

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՆԱՐՅԵՐ

ՏԻԳՐԱՆ ՍԻՍՅԱՆ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԻ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄԸ
ԵՎ ՆՐԱ ԴԺՎԱՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
(Հոգեբանական տեսանկյուն)

«Արվեստի նպատակն է,— գրում է ռուս հայտնի գրականագետ Վիկտոր Շկլովսկին,— տալ իրի զգացողությունը իբրև տեսիլք և ոչ իբրև ճանաչում: Արվեստի հնարանքը իրերի «օտարման» հնարանք է և դժվարեցված ձևի հնարանք՝ ընկալման տեսականությունն ու դժվարությունը ավելացնող, որովհետև արվեստում ընկալումը ինքնանպատակ է և պետք է երկարացվի. արվեստը իրերի արարումը վերապրելու միջոց է, իսկ արարվածը արվեստում կարևոր է»¹: Հենց հեղինակային այս «օտարված» նկարագրությունը բարդացնում է գեղարվեստական տեքստի ընկալումը:

Հոգվածի հիմնական նպատակն է նկարագրել տեքստ-ընթերցող հաղորդակցման ժամանակ առաջացող դժվարությունները՝ ընթերցող-կերպար և ընթերցող-հեղինակ մակարդակներում, ինչպես նաև ցույց տալ ընթերցող-տեքստ հարաբերությունում ձևավորվող ընթերցողի «գիտական» դատողությունների և վերլուծությունների քննադատությունը:

* * *

Այժմ անցնենք այս խնդիրների քննությանը:

Ընթերցողին հիշեցնենք, որ գեղարվեստական տեքստի ընթերցումը (լայն իմաստով) կայանում է երկու մակարդակում.

ա. հոգեբանական,

բ. գիտատեսական²:

Հոգեբանական ընթերցման ժամանակ ընկալումն ու ազդեցությունը միասնաբար են հանդես գալիս:

«Ընկալումը,— գրում է պրոֆեսոր Ռուբինշտեյնը,— մեր ճանաչողություն հիմքն է: Այն օբյեկտիվ իրականության արտացոլումն է

ներա անմիջական ազդեցութեամբ մեր զգայարանների վրա»³: Իբրև երևույթ՝ ընկալումը հոգեբանութեան ուսումնասիրութեան առարկան է (սա մեր նկատակը է):

Մեզ հետաքրքրում են գեղարվեստական տեքստից եկող ազդակները, թե նրանք ինչպիսի ազդեցութիւն են ունենում մեր հոգեկանի վրա: Իսկ ինչ վերաբերում է ճանաչողութեանը, ապա դա արդեն ինտելեկտուալ-գիտական դաշտն է, երբ գրականագետ-քննադատը արդեն անցնում է տեքստի գիտական ճանաչողութեանը, այսինքն՝ վերլուծութեանը, որը համընկնում է գյոթեական երկրորդ տեսակի ընթերցողի հետ («գատել չվայելելով»)⁴:

Հաղորդակցական տեսութեան մեջ երկու տեսակի հաղորդակցման խողովակներ գոյութիւն ունեն. առաջինը՝ «ես-նա»⁵ և «ես-ես», որոնցում միշտ առկա են ընկալման և ազդեցութեան գործոնները:

«Ես-ես» մոդելում սուբյեկտը ինքն իրեն է փոխանցում ինֆորմացիան⁶ և գործառնական իմաստով նույնանում է «նա»-ին, սակայն տարբերութիւնն այն է, որ «ես-նա» համակարգում ինֆորմացիան շարժվում է տարածութեան մեջ, «ես-ես»-ում՝ ժամանակի⁷, այսինքն՝ մարդու ներսում (գիտակցական մակարդակ):

Այս մոդելը կիրառական է նաև տեքստ-ընթերցող հարաբերութեան մեջ. օրինակ՝ մեծարենցյան հետևյալ տողերը կարդալիս («Սա իրիկունն ըլլայի ես // Եվ հըպերի ճակտին ամեն անցորդի...») ընթերցողի գիտակցութեան մեջ այս ինֆորմացիան կարող է հարաբերութեան մեջ մտնել ուրիշ կարդացած տողերի հետ, ինչու է՝ նաև սեփական փորձի հետ: Այլ կերպ ասած՝ կապ է ստեղծվում այս ինֆորմացիայի և նախորդած ինֆորմացիաների միջև, և մեծարենցյան տողերի ինֆորմացիան ընթերցողի գիտակցութեան մեջ կարող է փոփոխութեան ենթարկվել, եղածի վրա ավելանալ նորը: Այսինքն՝ նոր կողեր կարող են ավելանալ, իսկ բանաստեղծական (մեծարենցյան) ինֆորմացիան նոր որակային հատկանիշեր կարող է ստանալ:

Հետևանքը լինում է այն, որ ընթերցողը, որևէ ստեղծագործութիւն կարդալով, «վերականգնւում» է իրեն, հարստացնում ու վերափոխում է իր սեփական «ես»-ը. «Ինքն իրեն փոխանցելով (ինֆորմացիան – Տ.Ս.), նա (ընթերցողը – Տ. Ս.) ներքնապես վերափոխում է իր էութիւնը», որը Հոտմանը մեկնաբանում է իբրև հա-

սարակական նշանակութիւն ունեցող կողերի անհատական հավաքածու⁵: Հենց սա է պատճառը, որ ամբողջութեամբ նույնական մտածողութիւն ունեցող մարդ չկա, որովհետեւ ընթերցողական փորձը, ինֆորմացիոն հոսքերը նույնակերպ չեն կարող ազդել մարդու վրա:

«Ես-ես» հաղորդակցական մոդելի պարագային ընթերցողը վերականուցում և հարստացում է իր սեփական «ես»-ը, սակայն մենք պետք է ուշադրութիւն դարձնենք առաջնային գեղարվեստական տեղեկութեան և երրորդական կողերի փոխհարաբերութեանը:

