միտումը ճանապարհ է բացում դեպի մի նոր գրաքննադատության ժանր: Գուցե էսսե՞ն է դա:

Էսսեում *բանականի սահմաններում* հանդիպում են գրաքննադատի սեփական փորձը, գրական տեքստից ստացած տպավորությունը՝ միախառնված հրապարակախոսական ու փիլիսոփայական խոհերով, որոնք չեն հավակնում ուսումնասիրվող օբյեկտի հնարավորինս ամբողջական նկարագրությանը, այլ խոսքով՝ հանդես են գալիս որպես «բաց» տեքստեր, *տեքստ-շարժառիթ*՝ խորհելու, մտորելու համար[294]:

Կարծում ենք՝ էսսեն հենց այն ժանրն է, որը պիտի արժանանար Յու. Տինյանովի հավանությանը, քանի որ դրանում հայտվում են փիլիսոփայականը, բելետրիստիկան, գրաքննադատությունը, պատմությունը, ինքնակենսագրությունը, որոնք էլ կազմում են էսսեիստիկայի բաղադրիչները[295]: Բացի այդ՝ էսսեն, ինչպես վեպը, ամենակուլ ժանրերից է, որին բնորոշ են «բազմաժանրայնությունն ու միջգիտակարգայնությունը»[296]: Էսսեն համադրական է իր բնույթով, նա, ինչպես վեպը, կարողանում է ներառել այլ ժանրեր, ուստի չունի կոմպոզիցիոն, բովանդակային հստակ չափորոշիչներ:

Էսսեն նմանատիպ կերպով է ներկայացվում նաև Ժ. Քալանթարյանի մենագրության մեջ. «Էսսեն փոքր ծավալի ար-

---

[294] Михаил Эпштейн, На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре Нового времени), сс. 334-380 // Парадоксы новизны. – М.: Прогресс, 1987 / http://psujourn.narod.ru/lib/epsht_essay.htm -20.11.2015. Մեր ընթերցողին առաջարկում ենք անընդհատ անդրադառնալ էսսեի համաշխարհային վարպետների նմուշներին, ինչպիսիք են՝ Միշել Մոնտենը, Վալտեր Բենիամինը, Վիրջինիա Վուլֆը, Թոմաս Մանը, Ժան Պոլ Սարտրը այլն:

[295] Михаил Эпштейн, На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре Нового времени), с. 340.

[296] Նույն տեղում, էջ 342:

ձակ ստեղծագործություն է ազատ կառուցվածքով: Գրվում է որևէ կոնկրետ առիթով, բայց չի ենթադրում տվյալ հարցի գիտական, բազմակողմանի վերլուծություն: Էսսեն ազատ խորհրդածություն է, կարող է ունենալ փիլիսոփայական, պատմակենսագրական, գիտամասսայական բնույթ: Էսսեում հեղինակի խոսքը պատկերավոր է, ինտոնացիան հարուստ, առաջին պլանում հեղինակի անհատականությունն է»[297]:

Էսսեի կարևորագույն առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ այն «դեմոկրատական» ժանր է, ինչը հնարավորություն է տալիս շոշափելու ցանկացած թեմա, զերծ մնալու դիդակտիզմից: Էսսեն ամբողջովին տեղավորվում է արդի ազատ մտածողության սահմաններում, որտեղ տեղ չունեն քարացած, պատրաստի, կարծրատիպային գաղափարները: Էսսեն և կաղապարային մտածողությունը անհամադրելի են: Ուստի կարող ենք եզրակացնել, որ էսսեն, որպես ժանր, կիրառական է ազատ մտածողություն ունեցող մարդկանց շրջանում, որոնք օժտված են ինչպես պատկերավոր, այնպես էլ վերլուծական մտածողությամբ:

Պատահական չէ, որ Մ. Էպշտեյնը էսսեի կարևորագույն ժանրաբաղկացուցիչ տարրեր է համարում պատկերն ու հասկացությունը, դրանց համադրությունն ու փոխազդեցությունը[298]: Այս երկուսի արանքում է սովորաբար ծնվում էսսեն: Բայց նույնիսկ պատկերավոր ու ռացիոնալ մտածողությունը բավարար չէ էսսե կերտելու համար: Այս ժանրը «պահանջում» է հեղինակից բարձր ինտելեկտ, ինչը, միախառնվելով պատկերավոր և ռացիոնալ մտածողությանը, սովորաբար տալիս է իր պտուղները: Նման ժանրի ընթերցանությունը դառնում է հետաքրքիր ու շահեկան և՛ գրականության, և՛ գրաքննադատության համար:

---

[297] Ժենյա Քալանթարյան, Գրական քննադատության տեսության և պատմության հարցեր, էջ 171:

[298] Михаил Эпштейн, На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре Нового времени), с. 362.

