

Սլավի-Ավիկ Մ. Հարությունյան (Մոսկվա)
Փիլիսոփ. գիտ. դոկտոր

**ԺԱՆՐԻ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅԱՆ
ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԱՅԵՑԱԿԵՏԸ**

Ըստ Մ. Բախտինի և Յու. Տինյանովի
ուսումնասիրությունների*

Բանալի բառեր– Մ.Բախտին, Յու.Տինյանով, քրո-
նոտոպ, ժանր, գրականագիտություն, էպոպեա, Դոս-
տոևսկի, պոետիկա, դաստիարակչական վեպ, հու-
նական վեպ:

20-րդ դարում, ռուսական գիտության ընդերքում ժանրի վերա-
բերյալ առաջ եկավ ավելի քան խորը պատկերացում. Մ.Մ.Բախտինի
և Յու.Ն. Տինյանովի աշխատանքները 20-րդ դարի գրականագիտու-
թյան նոր որակ էին՝ հազեցած բազմազան գաղափարներով, կառուց-
ված մեթոդաբանական այլ հիմքի վրա և, անկասկած, ավելի համա-
պատասխան խնդրի բարդությանը:

Եթե Բախտինի¹ աշխատանքները գրվելուց հետո երկար տարիներ
անհասանելի էին գիտական լայն հասարակայնությանը, ինչով և կարելի
է բացատրել դրանց ոչ բավարար յուրացումը (չնայած ներկայումս նա
ամենաաշատ մեջբերվող հեղինակներից մեկն է), ապա Տինյանովը² բա-
վականին հայտնի էր: Բայց և այնպես ժանրի տեսությանը վերաբերող
նրանց բազմաթիվ հիմնարար գաղափարները, կարելի է ասել, դեռևս

*Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 20.11.2014:
1 **Բախտին Միխայիլ Միկայլովիչ** (1895-1975) – ռուս անվանի փիլիսոփա, բանասեր,
գրականագետ, մշակույթի տեսաբան: Հեղինակել է մի շարք հիմնարար ուսումնասիրություններ,
որոնցից են՝ «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965,
1990), «Эстетика словесного творчества» (1979, 1986), «Работы 1920-х годов» (1994), «Проблемы
поэтики Достоевского» (1994) և այլն:
2 **Տինյանով Նիկոլայ Նիկոլանիչ** (1894-1943) – 20-րդ դարակգրի ռուս անվանի գրականագետ,
գրականության տեսության մասնագետ: Հեղինակել է գրականության տեսության մեջ նորա-
րարական հարցադրումներով մի շարք մենագրություններ և հոդվածներ՝ «Достоевский и Гоголь
(к теории пародии)», Լ.,1921, «Проблема стихотворного языка» Լ.,1924, «Архаисты и новаторы» Լ.,
1929.

2 (ՃԲ) փարի, թիվ 4 (48) հոկտեմբեր-դեկտեմբեր, 2014
ՎԷՆ համահայկական համադես

բավարար չափով վերլուծված չեն:

Մեր նպատակներից մեկն է ցույց տալ, որ Բախտինի և Տինյանովի աշխատանքները, ի թիվս այլ հարցերի, ի հայտ են բերում ոչ թե ժանրերի բաժանման **ուրիշ մոտեցում**, այլ ժանրերի խնդրի քննարկման **այլ մակարդակ**: Դա մասնավորապես երևում է նրանից, որ Բախտինի ու Տինյանովի աշխատանքներում **սեռ, տեսակ, ժանր** հասկացությունները շփոթած լինելու նշույլ անգամ չկա: Ինչպես նաև այն բանից, թե ժանրի որոշարկման ինչ չափանիշներ է մշակել Բախտինը՝ հասկանալու համար ընկալման և արտացոլման առանձնահատկությունները գրական ստեղծագործության տարածություն-ժամանակի մեջ (այսպես կոչված՝ **«քրոնոտոպ»**) և դրա հետ կապված այլ սկզբունքներ):

Որպես ապացույց, որ Բախտինի գաղափարներն այդպես էլ լիարժեքորեն չեն յուրացվել, և դա խոչընդոտել է ժանրի վերաբերյալ տեսության զարգացմանը, բերենք համեմատաբար նոր ժանրի՝ ֆանտաստիկ վեպի քննարկման օրինակը: Քանի որ ֆանտաստիկան գրական հեքիաթ է, ապա փորձ է արվում սահմանել վերջինս: Կան իրական մոտեցումներ ֆանտաստիկայի չափանիշներով (հնարավոր է, հնարավոր չէ)³, կան թեմատիկ և առկա խնդիրների հետ կապված մոտեցումներ⁴: Գոյություն ունի Պրոպյայի աշխատանքներից սկիզբ առնող հստակ և բավականին արդյունավետ ուղղություն, այն է՝ թեմատիկ տարրերի ի հայտ բերումը (հերոսի նախաձեռնությունը, մահը, հարությունը և այլն)⁵: Սակայն ֆանտաստիկայի մեզ հայտնի մասնագետներից և ոչ մեկը այդ ժանրը սահմանելիս հաշվի չի առել քրոնոտոպի յուրահատկությունները: Լրացուցիչ հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև Բախտինի և Տինյանովի մոտեցումների համեմատական քննությունը:

Ժանրի վերաբերյալ բախտինյան տեսությունը անչափ յուրահատուկ է: Այդ տեսության մեջ կարելի է առանձնացնել իրար փոխկապակցված երկու բաժին: Առաջինը (պայմանականորեն) վերաբերում է ժանրի և ռճի կապին (շարադրվում է ըստ այդ առանձնահատկության⁶), երկրորդը՝ ժանրի վերաբերյալ տեսությանը՝ սերտորեն կապված վեպի՝ որպես առանձնահատուկ ժանրի վերլուծությանն ու նրա պատմությանը: Շարունակությունը համապատասխան կերպով ընկալելու համար նախ և առաջ անհրաժեշտ է հստակորեն պատկերացնել, որ Բախտինի ուսումնասիրության օբյեկտը ոչ թե լեզուն է, այլ խոսքը (նրա տերմինաբանությամբ՝ «արտահայտումը»):

Արդեն իր գիտական գործունեության սկզբում Բախտինը, խորությամբ և հստակորեն գիտակցելով ժամանակակից լեզվաբանության համար հիմնարար Ֆ. դը Մոսյուրի «լեզու-խոսք» դիփտոտմիան, կարծում էր, որ լեզվի փիլիսոփայական քննության կենտրոնում պետք է լինի **արտահայտվելը**, քանի որ հենց կոնկրետ արտահայտության ձևի մեջ է (բանավոր թե գրավոր) լեզվի գործածությունը իրականանում հասարակության

3 Տե՛ս **Брауде Л.Ю.**, Скандинавская литературная сказка, М., 1979.

4 Տե՛ս **Ботникова А.Б.**, Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж, 2004.

5 Տե՛ս **Пропп В.Я.**, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1986.

6 Տե՛ս **Бахтин М.М.**, Проблема речевых жанров, «Бахтин М.М., Эстетика словесного творчества», М., 1979.