«Սա իրիկունն ըլլայի ես // Եվ հրպեի ճակտին ամեն անցորդի» այս հատվածը մեր առաջնային տեղեկութիւնն է, որին ավելանում է մեր սեփական փորձը՝ երկրորդական կողերը: Ասենք՝ այս բանաստեղծութիւնը ինձ կարդացել է իմ սիրած աղջկը աստղազարդ գիշերով՝ ճանապարհից քիչ հեռու՝ կաղնու տակ: Այժմ, երբ ես կարդում եմ կամ լսում եմ այս բանաստեղծութիւնը, ինձ մոտ հուշեր են արթնանում այդ աղջկա, իմ ոգեշնչվածութեան, իմ ունեցած ապրումների մասին: Այս բոլորը ոչ մի կապ չունի առաջնային բանաստեղծական տեղեկութեան հետ («Սա իրիկունն ըլլայի ես // Եվ հրպեի ճակտին ամեն անցորդի»): Եվ ես, վերլուծելով այս տողերը, գումարելով իմ ապրումները, կառուցում եմ մի այլ տեքստ (գասախոսութիւն, հոգված, մենագրութիւն և այլն), որը աստիճանաբար կտրում է խոսողին նախնականից, և նա հայտնվում է համանմանութիւնների ոլորտում:

Այս հիմքի վրա է, որ Լոտմանը եզրակացնում է. «Տեքստը «ես-ես» ակիբում միտում ունի անհատական նշանակութիւններով պատվելու և ստանձնելու ոչ կարգավորված համամանութիւնների կազմակերպչի գործառնութիւն, որոնք կուտակվում են անհատի գիտակցութեան մեջ»⁶:

Այս խնդրի առիթով հիշենք Ֆլորբերի «Տիկին Բովարի» վեպից այն հատվածը, որտեղ Լեոնը և Էմման խոսում են ընթերցանութեան հաճույքի մասին. «...Ոչ մի բանի մասին չես մտածում, չարունակեց Լեոնը, իսկ Ժամերն անցնում են: Զրոսնում ես անշարժ այն երկրներում, որոնք կարծես տեսնում ես, և միտքը շաղկապվելով երևակայութեանդ հետ, հրճվում է մանրամասնութիւններից կամ հետապնդում արկածների շրջագիծը: Մտածմունքը խառնվում

է Հերոսներին, թվում է, որ դու ինքդ ես բարախում՝ նրանց հագուստի տակ», իսկ Հիման, հաստատելով *Լեոնի ասածները, անմիջապես հարցնում է. «Պատահե՞լ է ձեզ արդյոք, հանդիպել որևէ գրքի մեջ այն տարտամ գաղափարին, որ դուք ունեցել եք, կամ հեռվից եկող որևէ մթազնած պատկերի, որը հանդիսանում է ամբողջովին ձեր ամենանուրբ զգացումների արտահայտությունը»¹⁰:*

Ինչպես այս հատվածից երևում է, Լեոնը և Հիման նոր կողեր են ավելացնում ընթերցված տեքստին և միաժամանակ դառնում են այդ նոր կողերի ընկալողն ու փոխանցողը, ինչն իր հերթին հանգեցնում է նրանց վերափոխմանը հոգևոր-ինտելեկտուալ մակարդակում (պարտադիր է միայն լավ իմաստով):

Լեոնի և Հիմայի դատողությունները ամբողջությամբ պատկանում են հոգեկանի ոլորտին և ոչ մի կապ չունեն դիտական, փաստարկված դատողությունների հետ: Սա հնարավոր է միայն այն դեպքում, երբ նախնական գեղարվեստական ինֆորմացիային ոչ մի ուրիշ սուբյեկտիվ, «դրսից» եկող կողեր չեն ավելանում, և դատողությունները տեղափոխվում են գեղագիտական ինֆորմացիայի բովանդակային քննարկումից դեպի դրա մատուցման, կառուցման ձևերը:

Եթե գեղարվեստական ինֆորմացիան կարող է ընկալվել գեղագիտորեն, զգայական պլանում գեղարվեստական աստիճանագործության կառուցման օրենքները չեն կարող ընկալվել «պոետաբար», գեղագիտորեն, նրանք ենթակա են չոր վերլուծության՝ առանց զգայական պաթոսի:

Սակայն նկատենք, որ անհատի կայացման համար նմանատիպ ընթերցումը հոգեբանականի մակարդակում ունի դաստիարակիչ նշանակություն: Եթե գիտական վերլուծությունների համար նմանատիպ գեղարվեստական ընկալումը անընդունելի է, ապա անհատի դաստիարակության համար այդ հավելակողերը¹¹, որոնք կապ չունեն նախնական գեղարվեստական տեքստի ինֆորմացիայի հետ, ունեն դրական նշանակություն:

Այդ հավելակողերը կարող են ձևավորվել ոչ միայն ընթերցողի հոգեկանում տեղի ունեցող տեղաշարժերի, այլև մեծ ընթերցանության «փորձի» արդյունքում: Այսինքն՝ հավելակողերը կարող են առաջանալ ոչ միայն գեղարվեստական տեքստ-ընթերցողի կենսափորձ հարաբերության ժամանակ, այլև տեքստ-տեքստ:

Ասենք՝ ընթերցողը որևէ մի վեպում կարդում է հետևյալ տողերը. «Ամառ էր: Աշոտը, երբ մտավ տուն, անմիջապես զնաց խոհանոց... սառնարանից գավաթը Հանելիս ձեռքից ընկավ, կոտրվեց... և ստիպված էր խմել արդեն գոլ ջուր» (պայմանականորեն մեր վեպը կոչենք «Աշոտի երազը»): Ընթերցողը այս տողերը ընթերցելիս կարող է հիշել, օրինակ՝ Գյոթեի «Թուլի թագավորը» («Der K nig in Thule», 1774): Եվ այս բալլադի կողերը ընթերցողը կարող է տարածել Աշոտի միջադեպի վրա, վերապրել միաժամանակ և՛ Աշոտի մասին պատմող «վեպը», և՛ Գյոթեի բալլադը:

Փաստորեն ընթերցողի գիտակցության մեջ համաբանական կապ է ստեղծվում այդ երկու տեքստերի միջև: Երբեմն կարելի է մեզանում Հանդիպել դատողությունների (գրավոր և բանավոր մակարդակում), որոնց միջոցով փորձում են կապել իրար, տեսնել ընդհանրություններ, ստեղծագործական մեկնակետեր: Եթե իրականում կան նման կապեր, ապա մենք գործ ունենք ինտերտեքստուալության հետ (միջտեքստային հարաբերություններ)¹²:

Եթե «Աշոտի երազը» վեպի պատումից մենք հասկանում ենք, որ սառնարանից Հանված գավաթի կոտրվելը չի կապվում ինչ-որ կերպ Աշոտի մահվան հետ, ապա մենք գործ ունենք ուղղակի կենցաղային նկարագրության հետ, որը «վեպում» չի ստանում նշանային շեշտադրում: Այս դեպքում մեր համաբանությունները ունեն լուկ մակերեսային բնույթ, սոսկ առարկան (գավաթ) է դառնում կապող օղակ: Եվ եթե մյուս այլ տեքստային գործոնները չեն միանում այս գործընթացին, ապա տեքստային համեմատությունները մերկապարանոց են, ինչը շատ է Հանդիպում ուսանողների և՛ գրավոր, և՛ բանավոր խոսքում, որոնց վրա դասախոսները, ուսուցիչները դասավանդման ընթացքում պետք է ուշադրություն դարձնեն:

Բայց եթե այդ կապերը ակնհայտ են (պարտադիր չէ, որ հեղինակը հեղինակից ազդված լինի), մոտիվները նույնանում են, ապա մենք արդեն գործ ունենք «թափառող» կամ այլ կերպ ասած՝ արքեստիպային երևույթների հետ:

Նման մոտիվների քննությունը, նախ՝ դուրս է գալիս դաշտից, մերկապարանոց համեմատություններից, երկրորդ՝ ուսումնասիրողին հնարավորություն է տալիս խորքային վերլուծություններ անելու: Ուսումնասիրողը շարժվում է արդեն դեդուկտի-

վից դեպի ինդուկտիվ, այսինքն՝ դեպի տեսական վերլուծությունները:

Կոնկրետացնելու համար փորձենք ասվածը ցույց տալ Գյոթեի, Պոյե և Զեյմս Զոյսի օրինակներով:

Գյոթեի «Թուլի թագավորը» բալլադից¹³ մենք իմանում ենք, որ ոսկե գավաթը («Becher») նվիրել է թագավորի մահացող սիրուհին, այսինքն՝ գավաթը այստեղ սիրած կնոջ նվեր-հուշ է: Գավաթը ինքնին հաղորդակից է ջրին, ջուրը մարդու կյանքի անբաժանելի մասն է կազմում, ջուրը ինքը կյանքն է. այստեղից կարելի բխեցնել, որ ամեն անգամ ջուր խմելիս ապրում ես և միաժամանակ հիշում ես սիրած կնոջը:

Տեքստը այս մասին է վկայում մեզ: Բացի այդ՝ թագավորը, աշխարհի հետ պարտքերը փակելով, բաժանում է իր հարստությունը՝ թողնելով իրեն միայն գավաթը: Այս մակարդակում թագավորի գիտակցություն մեջ դեռ առկա է սիրած կնոջ հուշը: Իսկ երբ թագավորը վերջին խնջուքի ժամանակ խմում է իր կյանքի վերջին կայծից («Lebensglut») ու նետում գավաթը ջուրը («in die Flut»), նրա կյանքը դադարում է:

Իսկ բալլադի վերջին հատվածում արդեն գավաթը վերաիմաստավորվում է, նոր կոնոտատիվ իմաստներ է ստանում. սիրելիի հուշից բացի՝ գավաթը դառնում է կյանքի խորհրդանիշ: Գավաթի բացակայությունը թագավորի կյանքում նշանակում է մահ:

Բալլադի զարգացումը սխեմատիկ կարելի է ներկայացնել հետևյալ կերպ՝ գավաթ (ջուր, կյանք)-հուշ (կյանք)-վերջին «կյանքի կայծի» ըմպում-մահ (ջրի, հուշի, կյանքի բացակայություն): Այս իմաստաբանական գիծը առավել ակնհայտ է արտահայտված էդգար Ալան Պոյի «Լենոր» (1831) բանաստեղծության մեջ. «Է՛հ, կոտրվել է ոսկե գավաթը, հոգին թռել առհավետ» («Ah, broken is the golden bowl! the spirit flown forever!»)¹⁴:

Զեյմս Զոյսի «Քույրերը» պատմվածքում այս իմաստը է՛լ ավելի է խորանում: Պատմվածքում ներկայացվող դույրերի զրույցում մենք հանդիպում ենք հետևյալ զրույց-դետալներին. «Հայր Ֆլինի եկեղեցական աստիճանը, — ասում է Ելիզան, — նրա բանը չէր, կյանքում էլ, պետք է խոստովանել, նա ծանր ճակատագիր ունեցավ», «...Եվ այդ ամենի պատճառը թասն էր, — շարունակում է Ելիզան, — որ նա ջարդեց այն ժամանակ, ... դա էր պատճառը, որ նա խելքը

թուցրեց, ... դրանից հետո մտազբաղ էր և ոչ ոքի հետ չէր խոսում, մենակ թափառում էր, ... նստել էր մեն-մենակ իր խոստովանալացում, նրանց էր (քահանաներին. — Տ. Ս.) նայում ակնապիշ հայացքով և կարծես մեղմ ծիծաղում էր ինքն իրեն»¹⁵:

Հատվածից արդեն իսկ կարելի է եզրակացնել, որ թասը կոտրելը մատնանշում է հայր Ֆլինի մահը ինչպես գիտակցական մակարդակում (խելքը թուցնելը, ակնապիշ հայացքը, մի կետին նայելը, ինքն իրեն ծիծաղելը), այնպես էլ ֆիզիկական¹⁶. «... ես գիտեի, որ ծեր քահանան պառկած էր դաբաղում այնպես, ինչպես մենք նրան տեսել էինք մահվան մեջ՝ հանդիսավոր ու ահեղ, դատարկ թասը¹⁷ կրծքին»¹⁸:

Ինչպես արդեն տեսնում ենք, գավաթների, թասերի կոտրումը և՛ Գյոթեի, և՛ Պոյի, և՛ Ջոյսի պարագայում ունի ընդհանրություններ: Նշել, որ Ջոյսը կարող է ազդված լինել Գյոթեից, Պոյից (ինտերտեքստուալություն), բավական չէ: Երևույթը ավելի խորը արմատներ ունի:

Այս իմաստաբանական գիծը ավելի շատ կապված է Նոր կտակարանի հետ, այն է՝ Նոր կտակարան-Գյոթե, Պո, Ջոյս: Ասվածը հիմնավորելու համար հիշենք՝ Մատթեոսի ավետարանը «Հիսուս պատասխանեց և ասաց. «Ձեք իմանում՝ ինչ եք խնդրում. կարո՞ղ եք խմել այն բաժակը, որը ես խմելու եմ. կամ՝ մկրտվել այն մկրտությունամբ, որով ես մկրտվելու եմ»: Նրանք ասացին կարող ենք: Հիսուս նրանց ասաց. «Իմ բաժակը կիմեք, և այն մկրտությունամբ, որով ես մկրտվում եմ, կմկրտվեք, բայց նստեցնել իմ աջ և ձախ կողմերում՝ ես չէ, որ կտամ, այլ այդ նրանց համար է, որոնց տրված է իմ Հորից»» (Մատթեոս, 20, 22-23), «եվ մի փոքր առաջ գնալով՝ ընկավ երեսի վրա, աղոթեց ու ասաց. «Հայր իմ, եթե կարելի է, այս բաժակը թող ինձանից հեռու անցնի, բայց ոչ ինչպես ես եմ կամենում, այլ ինչպես դու» (Մատթեոս, 26, 39) կամ՝ «Վա՛յ ձեզ կեղծավորներիդ՝ օրենսգետներիդ և փարիսեցիներիդ, որ բաժակի և պնակի (չեշտադրումը — Տ. Ս.) դուրսը մաքրում եք, մինչ ներսից նրանք լի են ձեր գողությամբ և անժուժկալությունամբ» (Մատթեոս 23, 25):

Ինչպես տեսնում ենք, առաջին և երկրորդ մեջբերումներում բաժակը մատնանշում է մահը, իսկ երրորդում՝ մարմինը: Այս երկու կոնտրաստիվ իմաստները առկա են մեր՝ վերը բերած գեղարվեստա-

կան տեքստերում, ուստի այստեղից կարող ենք բխեցնել, որ վերը բերված գեղարվեստական տեքստերը կրում են քրիստոնեություն, քրիստոնեական մտածողության, մշակույթի ազդեցությունը:

Ընկալման դժվարությունները ընթերցող-հեղինակ և ընթերցող-կերպար համատեքստում

Հոգեբանական ընթերցման մակարդակում բնորոշ երևույթներից են.

ա. երբ ընթերցողը չի տարբերակում իրեն կերպարից (ընթերցող-կերպար),

բ. երբ ընթերցողը չի կարողանում հաղորդակցվել հեղինակի¹⁹ Հետ (ընթերցող-հեղինակ):

ա) Այս խնդրին մենք մասնակիորեն անդրադարձանք²⁰, երբ դիտարկում էինք «ես-ես» մոդելն այն առումով, թե ինչի հետևանքով են առաջանում այդ մտահայեցական դատողությունները: Բայց այստեղ փորձենք է՛լ ավելի հստակ մատնացույց անել: Խնդիրն այն է, որ, երբ կերպարը շատ բնական է կերտված, հավանական, ապա նա ավելի մեծ հավանականություն ունի ազդելու ընթերցողի վրա: Իսկ ընթերցողը, մոռանալով կյանք/պայմանականություն հակադրվածության մասին, բուն ստեղծագործությունը սկսում է ընկալել իբրև իրականություն կամ շատ իրական, որի արդյունքում կերպարը դառնում է իր ապրումների արտահայտիչը:

Սա ավելի է խորանում, երբ ընթերցողի և հերոսի ապրումները մասնակիորեն (կամ գրեթե ամբողջությամբ) համընկնում են, որի հետևանքով ընթերցող-կերպար կապը սերտանում է: Կերպարը ազդում է ընթերցողի վրա, որին ավելանում են ընթերցողի փորձից եկող կողերը: Տեքստ-ընթերցող կապը սերտանում է, ընթերցողը սկսում է վայելել ստեղծագործությունը՝ չդատելով:

Ընթերցող-կերպար մակարդակում կարող է առաջանալ նաև հետևյալ խնդիրը, երբ ընթերցողը իր նախապես ձևավորված դիրքորոշումներից է մոռենում գրական տեքստի վերլուծությանը, իր բարոյա-էթիկական հայացքներով է դիտարկում և փորձում մեկնաբանել տեքստը: Օրինակ՝ Ֆլոբերի «Տիկին Բովարի» վեպում կարդում ենք. «Սա...», — առարկեց Էմման (Լեոնին — Տ. Ս.), — պաշտում եմ այն պատմությունները, որոնք մի շնչով կարդում ես և ու-

րոնք սարսափ են ներշնչում: Ատում եմ սովորական հերոսներին և չավաժվոր զգացումները, ինչպես որ դա կյանքում է լինում»²¹:

Քանի դեռ ընթերցողը (նաև գրականագետը) ամբողջությամբ զտնվում է իր ներքին աշխարհի տարածքում, նման ընթերցումը վտանգավոր է գիտական ճանաչողության առումով, քանի որ ընթերցողի այդ ներքին ապրումները մնում են ներքին խոսքի սահմաններում և դեռ չեն վերածվել արտաքին խոսքի²², գրավոր տեքստի:

բ) Պարզունակ ընթերցման ժամանակ հեղինակը հիմնականում չի տարբերակվում, ամեն ինչ վերագրվում է էմպիրիկ հեղինակին, մինչդեռ վիպական տարածքում էմպիրիկ հեղինակը չկա: Նա ստեղծագործության մեջ բեկվում է տարբեր մասերի (պատումը վարող, հրատարակիչ, կերպար և այլն): Եվ մեծամասամբ ոչ միայն չի տարբերակվում պատումը վարողի խոսքը կերպարից, այլև դրանք միավորված են հանդես գալիս:

Բնական է, որ նման ընթերցումը, ընկալումը հեռու է գիտականից: Եթե ընթերցողը չի կարողանում տեքստի ներսում տարբերակել, առանձնացնել հեղինակային, կերպարային տեսանկյունները²³, զնահատականները, ապա ընթերցումը դառնում է խիստ պարզունակ, «վերլուծությունը» սահմանափակվում է միայն սյուժեի մերկապարանոց վերարտադրությամբ:

Ասվածը ավելի պարզ դարձնելու համար դիմենք Հերման Հեսսերի «Գրքերի ընթերցանության մասին» (1920 թ.) հոդվածին, որտեղ նա բնութագրում-նկարագրում է մի քանի տեսակի ընթերցողների, որոնցից առաջինը համընկնում է մեր նկարագրածի հետ. «Նախիվ ընթերցող» (der naive Leser), որը «գիրքը կուլ է տալիս իբրև ճաշ ուտող»: Նա գրքի հետ մտնում է ոչ թե անհատ-անհատ, այլ «ձի-գարի կամ ավելի ճիշտ ձի-ձիապան»²⁴ հարաբերության մեջ, այսինքն՝ այս տիպի ընթերցողը չի գիտակցում իրեն անհատ: Նման ընթերցողը գրքի սյուժեն ընկալում է օբյեկտիվ, որպես պարզ իրականություն (ա), օբյեկտիվ է ընկալում հեղինակին (բ) և գրքի գեղագիտական բնությունը (գ): «Նրանք, շարունակում է Հեսսեն, ամբողջապես ընդունում են հեղինակի հույզերը, նրանք ամբողջապես վերապրում են հեղինակի աշխարհզգացողությունը և անվերապահորեն ընդունում հեղինակային երևակայության պտուղները»: Արդեն իսկ պարզ է, որ նման ընթերցողը հեռու է

վերլուծական ընթերցումից, վերլուծական մոտեցումից: Եվ պատահական չէ, որ Հեսսեն մատնանշում է, թե ավելի ճիշտ կլինի ուշադրություն դարձնել ոչ թե սյուժեին, իրադրությանը, գործողությանը (Stoff, Milieu, Handlung), այլ հեղինակի վարպետությանը, լեզվին, գիտելիքներին, հոգևորությանը²⁵:

Այստեղից կարող ենք հետևություն անել, թե Հեսսեն շեշտը դնում է խորքային ընթերցման վրա: Ընթերցողը պետք է ուշադրություն դարձնի պոետիկային, կառուցվածքային հարցերին: Եվ մյուս կարևոր կողմը, որը առաջ է քաշում Հեսսեն, ընթերցողի դաստիարակի՝ նշանակությունն է (հեղինակային «գիտելիք», «հոգևորություն»): Ինչպես տեսնում ենք, Հեսսեի առաջարկած երկրորդ տիպի ընթերցողը արդեն ունի որոշակի գեղադիրտական ճաշակ, նախնական գիտելիքներ արվեստի սկզբունքների մասին և ամենակարևորը՝ վերլուծական միտք²⁶:

Այս տիպի ընթերցողը գնահատում է ոչ միայն գեղարվեստական ստեղծագործության սյուժեին կամ ձևը, այլև ավելի կարևորը և արժեքավորը: Նա զգում է, թե ինչպես է հեղինակը կամ փխրսոփան պարտադրում ինքն իրեն և ընթերցողին իրերին տրվող մեկնաբանություններն (Deutung) ու գնահատականները (Bewertung)²⁷: Փաստորեն Հեսսեն քննադատության է ենթարկում դոգմատիկ շրջարկ (դիսկուրս) ունեցող հեղինակներին²⁸, որոնք հնարավորություն չեն տալիս ընթերցման ընթացքում (իհարկե՝ հատվածաբար) ազատ մտածելու, պարտավորեցնում են ընթերցողին հետևել, օրինակ, հեղինակային ոչ դետալային նկարագրություններին, օրինակ՝ Բալզակի ստեղծագործությունները:

Այս «սխալը» հետագայում վերացնում են մոդեռնիստ գրողները: Դա ակնհայտ կերպով երևում է Ջոյսի և Կաֆկայի ստեղծագործություններում, որոնք պատումը կառուցում են վերլուծաբար, այսինքն՝ այս հեղինակները նկարագրում են ոչ թե ամբողջ առարկան, այլ նրա մի մասը, հատկանիշը, իսկ ընթերցողը պետք է մտովի լրացնի այդ «բացթողումները»²⁹:

Հեսսեի երկրորդ տիպի ընթերցողը գիտի, որ «գոյություն չունի սյուժեի (Stoff)³⁰ և ձևի ընտրության ազատություն, ինչը մեծամասամբ անհայտ է պրոֆեսոր-գրականագետներին և գրաքննադատներին: Որտեղ գրականության պատմաբանը գրում է, թե Շիլլերը ինչ-որ թվականի ընտրեց այս նյութը և որոշեց շարադրել

Հինգոտանի յամբով, ապա այս ընթերցողը գիտի, որ ո՛չ նյութը և ո՛չ էլ յամբը գրողի ազատ ընտրության առարկան չեն»։ Ըստ նրա՝ ընթերցանության հաճույքը պայմանավորված է նրանով, թե ինչ է անում սյուժեն հեղինակին և ոչ հակառակը³¹։