Գրաքննադատության համար օգտակար է դառնում այն իմաստով, որ էսսեն ազատում է ուսումնասիրողին ակադեմիական («պոզիտիվիստական») գիտական ժանրերին (զեկույց, հոդված, գրախոսություն, մենագրություն և այլն) բնորոշ կանոններից, ինչպիսին է, օրինակ, հստակ կառուցվածքը՝ մուտք / հոդվածի նպատակ, փաստարկում / հակափաստարկում և վերջում՝ եզրակացություն: Բացի այդ՝ կարևոր են նաև մեջբերումները և դրանց աղբյուրների հստակ, թափանցիկ հիշատակումը: Ցանկացած շեղում, պարտակում համարվում է մասնագիտական փնթիություն, գրագողություն: Այլ է խնդիրը էսսեի պարագայում: Այստեղ հեղինակը նման պահանջներից ազատված է: Դա է պատճառը, որ ակադեմիական միջավայրում անգամ փայլուն էսսեի կամ էսսեների համար գիտական կոչումներ չեն շնորհվում: Գրաքննադատության համար շահեկան է էսսեն նաև այն իմաստով, որ հարստացնում է նրա ժանրային բազան:

Շահավետ վիճակում է հայտնվում գրականությունը նաև այն ժամանակ, երբ էսսեն ներթափանցում է գրականություն (Սթերն, Հայնե, Ֆր. Շլեգել, Նովալիս և այլն): Մ. Էպշտեյնը դիպուկ է նկատում, որ 19-րդ դարում էսսեիզացվում է փիլիսոփայությունը (Կերկեգոր, Նիցշե), իսկ 20-րդ դարում՝ նաև գրականությունը (Թ. Ման, Հ. Հեսսե, Ա. Բրետոն, Պ. Վալերի, Ա. Ժիդ, Ա. Մալրո, Ա. Քամյու, Ժ.Պ. Սարտր, Մ. դե Ունամունո, Է. Կանետտի և այլն)[299]: Արդյունքում գրականությունը «փիլիսոփայականացվում» է, «գիտականացվում», բայց, այնուամենայնիվ, մնում է գրականություն՝ հիմք ընդունելով լեզվական գործառույթը (պոետական): Հետաքրքիրն այն է, որ հատկապես ժանրի առումով ամենակուլ վեպը հայտնվում է շահեկան վիճակում, երբ հանդիպում է իր «եղբորը»՝ էսսեին, որը նույնպես ամենակուլ է: Փոխլրացման արդյունքում ունենում ենք ժանրային, գաղափարական, «միջգիտակարգային» գրակա-

[299] Նույն տեղում, էջ 367:

նություն: Այսպիսի «հիբրիդային» գրական տեքստերը բավական բարդ են վերլուծության առումով, քանի որ դրանցում առկա են տարբեր տեսություններ, գաղափարախոսություններ, մետալեզուներ, սակայն վեպի լեզուն միշտ մնում է լեզու-օբյեկտ:

Գրաքննադատի գործը բարդանում է այն իմաստով, որ վեպի լեզու-օբյեկտը, իմաստաբանական դաշտը և այլն հասկանալու համար գրականագետը պարտավոր է իր ժամանակաշրջանի մետալեզուներով (ֆենոմենոլոգիա, հոգեվերլուծություն, կառուցվածքաբանություն, մարքսիզմ, նեոմարքսիզմ և այլն) տարանջատել վիպական տարածքում հանդիպող այդ գաղափարախոսությունները, «լեզուները» և այլն: Սա է պատճառը, որ գրականության և փիլիսոփայության էսսեիզացիան բարդացնում է գրաքննադատի մասնագիտական գործունեությունը: Ուստի նման տեքստերի հետ աշխատելիս մեկնաբանողը հնարավորինս պիտի քաջատեղյակ լինի առնվազն գրականագիտության սահմաններում եղած մեթոդներին, մետալեզվին, տեսություններին: «Միջգիտակարգային» վեպերը պահանջում են «միջգիտակարգային» մետալեզու և «միջգիտակարգային» պատրաստվածությամբ գրականագետ, որը կարողանա գրել «միջգիտակարգային» մրցունակ տեքստ:

Գովազդը գրական «գործարանում»

Նկատենք, որ Հայաստանում հեռուստատեսության եթերում գրքի գովազդները գրեթե բացակայում են: Պատճառներից մեկը «գովազդային» րոպեների թանկություն է: Գովազդել գիրքը Հայաստանում (հիմնականում) չի կարող իրեն թույլ տալ ոչ գրողը և ոչ էլ հրատարակչությունը: Առևտրայնացված հեռուստատեսության ոլորտում «բարձր» մշակույթի տարածումը դառնում է գրեթե անհնար: Սա հնարավոր կլինի միայն քաղաքական դաշտի օժանդակության շնորհիվ, կամ տվյալ հեռուստատեսության նախաձեռնությամբ, եթե նրա եթերացանկում մշակութային շեշտադրում լինի: Ասել, որ հայաս-