մեջ: Սկզբից ևեթ նշենք. համաձայն նրա պատկերացումների՝ այս կամ այն ժանրին վերաբերում է ոչ միայն գրական ստեղծագործությունը, այլև յուրաքանչյուր խոսքային ամբողջություն: Բախտինի մոտեցմամբ՝ ցանկացած տեքստ պատկանում է որևէ ժանրի (ինչը բացարձակ նորություն էր ավանդական մեթոդաբանության համար):

Մարդկային գործունեության յուրաքանչյուր ոլորտի պայմաններն ու նպատակները, որոնց շրջանակներում էլ մենք գործածում ենք լեզուն, յուրօրինակ են, և այդ յուրօրինակությունն էլ առաջ է բերում արտահայտման առանձնահատուկ տեսակներ: Սակայն ոչ միայն իր բովանդակությամբ ու լեզվառձական շերտով, այսինքն՝ բառարանային, դարձվածային և քերականական միջոցների ընտրությամբ: Արտահայտման յուրաքանչյուր տեսակ իր կիրառության ոլորտի յուրահատկությունները առաջին հերթին արտացոլում է սեփական կոմպոզիցիայով, կառուցվածքով: Այս երեք գործոնները՝ **թեմատիկ բովանդակությունը, ոճը և կոմպոզիցիոն կառուցվածքը**, անխզելիորեն կապված են միմյանց՝ արտահայտման մեջ և հավասարապես որոշվում են տվյալ ոլորտի հաղորդակցական առանձնահատկություններով: «Ոճը՝ որպես բաղադրիչ, մտնում է արտահայտության ժանրային ամբողջականության մեջ»⁷:

Չնայած յուրաքանչյուր արտահայտություն անհատական է, իր ձևով անկրկնելի, այնուամենայնիվ գոյություն ունեն նման արտահայտությունների հարաբերականորեն **կայուն տեսակներ**, որոնք Բախտինը անվանել է **խոսքային ժանրեր**: Խոսքային ժանրերը չափազանց տարատեսակ են, ինչով էլ Բախտինը բացատրում էր դրանց ամբողջական յուրացման բարդությունը:

Ժանրերի վերաբերյալ Բախտինի տեսության մեջ կարևոր տեղ են գրավում նրա կողմից ներմուծված **առաջնային և երկրորդային** (հեղինակը դրանք կիրառում է համեմատաբար **նոր** և ոչ թե **երկրորդական** իմաստով-Ս.Հ.) ժանրերի մասին պատկերացումները. մի կողմից՝ սերտորեն միմյանց շաղկապված, մյուս կողմից՝ տարբեր (բայց ոչ հիմնովին, ինչպես շեշտում է ինքը): **Առաջնային** ժանրերը տարերայնորեն ձևավորված լեզվի առօրեական արտահայտության տեսակներ են, որոնք ներկայացնում են կենցաղային երկխոսության բազմազանությունը՝ կենցաղային պատմություն, նամակ, կարճ գինվորական տեղեկանք, ընդարձակ հրաման և այլն: **Երկրորդային** (բարդ) ժանրերը՝ վեպը, տարատեսակ գիտական ուսումնասիրությունները, հրապարակախոսական ծավալուն ժանրը և այլք, ստեղծվում են ավելի բարդ (և առավելապես գրավոր), բարձր զարգացած մշակութային հաղորդակցության պայմաններում: Իրենց ձևավորման ընթացքում դրանք ներառում են առաջնային ժանրերը, որոնք, մտնելով երկրորդային ժանրերի կառույցի մեջ, փոխակերպվում և կորցնում են իրենց անմիջական կապը իրականության հետ: Բախտինի կարծիքով՝ ժանրերի համատեղ գոյությունը հիերարխիկ է (աստիճանակարգային), քանզի տարբեր դարաշրջաններում արժեքային նախապատվությունները տրվում են ոչ թե միևնույն, այլ տարբեր ժանրերի. «Յուրաքանչյուր դարաշրջանում գրական լեզվի զարգացմանը նպաս-

⁷Նույն տեղում, էջ 242:

տում են որոշակի խոսքային ժանրեր, ընդ որում ոչ միայն երկրորդայինները (գրական, հրապարակախոսական, գիտական), այլև առաջնային ժանրերը (բանավոր երկխոսության որոշակի տիպեր՝ սալոնային, ընտանեվարական, խմբակային, ընտանեկան-կենցաղային, հասարակական-քաղաքական, փիլիսոփայական և այլն): Գրական լեզվի ամեն տեսակի ընդլայնում, ի հաշիվ ժողովրդական լեզվի ամենատարբեր, ոչ գրական շերտերի, անխուսափելիորեն կապված է գրական լեզվի՝ բոլոր ժանրերի մեջ ներթափանցելու, խոսքային ամբողջություն կառուցելու ժանրային նոր հնարքների, դրանց ավարտի, ունկնդրին կամ գործընկերոջը հաշվի առնելու հետ»⁸:

Խոսքային ժանրերի խնդիրը, Բախտինի կարծիքով, հսկայական նշանակություն ունի բանասիրության ամբողջ ոլորտի համար, սակայն առանձնապես կարևոր է նրա դերը ոճագիտության մեջ: Ըստ էության, Բախտինի տեսակետը այն է, որ ոճի բուն սահմանումն ընդհանրապես և անհատական ոճինը՝ մասնավորապես, պահանջում է ավելի խոր ուսումնասիրություն ինչպես արտահայտման բնույթի, այնպես էլ խոսքային ժանրերի դեպքում:

Ոճի և ժանրի օրգանական, անխզելի կապը պարզորոշ կերպով ի հայտ է գալիս այսպես կոչված՝ գործառական ոճերի (գիտական, հրապարակախոսական, գեղարվեստական) խնդրի հետ կապված: Ըստ էության, համաձայն Բախտինի, գործառական ոճերը ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ մարդկային գործունեության և հարաբերությունների որոշակի բնագավառներին վերաբերող ոճեր: Յուրաքանչյուր բնագավառում գոյություն ունեն իրենց ներհատուկ ժանրերը, որոնք համապատասխանում են տվյալ ոլորտին բնորոշ պայմաններին. այդ ժանրերին էլ համապատասխանում են որոշակի ոճեր:

Որոշակի գործառույթը (գիտական, տեխնիկական, հրապարակախոսական, գործնական, կենցաղային) և յուրաքանչյուր ոլորտին բնորոշ խոսքային հաղորդակցության պայմանները կյանքի են կոչում կոնկրետ ժանրեր, այսինքն՝ արտահայտման հարաբերականորեն կայուն թեմատիկ, կոմպոզիցիոն և ոճային տեսակներ: Ոճը անխզելիորեն կապված է որոշակի թեմատիկ և, ինչը առանձնապես կարևոր է, կոմպոզիցիոն միասնության հետ՝ ամբողջը կառուցելու կոնկրետ տիպերով, դրա ավարտի, խոսքային հաղորդակցության այլ մասնակիցների՝ ունկնդիրների կամ ընթերցողների, գործընկերների, նաև անձանոթ խոսքի և այլնի նկատմամբ ունեցած խոսողի վերաբերմունքի տեսակներով:

Սրանից կարելի է եզրակացնել, որ Բախտինի կոնցեպցիայից բխող գլխավոր մոտեցումը մի կողմից՝ ժանրի, մյուս կողմից՝ ոճի և լեզվի փոխկապակցվածությունը դիտարկելն է: Այն, որ ոճը (լեզուն) և ժանրը համակարգային ամբողջություն են կազմում, պնդում էր նաև Տինյանովը (առհասարակ, մտածողության ուրույն համակարգայնությունը նրան հարազատ է դարձնում Բախտինի հետ): Մասնավորապես Տինյանովը գրում էր. «Արդեն չի կարելի ստեղծագործության մասին այլևս խոսել որ-

⁸ Նույն տեղում, էջ 242:

պես նրա հայտնի կողմերի՝ սյուժեի, ոճի և այլնի «համակցություն»: Այս վերացարկումները վաղուց անցյալում են. սյուժեն, ոճը (և այլն) գտնվում են փոխգործակցության մեջ ... (ընդգծումը մերն է–Ս.Հ.)»⁹:

Ինչպես և Բախտինը, Տինյանովը նույնպես ոճի և ժանրի խնդիրները դիտարկում էր խոսքային հյուսվածքի ուսումնասիրման հետ միասնության մեջ: Ավելին՝ նա գտնում էր, որ ոճական հնարքների գործառույթները չեն կարող որոշվել ժանրի յուրահատկությունից կտրված և առանձին. **«Բոլոր ոճական միջոցների և հնարքների գործառույթները կախման մեջ են գտնվում որոշակի ժանրից. պոեմում դրանք կլինեն այլ, քան առանձին մի հատվածում** (ընդգծումը մերն է–Ս.Հ.)»¹⁰:

Եվ նա բացահայտում է այդ փոխազդեցությունը: Այնպիսի բարդ ոճական կառույցի օրինակով, ինչպիսին Ն.Վ.Գոգոլի «Քիթը» վիպակն է, Տինյանովը նրբին ընկալումով ցույց է տալիս, թե ինչպես են ստեղծագործության լեզվական առանձնահատկությունները, հատկապես իրենց ոճական համակարգով, հնարավոր դարձնում անիրական, ֆանտաստիկ ժանրը: Տինյանովը բառագործածության նյութի հիման վրա ցույց է տալիս՝ ինչպես է Գոգոլը գրեթե աննկատ, սակայն իր համակարգով՝ արմատական հնարքների ճանապարհով, ընդլայնում «քիթ» բառի իմաստային նշանակությունը և հետո այն կտրում է բոլորի համար սովորական ընկալումից. **«Կտրված քիթը, – եզրակացնում է Տինյանովը, – դարձվածքների իմաստաբանական համակարգով վերածվել է ինչ–որ երկիմաստության՝ «ինչ–որ բան», «խիտ», «նա», «նրան»...»**¹¹:

Ողջ իմաստային մթնոլորտով, որն առկա է յուրաքանչյուր տողում, Գոգոլը կառուցում է «կտրված քիթ» ֆաբուլային գիծը և դրանով էլ նախապատրաստում ընթերցողին՝ նրան ներքաշելով այդ իմաստային մթնոլորտի մեջ, որպեսզի նա արդեն առանց զարմանքի ընկալի հետո անսպասելիորեն սաստկացող ֆանտաստիկ, անհավանական համատեքստը¹²:

Ընդհանրապես հարկավոր է հիշել, որ Տինյանովը էվոլյուցիոնիստ է, և անշարժը, քարացածությունը նրան խորթ են: Ինչպես 1983 թվականին Տինյանովի մասին ասել է ակադեմիկոս Դ.Լիխաչովը՝ **«Գրականության նրա ընկալումը հատկանշվում էր հետևողականությամբ և կոնկրետ պատմականությամբ: Պատմականությունը կարող է լինել բարձրագույն և վերացական, իսկ Տինյանովի համար այն կոնկրետ էր, փաստական, հստակորեն ներկայացված»**¹³:

Վարժվելով կայուն եզրաբանությանը՝ մենք դադարում ենք նկատել ու զանազանել այդ հասկացության նրբերանգները, և, իհարկե, մոռանում ենք, թե ինչ տարբեր կարծիքների դրամատիկ պայքարում է այն կայացել: Մեզ համար այդպիսի մի սովորական դարձած եզր է «զարգացումը»–ը: «Մոր կաթի հետ կլանելով» աշխարհի զարգացման՝ որպես նրա համապարփակ բնութագրի մասին պատկերացումները, ժամանակակից հետազոտողը հաճախ մոռանում է, որ եվրոպական մշակույթում այդ

9 Тынянов Ю.Н., Ода как ораторский жанр. «Поэтика. История литературы. Кино», М., 1977, с. 227.

10 Тынянов Ю.Н., Литературный факт, «Поэтика. История литературы. Кино», М., 1977, с. 257.

11 Тынянов Ю.Н., Ода как ораторский жанр, с. 343.

12 Տեն նույն տեղում, էջ 342–343:

13 Лихачев Д.С., Слово о Ю.Н. Тынянове «Лихачев Д.С., Прошлое–будущему», Л., 1985, с. 449.

գաղափարը սկսել է հիմնավորվել միայն 19-րդ դարի 30-ական թվականներից սկսած (Օ.Կոնտի, Հեգելի, Կ.Մարքսի փիլիսոփայական աշխատությունները, 2. Դարվինի տեսությունը և այլն), և միայն 20-րդ դարում է աստիճանաբար այն ավելի մեծ ընդունելություն գտել: Առաջին անգամ Ա.Ն.Վեսելովսկու կողմից ռուս գրականագիտության մեջ կիրառվելով 19-րդ դարավերջին, այն նաև 20-րդ դարասկզբին, երբ Տինյանովը աշխատում էր այս խնդիրների վրա, դեռ բավականաչափ հեղափոխական էր թվում:

Պատմականությունը Տինյանովի մտածողության երկրորդ կարևորագույն հատկանիշն է: Եվ այն լիովին իրացվել է նրա աշխատություններում: Այսպես, նա կարողացել է որսալ գրականության պատմության այն պահը, երբ որոշակի համակարգում գտնվող ժանրային հարաբերակցությունը քանդվում է... որպեսզի տեղնուտեղը ձևավորվի նորը՝ այդ պահին լիովին կայուն մի ամբողջություն: Ստեղծագործությունը, պնդում է նա, գոյություն չունի որպես առանձին մի բան. այն մտնում է գրականության համակարգի մեջ, հարաբերակցվում նրան ոճով և ժանրով¹⁴:

Հին բանաստեղծների համար տիպական էր նորի նկատմամբ հետևյալ վերաբերմունքը. երբ որևէ ստեղծագործություն խախտում էր ժանրի օրենքները, քննդատությունը ընկալում էր դա որպես համակարգից դուրս ընկած ինչ-որ մի սխալ: Մինչդեռ Տինյանովի կարծիքով՝ դա համակարգի տեղաշարժ էր: Նրան նախորդած գրականագիտության թերությունը (և Տինյանովը բազմիցս ի ցույց է դնում դա) ժանրերի՝ որպես մի անփոփոխ կատեգորիայի վերաբերյալ քարացած պատկերացումն էր: Ահա թե ինչու, երբ հեղինակը խախտեց քննադատության ընդունված սկզբունքները, դա համարվեց ոչ թե առաջընթաց, այլ սխալ, թյուրընկալում: Այդ պատճառով հաճախ էր «իրենը ստանում» Պուշկինը. նա փոփոխեց հերոսի նշանակությունը, իսկ դա ընկալվեց «բարձրաշխարհիկ հերոսի» ֆոնին և դիտվում էր որպես «նսեմացում»:

Պարզաբանելով ժանրի զարգացման սկզբունքները՝ Տինյանովը գործածում է իր անչափ արտահայտիչ բառը՝ **«տեղաշարժ»**: Ժանրը, նրա կարծիքով, ո՛չ ցատկ է կատարում, ո՛չ էլ զարգանում է, այլ ենթարկվում է տեղաշարժի, այսինքն՝ գալիս է մի պահ, երբ ժանրը դառնում է անձանաչելի, սակայն, այնուամենայնիվ, նրա մեջ ինչ-որ բան պահպանվում է այն բավարար չափով, որ ոչ-պոեմը նույնպես համարվի պոեմ: Ժանրի վիճակագրական սահմանումը անհնար է. ժանրը **տեղաշարժվում է**: Այս պատճառով փոփոխվում են նաև նրա գործառույթները, մասնավորապես՝ տեքստի բաղադրիչները, որոնք տարբեր ժամանակներում տարբեր կերպ են ընկալվում, ինչպես, ասենք, հատվածը 18-րդ դարում **դրվագ** (фрагмент) էր կոչվում, Պուշկինի ժամանակներում՝ պոեմ:

Ժանրը՝ որպես համակարգ, կարող է տատանվել: Այն ծնունդ է առնում (այլ համակարգերի դուրս սղվելու և սկզբնավորվելու արդյունքում) և փոշիանում է՝ վերածվելով այլ համակարգերի մնացորդի: **«Որևէ ժանրի քայքայման դարաշրջանում այն կենտրոնից տեղաշարժվում է դեպի շրջագիծ, իսկ նրա տեղում գրականության մանրուքներից, նրա**

14 Слѣдъ Тѣняновъ Ю.Н., Ода какъ ораторскій жанръ, «Поэтика. История литературы. Кино», с. 227.