Այս հատվածից կարող ենք եզրակացնել, որ Հեսսեն իրավացի է, ապա գեղարվեստական տեքստը ձևի և բովանդակության հակադրամիասնության արդյունք է, նրանք իրարից անբաժան են, մեկը մյուսով պայմանավորված։

Իսկ այս սյուժե-հեղինակ մոտեցումը («ինչ է անում սյուժեն, նյութը հեղինակին») վկայում է, որ Հեսսեն ազատ ստեղծագործական գործընթացի կողմնակից է, որ հեղինակը չպետք է տուրք տա մասսայական ընթերցողին, այլ հակառակը, ինչը ենթադրում է էքստատիկ ստեղծագործական պրոցես։

Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Հեսսեի նկարագրած երրորդ կարգի ընթերցողը, որն ընդունված «լավ» ընթերցողի հակապատկերն է (Hesse, 245)։ «Այս երրորդ ընթերցողը, — շարունակում է Հեսսեն, — այնքանով է անհատականություն, որ նման չէ ոչ մեկին։ Նա իր ընթերցանության տներն ու տիրակալն է, նա գրքում չի որոնում ո՛չ կրթություն, ո՛չ ժամանց, նա օգտագործում է գիրքը այնպես, ինչպես աշխարհի ցանկացած իր, այն մեկնակետ ու դրդապատճառ է նրա համար, ... ամեն ինչ վերածում է խաղի» (Hesse, 245)։

Եթե նայենք խորքը, ապա այս ընթերցողը նույնպես «ես-ես» մոդելի ընթերցողներին է, քանի որ «բարձր է գնահատում համաբանական մտածողությունը», կարող է «լողալ պայծառացումների ու արթնացումների հոսքում» (Hesse, 245)։

Հեսսեն այս ընթերցողի վերաբերյալ ևս մի առանձնահատկություն է ավելացնում, որ նա «ցանկացած ասույթ, ճշմարտություն, արտահայտություն շուտ է տալիս, ... ցանկացած ճշմարտության մերժում համարում է ճշմարտություն»։ Այն, որ ասույթները, ճշմարտությունները, արտահայտությունները ընթերցողը շուտ է տալիս, կարելի է ընդունել գեղարվեստական տեքստի ընթերցանության ժամանակ։ Դա ինքնին նշանակում է, որ այս ընթերցողը մտածում է ընթերցանության ժամանակ, բայց «ճշմարտության մերժումը ճշմարտություն համարելը» մեզ համար անընդունելի է։ Ինչո՞ւ։

1. Սա ենթադրում է, որ այս տիպի ընթերցողը չի կարող մտնել Հեղինակի ներքին աշխարհի մեջ, փորձել հասկանալ Հեղինակին: Ցանկություն չունի ընթերցած Հեղինակին հակադրվելու, քննադատելու, անգամ որևէ մի փիլիսոփայից սովորելու կամ աշխարհի կառուցվածքի մասին պոետական մեկնաբանություններ լսել-հասկանալու (Hesse, 245): Եվ դա է պատճառը, որ Հեսսեն սրան ընթերցող չի համարում, որովհետև սա «թքած ունի Գյոթեի վրա...», Երեսպիտի կարիքը չունի» (Hesse, 245):

2. «Ծշմարտության մերժումը ճշմարտություն համարելը» ծնում է խիստ անհատականացված «ես»-ի գիտակցում, որը չի թողնում մտնել հաղորդակցման մեջ այլ սույրեկտի հետ, հասկանալ նրան:

Ես-ես երկարատև հաղորդակցումը հանգեցնում է անհատի «քայքայման»: Մենք արդեն տեսանք, թե ինչպիսի ազդեցություն ունի ես-ես հաղորդակցումը գեղարվեստական տեքստ-ընթերցող մակարդակում: Իսկ հասարակական հաղորդակցման դաշտում հանգեցնում է նարցիսիզմի, ինքնահավանություն, որը ինքնին ենթադրում է քայքայում հաղորդակցական մակարդակում: Տվյալ սուբյեկտը անընդունակ է դառնում ունկնդրել ուրիշին, որը գեղարվեստական հարաբերակցության մակարդակում կապն է, ինչը ենթադրում է գեղագիտական հաղորդակցման չկայացում:

Սոցիալական պլանում ուրիշին ունկնդրելու անընդունակությունը նույնպես հանգեցնում է հաղորդակցման խզմանը, չհասկանալուն, քանի որ երկխոսությունը միաժամանակ ենթադրում է լսել ուրիշի խոսքը, այնուհետև պատասխանել: Երբ մեկը մյուսին լսելու ընդունակությունը զրուցակիցը կորցնում է, ապա երկխոսությունը խախտվում, ընդհատվում է: Իսկ երբ երկու զրուցակիցն են կորցնում, ապա նրանց խոսքը վերածվում է չպատճառաբանված մանախոսության, սուբյեկտները թևակոխում են ինքնահաստատման դաշտ (անկախ տարիքից): Նման իրավիճակը միջանձնային մակարդակում կարող է հանգեցնել կոնֆլիկտային իրավիճակների:

Ծշմարտության ընկալումի խաղային լինելը գեղարվեստական տեքստ-ընթերցող հարաբերության մակարդակում մեզ համար ընդունելի է, եթե ընթերցումը հոգեբանական մակարդակում է: Սա ունի իր արդյունավետ և դրական կողմերը: Ընթերցող անհատը

գիտակցում է, որ ամբողջ աշխարհը իր մեջ է (Hesse, 246): Դա է պատճառը, որ Հեսսսեն եղբակացնում է. «Ում ընդհանրապես Հայտնի է այս երրորդ աստիճանը, նա վատ, խակ ընթերցող է» (Hesse, 246):