տանյան հեռուստատեսության դաշտում չկա նմանատիպ ալիք, սխալ կլինի, քանի որ «Շողակաթ» հեռուստաընկերությունը փորձում է ծածկել այդ բացը:

Իսկ ինչպե՞ս է դրսևորվում գովազդը գրական դաշտում: Գերմանիայում, օրինակ, Պ.Բուրդյոյի տեսության միջոցով գրականագետները նկարագրում են մեծ հրատարակչությունների (օր.՝ «Rowohlt»-ի, «Suhrkamp»-ի և այլն) գեղարվեստական գրականության տպագրության, դրա ընտրության տրամաբանությունն ու մարտավարության սկզբունքները, գրքերի կազմը, դիզայնը, ինչը ոչ պակաս ազդեցություն ունի գնողունակ ընթերցողների համար: Ի՞նչն է մեզ խանգարում, որ, օրինակ, այսօրվա հայաստանյան դաշտում գրական, մշակութային, փիլիսոփայական, գիտական գրքեր տպագրող հրատարակչությունների («Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», «Անտարես», «Զանգակ») տպագրածը քննելու Պ. Բուրդյոյի և ժամանակակից գեղագիտական-մենեջմենթային հայեցակարգերի տեսանկյունից: Նմանատիպ ուսումնասիրությունները ոչ միայն նոր հեռանկարներ կբացեն հայ գրականագիտության համար, այլև հնարավորություն կտան հրատարակչություններին իմաստավորելու, վերաիմաստավորելու, վերանայելու իրենց կատարած աշխատանքը՝ հնարավորինս բարելավելով սեփական գրահրատարակչական գործունեությունը: «Դրսի», գիտնականի աչքը, միշտ օգտակար է սեփական գործունեությունը գնահատելու համար: Այս պարագայում շահեկան վիճակում կհայտնվի նաև ուսումնասիրողը, որը գրականագիտության դաշտ կներմուծի նոր թեմաներ:

Եթե մարդաբանը վաղուց է դուրս եկել դաշտ «մարդաբանական», «ազգագրական» փաստեր հավաքելու համար, ապա ինչու չի կարող նաև գրականագետը համադրել «դաշտային» ու «կաբինետային» աշխատանքը: Քաջ գիտակցում ենք, որ նման կարգի ուսումնասիրությունների համար հարկավոր են համապատասխան պատրաստվածություն ունեցող գրակա-

նագետ-տնտեսագետներ, գրականագետ-սոցիոլոգներ, գրականագետ-գեղագետներ: Հասկանում ենք, որ նման գիտական սերնդի պատրաստումը տևական գործընթաց է, ինչն ինքնին ենթադրում է, որ պետք է ուշադրություն դարձնել բուհերում դասավանդվող առարկաներին, տեսնել, թե արդյոք դրանք կազմված են փազլի (puzzle) սկզբունքով, այն է՝ մեկը մյուսին լրացնո՞ւմ են, թե՞ իրարից «խռոված» են ներկայանում: Դասավանդվող ցանկացած առարկա պիտի ամբողջի մասը կազմի:

Մեզանում մեծ խնդիր է նաև գրախանութների քանակը: Սա ինքնին մի նշան է, «սոցիալական փաստ» (Էմիլ Դյուրքհայմ), որը շատ խոսուն է տվյալ պետության, հասարակության մեջ ինտելեկտուալ արտադրանքի վերաբերյալ պատկերացում կազմելու համար: Օրինակ՝ 2006 թ. «Լևադա» կենտրոնի տվյալներով Ֆրանսիայում յուրաքանչյուր 2000 շնչին բաժին էր ընկնում մեկ գրախանութ, Ռուսաստանում՝ յուրաքանչյուր 49000 շնչին[300], իսկ Հայաստանո՞ւմ...: Այս տվյալները հետաքրքիր են գրական «գործարանը» հասկանալու առումով: Գրքի սպառման «խողովակների» սակավությունը ինքնին ևս մեկ խոչընդոտ է գրական «գործարանի» գործառության համար:

Անշուշտ, գրքերի վաճառքին և արժևորմանը նպաստում են գրքի տոնավաճառները: Մեր ընթերցողին/ուսանողին հիշեցնենք, որ 2012 թ. Երևանը ճանաչվել էր գրքի համաշխարհային մայրաքաղաք, և այդ առիթով իրականացվեցին բազմաթիվ միջոցառումներ: Նման նախաձեռնումները նույնպես գրական «գործարանի» մաս են կազմում և ուսումնասիրողին հնարավորություն ընձեռում հետազոտելու պետության վարած մշակութային քաղաքականությունը: Այսպիսի միջոցառումները, ըստ էության, պետք է խթանեն ընթերցանությունը, կարդացողների քանակային և որակային փոփոխությունը:

---

[300] Отстали! Задачи Книжного союза (Беседовала и подготовила материал Ирина Долгополова), с. 7 // Литературная газета, № 27 (6076), 5-7 июня, 2006 / http://old.lgz.ru/archives/html_arch/lg272006/Polosy/1_3.htm - 20.11. 2015.

