

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾԱՌՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ Ժ. Ա.

Գործառնությունը գրական որևէ ստեղծագործության «կենսագրությունն» է, նրա ճակատագրի պատմությունը, որը ներառում է բազմապիսի բաղադրիչներ: Ստեղծագործության հղացում ու իրագործում, տպագրություններ, տարբեր անձանց կողմից տարբեր ու նաև նույն ժամանակ կատարված մեկնություններ, թարգմանություններ, արվեստի այլ ճյուղերի՝ նկարչության, երաժշտության, թատրոնի ու կինոյի հետ ունեցած առնչություններ և այլն՝ ահա բաղադրիչների ոչ լրիվ այն ցանկը, որ ամբողջացնում է գործառնության բովանդակությունը:

Գործառնությունը գրականագիտության սահմանային բնագավառներից է՝ այն առումով, որ նրա դրսևորումները կարող են հետաքրքրել հարակից գիտություններին՝ հոգեբանությանը, սոցիոլոգիային, պատմությանը: Տարբերությունն այն է, որ, եթե նշված գիտություններից յուրաքանչյուրը խնդրին մոտենում է որևէ՝ իր համար կարևոր տեսանկյունից, հետևաբար՝ մասնակիորեն, ապա գրականագիտությունը հարցը քննում է ամբողջության մեջ, որովհետև գրականագիտության բուն առարկան հենց գրականությունն է, որն, ասենք, հոգեբանի համար կարող է ծառայել իբրև լրացուցիչ աղբյուր: Գրքի նկատմամբ գրականագետի և այլ բնագավառների գիտնականների ունեցած վերաբերմունքի տարբերությունը պատկերավոր ձևով բնութագրել է ռուս գրականագետ Վ. Պրո-գորովը. «Հրաժարվելով տերմինաբանական խստությունից՝ կարելի է այսպես ասել. սոցիոլոգներին, հոգեբաններին, մանկավարժներին, գրքագետներին առաջին հերթին զբաղեցնում են գիրքը ձեռքին մարդը, նրա ձգտումները, հետաքրքրությունները, պահանջումները, գրականագետին դեպի իրեն են ձգում գիրքը մարդու ձեռքին, ընթերցողի վրա ստեղծագործության ազդելու ներքին «պատրաստականությունը»¹:

Հեղինակից օտարված գիրքը (ստեղծագործությունը), որի վրա հեղինակը կորցնում է իր ազդեցությունը, դառնում է արդեն ուրիշի՝ ընթերցողի հետաքրքրության առարկան, ենթարկվում ժամանակների թելադրիչ ընկալումներին: Գրքերի ճակատագրերի ուսումնասիրությունը կարող է ունենալ ինչպես մասնավոր, այնպես էլ ընդհանրական նշանակություն: Առանձին ստեղծագործության հետագա կյանքն ինքնին կարևոր է սերունդների վրա նրա ազդեցության չափը և, ըստ այդմ, սովյալ երկի արժեքը որոշելու առումով: Իսկ ավելի լայն մասշտաբի ուսումնասիրությունները բացահայտում են գրական կարևոր օրինաչափություններ:

¹ Прозоров В. В. О читательской направленности художественного произведения (Литературное произведение и читательское восприятие, Калинин, 1982, с. 4).

Հայ գրականագիտության մեջ այս բնագավառի վերաբերյալ շատ ուսումնասիրություններ չկան, բայց առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի «Հայ գրականությունը պատմա-գործառական լուսաբանությամբ» ժողովածուն, որ լույս տեսավ ակադ. Էդ. Ջրբաշյանի ընդարձակ առաջաբանով և խմբագրությամբ²։ Ու թեև գրքի «Երկու խոսք» ներածականում հույս էր հայտնվում, որ ուսումնասիրության նոր եղանակը կունենա արգասաբեր շարունակություն, բայց, որքան հայտնի է, այդ հույսերը չարդարացան։ Այսուհանդերձ, ժողովածուում տեղ գտած ուսումնասիրությունները ուշագրավ երևույթ էին ժամանակի համար։

Տարբեր են ինչպես գրողների, այնպես էլ նրանց ստեղծագործությունների ճակատագրերը, որոնք պայմանավորված են մի քանի գործոններով, որոնց մեջ առաջնահերթ տեղ են գրավում բուն ստեղծագործության բովանդակությունը և գեղարվեստական արժեքը։ Գրքի ճակատագրի վրա ազդող մյուս գործոններն են՝ պատմական ժամանակի տիրապետող մտածողությունը, փիլիսոփայական ընկալումները, ընթերցող հասարակության սոցիալական ու քաղաքական պայմանները, գիտությունների՝ ոչ համասեռ զարգացման հանգամանքը։ Պատմական ժամանակի ընթացքում ստեղծագործության «ճամփորդությունն» ունեցել է տարբեր արագություններ։ Մագաղաթների վրա ձեռագիր գրվող գրքերը ժամանակային մեծ ընդմիջումով են հասել ընթերցողին։

Տպագրության գյուտից հետո զգալիորեն կրճատվել է գիրք – ընթերցող տարածությունը, սակայն դա ևս պետք է հասկանալ հարաբերականորեն։ Գրականագետները հետաքրքրական տվյալներ են բերում միջնադարում գրքերի տարածման արագության մասին։ Ըստ այդ տվյալների՝ Դանթեի «Աստվածային կատակերգությանն» անհրաժեշտ էր չորս հարյուր տարի՝ Եվրոպան նվաճելու համար, Սերվանտեսի «Դոն Կիտոին»՝ քսան տարի, իսկ նրանց համեմատ ավելի ուշ ստեղծված՝ Գյոթեի «Վերթերի տառապանքներին»՝ ընդամենը հինգ տարի³։ Սակայն, այսպես թե այնպես, նշված գրքերի բախտը բերել է, նրանք ի վերջո ստացել են համաշխարհային ճանաչում։ Գրքերի ճակատագրերի մասին վիճակագիրների ու սոցիոլոգների եզրակացությունները միխիթարական չեն։ Նրանց ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ յուրաքանչյուր տարվա գրական արտադրանքի 80 տոկոսն ավելորդ է, իսկ յուրաքանչյուր քսան տարվա կտրվածքով՝ մոռացության գետն է սուզվում գրականության 99 տոկոսը։ Իսկ ինչքանով են կարևոր նման փաստերը։

Անկախ այն բանից, թե գրողն ինչ նպատակով է գրում իր ստեղծագործությունը, այն ունի հաղորդակցման նախապայման. գիրքը գրվում է ընթերցվելու, ընթերցողի հետ երկխոսություն սկսելու համար։ Անգամ քնարական մենախոսությունից բաղկացած ստեղծագործություններն, ըստ էության, մենախոսություն չեն, որովհետև

² Հայ գրականությունը պատմա-գործառական լուսաբանությամբ, խմբ. Ջրբաշյան Էդ., Ե., 1989։

³ Введение в литературоведение, учебник под. ред. Чернец Л. В., М., 2011, с. 585.

