

XX ԴԱՐԻ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ ՄԻՏՔ

ԺԱԿ ԴԵՐԻՂԱ

**ԳԻՐԸ ԵՎ ՏԱՐԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ,
ՈՒԺ ԵՎ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆ**

II

Գոյություն ունեն գծեր, որոնք հրեշներ են...
Գիծն ինքնին կարևորություն չունի. այն
արտահայտիչ դարձնելու համար
անհրաժեշտ է մի երկրորդը: Մեծ օրերնը:
(Դելակրուա)

Valley, das Tal, ist ein häufiges weibliches Traumsymbol¹. (Freud.)

Մի կողմից, ստրուկտուրան վերածվում է ինքնին իրի, ինքնին գրականության առարկայի: Դա այլևս այն չէ, ինչ համարյա միշտ եղել է այլուր՝ էվրիստիկ գործիք, ընթերցանության մեթոդ, բովանդակության ընկալման եղանակ և կամ օբյեկտիվ, բովանդակությունից և եզրերից անկախ հարաբերությունների համակարգ. ավելի հաճախ՝ երկուսը միաժամանակ, քանզի դրա արդյունավետությունը բոլորովին չէր բացառում, ընդհակառակը ենթադրում էր, որ հարաբերությունների կոնֆիգուրացիան ներմուծվեր գրականության սուբյեկտի կողմից. այս կամ այն չափով բացահայտորեն գործածական էր ստրուկտուրայի որոշ ռեալիզմ: Սակայն ստրուկտուրան երբեք չի եղել քննադատական նկարագրության միակ եզրը՝ բառիս երկու իմաստներով (նկատի ունի ֆրանսերեն «le terme» բառի երկու՝ եզր և ավարտ իմաստները): Այն մշտապես եղել է միջոց կամ վերաբերմունք՝ կարդալու կամ գրելու, նշանակություններն է մի բերելու, թեմաների ճանաչողության, հաստատունների և համապատասխանությունների համակարգման համար:

Այստեղ ստրուկտուրան, կառուցման գծագիրը, մորֆոլոգիական հարաբերությունները վերածվում են, փաստորեն և, ի հեճուկս տեսական մտադրության, քննադատի մտահոգության միակ առարկայի: Միակ կամ համարյա միակ: Ոչ այլևս մեթոդ՝ *ordo cognoscendi*-ում, ոչ անգամ՝ հարաբերություն *ordo essendi*-

ում, այլ ստեղծագործության էությունը: Մենք գործ ունենք ինչ-որ գեր-ստորուկ-տուրալիզմի հետ:

Մյուս կողմից (և որպես հետևանք), որպես գրականության առարկա հանդես եկող այդ ստորուկտուրան, այս անգամ ընկալվում կամ առնվազն գործածվում է *տառացիորեն*: Քանզի, *stricto sensu*, ստորուկտուրայի գաղափարը հարաբերում է լոկ տարածությանը, մորֆոլոգիական կամ երկրաչափական տարածքին, ձևերի և տեղերի կարգին: Ստորուկտուրան ընկալվում է որպես հավաքականության ներքին միասնությունը, *կառուցվածքը* օրգանական կամ արհեստական ստեղծագործության, որը ղեկավարվում է միավորիչ սկզբունքով՝ իր տեղանքում կառուցված և տեսանելի՝ *ճարտարապետությամբ*. «Մարդկային հպարտության հուշարձաններ չքնաղ, /Դամբարաններ, բուրգեր՝ կառուցվածքով հրաշք/ Դուք արվեստի ձեռակերտ և տքնության անդուլ/ ձեռնոցն եք նետած բնությանը» (Սկարոն): Լոկ մետաֆորի միջոցով է, որ այս *տուպոգրաֆական* բառացիությունը տեղաշարժվում է դեպի իր տոպիկական և արհեստական նշանակությունը (լեզվի ընդհանրությունների տեսությունը և մոտիվների ու փաստարկների շրջանառությունը): Արդեն XVIII դ. ասում էին. «Բառերի ընտրությունը և համաձայնեցումը, կոմպոզիցիայի *ստրուկտուրան* և ներդաշնակությունը, մտքերի համեստ մեծությունը»²: Կամ նաև. «Վատ *ստրուկտուրայի* դեպքում մշտապես ինչ-որ բան կա ավելացնելու, վերացնելու կամ փոփոխելու. ոչ միայն դասավորությունը, այլ նաև բառերը»³:

Ինչպե՞ս է հնարավոր դառնում մետաֆորի այդօրինակ պատմությունը: Այն փաստը, որ լեզուն որոշարկուն է լոկ տարածականացնելով, բավարա՞ր է արդյոք բացատրելու համար, թե ինչու և այն իր հերթին պետք է տարածականացնա, հենց որ սկսի ինքն իրեն նշանակել և իմաստավորել: Այս հարցն ընդհանրապես տրվում է բոլոր լեզուների և ցանկացած մետաֆորի առնչությամբ: Բայց այստեղ այն առանձնակի հրատապ է:

Իրականում, քանի դեռ ստրուկտուրա գաղափարի մետաֆորիկ իմաստը չի ճանաչվել *որպես այդպիսին*, այսինքն՝ հավասարապես հարցականի տակ չի դրվել կամ նույնիսկ չի խախտվել դրա պատկերայնությունը (ֆիգուրատիվությունը) համարձեց-տարածականության կամ դրանում նախագծված նախնական տարածականության արթնացման, վտանգ կա, որոշ սայթաքման պատճառով, որը որչափ աննկատ, նույնչափ *արդյունավետ* է, շփոթելու իմաստը իր երկրաչափական կամ մորֆոլոգիական, լավագույն դեպքում՝ կինեմատիկ մոդելի հետ: Վտանգ կա հետաքրքրությունը տեղափոխելու դեպի ինքնին պատկերը (*figure*)՝ ի վնաս խաղի, որ ծավալվում է մետաֆորի մեջ: (Մենք այստեղ կիրառում ենք *պատկեր* բառը երկրաչափական, ինչպես նաև հռետորական իմաստներով: Ռուսերի ոճում հռետորական պատկերները մշտապես երկրաչափական, ընդ որում չափազանց ճկուն, պատկերներ են):