Այս իրադարձությունների շրջանակում Երևանի Մոսկով-յան պուրակում՝ Կորյունի և Գևորգ Քոչարի փողոցների հատման վայրում, տեղադրվեց «Ամրագրի՛ր քո ապագան» արձանը (քանդակագործ՝ Դավիթ Մինասյան, նկար 6), որը մի յուրօրինակ սոցիալական գովազդ է:

Վերնագիրն արդեն իսկ հուշում է, որ եթե որևէ մեկն ուզում է ունենալ ապագա, ապա պիտի «գիր սիրե, դալամ սիրե, դավթար սիրե» (Սայաթ-Նովա – «Արի ինձ անգա՛ճ կալ»): Ապագան հնարավոր է միայն կրթության, գրքի, ընթերցանության, ինտելեկտի միջոցով: Այս գաղափարը արտահայտված է «կարմիր մարդու»՝ գրքերի վրայով (պատվանդան) դեպի վերև, ապագա քայլելու միջոցով: Մի կարևոր հանգամանք ևս. արձանը հավաքվել է հանդիսատեսի ներկայությամբ: Նման «փերֆորմանսի» միջոցով ներկաները մասնակից են եղել արձանի կայացմանը[301]:

2012 թ. նույն միջոցառումների շրջանակում Խնկո Ապոր անվան մանկական գրադարանի տարածքում տեղադրվեց նկարիչ-քանդակագործ Նուռի՝ Արման Դավթյանի «Ընթերցող»-ը (նկար 7) հուշարձանը[302]: Մոտակա տարածքի WI-FI կապը ապահովում է «ՎիվաՍել-ՄՏՍ»-ը և ենթադրվում էր, որ անցորդը կարող է անվճար WI-FI ծառայության միջոցով *մոտակա տարածքից* www.karda.am կայքից անվճար ներբեռնել գրքեր և ընթերցել: Կայքը ունի չորս լեզվի (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն, գերմաներեն) ընտրության հնարավորություն, սակայն այն դատարկ է: Նախագծի հովանավորներն են «ՎիվաՍել-ՄՏՍ»-ը, «Libros» և «ZOOMgraphics» ընկերությունները: Կարծում ենք, որ եթե հայ հանրությունը, ընթերցողը նախանձախնդիր լինեին, ապա www.karda.am կայքը լեցուն կլիներ գրքերով, հոդվածներով:

---

301 Դավիթ Մինասյան, «Ամրագրի՛ր քո ապագան» / http://www.kamartert.am/?include=static&page_id=92, http://www.kamartert.am/UserFiles/Media/11.JPG - 20.11.2015.

302 Տե՛ս Նուռ (Արմեն Դավթյան), Ընթերցողը, 2012 / http://www.kamartert.am/UserFiles/Media/15.JPG - 20.11.2015.

Ցանկալի կլիներ, որ գրական «գործարանի» խթանմանը, աշխուժացմանը և մշակույթի, գիտության զարգացմանը նպաստող ընկերությունները, կազմակերպությունները շատ լինեին: Այլ է իրավիճակը Արևմուտքում: Օրինակ՝ աշխարհի կենցաղային տեխնիկայի շուկայում առաջատար տեղ զբաղեցնող «Bosch» ընկերությունը իր հասույթի մի մասը տրամադրում է դրամաշնորհների տեսքով տարբեր կրթական, գիտական ծրագրերի իրականացմանը[303]: Ռոբերտ Բոշի քաղաքացիական, մարդասիրական դիրքորոշումը օրինակելի է այն իմաստով, որ ֆինանսական կապիտալը ծառայեցվում է հանրային շահին՝ նպաստելով «Լուսավորության նախագծի» իրագործմանը[304]:

Գրական «գործարանի» գործառության համար կարևոր դեր են կատարում գրքի տոնավաճառները: Օրինակ՝ Ֆրանկֆուրտի և Դրեզդենի տոնավաճառները վաղուց դուրս են եկել Գերմանիայի մշակութային կյանքի սահմաններից և դարձել վերազգային իրադարձություն, երկրի մշակութային բրենդներից մեկը: Օրինակ՝ 2015 թ. Ֆրանկֆուրտի տոնավաճառում անցկացվեց Հայոց ցեղասպանության 100-ամյակի տարելիցին նվիրված օտարալեզու գրքերի շնորհանդեսը, որին «ներկա էին ՀՀ մշակույթի փոխնախարար Ներսես Տեր-Վարդանյանը, ԳԴՀ-ում ՀՀ դեսպան Աշոտ Սմբատյանը, գրաքննադատներ, լրագրողներ, հայ համայնքի ներկայացուցիչներ»[305]: Հետաքրքիր կլիներ նաև իմանալ, թե ովքեր էին գրաքննադատներից ընդգրկվել պաշտոնական կազմի մեջ և տեղեկանալ նրանց տպավորությունների ու դիտարկումների մասին:

---

[303] Robert Bosch Stiftung - http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/stipendien.asp - 20.11.2015.

[304] Այս նախագծի մասին մանրամասն տե՛ս Юрген Хабермас, Модерн – незавершенный проект, сс. 227-242 // Современная литературная теория. Антология (сост., перевод, прим. И.В. Кабановой), М., изд. «Флинт», «Наука», 2004 / http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Hab_Modern.php -20.11.2015.

[305] ՀՀ Արտաքին գործերի նախարարության պաշտոնական կայք / http://www.mfa.am/hy/press-releases/item/2015/10/16/frankfurt_book_fair/ - 20.12.2015.

Կարևորում ենք նաև հանրային տարածքում ընթերցանության գովազդների քննությունը: Օրինակ՝ Ռուսաստանում Հաղորդակցության և տպագրության դաշնային գործակալությունն (ФАПМК, Роспечать) ու Գրքավաճառների միությունը պատվիրում են «SLAVA» գովազդային գործակալությանը՝ ընթերցանությունը խթանող գովազդ իրականացնել: Այս գովազդային գործակալությունը նախաձեռնում է «Զբաղվի՛ր ընթերցանությամբ» նախագիծը, որի շրջանակում հերոսներ են ընտրվում Պուշկինը, Չեխովը և Տոլստոյը (նկար 8):

Առաջին հայացքից դիտողը կարող է տարակուսել, քանի որ ռուս մշակույթի մեծագույն ստեղծագործողները նրան պատկերանում են մարզահագուստներով: Նախաձեռնության հիմնական գաղափարը այն էր, որ «ընթերցանությունը հեշտ զբաղմունք չէ, այլ դժվար՝ ինքնանվիրում պահանջող գործ», քանի որ «ընթերցանությունը նման է սպորտի, ինչպես և սպորտը, ընթերցանությունը հրապուրիչ ու շատ հաճելի զբաղմունք է»: Այս տրամաբանությամբ ռուս դասականները հանդես են գալիս մարզիչների հագուստով և առաջարկում են ընթերցանության իրենց խորհուրդները[306]: Ուշագրավ է, որ «մարզիչները» աստիճանաբար են ավելացնում ընթերցանության ծավալը: Եթե Պուշկին-մարզչի խորհուրդը վերացական է՝ սկսել փոքրիկ տեքստերից և աստիճանաբար ուժեղացնել ծանրաբեռնվածությունը, ապա Չեխովինը ավելի առարկայական է, այն է՝ շաբաթական պետք է ընթերցել առնվազն 147 էջ (3 անգամ x 7 (էջ) x 7 (մեկ շաբաթ)= 147), իսկ Տոլստոյի պարագայում՝ 500-րդ էջում բացվում է «երկրորդ շնչառությունը»:

Խիստ կարևոր է գովազդի գործաբանական չափումը (տեքստ-ընթերցող), քանի որ դասականները հայտնվում են մարզիչների դերում, ինչը կարող է զարմացնել լուրջ տրամադրված ընթերցասեր հանրությանը (չէր խանգարի նրանց

306 Занимайтесь, чтением - http://www.adme.ru/tvorchestvo-reklama/zanimajtes-chteniem-383605/#image3663905 -20.11.2015.

ցուցաբերել նաև հանդուրժողականություն և կենտրոնանալ ոչ թե երևույթի, այլ նպատակի վրա): Սակայն պատկերը կտրուկ փոխվում է, երբ այն դիտարկում ենք ընթերցանության մշակույթին չընտելացած հասցեատիրոջ տեսանկյունից: Այս գովազդային պաստառները կարող են ներազդել մարմնի մշակույթի կրողների վրա, որոնք պետք է մտածեն նաև ինտելեկտի, ինքնակրթության մասին:

Բացի պաստառներից՝ գովազդային գործակալությունը նկարահանել է մի տեսահոլովակ, որտեղ ռեպեր Fike-ը երգելով քարոզում է սեր առ ընթերցանություն[307]: Ուշարժան է տեսահոլովակի վերջում գրված միտքը ՝ «В начитанном теле, начитанный дух» («Ընթերցված մարմնում, ընթերցված հոգի»)[308], որը երկխոսության մեջ է հայտնվում «В здоровом теле, здоровый дух» («Առողջ մարմնում, առողջ հոգի») արտահայտության հետ: Երաժշտության «ալիքի»՝ ռեպի ընտրությունը և պաստառները վկայում են, որը այս գովազդի թիրախ խումբը հիմնականում երիտասարդությունն է:

Նմանատիպ գովազդի օրինակներ կան նաև մեր իրականությունում: Օրինակ, «Անտարես» հրատարակչության և համախոհ գործընկերների նախաձեռնած «ուղտային» ակցիան (նկար 9):

Այս առիթով մեջբերենք Արմեն Մարտիրոսյանի՝ ֆեյսբուքյան էջում արած գրառումը. «Մենք մեր գործընկերների հետ Հայաստանում անցկացնում ենք ակցիա, որով նույնությամբ կրկնում ենք գերմանացի հրատարակիչների՝ 1956 թվականի նախաձեռնությունը: Պաստառին գրված է «ՄԻԱՅՆ ՈՒՂՏԸ ՉԻ ՍԻՐՈՒՄ ԳԻՐՔ ԿԱՐԴԱԼ»: Ակցիան միտված է ընթերցասիրության խթանմանը, նրան, որ կարդացող երիտասարդ մարդը չդադարի ընթերցել: Եվ ահա, մեր ակցիան «վերածվել է» նոր

---

307 Классики - Занимайся чтением! (Витамины feat. Fike) / https://www.youtube.com/watch?v=jVBnQrI_Rig -20.11.2015.

308 Նույն տեղում, 1:49 րոպե - https://www.youtube.com/watch?v=jVBnQrI_Rig - 20.11.2015.

ակցիայի՝ պաշտպանել կենդանիներին անգրագետ ու անտեղյակ հրատարակիչներից: Շատերը սկսեցին պաշտպանել «չընթերցող» ուղտի իրավունքները: Նրանց մի մասը վրդովված է, թե ինչու ենք մենք առանձնացնում ուղտերին ընձուղտներից և քարայծներից, և ինչո՞վ է ուղտը վատ մյուս կենդանիներից: Ժամանակակից հայ բանաստեղծներից մեկը մեղադրում է ինձ այն բանում, որ ես այդ պաստառով վիրավորել եմ իր տատիկին ու պապիկին: Այլ «մարգարիտներ» էլ կան: Ուղտասերները հարցնում են. «Իսկ ինչո՞ւ եք հենց ուղտին ընտրել, և ոչ թե էշին»: Պատասխանում եմ. «Էշը Հայաստանում «գրեթե անձեռնմխելի» է և կարող էր միանշանակ չընկալվել»: Մի խումբ՝ «Ուղտացումը շարունակվում է»: Ի ցավ և ի ամոթ:

Արմեն Մարտիրոսյան»[309]: Այս ընդարձակ հեգնանքով լի մեջբերումը լավագույնս նկարագրում ու ներկայացնում է «ընթերցասեր» հանրության ինտելեկտուալ պաշարի և հումորի զգացողության մասին:

Եթե Պ. Բուրդյոյի տեսության «աչքերով» դիտենք, ապա վերը նկարագրված գովազդային նախաձեռնությունները, որոնք նպաստում են ընթերցանությունը կարևորելուն, ընթերցողների թվաքանակի աճը խթանելուն (ФАПМК, Роспечать, Հայ գրականության հիմնադրամ), ունեն իրենց թաքնված շահը, այն է՝ նպաստել նաև գրական «գործարանի» բնականոն գործառությանը, ինչը ևս չափազանց կարևորում ենք: Այս գործում շահագրգռված են՝ ռուսաստանյան պատվիրատուներից Գրքավաճառների միությունը, հայկականից, օրինակ, «Անտարես» հրատարակչությունը, քանի որ նրա ապրանքանշանը (լոգո) կարելի է տեսնել պաստառի վրա:

Բացի սոցիալական գովազդներից՝ ուզում ենք ուշադրություն հրավիրել այն բանին, որ հետազոտության առարկա պիտի դառնան նաև հեղինակների իմիջի, ինքնագովազդի

---

[309] Արմեն Մարտիրոսյան - https://www.facebook.com/120081914710329/photos/-pb.120081914710329.-2207520000.1451896482./1008666429185202/?type=3&-theater 20.11.2015.