հետնախորհրդերից դեպի կենտրոն է շարժվում մի նոր երևույթ»¹⁵:

Մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում Տինյանովի՝ ժանրերի հիերարխիայի վերաբերյալ դիտարկումները որոշակի պատմամշակութային համատեքստում: Նա սուր կերպով զգում էր, որ ժանրերը դասավորված են ոչ թե մակերևութի վրա, այլ ձևավորում են արժեքային նախապատվությունների մի բարդ «բուրգ» (հասկացությունը մերն է-Ս.Հ.), որի մեջ էլ կազմավորվում են նրանց ոչ պարզ, երբեմն նաև դրամատիկ առնչությունները: Իսկ արժեքները, ինչպես հայտնի է, ձևավորվում են մշակույթի մեջ: Այսպես, ներբողի՝ որպես ժանրի, արժեքի գիտակցումը, որի մասին խոսում է Տինյանովը, իհարկե, կապված է գրականության սոցիալական նշանակության պատկերացման հետ, այն է՝ իշխանության գովերգումը: Այդ պատճառով էլ ներբողը ամենահարմար ձևն է, որի շնորհիվ գրականությունը կարող է իրականացնել իր կոչումը:

Նկատենք, սակայն, որ ժանրերի տեսությունը նմանատիպ բնույթ ուներ դեռևս անտիկ դարաշրջանում. չէ՞ որ այդ ժամանակներում տեսության նախապայմանը, անկասկած, սոցիալական կամ սոցիալ-մշակութային հիերարխիայի ձևավորումն էր: Ըստ Արիստոտելի՝ կան բարձր (ողբերգություն) և ցածր (կատակերգություն, երգիծանք) ժանրեր, որոնց տարբերությունն այն է, որ ողբերգության մեջ ընդօրինակում են լավագույններին, իսկ կատակերգության մեջ՝ ցածր դասի մարդկանց: Անտիկ շրջանի ժանրային համապատկերում բարձրի և ցածրի մասին անուղղակիորեն վկայում են Բախտինի՝ «լուրջ-ծիծաղելի» ոլորտին վերաբերող հետազոտությունները: Վերջինիս առկայությունը՝ որպես առանձնահատուկ երևույթ, հստակորեն պատկերացնում էին նաև մեր նախնիները. զգում էին **դրա հակադրությունը լուրջ ժանրերին**՝ դյուցազնավեպին, ողբերգությանը, պատմությանը, դասական ճարտարվեստին և այլն:

Որպես «ժանրերի բուրգի» այդպիսի մի օրինակ՝ Տինյանովը իր նախընտրությամբ դիտարկում է 18-րդ դարի ռուս գրականության իրավիճակը, երբ տիրապետում էր ներբողը: Գոյություն ունեւ բանաստեղծական խոսքի հատուկ, օրատորիական կողմնորոշում, և ներբողը դրա ժանրային արդարացումն էր: Ներբողը քնարերգության բարձրագույն տեսակի գիտակցումն է: Ներբողի այդպիսին լինելը հաստատվում էր երեք ոճերի տեսությամբ, որը բնութագրում էր գրական տեսակների արժեքը և բառապաշարի համապատասխան շերտերը: Այդ գիտակցումը այնքան մեծ էր, որ ներբող հասկացությունը գրեթե դարձել էր քնարերգության հոմանիշ: Ներբողը կարևոր էր **ոչ միայն որպես ժանր, այլև որպես բանաստեղծական ուղղություն**:

Ժանրի արժեքի գիտակցումը վճռորոշ է գրականության մեջ: Քնարական այլ տեսակի հետ գոյակցությունը, ինչը շարունակվում էր զարգացման ողջ ընթացքում, չխանգարեց այդ առաջընթացին, քանզի ավագ տեսակները գիտակցվում էին «կրտսերների» կողմից: Ավագ ժանրը՝ ներբողը, գոյություն ունեւ ոչ թե ավարտուն, ինքն իր մեջ ներփակ կերպով, այլ որպես հանրահայտ ստեղծարար ուղղություն: Այդ պատճառով էլ բարձր ժանրը կարող էր գրավել և կլանել ցանկացած նոր իրողությ-

15 Тынянов Ю.Н., Литературный факт, «Поэтика. История литературы. Кино», с. 257-258.

յուն, կարող էր կենդանանալ այլ ժանրերի հաշվին և, վերջապես, կարող էր անձանաչելիության աստիճան փոխվել որպես ժանր, բայց, այնուամենայնիվ, չէր դադարում գիտակցվել որպես ներբող, քանի դեռ ձևական տարրերը ամրագրվում էին խոսքային հիմնական գործառույթով՝ հիմնադրույթով»¹⁶:

Համանման դիտողություններ է անում (կարելի է ասել՝ որոշ պայմանականությամբ, արվեստի տվյալ ոլորտում հեղինակությունները հաշվի առնելով) **Յու.Մ.Լոտմանը**: Նա գրում է. «Չգիտես ինչու, 19-րդ դարի արվեստում առաջին տեղում օպերան էր, գրականության մեջ վեպն է առաջատար դիրք գրավում ընդհուպ սիմվոլիստները (վերջինիս մասին կա նաև Բախտինի աշխատանքներում), որոնք առաջ մղեցին պոեզիան: Իսկ 20-րդ դարում մինչև վերջնագիծը «առաջատար» է դառնում կինոն: Այդ «առաջատար» արվեստը ոչ միայն գերակա է, այլև գործում է որպես շարժիչ ուժ (համեմատությունը մերն է- Մ.Հ.)»: Իր հետևից տանելով այլ արվեստներ (կամ ժանրեր)՝ այն դառնում է արվեստի չափանիշ և ընդօրինակման առարկա: **«Արվեստները ասես վազանցում են միմյանց, և ինչ-որ պահի նրանցից մեկը, որը թվում է հետնապահ, հանկարծ առջևում է հայտնվում և պարտադրում է բոլորին ընդօրինակել իրեն»**¹⁷:

Մ. Մ Բախտինի՝ ժանրերին վերաբերող մի շարք ըմբռնումներ առաջացան այն պատճառով, որ նա բավարարված չէր Դոստոևսկու վեպերի ժանրային բնութագրման ավանդույթից և կատարելապես նորովի մոտեցավ դրանց որոշարկմանը: Սակայն նրա գաղափարների նշանակությունը չի սահմանափակվում միայն Դոստոևսկու վեպերի ուսումնասիրությանը. Բախտինը ուսումնասիրել է վեպը որպես այդպիսին, և նրան հաջողվել է առաջադրել ժանրի բնութագրման բոլորովին նոր չափանիշներ, հատկապես «Դոստոևսկու պոետիկայի խնդիրները» մենագրության չորրորդ գլխում: Նա ցույց տվեց, որ Դոստոևսկու վեպը ձևավորվել է իր ժամանակի արվեստի հիմնարար սկզբունքների հետ պայքարում: Նրա դատողությունների ելակետը Դոստոևսկու հերոսի տեսակն է, և Բախտինը մեզ ցույց է տալիս, թե որքան է Դոստոևսկու վեպի հերոսը արմատապես տարբերվում **դաստիարակչական վեպի** հերոսից: Դոստոևսկին իր հերոսին վերցրել է այլ տիպի՝ արկածախնդրական վեպից (հարկ է նկատել, որ Դոստոևսկու վրա արկածախնդրական վեպի ազդեցության մասին խոսվել է մինչ Բախտինը, ինչպես, օրինակ, Լ.Գրոսսմանի հրաշալի գրքում¹⁸. այդ մասին գրում է նաև ինքը՝ Բախտինը):

Այսինքն՝ ինչպես նկատելի է, անմիջապես արձանագրվում է, որ հերոսի տիպը հարաբերակից է ժանրերի բաժանմանը:

Սակայն ինչո՞ւ էր Դոստոևսկուն հարկավոր արկածախնդրական աշխարհը: Ի՞նչ գործառույթներ ուներ այն:

Այդ մասին ևս խոսվել է Գրոսսմանի նույն գրքում: Նախ՝ արկածախնդրական այուժեի ներմուծմամբ գրողը ուշագրավ վիպական հե-

16 Тынянов Ю.Н., Ода как ораторский жанр, «Поэтика. История литературы, Кино», с. 245.