Գարծում ենք՝ այս գիտակցումը անհրաժեշտ է ոչ միայն ընթերցողի, այլև սոցիալական մակարդակում մարդու կայացման համար: Նա պետք է գիտակցի, որ ինքը անկրկնելի է իբրև մարդ: Եթե այս կայացումը բացակայում է ընթերցողի մոտ, նրանում չի ձևավորվում սուբյեկտ-սուբյեկտ հարաբերությունը: Այստեղ նկատի ունենք սուբյեկտ-ընթերցող և սուբյեկտ-հեղինակ և ոչ թե օբյեկտ-ընթերցող և սուբյեկտ-հեղինակ կապը: Հեսսսեի խոսքերով ասած՝ «առանց այս աստիճանը մոտավոր չգալու՝ բոլոր գրքերը, բոլոր գիտություններն ու արվեստները կարդալու ես, ինչպես քերականություն կարդացող աշակերտը» (Hesse, 248):

Եթե հոգեկանի կայացման, անկրկնելիության գիտակցության առումով այս ընթերցողի տեսակը ունի դրական կողմեր, ապա գեղարվեստական տեքստի գիտական ճանաչման առումով՝ ոչ: Ինչո՞ւ:

Ընթերցողի կողմից ճշմարտության ընկալումը խաղալին դարձնելը ենթադրում է նշանագիտության լեզվով ասած, նշանակող-նշանակյալ կապի խախտում, որը հանգեցնում է գեղարվեստական տեքստի կամայական մեկնաբանման:

Խնդիրն այն է, որ այսպիսի ընթերցումը և այդ նույն տեսանկյունից աշխարհի մեկնաբանումը տարածում է գտել պոստմոդեռնիզմի փիլիսոփայության մեջ²²:

Այսպիսով, եթե ընդհանրացնելու լինենք վերը ասածները, ապա կարող ենք ասել, որ հոգեբանական ընթերցման դատողությունները հեռու են գիտական չափանիշների բավարարումից: Նրանք հիմնականում մնում են գնահատականներ տալու մակարդակում («լավ»/«վատ», «ցածր»/«բարձր», «հաջողված»/«անհաջող» և այլն): Քանի դեռ գրականագետը չի հենվում տեքստերի վրա, նրա «ուսումնասիրությունները», «վերլուծությունները» թե՛ գրավոր, թե՛ բանավոր մակարդակում հեռու են գիտական լինելուց, որովհետև խոսքը չի հասնում ստեղծագործությունների կառուցվածքային առանձնահատկությունների լուսաբանմանը:

1. Տե՛ս կա՛մ Шкловский В. Б., О теории прозы, М., Круг, с 7-20. Այս հատվածը Շկլովսկու «Արվեստը իբրև հնարանք» մանիֆեստային հոդվածից է, որտեղ նա բոլորովին այլ կերպ է բնութագրում արվեստը:
2. Այս մակարդակին մենք չենք անդրադառնալու, քանի որ սա մեր հոդվածի խնդրային շրջանակից դուրս է:
3. С. Л. Рубинштейн, Основы психологии, М., 1935, с. 153.
4. Նկատենք, որ Գյոթեն իր նամակներից մեկում ընթերցողներին բաժանում է երեք տեսակի. 1. վայելում են առանց դատելու, 2. դատում են չվայելելով, 3. դատում են վայելելով և վայելում դատելով (J. W. Goethe Brief an J.F. Rochlitz, 13. Juni 1819. in Goethes Werke (Weimarer Ausgabe), Abteilung IV, Bd. 31, S. 178.):
5. «Ես»-ը,– գրում է Յու. Լոտմանը,– փոխանցող սուբյեկտն է, ինֆորմացիայի կրողը, իսկ «Նա»-ն օբյեկտը, հասցեատերը» (Ю. Лотман, О моделях коммуникации в системе культуры, с. 228, Труды по знаковым системам, Т. VI, Тарту, 1973):
6. Ըստ Գյոթեական դասակարգման առաջին տեսակի ընթերցողը («վայելում են առանց դատելու») նույնպես գտնվում է «ես-ես» մոդելի դաշտում, միայն, ի համեմատ երրորդ տեսակի, այն տարբերությամբ, որ նրա «վայելումը» մնում է ներքին խոսքի մակարդակում, չի օբյեկտիվացնում, չի ստանում հեշյունական դրսևորում:
7. Ю. Лотман, О моделях коммуникации в системе культуры, с. 228, Труды по знаковым системам, Т. VI, Тарту, 1973. Բացի այդ այս մասին տես նաև А. М. Пятигорский, Некоторые замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала, с. 149-150, Структурно-типологические исследования, М., 1962.
8. Ю. Лотман, О моделях коммуникации в системе культуры, с. 229, Труды...
9. Նույն տեղում, էջ 236:
10. Գյուստավ Ֆլորեր, Տիկին Բովարի, Երևան, «Լույս», 1989, էջ 82-83:
11. Պարզաբանման համար նկատենք, որ ըստ Լոտմանի՝ այդ հավելակրողերը ձևավորում են երկրորդ կարգի տեղեկություն (сообщение), որը հակադրված է առաջին կարգի տեղեկությանը (сообщение): Առաջին կարգի տեղեկությունը անմիջապես հեղինակային տեքստից է բխում, իսկ երկրորդը՝ սուբյեկտիվն է, հակադիտականը, քայք դաստիարակիչը:
12. Այս եզրույթն առաջին անգամ առաջ է քաշել Յուլիա Կրիստևան: Նա ինտերտեքստուալությունը բնութագրում է իբրև «մի քանի տեքստերի երկհսոսութիւն, իբրև ՏԵՔՍՏՄԵՐԵԿԻԿԱԿԱՆ ԵՐԿԻՆՈՍՈՒԹՅՈՒՆ», որոնք ինտերտեքստուալություն եզրույթի հոմանիշներն են (Юлия Кристева, Избранные труды: Разрушение поэтики, М., РОССПЭН, 2004, с. 454):