խնդիրները: Օրինակ՝ Լևոն Ջավախյանը իր թաքնված «գովազդը» անում է մամուլում (հիմնականում «Հրապարակ»-ում)՝ տպագրելով իր խիստ արդիական, դիպուկ, սուր պատմվածքները, օրինակ՝ «Մոր նամակն իր անարժան որդուն՝ Լևոն Ջավախյանին», «Я не раб, я не трус, я Левон Джавахян», «Հայկական սեքսի ավարտը», «Պատահական գնդակ», «Կյանքը միզուղիով» և այլն: Մի մասնավոր զրույցի ժամանակ գրողին հարցրեցի, թե ինչու չի գովազդում իրեն ու իր ստեղծագործությունները: Ջավախյանը պատասխանեց. «Իմ գովազդը պատմվածքներս են: Միայն պատմվածքներս կարող են գովազդի դեր կատարել ինձ համար...»:

Օրինակ՝ Արամ Պաչյանը սեփական իմիջը կերտում է զանազան «դետալներով» (սիգար, հեռախոսի բացակայություն և այլն), իսկ Հովհաննես Թեքգյոզյանը՝ յուրօրինակ արտաքինի, վառ գույներով հագուստների, հետաքրքիր պահվածքի[310] միջոցով:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ Պ.Բուրդյոյի տեսությունը ընդլայնում է գրականագետի, գրաքննադատի տեսադաշտը և նոր թեմատիկ հնարավորություններ ընձեռում միջգիտակարգային ուսումնասիրություններ իրականացնելու համար: Բացի այդ՝ ցանկալի կլիներ վերոշարադրյալ ուրվագծային նկարագրությունը ազդակ դառնար արդի հայ գրական դաշտի գիտակների համար նմանատիպ խորքային վերլուծություններ իրականացնելու առումով:

Տեղին է հիշել այստեղ Հ. Էդոյանի «Բայց ու՞ր է տեքստը» բանաստեղծությունը. «Ինչ գրել ես՝ եղել է // առաջաբան // Իսկ հիմա արդեն // վերջաբանն ես գրում: Այսպես, // միանգամից // Բայց ու՞ր է տեքստը, // որ դու չգրեցիր»[311]:

---

[310] Տե՛ս օրինակ՝ http://boon.am/hovhannes-tekgyozyan/ -20.11.2015.

[311] Հենրիկ Էդոյան, Հենման կետ, Երևան, «Անտարես» հրատ, 2015, էջ 15:

Օգտակար գրականություն

1. Bodo Plachta, Literaturbetrieb, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008 (հեղինակը հանգամանորեն ներկայացնում է գրական «գործարան» հասկացությունը, հեղինակի կարգավիճակը, հեղինակի ընկալումը, հեղինակային իրավունքները, հեղինակի խմբերը, հեղինակային օժանդակությունը (հոգևոր և ֆինանսական) հանրության և պետության կողմից, գրական դաշտի խնդիրները, գրքի տարածման միջոցները (գիրք, ընթերցում, գրքի արտադրանք, գրադարաններ), գրականությունը և հեղինակները հանրային հիշողության մեջ (թանգարաններ, գրապահոցներ), գրականությունը և տուրիզմը, գրականությունը մշակութային քաղաքականության ասպարեզում և այլն):

2. Пьер Бурдье, Поле литературы, сс. 22-87 // *Новое литературное обозрение***,** № 45, 2000 / http://bourdieu.name/content/burdepole-literatury - 20.11.2015 (այս «մանիֆեստային» հոդվածը նկարագրում է գրական գործընթացը, գրական դաշտում պայքարող գրողներին և կարող է դառնալ օրինակ ժողովուրդների գրական դաշտերը նկարագրելու համար):

3. Социоанализ Пьера Бурдье. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук, М.: Институт экспериментальной социологии; СПб., изд. «Алетейя», 2001, сс. 13-46 / http://yanko.lib.ru/books/cultur/almanah-soc_anal_burdye-8l.pdf - 09.01.2015 (այս ժողովածուն արժեքավոր է նրանով, որ Բուրդյոյի հոդվածներից զատ, զետեղված են նաև քննադատական հոդվածներ և մեկնաբանություններ, ինչը հնարավորություն է տալիս «սկսնակին» արագ յուրացնելու նրա տեսությունը):

4. Маршалл Мак-Люен, Галактика Гуттенберга. Сотворение человека печатной культуры, Киев, изд. «Ника-центр», «Эльга», 2004 (Այս գրքում գիտնականը նկարագրում է թե ինչ սոցիոմշակութային, մարդաբանական տեղաշարժեր են տեղի ունենում հաղորդակցության միջոցների ոլորտում):

5. Г.Л. Тульчинский, Е.Л. Шекова, Менеджмент в сфере культуры: Учебное пособие. 4-ое изд., испр. и доп., СПб.: Издательство «Лань»; Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009, сс. 7-87 / http://window.edu.ru/resource/403/66403/files/mvsc.pdf -20.11.2015. (ուսումնական ձեռնարկի առաջին գլուխը հնարավորություն է տալիս ընդհանուր գծերով ծանոթանալու մշակույթ-մենեջմենթ, զանգվածային մշակույթ-բիզնես փոխհարաբերության խնդիրներին):