17 Лотман Ю.М., О роли типологических символов, «Семиосфера», СПб, 200, с. 271.

18 Сін Гроссман Л., Поэтика Достоевского, М., 1925.

տաքրքրություն է առաջացնում, երկրորդ՝ վեպ-թերթնում Դոստոևսկին գտել է «**համակրանքի կայծը ստորացվածների և անարգվածների հանդեպ, որը զգացվում է երջանկացված չքավորների և փրկված «ընկեցիկների» բոլոր արկածների ետևում**»¹⁹: Եվ վերջապես երրորդ՝ այստեղ դրսևորվում է Դոստոևսկու ստեղծագործության բուն հատկանիշը՝ ձգտումը «**ռոմանտիկական սկզբունքով մեկտեղելու վսեմն ու գրոտեսկը, և աննկատ կյանքի կոչելով՝ առօրյա իրականության երևույթները և կերպարները հասցնելու ֆանտաստիկականի սահմաններին**»²⁰:

Համաձայնելով Գրոսսմանի այն մտքին, որ այս երեք գործառույթները բնորոշ են Դոստոևսկու արկածախնդրական նյութին՝ Բախտինը արտահայտում է այն միտքը, որ դրանով հարցը չի սպառվում: Ինքնին ուշագրավ է, որ ռոմանտիկական սկզբունքով վսեմի ու գրոտեսկի, բացառիկի ու առօրեականի միահյուսումը Դոստոևսկու համար գեղարվեստական ինքնաբավ նպատակ չի եղել: Որպեսզի ցույց տա, թե որն էր գլխավորը Դոստոևսկու համար, Բախտինը ձեռնարկում է արկածախնդրական վեպի հանգամանալից քննությունը: Սակայն նա սկսում է այլ տիպի վեպից: Սոցիալ-հոգեբանական, կենցաղային, ընտանեկան և կենսագրական վեպերի սյուժետայնությունը կապում է հերոսին մեկ այլ հերոսի հետ ոչ թե որպես մարդուն՝ մարդու, այլ որպես հորը՝ որդու, հակառակորդին՝ հակառակորդի, սեփականատիրոջը՝ պրոլետարի հետ և այլն: Այլ կերպ ասած, ինչպես և տեսնում ենք, գործածելով սոցիոլոգիայի տերմինները, դա մարդկանց ոչ թե ներքին, այլ **դերային** բնութագիրն է: Բախտինի եզրակացությունն է. **սյուժեի այդ տեսակը՝ որպես տիրապետող սկզբունք, ձևավորում է հերոսների հարաբերությունները**:

Այդ հերոսների մարդկայնությունը, այսինքն՝ **մարդկայինը**, այնքան է կոնկրետացված, որ ինքնին ի գորու չէ որոշիչ ազդեցություն ունենալու նրանց հարաբերությունների վրա: Դրանք ձևավորվում են սյուժեով և սյուժեով էլ ավարտվում են: Սյուժեն ոչ միայն նրանց տարագն է, այլև մարմինը և հոգին:

Արկածախնդրական սյուժեն, ընդհակառակը, միայն տարագ է, տարագ, որը հերոսը կարող է փոխել, ինչքան որ ցանկանա: Արկածախնդրական սյուժեն չի խարսխվում ամկա և կայուն իրավիճակների վրա: Արկածախնդրականն այնպիսի մի իրավիճակ է, որտեղ ով ասես կարող է հայտնվել:

Բուլվարային վեպի արհեստկրատը գործում է սովորական մարդու պես. նա փախչում է, կրակում, հաղթահարում է խոչընդոտները: Այս առումով՝ արկածախնդրական սյուժեն խորապես մարդկային է: Դոստոևսկին արկածախնդրական սյուժեն համադրում է խոր և սուր խնդիրների հետ, ավելին՝ այն ծառայեցնում է գաղափարին՝ **փորձարկելով** գաղափարը և մարդուն գաղափարի մեջ, այսինքն՝ «մարդուն մարդու մեջ»: Իսկ դա հնարավորություն է տալիս արկածախնդրությունը համադրել խորթ թվացող ժանրերի հետ, ինչպիսիք են խոստովանությունը, վարքագրությո-

19 Նույն տեղում, էջ 61:
20 Նույն տեղում, էջ 62:

յունը և այլն:

Ինչպես արդեն ասվեց, 19-րդ դարում ժանրերի վերաբերյալ ունեցած տեսանկյունով այդպիսի համադրությունը ինչ-որ անսովոր մի բան էր և ընկալվում էր որպես կոպիտ, «ժանրային գեղագիտության»՝ ոչնչով չար-դարացվող խախտում: Այս ավանդական պատկերացումների խորտակման ճանապարհին Բախտինը ուներ հանրահայտ և իր իսկ կողմից բարձր գնահատված նախորդ՝ Գրոսսմանը, որն այդ առիթով գրում է. **«Հակառակ գեղագիտության ընդունված կանոնների, որոնք պահանջում են նյութի և դրա մշակման՝ միասնություն ենթադրող համապատասխանություն, և համենայն դեպս, տվյալ գեղարվեստական գիտակցության կառուցվածքային տարրերի միասնություն և հարազատություն, Դոստոևսկին միահյուսում է հակադրությունները: Նա վճռական մարտահրավեր է նետում արվեստի գլխավոր օրինաչափությանը: Նրա խնդիրն է՝ հաղթահարել արվեստագետի համար մեծագույն դժվարությունը՝ տարաբնույթ, տարարժեք և արմատապես իրար չառնչվող նյութերից ստեղծել միասնական և ամբողջական գեղարվեստական կերտվածք»**²¹:

Բախտինը ջանում է ցույց տալ, թե ինչպես է ժանրային և ոճական տարաստեղծությունը Դոստոևսկու ստեղծագործության մեջ իմաստավորվում և հաղթահարվում հետևողական բազմաձայնությամբ (պոլիֆոնիզմ): Այս բազմաձայնությունը, սակայն, ինչպես պարզվում է, ամենևին էլ Դոստոևսկու հայտնագործությունը չէր. այն փոխառված էր (ընդ որում՝ վեպի ժանրն ամբողջությամբ) լուրջ-ծիծաղելիի ոլորտից:

Եվ այստեղ արտահայտվում է Բախտինի մտածողության մեկ այլ կարևորագույն բնութագիրը. դա ներքին, առաջին հայացքից զուտ գրական և մշակութաբանական խնդիրների օրգանական խոր կապվածությունն է: Նա ոչ միայն սերտորեն կապակցել է վեպի ժանրը յուրահատուկ վիպական խոսքի, այլև վերջինիս առաջացումը՝ սոցիալ-մշակութային լայն համատեքստի հետ: Բախտինն, օրինակ, գրում է. **«Վիպական խոսքը ծնունդ է առել և զարգացել ոչ թե նեղ գրական ուղղությունների, ոճերի, վերացական աշխարհընկալումների պայքարի ընթացքում, այլ մշակութային և լեզուների բազմադարյան բարդ գոյապայքարում»**²² :

Բանն այն է, որ, Բախտինի կարծիքով, գոյություն է ունեցել մշակութային ինչ-որ հատուկ ոլորտ (և այստեղ խոսքը վերաբերում է հենց ամբողջ մշակութային և ոչ թե գրականությանը): Դա, ինչպես արդեն ասվել է, «լուրջ-ծիծաղելիի» ոլորտն է, ինչպես այն անվանում էին իրենք՝ հույները: Առաջացած լինելով դասական հնադարի (античность) վերջալույսին և հելլենիզմի դարաշրջանում՝ վեպի ժանրը իր առանձնահատկությունները քաղել է հենց այդ ոլորտից: Դժվար թե հնարավոր է հստակորեն որոշել այս ժանրի սահմանները, բայց հույներն իրենք պարզորոշ զգում էին դրա յուրահատկությունը և նրան հակադրում էին լուրջ ժանրերը՝ դյուցազնավեպը, ողբերգությունը, պատմությունը, դասական ճարտարվեստը և այլն: Այն ձևավորվել է հանդիսանքային բանահյուսության ու-

²¹ Նույն տեղում, էջ 174:

²² Бахтин М.М., Из предыстории романного слова, «Вопросы литературы и эстетики», М., 1975, с. 446.