- Իսկ Ումբերտո Էկոն այսպես. «Երբ մի տեքստը կապված է կամ երկ-
խոսության մեջ գտնվում մեկ ուրիշ տեքստի հետ»:
13. Ընթերցողին հիշեցնենք, որ բալլադում անպայմանորեն բախվում են
«այստեղը» և «այնտեղը», կյանքը և անդրաշխարհը, մարդը և ոգինե-
րը (հիշի՛ր Թումանյանի «Լոռեցի Սաքուն»):
 14. **Edgar Allan Poe**, Lenore.
 15. **Ջեյմս Ջոյս**, Դուբլինցիներ, «Սովետական գրող», Երևան, 1978, էջ 11-
12:
 16. Այս մասին խորհրդային տարիներից պահպանվել է մի հրաշալի ա-
նեկդոտ, որը սպառնում է յուրաքանչյուրիս. «Բերժնեղ մահացավ,
բայց նրա մարմինը ապրում է»:
 17. Նշենք, որ բնագրում ոչ թե «թաս» է, այլ «սկիհ» (chalice, чаша):
Բնագրում կրոնական շեշտադրումը ավելի ակնհայտ է:
 18. **Ջեյմս Ջոյս**, Դուբլինցիներ, էջ 12:
 19. Այստեղ *հեղինակ* ասելով՝ նկատի ունենք ոչ միայն էմպիրիկ հեղինա-
կին, այլև պատումը վարողին (narrator), որը կապակցված տեքստի
կառուցողն է:
 20. Հիշի՛ր Ֆլոբերի օրինակը (Էմմա-Լեոն):
 21. **Գյուստավ Ֆլոբեր**, Տիկին Բովարի, էջ 83:
 22. Այս վտանգը գոյություն ունի նաև դասախոսությունների ժամանակ,
քանի որ դասախոսի խոսքը պիտի լինի ոչ այնքան տեքստից բխած
սուբյեկտիվ դատողություններ, որքան տեքստի վերլուծություններ՝
բանավոր խոսքի մակարդակում: Անշուշտ, պետք է խոստովանել, որ
նման դասախոսությունը կարող է հանգեցնել դասի անհաջող կայաց-
ման, քանի որ նման չափանիշով մոտեցումը ենթադրում է նյութի
նկատմամբ չոր, գիտական մոտեցում, որը, որպես կանոն, ծանծրաց-
նում է այժմյան ուսանողին (մենք սա եզրակացնում ենք ուսանողների
ժեստերից, մարմնի դիրքերից ելնելով): Սա պայմանավորված է լսա-
րանի մակարդակով. ինչքան ուսանողության հետաքրքրությունը ա-
ռարկայի նկատմամբ թույլ է, այնքան վերը հիշված մոտեցումը չի աշ-
խատում: Ուստի դասախոսը, ավելի շատ մեծ լսարանային դասերի
ժամանակ, երբեմն ստիպված է լինում իր առարկայի, քննվող հեղինա-
կի նկատմամբ տրամադրություն ստեղծել, սեր արթնացնել: Ինչպես
տեսնում ենք, սա նախնական փուլն է, որին պետք է հաջորդի մյուս
փուլը: Կարծում ենք, որ այս փուլում ուսանողը դասախոսություննե-
րին պետք է գա՝ արդեն նախապես նյութին ծանոթ լինելով, տվյալ հե-
ղինակների ստեղծագործությունները ընթերցած: Այս դեպքում արդեն
դասախոսությունը կարող է տեղափոխվել այլ հարթություն: Արդեն
պետք է վերլուծվեն բուն ստեղծագործությունները՝ առանց տրամադ-
րություն ստեղծելու, գրականության մասին «քարոզներ» կարդալու:
 23. Այս խնդրի մասին տե՛ս **Борис Успенский**, Поэтика композиции,
Санкт-Петербург, изд. "Академия", 2000.

24. Hermann Hesse, Vom B cherlesen, S. 242 // Gesamelte Schriften, Suhrkamp, Siebenter Band, 1987.
25. Ibid, S. 243.
26. Ակատեմք, որ այսպիսի մոտեցում ունի մաև Վլ. Նարոկովը: Նա իր «Լավ ընթերցողների և լավ գրողների մասին» հոդվածում նշում է, որ ընթերցողի համար շահեկան կլինի, եթե մա համադրի «գեղարվեստական զիտականի հետ»: «Ոչ չափավոր գեղարվեստական ավյունը,- գրում է մա,- ավելորդ սուբյեկտիվություն է մտցնում գրքի նկատմամբ, սառը գիտական դատողականությունը սառեցնում է ինտուիցիայի բորբ կրակը: Բայց եթե հետագա ընթերցողը բացարձակապես զուրկ է կրքից և համբերությունից՝ ստեղծագործողի կրքից և գիտնականի համբերությունից, ապա դժվար բե մա սիրի մեծ գրականությունը» (В. В. Набоков, Лекции по зарубежной литературе, Изд-во Независимая газета, 2000, с. 27.):
27. Hermann Hesse, Vom B cherlesen, S. 244.
28. Այս խնդրին մենք անդրադառնալու ենք այլ առիթով, ուստի այստեղ սահմանափակվենք այսքանով:
29. Դետալի առանձնահատկության մասին տե՛ս Բոլան Բարտ, Эффект реальности, с. 392-400, Բոլան Բարտ, Избранные работы: Семиотика: Поэтика, М., изд. "Прогресс", 1989.
30. Ընթերցողին տեղեկացնենք, որ «Stoff»-ը ոչ միայն սյուժե է նշանակում, այլև նյութ, սուբստանցիա, մատերիալ, բովանդակություն, այսինքն՝ Հեսսեմ «Stoff» ասելով նկատի ունի գեղարվեստական ստեղծագործության ամբողջ բովանդակային կողմը, նյութը: Հետագայում կկիրառենք «նյութ» տարբերակը:
31. Hermann Hesse, Vom B cherlesen, S. 244.
32. Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Դ. Տ. Կնաբե, Знак. Истина. Круг. (Ю. М. Лотман и проблема постмодерна), Лотмановский сборник, М., 1995, Т. 1, с. 266-277.