6. Винтерхофф-Шпурк П. Медиапсихология. Основные принципы. Харьков: Изд-во гуманит. уиверситет, 2007 (ուսումնասիրությունը ներկայացվում է, թե ինչպես են ԶԼՄ-ները ազդում անհատի վրա, ընկալվում նրա կողմից, ինչպես նաև մարդու պահվածքի օրինաչափությունները մեդիա տարածքում):

7. Д. С. Лихачев, Аудио-видео архив о телевидении, канале «Культура», преимуществе книги перед телевидением / http://www.lihachev.ru/lihachev/audiovideo/ - 20.11.2015 (վերնագիրը արդեն իսկ հուշում է, թե ինչի մասին է լինելու խոսքը):

8. Пьер Бурдьё. О телевидении и журналистике, М., Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Институт экспериментальной социологии, 2002. / http://bourdieu.name/content/-burde-o-televidenii-i-zhurnalistike - 20.11.2015. (ուսումնասիրությունը պատկերացում է տալիս ԶԼՄ-երի, մասնավորապես՝ հեռուստատեսության և լրագրության անկախության բացակայության մասին, թե ինչու են դրանք հայտնվել տնտեսական (շուկա) ու քաղաքական դաշտերի կախման մեջ):

9. Юрий Тынянов, Журнал, критик, читатель и писатель, сс. 147-149 // Юрий Тынянов, Поэтика. История литературы. Кино, М., изд. «Наука», 1977 (այս հոդվածում Յու. Տինյանովը համառոտ, բայց խոր վերլուծության է ենթարկում վերնագրում նշված գրական «գործարանի» բաղադրիչների փոխհարաբերությունը):

10. Михаил Эпштейн, На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре Нового времени), сс. 334-380 // Парадоксы новизны. – М.: Прогресс, 1987 / http://psujourn.narod.ru/lib/epsht_-

essay.htm -20.11.2015 (հեղինակը փայլուն կերպով ներկայացնում է էսսեի ժանրային ու տիպաբանական առանձնահատկությունները):

11. Ժենյա Քալանթարյան, Գրական քննադատության տեսության և պատմության հարցեր, ԵՊՀ հրատ., Երևան, 1982, էջ 15-180 (այս մենագրությունը հնարավորություն է տալիս ծանոթանալու գրաքննադատության ծագման, զարգացման նախադրյալներին, մեթոդին, գնահատման չափանիշներին ու ժանրերի խնդիրներին)

12. Ролан Барт, Две критики, сс. 262-268 // Ролан Барт, Избранные работы: Семиотика: Поэтика, М., изд. «Прогресс», 1989 (այս հոդվածից կարելի է պատկերացնել, թե ինչպիսի գրաքննադատական դաշտեր են եղել 1960-ական թթ. Ֆրանսիայում: Պայքարը ընթանում էր պոզիտիվիստական (համալսարանական) և մեկնողական, գաղափարաբանական (էքզիստենցիալիզմ, մարքսիզմ, հոգեվերլուծություն, ֆենոմենոլոգիա և այլն) քննադատության միջև):

13. Ролан Барт, Что такое критика? сс. 269-275 // Ролан Барт, Избранные работы: Семиотика: Поэтика, М., изд. «Прогресс», 1989 (սույն հոդվածը նախորդ հոդվածի «շարունակությունն» է, որտեղ ավելի խորն են պարզաբանվում մեկնողական գրաքննադատության առանձնահատկությունները):

ՏԻԳՐԱՆ ՍԻՄՅԱՆ

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ «ԳՈՐԾԱՐԱՆԸ».

ՄԵԹՈԴ, ՏԵՔՍՏ, ԸՆԹԵՐՑՈՂ, ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՂ

(Ուսումնամեթոդական ձեռնարկ)

Կազմի ձևավորումը՝ Անի Ներսիսյանի
Համակարգչային ձևավորումը՝ Նարինե Խնկիկյանի

Կազմի համար օգտագործել ենք
«Der moderne Buchdruck»-ը՝
նվիրված Յո. Գուտենբերգի գյուտին և
ժամանակակից գրատպության սարքավորումների
լուսանկարներ

Հանձնված է տպագրության 12.12.2015:
13,25 տպ. մամուլ: Տպաքանակը՝ 200:

Տպագրված է «Մեկնարկ» ՍՊԸ-ի տպարանում
ՀՀ, ք. Երևան, Աբովյան 41
Հեռ. (+374 91) 40 27 97, (+374 94) 40 27 97
e-mail: dd1dd@mail.ru