ժեղ ազդեցությամբ, այլ ոչ թե պաշտոնական գրականության հիմքի վրա և աչքի էր ընկնում հանդիսանքային աշխարհընկալմամբ: Դա գորեղ, կենսահաստատ, վերափոխիչ ուժ և անխորտակ կենսունակություն ունի: Այդ պատճառով էլ անգամ մեր օրերում այն ժանրերը, որոնք միայն հեռավոր կապ ունեն նրա հետ, իրենց մեջ պահպանում են հանդիսանքային խմորը (Բախտինի արտահայտությամբ՝ «մակարդը»): Ահա այդ «մակարդի» մեջ է ողջ խնդիրը. «մակարդը» մակարդում է վեպը և որոշում նրա զարգացումը:

Լուրջ-ծիծաղելիի ժանրի կարևորագույն առանձնահատկություններին կարելի է համարել՝ 1. թեմայի արդիականությունը, 2.(սերտորեն կապված է առաջինի հետ) ոչ թե ավանդության, այլ փորձի վրա հենվելը, 3. այդ ժանրերի միտումնավոր բազմառոշությունն ու տարածայնությունը: Այստեղ մատնանշենք, մեր կարծիքով, սկզբունքային մի հանգամանք. վեպի կառուցվածքային հատկանիշները սրանց հետ համեմատելու դեպքում կպարզվի, որ վեպը այստեղից քաղել է գրեթե ամեն ինչ: Բախտինը պնդում է, որ վեպը առանձնահատուկ ժանր է: Սակայն, ի վերջո, դրն է վեպի առանձնահատկությունը: Միայն այն, որ վեպը, ինչպես գրում է Բախտինը, ծնունդ է առել պատմական լիարժեք լույս օրով, և մենք կարող ենք հետևել նրա ժանրային ձևավորմանը:

Վեպը դժվար է հարմարվում այլ ժանրերի հետ: Վեպի ի հայտ գալով՝ ժանրերի միջև եղած նախկին ներդաշնակությունը վերանում է (Տինյանովի արտահայտությամբ՝ վերանում է վեպից առաջ գոյություն ունեցող ժանրերի առնչությունների **համակարգը**): Այլ կերպ ասած՝ վեպի երևան գալը խարխուլում, տեղաշարժում է ժանրերի նախկին առնչությունների ամբողջական պատկերը. «Վեպը ծաղրի է ենթարկում այլ ժանրերը որպես այդպիսիք, **մերկացնում է դրանց ձևի և լեզվի պայմանականությունը, դուրս է մղում որոշ ժանրեր, ուրիշները ներառում իր սեփական կառույցի մեջ՝ վերաիմաստավորելով և վերաշեշտադրելով դրանք**» (ընդգծումը մերն է՝ Ս.Հ.)²³:

Վեպի կառուցվածքային առանձնահատկությունները, իր իսկ փոփոխությունների որոշիչ ուղղությունը և մնացած ողջ գրականության վրա ունեցած ազդեցության ընդգրկումներն այսպիսին են:

1.Վեպի ոճական եռաչափություն՝ կապված իր մեջ իրացվող բազմալեզու գիտակցության հետ:

2.Վեպում գեղարվեստական կերպարի ժամանակային կոորդինատների արմատական փոփոխություններ:

3.Վեպում գեղարվեստական կերպարի նոր տարածության և հատկապես ներկայի (արդիականության) հետ կապված առավելագույն հաղորդակցության գոտու ստեղծում²⁴:

Բոլոր երեք առանձնահատկություններն էլ սերտորեն կապված են միմյանց և պայմանավորված են մշակութային-պատմական գործոններով: Վեպի առաջացման դարաշրջանը բեկումնային պահ էր Եվրոպայի

23 Бахтин М.М., Эпос и роман (О методологии исследования романа), «Вопросы литературы и эстетики», М., 1975, с. 449.

24 Տես նույն տեղում, էջ 454-455:

համար: Այն դուրս եկավ սոցիալական նեղ, ինքնամփոփ պայմաններից, կիսանահապետական վիճակից դեպի նոր միջազգային միջավայր, դեպի միջլեզվական կապերի և հարաբերությունների աշխարհ:

Վեպյի **առաջին**՝ ոճական առանձնահատկությունը կապված է ակտիվ բազմալեզվության հետ: Թեև բազմալեզվությունը միշտ էլ գոյություն է ունեցել (ավելի հին է կանոնականից և մաքուր միալեզվությունից), սակայն այն ստեղծագործական գործոն չի եղել: Նախկինում բազմալեզվությունը կարգավորված և բաշխված է եղել ժանրերի միջև: Այդ բաշխումը անվիճարկելի (կանոնակարգված) էր, և այդ պատճառով էլ բացառվում էր նրա ստեղծագործական իմաստավորումն ու գործածությունը: Բազմալեզվության հետ ավարտվում է լեզուների պարզունակ և հաստատուն գոյակցությունը, այսինքն՝ տարածքային և սոցիալական խոսվածքների, ժարգոնների, տարբեր դարաշրջանների լեզվական երևույթների դրսևորումը տվյալ լեզվի մեջ: Այս ամենը մտնում էր ակտիվ փոխազդեցության և փոխադարձ լուսաբանման գործընթացի մեջ: Այս պայմաններում յուրաքանչյուր լեզու նույնիսկ իր ողջ ձևական կայունությամբ ասես նորից էր ծնվում, դառնում **ուրիշը**՝ նրա մեջ արարող գիտակցության համար: Ի տարբերություն այլ մեծ ժանրերի՝ վեպը ձևավորվել և զարգացել է հենց բազմալեզվության ներքին և արտաքին սուր ակտիվացման պայմաններում. դա նրա հարազատ տարերքն է:

Վեպը կապված է հավերժ կենսունակ ոչ պաշտոնական մտքի և ոչ պաշտոնական տարերքի հետ:

Վեպյի **մյուս երկու** առանձնահատկությունները բովանդակությամբ անհամեմատ ավելի բարդ են, քանի որ դրանք արդեն Բախտինի կողմից առաջարկված այսպես կոչված **քրոնոտոպի**՝ տարբեր ժանրերի կարևորագույն չափանիշի արտահայտությունն են: Բախտինը մշակել է մի յուրահատուկ հասկացություն, որը նա մտադիր էր ժանրերի տեսության հիմքում դնել. դա նրա հանրահայտ քրոնոտոպն է:

Այն փաստը, որ ժանրերի տեսության հիմքում նա դրեց հատկապես քրոնոտոպը, բոլորովին էլ պատահական չէ. տարածություն-ժամանակի արտացոլումը արվեստը բնութագրող կարևորագույն հատկանիշ է, իսկ այդ արտացոլման յուրահատկությունները արվեստի տարբեր տեսակների մեջ և նրանց ներքին շերտերում իսկապես կարող են տարբերակման չափանիշ լինել:

Դիտարկենք քրոնոտոպ հասկացությունը ավելի մանրամասն: Բախտինի համար քրոնոտոպ նշանակում է ժամանակի ու տարածության պատկերացում՝ գեղարվեստորեն մշակված տեսակի մեջ, արվեստի ֆենոմենի խորքերում: Նա գրում է. «**Ժամանակային և տարածական հարաբերությունների էական կապը, որը գեղարվեստորեն յուրացվել է գրականության մեջ, մենք կանվանենք քրոնոտոպ**»²⁵, կամ՝ «**Քրոնոտոպը մենք հասկանում ենք որպես գրականության ձևաբովանդակային կատեգորիա...**»²⁶:

Սակայն մինչ տվյալ հասկացության կոնկրետ վերլուծությանն անց-

25 Бахтин М.М., Формы времени и хронотопа в романе, «Вопросы лигеартуры и эстетики», с. 234.