թեկուզ այդ կերպ հեղինակը ուրիշներին հաղորդակից է դարձնում իր հույզերին ու գաղափարներին:

Ստեղծագործության գործառնությունն սկսվում է հասարակության վրա նրա թողած ազդեցությամբ, ինչն իր հերթին ունի երկու տարբերակ՝ ուղղակի ազդեցություն և ընկալում: Առաջինի պատճառը բուն ստեղծագործության մեջ է, հեղինակի ձեռքին, որովհետև գիրքն ազդում է իր գաղափարներով, արվեստով, ընթերցողին հասցեագրված կոչով, հորդորով, խրատով, քարոզով, այսինքն՝ այն ամենով, ինչ կարող է անել հեղինակը: Ընկալման, յուրացման պատճառը հեղինակից անկախ է, կապված է ընթերցողի գիտակցական մակարդակի, կրթվածության, գեղեցիկի ընկալման, սոցիալական վիճակի, քաղաքական հայացքների և այլ հանգամանքների հետ: Ըստ այդմ՝ ընթերցողի կարծիքը, նրա ընկալումը սուբյեկտիվ գործոն են: Ըստ էության, ազդեցությունն ու ընկալումը սկզբունքորեն տարբեր բաներ են:

Պատմության ընթացքի որոշակի փուլերում դասական գործերը նորովի են խոսում սերունդների հետ: Պատահական չէ այստեղ դասականի շեշտադրումը: Տեսաբանները գրականությունը բաժանում են հետևյալ խմբերի՝ դասական, բելետրիստիկա (այս բառի հայերեն բառարանային թարգմանությունը՝ վիպագրություն, համարժեք չի արտահայտում բելետրիստիկայի իմաստը) և զանգվածային գրականություն: Վերջինս համարժեք է ցածր գրականությանը, որը բավարարում է ցածր գիտելիքներ ու ճաշակ ունեցող խավի գեղագիտական պահանջը և մատչելի է ընկալման համար: Դասական վեպերի և բելետրիստիկայի սահմանները պայմանական են ու հարաբերական, շատ ընթերցվող այդ գործերը հետագայում կարող են համարել դասականի շարքերը, ինչպես որ սկզբում շատ բարձր գնահատվող ու ընթերցվող երկեր կարող են կորցնել իրենց նկատմամբ եղած հետաքրքրությունը:

Ի տարբերություն անցողիկ հետաքրքրություն առաջացնող երկերի՝ դասական ստեղծագործությունները մշտապես ներկա են սերունդների կյանքում և յուրաքանչյուր անգամ ընթերցվում են նորովի: Այսպես, Հայրենական պատերազմի ժամանակ ռազմաճակատում, զինվորների պայտուսակներում, նրանց հետ միասին «կրթվում էին» Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի», Մուրացանի «Գևորգ Մարգաբետունի», Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանք» և դասական այլ երկեր: Դասական երկերի գործառնությունը շարունակվում է ոչ միայն հետագա սերունդների կյանքին «մասնակցելու» ուղղությամբ, այլև, կարելի է ասել, նրանց հեղինակների շնչի տակ են ձևավորվում ու հասունանում նոր տաղանդները: Նրանց հոգևոր ներկայության մթնոլորտում են ծնվել Հովհ. Թումանյանի չքնաղ երկերը:

Բազմած են շուրջըս նրանք ամեն օր-
Բոլոր հանճարեղ մեծերն աշխարհքի...⁴:

Մի թե այդ մեծերը չեն շրջապատում մի ուրիշ մեծի՝ Ե. Չարենցին.

Այդ ժամին, թե արթուն եմ լինում, զգում եմ սարսափով,
Որ ահա կգա Բողերը, կերևա Էդգար Պոն:
Ծերունի Վերլենը կգա ու ֆավնի ձայնով երգեցիկ
Կերգե աշուն, թախիծ, գիշերվա լապտեր, ակացի:
Եվ դեմը խշշացող բարդին, կթվա կրկին, թե Հայնե՛ն է...⁵:

Թեև հաճախ անուղղակի, բայց դասական երկերի գործառնությունը շարունակվում է նոր անունների և նոր ուղղությունների առաջացման գործում: Ֆրանսիացի բանաստեղծ, էսսեիստ Պոլ Վալերին «Բողերի պարագան» ուսումնասիրության մեջ ջանում է ապացուցել, որ Բողերի պոեզիան նոր բնագծեր նվաճեց Էդգար Պոյի ազդեցության շնորհիվ, թեև այդ երկու հանճարների «ծառայությունը» համարում է փոխադարձ, «Բողերն ու Էդգար Պոն արժեքներ են փոխանակում: Նրանցից յուրաքանչյուրը մյուսին տալիս է իր ունեցածը և նրանից ստանում է այն, ինչը պակասում է իրեն»⁶: Բնականաբար, ոչ արժեքների փոխանակման իմաստով, XX դարի 10-ական թթ. հայ պոեզիայի վրա Տերյանի բացահայտ ազդեցության օրինակը կարելի է բերել: Ստ. Ջորյանը հիշում է. «Բայց Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները» ավելի ջերմ ընդունելություն գտան երիտասարդության կողմից, և կարճ միջոցում Տերյանն ունեցավ հետևողների մի ամբողջ բազմություն: Իսկ երկրպագուներին թիվ չկար... Սկսվել էր պարզապես տերյանական շրջան, Տերյանի էպոխա: Օդը լիքն էր Տերյանով...»⁷: Այսուհանդերձ, այդ նույն Տերյանի գնահատությունն ու ազդեցությունն անցան խիստ հակասական մի ճանապարհ, և այդ ճանապարհի ամենամեծ կորերը գծեց հենց նրա դպրոցից դուրս եկած Չարենցը՝ հետագայում էլ ավելի մեծ սիրով վերադառնալով դեպի նա: Ժխտման ու վերադարձի այս օրինակը ամեննին էլ եզակի երևույթ չէ:

Օրինակները ցույց են տալիս, որ դասական երկերի գործառնությունը չի ներկայանում ուղիղ գծով, ավելին՝ գիծը երբեմն կարող է ընդհատվել, բայց և անպայման շարունակվել:

Իբրև գրական երկի գործառնություն են դիտվում նրա տարբեր մեկնաբանությունները արվեստի այլ տեսակների մեջ: Դրանց մեջ են մտնում ստեղծագործության բեմադրությունը, էկրանավորումը, նկարչական ձևավորումը, երգի կամ օպերայի վերածումը, քանդակը և այլն: Պեպոն, օրինակ, գրական հերոս է Մունդուկյանի համանուն պիեսում, բայց, Մունդուկյանի կտակի համաձայն, վերածվել է քանդակի: Անշուշտ, «Պեպո» պիեսը ևս ունեցել է տարբեր բեմադրու-

⁴ Հովհ. Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու 10 հատորով, հ. 1, Ե., 1988, էջ 290:

⁵ Ե. Չարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու 6 հատորով, հ. 4, Ե., 1968, էջ 139:

⁶ Արտասահմանյան գրականություն, թարգմանական հանդես, Ե., 2001, N 2, էջ 191:

⁷ Ստ. Ջորյան, Հուշերի գիրք, Ե., 1958, էջ 186-187:

յուններ, Պեպոյի դերը խաղացել են տարբեր դերասաններ, և սրանցից յուրաքանչյուրը յուրովի է մեկնաբանել կերպարը, հարստացրել պիեսի գործառնությունը և երկարացրել նրա ճանապարհը ժամանակների մեջ: Նույնը կարելի է ասել Հովհ. Թումանյանի «Անուշի», «Գիքորի», Լևոն Շանթի «Հին աստվածների», Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարի» և այլ հեղինակների գրական երկերի մասին:

Ի դեպ՝ դասականների նկատմամբ գոյություն ունի երկու հակադիր մոտեցում՝ նրանց կանոնիկ տեքստի՝ հանրորեն ընդունված մեկնաբանություն և մոդեռնացում: Տեսաբաններից շատերը դեմ են դասական երկի քարացած ընկալմանը, քանի որ «յուրաքանչյուր դարաշրջան ինքնաբավ միավոր է՝ արտահայտված իր իսկ պոեզիայի միջոցով, որը անհամադրելի է ցանկացած այլ դարաշրջանի հետ»⁸: Ըստ այս մտայնության՝ մենք այսօր չենք կարող դառնալ Շեքսպիրի ժամանակակից ընթերցողը կամ հանդիսատեսը և նրա «Համլետը» ըմբռնել սոսկ այնքան, ինչքան նրա ժամանակակիցները: «Եթե մենք իսկապես էլ կարողանայինք լիովին վերակառուցել Շեքսպիրի ժամանակակից հանդիսատեսի կողմից «Համլետի» բովանդակության ընկալումը, ապա այդպիսով միայն կաղքատացնեինք այն: Մենք կգրկեինք նրան այն օրինական իմաստներից, որոնք հայտնաբերել են հետագա սերունդները»⁹: Թեև հարցը միանգամայն պարզ է դրված, բայց այս մտքի հեղինակների ասածը չի վերաբերում սոսկ անհատական, եզակի օրինակի, նրանք ընդհանուր առմամբ սկզբունքային մոտեցում ունեն անցյալի արժեքների ժամանակակից ընթերցման մասին. «Պարզապես հնարավոր չէ կանգնեցնել 20-րդ դարի մարդկանց գոյությունը, երբ զբաղված ենք անցյալի մասին դատելով, չենք կարող մոռանալ մեր սեփական լեզվի զուգորդությունները, նոր ձեռք բերված վերաբերմունքը, մեր ստացած հարվածները և ներմուծումները անցյալ դարերից»¹⁰:

Ընդունելով տեսաբանների այս դիտարկումների իրավացիությունը՝ միևնույն ժամանակ չի կարելի չնկատել, որ մոդեռնացման չափազանցված ըմբռնումը, հաճախ շեշտադրելով ներկա ժամանակը, կորցնում է պատմական ժամանակի զգացողությունը: Դա տեղի է ունենում այն դեպքում, երբ կիսամերկ երգչուհին Մայաթ-Նովայի երգերն է կատարում, կամ ջինսե անդրավարտիքով Համլետն իր փիլիսոփայական մտքերն է արտասանում դեկորացիաներից ձերբազատված ժամանակակից բեմում:

Գրականության գործառնության ոլորտին է պատկանում գրական տեքստի նկարչական ձևավորումը: Այս բնագավառում զգալի ներդրումներ ունեն հայ նկարիչները: Կարելի է հիշել Հակոբ Կոջոյանի «Մասնա ծոերի», Ե. Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի, Զ. Սվիֆտի «Գուլիվերի ճանապարհորդության», Ստ.

⁸ Ուեյլեր Ռ., Օսթրին Ու., Գրականության տեսություն, Ե., 2008, էջ 53:

⁹ Նույն տեղում, էջ 56:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 55:

Զորյանի «Հեքիաթների», Մարտիրոս Սարյանի՝ Հովհ. Թումանյանի «Քաջ Նազարի», «Հեքիաթների», Ֆիրդուսու «Ռոստամ և Ջոհրաբ» գրքի, Ավ. Իսահակյանի «Բանաստեղծությունների», Գուրգեն Մահարու «Մանկության և պատանեկության» ձևավորում-մեկնաբանությունները, Գր. Խանջյանի՝ Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքի» հիման վրա ստեղծված հսկայական գոբելենը, Գրիմ եղբայրների, Հովհ. Թումանյանի, Ղ. Աղայանի և այլոց հեքիաթների ժողովածուների նկարչական բազմաթիվ ձևավորումները տարբեր նկարիչների կողմից: Ավելորդ է ասել, որ նման ձևավորումները, ստեղծագործությունը պակերագարդելով, այն ավելի հետաքրքիր դարձնելու (երեխաների համար՝ թերևս այս) պարզունակ ցանկության արդյունք չեն, այլ գրական տեքստի յուրովի և նոր ընթերցում, որն իր հերթին ապահովում է երկի ներկայությունը նոր ժամանակներում:

Առանձնահատուկ նշանակություն ունի գրական տեքստի թարգմանության խնդիրը: Գրականության պատմությունը լի է որևէ հեղինակի նույն երկի նույնալեզու բազմաթիվ թարգմանություններով: Որևէ երկի՝ տարբեր լեզուներով թարգմանությունները անհամեմատ մեծացնում են տվյալ երկի գործառնության, որ նշանակում է՝ նաև ազդեցության շրջանակները:

Թարգմանությունները կարող են լինել ճշգրիտ, տողացի, գիտական, ազատ, գեղարվեստական և այլն: Օրինակ՝ Մ. Խերանյանը կատարել է Գր. Նարեկացու «Մատյան ողբերգութեան» պոեմի գիտական ճշգրիտ թարգմանությունը, Վ. Գևորգյանի թարգմանությունն ավելի գեղարվեստական է, որտեղ երբեմն-երբեմն Նարեկացու մրտքերը հաղորդվում են բանաստեղծական ավելի անկաշկանդ ձևերի միջոցով: Հայ գրականության մեջ թարգմանության թագուհի է համարվում Ա. Պուշկինի «Зимний вечер» բանաստեղծության թումանյանական թարգմանությունը, բայց փոխվում են ժամանակները, և ամեն սերունդ փորձում է իր ընկալումն արտահայտել նոր թարգմանությամբ: Այս մտադրությամբ էլ ծնվել է Պուշկինի նույն գործի թարգմանությունը Հրաչյա Սարուխանի կողմից, որի հիմքում ընկած է Թումանյանի թարգմանությունը, և նորը թերևս կարելի է դիտել իբրև հին թարգմանության յուրահատուկ խմբագրում:

Թարգմանիչներից յուրաքանչյուրը հետապնդում է որոշակի նրպատակ՝ կամ փորձում է ավելի մոտենալ բնագրին, կամ իր առանձնահատուկ մեկնաբանությունը տալ, կամ էլ թարգմանող լեզվի ազգային երանգը մտցնել թարգմանության մեջ: Այս առումով ուսանելի են Թումանյանի բացատրությունները Ա. Կոլցովի «Раздумье селянина» բանաստեղծության իր թարգմանության («Գեղջուկի մտածմունք») առթիվ: Փիլիպոս Վարդագարյանին գրած նամակում Թումանյանը բացատրում է իր կատարած փոփոխությունները. «Անցյալ օրը տեղում (առավոտը) թարգմանեցի Кольцов -ի մի ոտանավորը – “сяду я за стол” - ուղարկեցի «Տարազին»: Стол -ը շինել եմ գիտես ինչ - պատի տակ, և այս ոչ թե հանգի համար, այլ ավելի լուրջ խորհրդով: Եթե սեղան թարգմանեի - նստել եմ սեղան - այդ հայերեն կնշանակեր նստել սուփրա: Եթե գրեի սեղանի մոտ - տգեղ էր: Վերջապես բանաստեղծությունը հայերեն չէր

լինի: Խեղճ հայ մարդու տարակուսանքի ու մտածմունքի տեղը - պատի տակն է»¹¹: Թարգմանիչն ապրում է ներկայի՝ իր ժամանակակիցների հետ, և նրա թարգմանությունը կկատարի հաղորդակցական իր դերը, եթե հասկանալի լինի այն ժողովրդի ու միջավայրի համար, հանուն որի կատարվում է այդ թարգմանությունը, որ նշանակում է, թե այն ինչ-որ չափով արդիականացվում և ինչ-որ չափով էլ ազգայնացվում է: Մա էլ նշանակում է, որ բնագիրը իրացվում է նոր ժամանակի համար:

Թարգմանիչներն աշխատում են գտնել իրենց ստեղծագործական սկզբունքներին ինչ-որ չափով հարազատ բնագիր, և այս առումով շատ կարևոր են բնագրի հեղինակի և թարգմանչի գրական նախասիրությունները և կարողությունները:

Թարգմանության համար շատ կարևոր դեր են խաղում մի շարք հանգամանքներ՝ բնագրի հարազատության պահպանումը, թարգմանչի մեկնությունը (որ կարծես հակադիր է առաջին պահանջին), թարգմանող և թարգմանվող լեզուների բանաստեղծական առանձնահատկությունները, տեղի և ժամանակի կոլորիտի պահպանումը, տաղաչափությունը և այլն: Այսքանով հանդերձ, ըստ տեսաբանների՝ թարգմանիչը չի կարող վերապրել ուրիշի մշակույթը, նա կարող է ուսումնասիրել բարքերը, ժամանակը և այլն, բայց վերամարմնավորում տեղի չի ունենա: Յու. Օբոլենսկայայի կարծիքով, այն թարգմանիչները, որոնք հնարավոր են համարում վերամարմնավորումը, զբաղվում են ինքնախաբեությամբ: «Այն ընթերցողի համար, որը գտնվում է աշխարհի տվյալ լեզվական պատկերի ներսում, հեղինակի հայրենակցի ու ժամանակակցի համար տեքստի բովանդակությունը ոչ միայն ավելի թափանցիկ է և բաց, այլև մշտապես ձևականորեն ավելի տեղեկատվական է՝ ալյուզիաների, ենթատեքստի, իրական նախատիպերի վերակառուցման կամ պատկերվող իրադարձությունների գաղտնագերծման (աստառը բացահայտելու) համար նրան հարկավոր չի լինի այն հետազոտական աշխատանքը, որ ստիպված է կատարել թարգմանության հեղինակը կամ ծանոթագրություններ կազմողը»¹²: Մրանից բխում է այն եզրակացությունը, որ հաջողված թարգմանությունը կարող է լինել բնագրին համարժեք, բայց ոչ նրան հավասար:

Չհորանալով թարգմանություններին ներկայացվող պահանջների մեջ՝ անհրաժեշտ է ուղղակի արձանագրել, որ յուրաքանչյուր թարգմանություն արդիականացնում է բնագիրը իր ժամանակակցի համար, որով էլ շարունակվում է այդ բնագրի «ճանփորդությունը ժամանակի մեջ», այսինքն՝ նրա գործառնությունը:

Վերը նշվածով հանդերձ՝ գրականության գործառնությունը պայմանավորող կենտրոնական դեմքը ընթերցողն է: Ենթագիտակցության մեջ թե գիտակցաբար, գրողը մտքում միշտ հասցեատեր ունի: Նա գրում է ընթերցողի համար նույնիսկ այն դեպքում, երբ բարձրաձայն հայտարարում է, թե իր համար կարևոր չէ ընթերցողի

¹¹ Հովհ. Թումանյան, նշվ. աշխ., հ. 9, Ե., 1997, էջ 235:

¹² Введение в литературоведение, учебник, 4-е издание, под ред., Чернец Л. В., М., 2011, с. 608.

կարծիքը, թե ինքն իր համար է գրում: Ընթերցողը կարող է լինել երևակայական, ենթադրյալ, ցանկալի, բայց միշտ նա կա: Այս խնդրին չափազանց շատ են անդրադարձել թե՛ գրողներն իրենք, թե՛ տեսաբանները, որոնք բազմաթիվ գիտական աշխատություններ են ստեղծել ընթերցողի վերաբերյալ: Տեսաբաներից մեկը՝ Գ. Բշչուկը, ընթերցողի անհրաժեշտությունը շեշտելու համար վկայակոչում է ռուս նշանավոր գրող Ալեքսեյ Տոլստոյի խոսքը. «Ձեզ՝ գրողներիդ, գցել են մի անմարդաբնակ կղզի: Դուք, ենթադրենք, համոզված եք, որ մինչև կյանքի վերջը չեք տեսնելու մարդկային էակի, որ դուք կյանքից կհեռանաք՝ աշխարհը երբեք չտեսնելով: Դուք կսկսեք գրել վեպեր, դրամաներ, բանաստեղծություններ: Բհարկե, ոչ: Ձեր ապրումները, ձեր հուզումները, մտքերը կվերածվեն լարված լռության: Եթե դուք ունենայիք Պուշկինի եռանդը, այն ձեզ կպայթեցներ, դուք կկարոտեիք գրուցակցի, ապրումակցի, երկրորդ բնեղի, որն անհրաժեշտ է մագնիսական դաշտի առաջացման համար, այն դեռևս թաքնված հոսանքներին, որոնք երևան են գալիս հոետորի և ամբոխի միջև... Արվեստագետը լիցքավորված է միաբնեռ ուժով: Ստեղծագործական հոսքի համար անհրաժեշտ է երկրորդ բնեռ-ուշադիրը, ապրումակցողը, ընթերցողների շրջանը, դասը, ժողովուրդը, մարդկությունը»¹³, - գրում է Տոլստոյը: Գ. Բշչուկը համամիտ է և հենվում է Ա. Տոլստոյի հեղինակության վրա:

Ինչ խոսք, առաջին հայացքից լիովին անհերքելի է թվում ականավոր գրողի բացատրությունը: Հայ գրողների ստեղծագործություններում ևս բազմաթիվ են ենթադրյալ ու իրական ընթերցողին հղված դիմումները: Բհարկե, ընթերցողի դեմքն ու դերը փոխվում են ըստ ժամանակների: Դարձյալ կարելի է հիշել Աբովյանին, որն իր ստեղծագործությունները առաջ է տանում ընթերցողների հետ գրուցելով: Հատկանշական է այն ուղերձը, որով նա իր գիրքը՝ «Պարապ վախտի խաղալիքը», «ուղարկում է» հասարակության մեջ.

Գնա՛, իմ խեղճ գիրք՝ գնա՛ մարդամեջ,

Գլուխդ քա՛շ գցիր, մի նեղանար հեջ:

Ականջդ փակի՛ր, սիրտդ լե՛ն բռնիր,

Ինչ ասեն, խոսեն, տա՛ր ու համբերի՛ր¹⁴:

Սրանով Աբովյանն իրեն նախապատրաստում էր հասարակության տարաբնույթ («ասեն, խոսեն») ընդունելությանը: Բսկ «Վերք Հայաստանի» վեպի և՛ առաջաբանում, և՛ բուն վեպում գրողն արդեն որոշակի հասցեատերերի է դիմում. «Միրելի՛ կարդացող, չնեղանաս, որ բանն էսքան երկարացրի», «Հայո՛ց ազգ, Հայո՛ց ազգ, ձեր ջանին մեռնիմ, Հայո՛ց ազգ, քո հողին մատաղ», «Միրելի կարդացող, իմ ա՛ջքի լույս հայ, էս քո հավատակիցքն ու հարենակիցքն են, որ ես ասում եմ ու երվում, քեզ հետ մեկ ավազանից ծնվել, քեզ հետ մեռնում օծվել, մեկ խաչով կնքվել, երա՛բ, որ լսում ես, սիրտդ ի՛նչ ա ասում, ջիզյարդ՝ ի՛նչ» և այլն: Եթե Աբովյանի պարագայում

¹³ Ицук Г. Н. Лев Толстой. Диалог с читателем, М., 1984, с. 3-4.

¹⁴ Խ. Աբովյան, Պարապ վախտի խաղալիք, Մ., 1932, էջ 15:

երևույթը թերևս կարելի է բացատրել նրանով, որ նա ոչ այնքան դասական իմաստով վեպ էր գրում (որ դեռևս չկար հայ գրականության մեջ), այլ գրույց էր անում ընթերցողի հետ, ապա նորագույն ժամանակներում ևս գրողի գրույցն ընթերցողների հետ շարունակվում է: Կարելի է իբրև դասական օրինակ բերել Ե. Չարենցի «Ընթերցողիս» բանաստեղծությունը.

Ուղարկում եմ գիրքս քեզ:
Ո՛վ դու ընթերցող:
Կուգես՝ կարդա, օ, կուգես՝
Շպրտիր ք մի կողմ:
Գրել եմ ես իմ գրքում
Այնպիսի տողեր,
Որ չի գրի իր երգում
Եվ ո՛չ մի պովետ:-
Լավ եմ գրել ես. թե վատ-
Մրտո՛վդ իմացիր,-
Չկա՛ ուրիշ քննադատ
Քո սրտից բացի՝¹⁵:

Չարենցի պոեզիայում զգալի թիվ են կազմում ընդհանրական ընթերցողին նվիրված տողերը՝ «Եվ դո՛ւ, գալիքի երջանիկ ընկեր, /Համաշխարհային դու քաղաքացի...» կամ՝ «Օ, դո՛ւ գալիքի գանգրահե՛ր սողա/ Մեր լա՛վ գալիքի ոսկեհե՛ր մանուկ...» և այլն:

Փոխվում են ժամանակները, բայց չի փոխվում գրող-ընթերցող կապի պահանջը: Այն, որ Հրանտ Մաթևոսյանը խոստովանում է, որ դադարել է գրելուց, որովհետև կորցրել է ընթերցողին՝ «ծառուղում նստած, իմ գիրքը ծնկներին դրած կարդացող աղջկան», արդեն իսկ շատ բան է նշանակում այն առումով, որ Մաթևոսյանը գրականության գոյությունը պայմանավորում է ընթերցողի անհրաժեշտությամբ: Բայց հարցադրույցներում գրողը դուրս է գալիս անձնականության շրջանակից և կարևորում ոչ միայն ընթերցողի դերը, այլև գրող-ընթերցող երկբևեռ կապը, դրանց փոխադարձ պայմանա-վորվածությունը: «Մենք պարտավոր ենք ավելի լավ գրել, որովհետև մեր ընթերցողը քաջատեղյակ է աշխարհի դասական ու ժամանակակից գրականությանը: Պետք է նկատի ունենանք գրականության համաշխարհային մակարդակը, այլապես ընթերցողին տանուլ կտանք», - գրում է Հր. Մաթևոսյանը¹⁶: Մաթևոսյանի ընթերցողը ոչ Աբովյանի միամիտ, ոչ էլ Չարենցի կաղապարված, կաշկանդված ընթերցողն է, նա նոր որակի պոտենցիալ, հավանական ու իրական պահանջատերն է, որի նկատմամբ պատասխանատվություն ունի գրողը: Գրողը չի խորանում երևույթի մեջ, բայց նրա խոսքի մեջ առկա է մի որոշակի օրինաչափության գիտակցություն. ինչպես գրողը, այնպես էլ ընթերցողը, էթե

¹⁵ Ե. Չարենց, նշվ. աշխ., էջ 118:

¹⁶ Մաթևոսյան Հ., Սպիտակ թղթի առջև, Ե., 2004, էջ 205:

կարելի է ասել, պատմական կատեգորիա է, և մեկի պարտքը, մյուսի պահանջը ձևավորվում են պատմականորեն:

Այս փաստերը ցույց են տալիս, որ հայ գրողները բնավ հետ չեն մնացել ընթերցողի դերի կարևորումից: Եվ, այնուամենայնիվ, վերադառնանաք Ա. Տոլստոյի բերած օրինակին՝ պարզելու համար այն հարցը, թե իսկապե՞ս մարդը չէր ստեղծագործի անմարդաբնակ կողում, առանց ընթերցողի: Հարցը վիճելի է և չունի միանշանակ պատասխան, և Տոլստոյի հետ չհամաձայնելու երկու գործոն կա: Նախ, ինչպես ասում են, հույսը վերջինն է մեռնում, և դժվար թե մարդը վերջնականապես կորցնի իր հետքերը մարդկանց կողմից գտնելու ակնկալությունը: Ինչո՞ւ էին ծովագնացները զմռսված շշերի մեջ գրություն գցում ծովը՝ մտածելով, որ այն մի օր մարդիկ կգտնեն: Եվ ապա՝ կա հոգեբանական այն պահը, երբ ստեղծագործողը ամեն գնով փորձում է ազատվել իրեն համակած հույզերից՝ անկախ ապագայի հեռանկարից: Այս խնդրի վերաբերյալ հետաքրքրական դիտարկում ունեն տեսաբաններ Ռոբնե Ուելեքն ու Օսթին Ուորենը. «Այսպես, երբեմն ասում են, թե գրականության ֆունկցիան է ազատագրել մեզ՝ և՛ գրողներին, և՛ ընթերցողներին հույզերի ճնշումից: Արտահայտել հույզեր՝ նշանակում է ազատվել դրանցից, ինչպես ապաքինվել է Գյոթեն իր *Weltschmerz*-ից (համաշխարհային ցավ)՝ գրելով «Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները»¹⁷: Նման բացատրություն ունի նաև Հակոբ Մնձուրին, այսինքն՝ նա ևս գրելու գործողությունը ոչ այնքան կապում է ընթերցողի հետ, որքան այն համարում է հույզերից պարպվելու միջոց: Նախ, կարևոր է նշել այն հանգամանքը, որ Թուրքիայում ապրող Մնձուրին գրքից որևէ նյութական օգուտ կամ դրամական շահ չէր ակնկալում. «Մենք արևմուտքցի չենք: Նույնիսկ եթե ունենանք, մեր քսակեն կծախսենք, մեր գրքերը հրապարակ հանելու համար»: Ենթադրյալ հարցին՝ «Ուրեմն ինչո՞ւ կգրեք: Մի գրեք», նա բացատրություն է տալիս. «Ատ չենք կրնար ընել: Մեր շուրջը մեր տեսածները, աշխարհը, դուրսը, դեպքերը, մարդիկ մեզ կը լեցնեն: Չենք կրնար միայն դիտել: Պիտի պարպվինք: Պիտի ըսենք: Ի՞նչ է գրականությունը, ամենեն վերջը, մեկ բառով: Ըսել է, ինքզինքը գրել է: ...Երբ չգրենք, կը մթագնինք...»¹⁸: Սա չի՞ նշանակում արդյոք, թե տեսաբաններն ինչ-որ տեղ չափազանցում են ընթերցողի թելադրիչ դերը, որովհետև գրողն այսպես թե այնպես չի կարող իր ներսում ճնշել իրեն համակած հույզերը: Եվ ծագում է երկրորդ հարցը՝ արդյոք ընթերցողի դերի մեծացումը չի՞ կատարվում գրողի դերի նսեմացման հաշվին: Կարծում ենք՝ այդպես էլ կա: Թերևս դա է պատճառը, որ կան գրողի կարևորության վրա հենված և հակադիր՝ ընթերցողականությունը տեսություններ: Վերջին տեսության լայն տարածումը կապված է գրականության հաղորդակցական (կոմունիկատիվ) դերի կարևորման հետ, որը բնորոշ է նորագույն ժամանակներին:

¹⁷ Ուելեք Ռ., Ուորեն Օ., նշվ. աշխ., էջ 45-46:

¹⁸ Մնձուրի Հ., Կռունկ, ուստի՞ կուգաս, Հաշվեկշիռ, Ստամբուլ, 1974, էջ 11:

Հաստատագրելով, որ գրականության հաղորդակցական գործառնության իրականացման համար անհրաժեշտ է երկխոսության երկրորդ բևեռը՝ ընթերցողը, մնում է պարզել վերջինիս կարգավիճակը: Անշուշտ, պարզ է, որ որևէ ստեղծագործության ընթերցող ասելով՝ պետք է առաջին հերթին նկատի ունենալ պրոֆեսիոնալ քննադատին, որին, սակայն, ժամանակակից արևմտյան տեսաբանները սահմանափակում են ակադեմիական ու բուհական շրջանակներում, իսկ ընթերցող հասկացության մեջ ներառում են մտավոր և սոցիալական իմաստով բազմաշերտ մի զանգված: Սա վիճելի տեսակետ է:

Առաջնային քննության առարկա է ընթերցանության խնդիրը. ինչպե՞ս պետք է ընթերցողը մոտենա ստեղծագործությանը, չէ՞ որ, որպես կանոն, գրողը չի բացատրում իր գրածը: Նրա բացատրությունն իր իսկ ստեղծագործությունն է: Լեոն գարմանում էր, որ Սրբուհի Տյուսաբը մեկնաբանում էր իր «Միրանույշ» վեպը: «Վեպ և բացատրող հառաջաբան... Այս երկուքը միմյանց հետ չեն հաշտվում: Վեպը բացատրությունների կարոտ չէ, վեպի բացատրությունը ինքը վեպն է, իսկ վիպասանը անպատճառ պարտավոր չէ ամեն մեկին հասկացնել իր ձգտումները, թե որքան ճիշտ է իր հայտնած գաղափարը: Նա փիլիսոփա չէ, նա մանրագնին խուզարկու չէ, նա պատկերացնող է, գաղափար արծարծող ¹⁹», - գրում է Լեոն: Մի ուրիշ անգամ նա մեղադրում է Բաֆֆուն այն բանի համար, որ վերջինս նախ նկարագրում, ապա պարզաբանում է իր գրածը՝ հավատ չընծայելով ընթերցողին:

Նոր ժամանակների տեսաբաններից վերոհիշյալ հարցին հանգամանորեն անդրադառնում է Ումբերտո Էկոն՝ իր «Վարդի անունը» վեպի առիթով: Նա թեև գտնում, որ վիպասանը չպետք է բացատրի իր գրածը, բայց, նաև կարծում է, թե գրողն ինչ-որ բանալի տալիս է իրեն հասկանալու համար: Ըստ Էկոյի՝ այդ բանալիներից ամենակարևորը կարող է լինել ստեղծագործության վերնագիրը (Ստենդալի «Կարմիրն ու սևը», Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ ու խաղաղությունը» և այլն), թեև հեղինակի կողմից երբեմն լինում են «անազնվություններ»: Օրինակ, ասում է նա, Ալ. Դյումայի վեպը կոչվում է «Երեք հրացանակիրներ», թեև իրականում չորս հրացանակիր են: Հայ գրականության մեջ նա կան հուշող վերնագրեր՝ «Պատվի համար», «Նամուս», «Հացի խնդիր» և այլն:

Հատկանշական է, որ գրողների ու տեսաբանների մեծամասնությունը վստահում է ընթերցողի ոչ միայն ընկալունակությանը, այլև դա շատ կարևոր է համարում: Ընթերցողի ընկալման ներուժը բարձր է գնահատում Հր. Մաթևոսյանը. «Ընթերցողը, ինչ էլ նրա մասին ասեն, խելացի է, նա անհասկանալի գործերում էլ ինչ-որ բան որսում է, յուրացնում է, և ես վստահ եմ՝ հարգանքը բարդ տեքստի հանդեպ չի կորցնում: Հաճախ նա հեղինակից ավելի լավ է գնահատում իրավիճակն ամբողջությամբ, երբեմն էլ բացահայտ չի հարգում նրանց, ովքեր իր հետ «պահմտոցի» են խաղում՝ չտեսնելով նրանց մեջ գրողներ, այլ՝ ընթերցողական ճաշակի

¹⁹ Մշակ, 1886, N 42:

բավարարողներ, որոնք չեն էլ մտածում, որ այդ ճաշակը ժամանակի հետ կարող է դեպի լավը փոխվել»²⁰:

Այս ամենը, սակայն, չեն ժխտում գրողի կողմից ընթերցողին ուղղորդելու հնարավորությունը: Չկա օրենք առանց բացառության: Հայ գրականությունից կարելի է հիշել Բնտրայի՝ իր «Ներաշխարհի» և Մ. Մեծարենցի՝ «Ծիածան» ժողովածուների վերաբերյալ բացատրությունները: Բնտրայի և Մեծարենցի վերլուծությունները որոշակի գաղափար են տալիս նրանց գրական նախասիրությունների և ժողովածուների հղացման և ընդհանրական բովանդակության մասին՝ ավելի խոշոր գծերով, առանց շատ մանրամասների մեջ մտնելու: Բայց ահա էդգար Պոյի «Ագռավը» հանրահայտ բանաստեղծությանը նվիրված «Հորինման փիլիսոփայությունը» հեղինակային վերլուծությունը²¹ թերևս ամենատարողունակն է նման կարգի աշխատանքների մեջ: Պոն բացատրում է բանաստեղծության հղացումից մինչև նրա վերջին բառը կառուցվածքի պատճառաբանվածությունը, բառերի ընտրությունը վերջից դեպի սկիզբը կամ, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ սկիզբ-վերջ-սկիզբ շղթայի առաջացումը, տրամադրության ամբողջացումը և միանգամայն գիտակցված, հաշվարկված (ոչ ներշնչանքի անմիջականությամբ առաջնորդվող) հեղինակային մոտեցումը: Այսուհանդերձ, նման բացատրությունները օրինաչափ չեն և չեն մտնում գրողի գործառնության մեջ:

Ի տարբերություն Պոյի՝ ընթերցողին ուղղորդելու, թվում է՝ ավելի չեզոք տարբերակ է առաջարկում Ու. Էկոն իր «Վարդի անունը» վեպի ծանոթագրություններում²²: Էկոյի կարծիքով, թեև գրողը չի բացատրում իր գաղափարները, ասելիքը, բայց կարող է բացատրել, թե ինչու և ինչպես է աշխատել՝ հրնթացս անդրադառնալով նաև ընթերցողի խնդրին՝ «Сотворить читателя» հաստվածում²³: Նրա կարծքով, գրողներից ոմանք ուսումնասիրում են շուկան, հասարակության ճաշակը, իրենց հարմարեցնում այդ ճաշակին, իրենց երկերում փոխում են աշխարհագրական միջավայրը, անունները և ստեղծում են նույն սյուժեն, որ բավարարում է հասարակության պահանջարկը: Բայց Էկոն ինքը նախապատվությունը տալիս է այն ընթերցողին, որին ինքն է ստեղծում: Որքան էլ Հ. Ֆիլդինգը, Ջ. Ջոյսը կամ ուրիշը աչքի առաջ ունենային որոշակի ընթերցողի (կանանց, կոմերսանտներին և այլն), այնուամենայնիվ, Էկոյի կարծիքով, տեքստը կառուցվում է «իդեալական ընթերցողի» կողմից: Ո՞վ է այդ իդեալական ընթերցողը: Նա այն դեպքում է ծնվում, երբ «հեղինակը ստեղծում է նորը և մտածում է այն ընթերցողի մասին, որը դեռ չկա, նա (գրողը – Բ. Շ.) գործում է ոչ թե որպես շուկայի հետազոտող, որ կազմում է առաջնահերթ պահանջարկների ցանկը, այլ իբրև փիլիսոփա, որը որսում է ժամանակների ոգին: Նա ձգտում է ընթերցողին ցույց տալ, թե նա ինչ պետք է

²⁰ Մաթևոսյան Հ., Ես ես եմ, Ե., 2005, էջ 235:

²¹ Արտասահմանյան գրականություն, եռամսյա հանդես, Ե., 2004, N 3, էջ 96-105:

²² Умберто Эко. Заметки на полях "Имени розы" (Иностранная литература, М., 1988, N 10).

²³ Նույն տեղում, էջ 97:

ցանկանա, եթե նույնիսկ դեռ այդ չգիտե: Նա ձգտում է ընթերցողին ցույց տալ, թե ինչպիսի ընթերցող պետք է լինի»²⁴: Ինքը Էկոն, երագում է, որ ընթերցողը գրքի առաջին էջերից դառնա իր «որսը», տեքստը վերափոխի նրան: Ինչպես է դա պատկերացնում գրողը: Իր հետ չհամաձայնող ընթերցողին հունից հանելով՝ գրողը նվաճում է այնպիսի ընթերցողին, որը սեքս ու կանայք է ուզում, բայց իր կամքին հակառակ մխրճվում է բոլորովին այլ իրադարձությունների մեջ:

Ընթերցողի խնդրին Ու. Էկոն անդրադարձել է բազմիցս, տարբեր աշխատություններում (*«Шесть прогулок в литературных лесах»*, որի հիմքում 1994 թ. Հարվարդում կարդացած դասախոսություններն են, *«Роль читателя»*, նշանագիտության վերաբերյալ հոդվածների ժողովածուն)՝ զարգացնելով ոչ միայն բուն ընթերցողի, այլև գրող-տեքստ հարաբերության վերաբերյալ դիտարկումները: Հարվարդի համալսարանում կարդացած իր դասախոսություններում նա տեքստը համեմատում է անտառի հետ, որտեղ մուտք է գործում ընթերցող-ճանապարհորդը: «Անտառը գեղարվեստական տեքստի փոխաբերությունն է, ոչ միայն հեքիաթի, այլև ցանկացած գեղարվեստական տեքստի: Գոյություն ունեն այնպիսի անտառներ, ինչպես Դուրլինը, որոնցում Կարմիր գլխարկի փոխարեն կարելի է հանդիպել Մոլլի Բլումին...»²⁵: Անտառը գրական տեքստի փոխաբերությունն է, որը Բորխեսի դասախոսություններում, ինչպես նշում է Էկոն, ունի այլ անուն՝ այգի: Տեսաբաններից յուրաքանչյուրն ունի իր պայմանական անունը, բայց բոլորն էլ կարևորում են ընթերցողի դերը, յուրաքանչյուրը՝ յուրովի: Էկոյի կարծիքով, ընթերցողը մշտապես ներկա է ստեղծագործության (տեքստի) մեջ, ընդ որում «Նա ոչ միայն պատմելու ընթացքի կարևորագույն բաղադրիչն է, այլ հենց սյուժեի»: Ընթերցողին ստեղծում է գրողը, ասում է Էկոն, բայց թե ինչպիսի ճանապարհներով, դա հայտնի է միայն նրա հոգեթերապևտին: Մակայն այդ «ստեղծման պրոցեսը», ըստ Էկոյի՝ փոխադարձ է, գրողն ու ընթերցողը փոխադարձաբար պայմանավորում են միմյանց: Մի կարևոր դիտարկում ևս. Էկոն գտնում է, որ ընթերցողը չի կարող բավարարվել տեքստի մեկանգամյա ընթերցանությամբ: «Որպեսզի իմանանք, թե ինչով է վերջանում գիրքը, որպես օրենք, բավական է այն կարդալ մեկ անգամ: Մակայն որպեսզի բացահայտենք օրինակելի հեղինակին, տեքստը պետք է կարդալ ոչ մեկ անգամ, այլ մի քանի դեպքերում անսահմանորեն շատ անգամ»²⁶:

Հետաքրքրական է, որ Էկոյից շատ առաջ ստեղծագործությունը (տեքստը) հասկանալու համար այն բազմակի կարդալու առաջարկ արել են ուրիշ տեսաբաններ: Օրինակ՝ Վ. Ասմունսի կարծիքով, գրողին լավ հասկանալու համար պետք է նրան կարդալ առնվազն երկու անգամ այնպես, որ երկրորդ անգամ կարդալիս ընթերցողին թվա, թե առաջին անգամ է կարդում: Իր «Ընթերցանությունը՝ որպես աշխատանք և ստեղծագործություն» ուսումնասիրության մեջ նա

²⁴ Նույն տեղում, էջ 98:

²⁵ Умберто Эко. Шесть прогулок в литературных лесах, СПб., 2002, с. 14.

²⁶ Նույն տեղում, էջ 51:

ընթերցանությունը ոչ թե ժամանց է համարում, այլ աշխատանք, ընդ որում՝ ստեղծագործական աշխատանք, քանի որ ընթերցողն իր եզրակացությունն անում է՝ քայլ առ քայլ հետևելով գրողի բառերին, արտահայտություններին և դրանք վերջում ի մի է բերում: «Գեղարվեստական ստեղծագործության բովանդակությունը ստեղծագործությունից ընթերցողի գլուխը չի լցվում, ինչպես ջուրը մի ջրամանից մյուսի մեջ: Այն վերարտադրվում, վերստեղծվում է հենց ընթերցողի կողմից՝ ստեղծագործության մեջ տրված կողմնորոշիչների միջոցով, բայց վերջնական արդյունքը որոշվում է ընթերցողի մտավոր, հոգեկան և հոգևոր գործունեությամբ»²⁷: Հենց ընկալելու այդ աշխատանքն էլ Ասմուսը համարում է ստեղծագործություն: Ճիշտ կարդալու համար նա ընթերցողին առաջարկում է երկու կարևոր նախապայման: Առաջին՝ ընթերցողը պետք է իմանա, որ գրողը ինչ մեթոդով էլ ստեղծագործի՝ ռոմանտիկական, ֆանտաստիկ, թե ռեալիստական, նրա ստեղծագործությունը չի կարող որևէ կապ չունենալ իրականության հետ և լինել գուտ երևակայության արդյունք: Երկրորդ կարևոր պայմանն այն է, որ ընթերցողը պետք է գիտակցի, թե ինչքան էլ գրողն արտացոլի (կամ ստեղծագործության հիմքում ունենա) իրականությունը, գրականությունը պայմանականություն է, ոչ թե իրականությունն է, այլ ընդամենը իրականության պատկերը: Այս գիտելիքները, սակայն, բավական չեն լինի գիրքը մեկ անգամ կարդալով հասկանալու համար: Ասմուսն առաջարկում է կարդալ առնվազն երկու անգամ՝ ժամանակային որոշակի ընդմիջումով, ինչը ենթադրում է ընթերցողի գիտելիքների և իմացաբանության աճ: Մեկանգամյա ընթերցումով գրքի բովանդակության չսպառելը պայմանավորված է նաև ստեղծագործության բազմաշերտությամբ, որ յուրացվում է աստիճանաբար:

Ընթերցողի կարևորությունը հասկանալու համար, բնականաբար, անհրաժեշտություն չկա մեկ առ մեկ անդրադառնալ այս հարցի շուրջ ստեղծված բազմաքանակ գրականությանը, որի առանցքային ընդհանրական միտքը կարելի է արտահայտել Գ. Իշչուկի ձևակերպումով. «Ընթերցողը ստեղծագործելու հզոր խթանիչն է, նրա բարոյական արդարացումը: ... Գրական ստեղծագործությունն առանց նրանց կլիներ աննպատակ, ուղղակի անհնար»²⁸: Մենք այս հարցն արդեն քննարկել ենք որոշակի վերապահումով: Բայց, այսպես կոչված, ընթերցողակենտրոն տեսությունների մեջ էական տեղ է գրավում ռեցեպտիվ էսթետիկա եզրը, որը նպատակահարմար ենք համարում թարգմանել իբրև «ընկալման կամ յուրացման գեղագիտություն» արտահայտությամբ: Այդ տեսության հիմնադիրներն էին 1970-ականներին Հ. Յասուսը և Վ. Իզերը, որոնց տեսությունների քննությամբ (ժխտմամբ կամ գնահատանքով) են անդրադարձել հաջորդող տեսաբանները: Այս իմաստով ավելի ամբողջական կարելի է համարել բրիտանացի մարքսիստ քննադատ Թերրի Իզլտոնի «Գրականության տեսություն: Ներածություն» («Literary theory an introduction»)

²⁷ Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики, М., 1968, с. 62.

²⁸ Ишук Г. Н. նշվ. աշխ., էջ 3:

աշխատությունը, որի մեջ նա հանգամանորեն քննության է առնում Վոլֆգանգ Իգերի, Հանս Ռոբերտ Յասուսի, Ժան Պոլ Սարտրի, Ստենլի Ֆիշի տեսությունները, համադրում ու հակադրում դրանք: Հիշատակված տեսաբանների աշխատություններում նրանց հայացքները հաճախ խաչաձևվում են, երբեմն լրացնում միմյանց, երբեմն ժխտում, բայց յուրաքանչյուրն առաջադրում է մի դրույթ, որն իր անվան հետ է կապվում: Օրինակ, Վ. Իգերը առաջ է քաշում «ենթադրյալ ընթերցողի» տեսությունը, որը, նրա կարծիքով, դառնում է տեքստի համահեղինակ, իսկ Սարտրն ավելացնում է, թե յուրաքանչյուր գրական տեքստ կառուցված է նրա պոտենցիալ լսարանի հաշվարկով, իսկ Ստենլի Ֆիշն ավելի առաջ է գնում՝ հայտարարելով. «Ընթերցող – ահա իրական գրողը»: Ֆիշը գրական նախաձեռնությունը գրողից հանձնում է ընթերցողին՝ չմտածելով դրա անհեթեթության մասին: Ըստ Թ. Իգլտոնի՝ Ֆիշի տեսակետը հնչում է այսպես. «Ամեն ինչ տեքստում՝ նրա քերականությունը, մտքերը, ձևային միավորները ինտերպրետացիայի արդյունք են և ոչ թե տրված են «փաստացի»²⁹: Նրա կարծիքով, չկա ոչ մի «օբյեկտիվ» ստեղծագործություն:

Իհարկե, մի քանի տեսաբանների ընդհանուր տեսություններից քաղված առանձին մտքերը չեն կարող լիարժեք պատկերացում տալ նրանց ստեղծած տեսական համակարգի կամ կիրառած մեթոդի մասին: Միննույն ժամանակ, երբեմն իրար հակադիր, երբեմն իրար լրացնող տեսակետներն այստեղ հիշատակվում են ոչ այնքան այս կամ այն տեսաբանի հայացքների համակարգը լուսաբանելու, որքան ընթերցողի դերի տարաբնույթ ընկալումներին ծանոթանալու համար: Սակայն այդ ծանոթությունը հակասական մտքերի տեղիք է տալիս: «Ռեցեպտիվ գեղագիտություն» հասկացության մեջ շեշտը դրված է տեքստի յուրացման, ընդունման, ընկալման վրա, մինչ-դեռ գրեթե բոլոր տեսություններում ընթերցողը դիտվում է իբրև ստեղծագործության դրդիչ, ի սկզբանե տեքստում թաքնված հասցեատեր, ի վերջո՝ համահեղինակ, որ ամեն ընթերցանությամբ վերստեղծում է տեքստը, այսինքն՝ նա ոչ այնքան ընկալող է, որքան ստեղծող:

Այսօրվա բազմաֆունկցիոնալ ընթերցողը տարբերվում է ժամանց, հետաքրքրություն, որոշակի գիտելիքներ փնտրող ավանդական ընթերցողից՝ իր պատրաստականության բարձր մակարդակով: Այս հարցի կապակցությամբ չի կարելի չհամաձայնվել Թ. Իգլտոնի հետ. «Շատ քիչ մարդիկ այսօր կգարմանային այն պատկերացումով, որ ընթերցողը տեքստին չի մոտենում մշակութային կուսական դիրքերից, անթերի կերպով ազատ սոցիալական ու քաղաքական հանգամանքներից, ինչպես վերին աստիճանի հոգեպես անկախ, ինչպես սպիտակ թուղթ, որի վրա

²⁹ Игглтон Терри. Теория литературы, Введение, М., 2010, с. 114.

տեքստը կրերի սեփական բովանդակությունը»³⁰: Այսինքն՝ ընթերցողի գիտակցությունը «կուսական» չէ, նա նախապատրաստված է: Հարց է առաջանում, թե այդ դեպքում ի՞նչ տարբերություն քննադատի և ընթերցողի միջև: Այդ հարցին դեռևս XX դ. կեսերին (1963) «Երկու քննադատություն» հոդվածում³¹ հստակ պատասխանել է Ռոլան Բարտը: Նա տարբերակում է երկու տիպի քննադատություն՝ բուհական (ակադեմիական) և ընթերցողական, որոնք ունեն տարբեր փիլիսոփայական հիմքեր: Բուհական քննադատության հիմքը պոզիտիվիզմն է, պատճառականությունը, իսկ ընթերցողական ինտերպրետացիայի հիմքը ժամանակակից փիլիսոփայական ուղղություններն են՝ էկզիստենցիալիզմը, ֆենոմենոլոգիան և այլն: Առաջինը իր փաստարկները փնտրում է տեքստից դուրս հեղինակի կյանքի հանազամանքներ, պատմական ժամանակաշրջան, հարակից գիտությունների տվյալներ և այլն, երկրորդը՝ տեքստի ներսում, նրա կառուցվածքի, փոխաբերությունների և այլնի մեջ: Բարտը նկատում է, որ այս երկու տիպի քննադատության միջև ոչ թե փոխլրացում է տեղի ունենում, այլ մրցակցություն, և ինքը ակնհայտորեն պաշտպանում է երկրորդը՝ ինտերպրետացիոն տիպի, ըստ էության, ընթերցողական քննադատության իրավունքները: Բարտը նմանողական է համարում ավանդական կամ բուհական քննադատությունը, քանի որ, նրա կարծիքով, այդ կարգի քննադատները ապացույցներ են փնտրում այլ, տվյալ ստեղծագործությունից դուրս աղբյուրներում: Ռ. Բարտի այդ հոդվածից հետո հավանաբար շատ բան է փոխվել: Եթե 60-ական թվականներին Բարտը մրցակցություն էր տեսնում նշված մեթոդների միջև, ապա կարելի է ասել, որ այսօր նրանք գոյատևում են զուգահեռ, և հիմա դժվար թե գտնվի որևէ քննադատ՝ բառի ակադեմիական իմաստով, որ համոզված չլինի, թե ամեն մի ստեղծագործություն ունի մեկից ավելի, երբեմն հակադիր ընթերցողներ: Դեռևս 1989 թ. էդ. Ջրբաշյանը գրում էր. «Գրողը չի կարող (և իրավունք չունի) պարտադրել իր երկի և նրա մեջ արծարծված տեսական հարցերի որևէ մեկ և միակ ըմբռնում: Ստեղծագործության իմաստը պետք է բխի, իհարկե, բուն տեքստից և ոչ թե նրան փաթաթվի բռնազբոսիկ կերպով: Բայց գեղարվեստական պատկերը, ի տարբերություն գիտական բանաձևի, չի ենթադրում միայն մեկ լուծում»³²: Այնուհետև գիտնականն ավելացնում է, թե նման լուծում կարող է ունենալ բովանդակությամբ աղքատ երկը: Ընթերցողը (հետմոդեռնիստական ընկալումով) նույն քննադատն է, և նրանք իրարից տարբերվում են փիլիսոփայական մեկնակետով և վերլուծության մեթոդով:

Թվում է՝ շատ հեռացանք առաջադիր՝ գրականության գործառնության դրույթից և տարվեցինք ընթերցողի խնդրով, որքան էլ ոչ խորքային, ոչ ընդգծված ու հպանցիկ լինեին մեր դիտարկումները: Բայց չէ՞ որ գրականության գործառնությունը, ասել է,

³⁰ Նույն տեղում, էջ 118:

³¹ Տե՛ս և **Բարտ Բոլան**. *Избранные работы*, М., 1994.

³² Հայ գրականությունը պատմա-գործառնական լուսաբանությամբ, էջ 16:

թե նրա ճա-կատագիրն այսօրվա ընթերցողի ձեռքերում է, որի մեկնաբանությունները պայմանավորված են ժամանակակից փիլիսոփայական ուղղությունների թելադրանքով: Իհարկե, ոչ միայն տվյալ կարգավիճակի ընթերցողով է որոշվում գրքի ճակատագիրը: Զուգահեռաբար գոյություն ունի, մեզանում ավելի շատ, ակադեմիական քննադատությունը, որն ինչքան էլ զիջումներ անի ինտերպրետացիոն քննադատությանը, դեռևս պահպանում է իր հեղինակությունը: Սա նշանակում է նաև, որ յուրաքանչյուր ժամանակ, ամեն մի նոր սերնդի պահանջով նախորդ շրջանից եկող գիրքը (ստեղծագործությունը) «քննություն է հանձնում» և հաջողության դեպքում միայն շարունակում է ճանապարհը դեպի պատմության հաջորդական փուլեր: Սա էլ իր հերթին նշանակում է, որ «հեռվից եկող» դասական երկերն անվերջ անցնում են արժեքների վերագնահատության հաջորդական օղակների միջով և, որպես կանոն, մի քանի սերունդների բարեհաճությանն արժանացած ստեղծագործությունները մշտական տեղ են գրավում համաշխարհային մշակույթի գանձարանում:

Ստեղծագործության գործառնության հարցում ժամանակակից հասարակության մեջ էական դեր են կատարում գրական ինստիտուտները, ոչ ակադեմիական իմաստով՝ հրատարակիչները, խմբագիրները, գրքի վաճառքը կազմակերպողները, գովազդը, շնորհանդեսները: Սակայն կյանքը ցույց է տալիս, որ նրանց շնորհիվ ձեռք բերված հաջողությունները ժամանակավոր են, ստեղծագործությունը պետք է հաղթահարի վերը նշված խոչընդոտները:

Վերադառնալով ելման կետին՝ գրքի գործառնությանը, նկատենք, որ այն ենթադրում է երկու կողմի՝ գրքի և ընթերցողի (ուս էլ որ պատկերացնենք վերջինիս դերում) մշտական փոխազդեցություն, և գրքի ճամփորդությունը ժամանակների մեջ կշարունակվի այնքան, որքան ժամանակ կկայանա այդ փոխազդեցությունը:

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

КАЛАНТАРЯН Ж. А.

Резюме

Функциональность литературы в качестве одного из пограничных понятий в литературоведении связана с гуманитарными науками (социология, психология) и различными областями искусства (театр, живопись и т. д.). Функциональность – это отчужденная от автора судьба его произведения в различных проявлениях. При этом особого внимания заслуживает проблема рецептивной эстетики – теории восприятия, толкования художественного произведения, разработанная современным литературоведением и ставящая во главу исследования не автора, а его адресата. Авторы этой теории зачастую приписывают читателю и роль соавтора.