26 Նույն տեղում, էջ 235:

նելը, հարկ ենք համարում մի քանի պարզաբանում կատարել: **Քրոնտոպ** հասկացությունը 20-րդ դարի վերջերից շատ հանրահայտ է դարձել ամենատարբեր ուղղությունների մշակութաբանների և արվեստաբանների շրջանում: Սակայն, սրանով հանդերձ, ոմանք իսկապես կողմնորոշվում են դեպի Բախտինի գաղափարները և փորձում են դրանք նրբանկատորեն կիրառել արվեստի տարբեր բնագավառներում²⁷ (օրինակ՝ փորձ է արվել կինոն վերլուծել «քրոնտոպ»-ի դիտակետից), այլ դեպքերում այն պարզապես գործածում են որպես «նորաձ» եզր՝ ժամանակ չվատնելով դրա նախնական իմաստը ճշգրտելու համար: Արդյունքում «քրոնտոպ» հասկացությունը հաճախ ստանում է բոլորովին այլ, խիստ աղավաղված իմաստ՝ շատ հաճախ որպես մեզ հետաքրքրող որևէ դարաշրջանի տարածաժամանակային բնութագիր, օրինակ՝ այն դարաշրջանի, երբ **մարմնավորվել է** ստեղծագործությունը, և նույնիսկ այն շրջանի, որը նա պատկերում է, սակայն քրոնտոպը ամենևին էլ չի վերաբերում (կոնկրետ ստեղծագործության մեջ) ժամանակային և տարածական հարաբերությունների գեղարվեստական արտահայտության միջոցներին, այլ միայն **ժամանակակից դատողությունների** տեսանկյունից՝ վերաբերում է ինչ-որ մի մշակույթի, որը գոյություն է ունեցել որոշակի տարածքում, որոշակի ժամանակ:

Բերենք միայն այսպիսի մի օրինակ՝ ընտրված այն պատճառով, որ այդ աշխատանքը, լինելով դոկտորական ատենախոսություն արվեստաբանությունից, տեսական համեմատաբար բարձր մակարդակ ունի: Իր սեղմագրում Յու.Պ. Տյուրինը գրում է. «**Ռուսաստանի անցյալը դեռ վաղնջական ժամանակներից չեզոք գոտի չէ: Այստեղից անվիճելիորեն հետևում է, որ ճմարտացի պատմական ֆիլմերը կարող էին օգնել Ռուսաստանի պատմության, աշխարհում ռուս ժողովրդի ունեցած տեղի մասին ավելի ճիշտ պատկերացում կազմելու (ինչը կարելի է անվանել քրոնտոպ) մեր ընդհանուր փորձին**»²⁸:

Այսպիսով, այստեղ քրոնտոպ է համարվում իրական պատմության վերաբերյալ **պատկերացումը**, որը գոյություն ունի ժամանակակից մշակույթում (ստեղծվել է պատմաբանների կողմից), իսկ գեղարվեստական ստեղծագործությունները («ճմարտացի պատմական ֆիլմերը») կոչված են հաստատելու այդ պատկերացումները: Ահա թե ինչը ոչ մի կերպ չես համարի կինոգիտության «ձևաբովանդակային կատեգորիա»: Դրանից հետո ստիպված չես լինում զարմանալ այն եզրակացությունից, որն այնուհետև անում է հեղինակը. «**Մ. Բախտինի կողմից առաջարկված քրոնտոպ հասկացությունը (հունարենից թարգմանաբար՝ «ժամանակատարածություն») թույլ է տալիս պատմականության մեթոդը բավականաչափ ճշգրտությամբ կիրառել պատմական ժանրի ֆիլմերի ընկալման համար**»²⁹: Մնում է միայն ձեռքերը տարածել և հարց

27 Տե՛ս **Мари́евская Н.Е.**, О новейших концептах времени в структуре кинематографического произведения: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006: Հեղինակը իսկապես փորձել է կինոն վերլուծել «քրոնտոպ» հասկացության պրիզմայով:

28 **Тюрин Ю.П.**, Исторический фильм А. Тарковского, «Художественный мир современного фильма», М., 1987, с. 8.

29 Նույն տեղում, էջ 20:

տալ. իսկ ինչ կապ ունի այս ամենի հետ Մ.Բախտինը:

Բախտինի տեսության այսպիսի աղճատումը մեզ համար պատճառներից ևս մեկն էր անդրադառնալու քրոնոտոպի տեսությանը: Թե ինչպիսին է իրապես վեպի քրոնոտոպը, ավելի հեշտ է բացահայտել վեպի և դյուցազնավեպի (էպոպեա) համադրական վերլուծությամբ: Այդ հարաբերության մեջ դյուցազնավեպը բնութագրվում է երեք հիմնական հատկանիշներով:

Դյուցազնավեպի առարկան ազգային հերոսական անցյալն է:

Դյուցազնավեպի սկզբնաղբյուրը ազգային ավանդույթն է (այլ ոչ թե անձնական փորձը և նրա հիմքի վրա ծլարձակող ազատ հորինվածքը):

Էպիկական (հերոսական) աշխարհը անջրպետված է արդի իրականությունից, այսինքն՝ վիպասացից և նրա ունկնդիրներից ինչ-որ մի բացարձակ տարածությամբ:

Հիշողությունը և ոչ թե ճանաչողությունն է հին գրականության գլխավոր ստեղծագործական կարողությունը: Այդպես եղել է, և դա չես փոխի. անցյալի մասին ավանդությունը սրբազան է: Սակայն, ի տարբերություն դրա, փորձը, ճանաչողությունը և պրակտիկան որոշիչ են վեպի համար: Եվ խնդիրը միայն այն չէ, որ դյուցազնավեպի ժամանակը անցյալ ժամանակն է: Այն կարող է անվանվել նաև բացարձակ անցյալ, քանի որ նրանից դեպի ներկան անցնելու ոչ մի աստիճան չկա: Այն ամփոփված է ինքն իր մեջ, փակ է: Այն բացարձակ սահմանով անջրպետված է հետագա ամեն ինչից և առաջին հերթին՝ այն ժամանակից, որի մեջ գտնվում են վիպասացը և ունկնդիրները: Ոչնչացնել այդ սահմանը, նշանակում է ոչնչացնել դյուցազնագության ձևը որպես ժանր: Իսկ վեպը առնչվում է անավարտ իրականության տարերքին, որը թույլ չի տալիս, որ այդ ժանրը «սառչի»: Վիպասանը ձգտում է այն ամենին, ինչը դեռ խմորվում է:

Ժամանակների հիերարխիայում այսպես բնութագրվող հեղաշրջումը կանխորոշում է նաև գեղարվեստական կերպարի կառուցվածքի արմատական հեղաշրջումը: **Հիմնավորապես փոխվում է աշխարհի ժամանակային մոդելը, այն դառնում է մի աշխարհ, որտեղ առաջին խոսք չկա, իսկ վերջինը դեռ ասված չէ:**

Վեպը նոր առանձնահատուկ խնդիրներ ունի. նրան բնորոշ է հավերժական վերաիմաստավորումը՝ վերագնահատումը: Վեպի հենց այդ մշտական հատկանիշն էլ առնչվում է նրա մեջ պատկերվող ժամանակի երբեմն նույնիսկ անարդարացի գնահատականի հետ: Հերթականությամբ ուսումնասիրելով վեպի պատմական տարբեր ձևերը՝ Բախտինը ցույց է տալիս, թե որքան կարևոր, սկզբունքային, այսինքն՝ **ժանր ձևավորող** հանգամանք է ժամանակի արտացոլումը վեպում:

Անդրադառնանք քրոնոտոպի միայն մի տեսակին՝ հունական վեպի քրոնոտոպին, որը մանրամասնորեն վերլուծել է Բախտինը: Սակայն սկսենք մեթոդական առումով կարևորագույն մի նկատումից՝ ի ցույց բերելով այն, ինչն ասվել, սակայն չի ընդգծվել Բախտինի կողմից, չի ընդգծվել միտումնավոր (ինչպես կարվեր ժամանակակից դասագրքում): Խորհրդածելով տարածություն-ժամանակի մասին՝ Բախտինը խոսում է ոչ միայն քրոնոտոպի՝ «գրականության մեջ գեղարվեստորեն յուրացված ժամանակային ու

տարածական հարաբերություններ» ստեղծելու եղանակի, այլև այն մասին, որ տարբեր ժամանակային փուլերում տարբեր մշակույթներում (տարածքներում) այդ եղանակները նման չեն եղել: Այստեղից էլ վեպի քրոնոտոպի **հին հունական** և **ժամանակակից** տարբերակումը:

Բախտինի կարծիքով՝ հունական վեպի քրոնոտոպի ժամանակային կատեգորիաները այնպիսին են, որ նրա բոլոր գործողությունները ծավալվում են՝ չմտնելով ոչ պատմական, ոչ կենցաղային, ոչ կենսագրական, ոչ տարրական կենսաբանական-տարիքային կարգերի մեջ: Այսպես, օրինակ, որքան էլ ժամանակ է անցնում հերոսների հանդիպման պահից, վերջում նրանք, միննույն է, արժանանում են բարեկեցիկ կյանքի՝ լինելով նույնքան երիտասարդ ու գեղեցիկ, ինչպես իրենց առաջին հանդիպմանը (ակնառու համեմատության համար Բախտինը մատնանշում է հունական վեպի պարողիան. դա Վոլտերի «Կանդիդ» վեպն է, որի հերոսուհին երջանիկ ամուսնություն է կնքում՝ լինելով արդեն ծեր և տգեղ): Ժամանակը որևէ բարոյական, դաստիարակչական գործառույթի դեր չի կատարում. այն չի թողնում հերոսներին ավելի լավ ճանաչելու միմյանց կամ դառնալու ավելի իմաստուն, ավելի հասուն և այլն: Վիպական այսպիսի ժամանակը՝ նրա մեջ հսկայական նշանակություն ունեցող ամեն մի «հանկարծ»-ով և «հենց»-ով, այսինքն՝ չնոտիվացված համաժամանակությամբ, Բախտինը անվանում է **արկածախնդրական ժամանակ**:

Ինչպիսին է բախտինյան քրոնոտոպի մյուս բաղադրիչը՝ տարածությունը, ինչ տարածության մեջ է իրականացվում հունական վեպի արկածախնդրական ժամանակը: Բախտինի կարծիքով՝ այդ արկածախնդրական վեպին անհրաժեշտ է վերացական տարածականություն: Պարզ ասած, որպեսզի արկածախնդրությունը կարողանա ծավալվել, անհրաժեշտ է մեծ տարածություն: Քանի որ հունական վեպի սյուժեն կառուցված է առևանգումների, փախուստի, հետապնդումների և որոնումների հիման վրա, հետևաբար նրան պետք են մեծ տարածություններ, պետք են ցամաք և ծով, պետք են տարբեր երկրներ: Նման վեպի աշխարհը լայն է ու բազմազան, սակայն նրա և մեծությունը, և բազմազանությունը բացարձակ վերացական են: Մենք նրա մեջ չենք գտնի ոչ երկրի կոնկրետ սովորույթների, ոչ նրա ժողովրդի, առավել ևս՝ պատմության նկարագրություն: Վեպի բոլոր իրադարձությունները ոչ մի էական կապ չունեն առանձին երկրների յուրահատկությունների հետ. չէ՞ որ արկածախնդրական իրադարձությունը որոշվում է միայն **դիպվածով**: Այդ պատճառով էլ հունական վեպի բոլոր արկածները բացարձակապես տեղաշարժվող են, ինչ որ տեղի է ունենում Բաբելոնում, կարող էր լինել նաև Եգիպտոսում կամ Բյուզանդիայում և՛ հակառակ ուղղությամբ:

Ամփոփելով կարող ենք ասել. Բախտինի արմատական եզրակացությունն այն է, որ արկածախնդրական քրոնոտոպը բնութագրվում է **տարածության և ժամանակի զուտ վերացարկված տեխնիկական կապով**, ժամանակային պահերի փոխակերպությամբ և տարածության մեջ դրանց տեղաշարժվելու կարողությամբ:

Կասկած չկա, որ ինչպես գրականությունն ու կինոն, այնպես էլ արվեստաբանության մյուս ոլորտները կարող էին «քրոնոտոպ» հասկա-

ցությունը գործածել համապատասխան ստեղծագործությունների վերլուծության մեջ՝ այն դնելով եթե ոչ ժանրերի, ապա գոնե այլևայլ ոճերի տարբերակման հիմքում: Մեծ կամ փոքր հաջողություններով այս կարգի փորձեր արդեն բազմիցս ձեռնարկվել են:

Եվ, վերջապես, ժանրի դիալեկտիկական բնույթին վերաբերող կարևորագույն ձևակերպումները (չնայած Բախտինը այդ բառը չի գործածում), մեր կարծիքով, այնպիսին են, որ ապագայում դրանցով պետք է զինվի ժանրերի ցանկացած տեսություն:

Summary

CULTUROLOGICAL ASPECT OF GENRE STUDIES

According to M. Bakhtin's and Yu. Tynyánov's research

Slavi-Avik Harutyunyan (Moscow)

The main aspects of the theory of genre studies by Yu. Tynyánov and M. Bakhtin are analyzed in the article. The conclusions concerning the genre made by the two great theorists are considered to be an acquisition of new literary criticism, comparing with traditional literary criticism and existing theoretical traditional views on genre as such.

A special interpretation is given to primary and secondary genres advanced by M. Bakhtin. The first ones are considered as primary genres, which exist since ancient times and the secondary ones as relatively new phenomena. The concept of chronotope is particularly analyzed within these differentiations as an essential relationship of temporal and spatial relations, which are artistically developed in the literature. The author concludes that the key novelty of Bakhtin is to describe the adventure chronotope in the transformation of space and time and opportunity to move them in space. Considering the theoretical views of Tynyánov about the genre, the author focuses on the two most important factors that are put forward by them in understanding the genre: the historicity and the evolutionism, through which the genre is considered to be a moving phenomenon.

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРА
Согласно исследованиям М. Бахтина и Ю. Тынянова

Слави-Авик Арутюнян (Москва)

В статье анализируются главные аспекты теории учения о жанре Ю. Тынянова и М. Бахтина. Выводы о жанре двух крупнейших теоретиков рассматриваются как приобретение нового аспекта литературоведения, по сравнению с традиционным литературоведением, существующими теоретическими традиционными взглядами о жанре как таковом. Специальной интерпретации удостоилось понятие о первичных и вторичных жанрах, выдвинутое М. Бахтиным. Первые рассматриваются как первичные жанры, которые существуют с античных времен, а вторые – как относительно новообразованные явления. В этих дифференциациях особо анализируется понятие хронотоп в качестве существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе. Автор статьи приходит к выводу, что ключевая новизна Бахтина заключается в описании приключенческого хронотопа в преобразовании пространства и времени и возможности передвигать их в пространстве. Рассматривая теоретические взгляды Тынянова о жанре, автор уделяет внимание двум самым главным факторам, выдвинутым им в вопросе понимания жанра: эволюционизм и историчность, благодаря которым жанр считается подвижным явлением.

ՄՇԱՍՈՒՅՅԹ

Հ (ԺԲ) քաղաք, թիվ 4 (48) հոկտեմբեր-դեկտեմբեր, 2014

ՎԷ՛՛՛ հասկանալիության հասնելու