Սակայն, ի հակասություն իր կողմից հայտարարված նպատակի և այն փաստի, որ ինքը ստրուկտուրա է անվանում ֆորմալ ստրուկտուրայի և մտադրության միասնությունը, Ռուսեն իր հետազոտություններում բացարձակ նախա-

պատվություն է տալիս տարածական մոդելներին, մաթեմատիկական գործառույթներին, գծերին և կերպերին: Կարելի է բազում օրինակներ բերել, որոնք հակասում են նրա նկարագրության էությանը: Անշուշտ, նա ընդունում է ժամանակի և տարածության միասնությունը (XIV): Սակայն գործնականում ժամանակը մշտապես անտեսվում է: Լավագույն դեպքում այն դիտվում է իբրև *չափման միավոր*: Այն լոկ մի միջավայր է, որտեղ կարող են տարածվել ձևը կամ բեկյալը: Այն մշտապես կապված է գծի կամ հարթության հետ, մշտապես ամփոփված է տարածության մեջ, հանդարտ է: Այն կոչում է չափի: Սակայն, անգամ եթե չենք ընդունում Կ. Լևի-Ստրոսի այն հայտարարությունը, թե «գոյություն չունի ոչ մի անհրաժեշտ կապ չափի և ստրուկտուրա գաղափարների միջև»⁴, պարտավոր ենք ընդունել, որ ստրուկտուրայի որոշ տեսակների, մասնավորապես գրականության իդեալականության ստրուկտուրաների դեպքում, այդպիսի կապը սկզբունքորեն բացառվում է:

«Չևը և նշանակությունը» գրքում երկրաչափականը կամ ճորժությունը կարգավորվում է զուտ մեխանիկայով, ոչ երբեք էներգետիկայով: *Mutatis mutandis*, մեծ է գայթակղությունը մեղադրելու Ռուսին, իսկ նրա միջոցով լավագույն գրական ֆորմալիզմին, նույն բանում, ինչում մեղադրել է Դեկարտին Լեյբնիցը՝ բնության մեջ ամեն ինչ պատկերների և շարժումների միջոցով բացատրելու նրա ցանկությունում, նրա կողմից ուժը անտեսելու, այն շարժման չափի հետ շփոթելու մեջ: Քանզի, լեզվի և գրի ոլորտում, որը մարմնականի համեմատ ավելի «առնչություն ունի հոգիների հետ», «մեծության, պատկերի և շարժման հասկացությունները բոլորովին էլ այնքան հստակ չեն, որքան երևակայում են և... դրանք ամփոփվում են ինչ-որ երևակայական բան, որը վերաբերում է մեր ընկալումներին»⁵:

Կարող են ասել, որ այդ երկրաչափությունը լոկ մետաֆորիկ է: Անշուշտ: Սակայն մետաֆորը երբեք անմեղ չէ: Այն ուղղորդում է հետազոտությունը և ամրագրում դրա արդյունքները: Երբ տարածական մոդելը հայտնաբերված է, երբ այն գործում է, քննադատական անդրադարձը հենվում է դրա վրա: Փաստացիորեն և անգամ եթե ինքը չի ընդունում:

Ահա բազում օրինակներից մեկը:

«Պոլիկտոս, կամ հանգույց և լուծում» էսսեի սկզբում հեղինակը գզուշորեն նկատում է, որ եթե ինքը կենտրոնացնում է «սխեմաների վրա, որոնք կարող են չափազանց երկրաչափական թվալ, ապա այն պատճառով, որ Կոռնելը, ավելի քան որևէ մեկը, կիրառել է սիմետրիան»: Դեռ ավելին՝ «...այս երկրաչափությունը ինքնանպատակ չէ», «...հիմնական պիեսներում այն կրքոտ նպատակներին ծառայող միջոց է» (էջ 7):

Սակայն, ի վերջո, ի՞նչ է լուսաբանում այս էսսեն: Լոկ երկրաչափությունը թատրոնի, որն ընդամենը «խելահեղ կրքի, հերոսական ոգեշնչման» թատրոն է (էջ 7): Բավական չէ, որ «Պոլիկտոսի» երկրաչափական կառուցվածքը կլանում է հեղինակի բոլոր ուժերը և ուշադրությունը, դրան է հանգեցվում Կոռնելի ստեղ-

ծագործական կայացման ողջ տեւելոգիան: Ամեն ինչ համգում է նրան, կարծես մինչև 1643 թ. Կոռնելը լոկ աղոտ կանխագգում կամ կանխատեսում էր «Պոլիկտոսի» ուրվագծերը, որոնք իբրև թե միաձուլվել էին ինքնին կոռնելյան մտապատկերի հետ և պատիվ ունեցել անցնելու էմսելեխայի կարգը, որին և ձգտում էր այս ամենը: Կոռնելի կայացումը և աշխատությունները դիտարկվում և տեւելոգիորեն մեկնաբանվում են ելնելով նրանից, ինչ համարվում է վերջնական կետ, ավարտված ստրուկտուրա: Մինչև Պոլիկտոսը գոյություն ունեն լոկ ուրվագծեր, որոնց մեջ նկատվում են լոկ թերություններ, այն, ինչ ապագա կատարելության համեմատ դեռ անավարտ և անկատար է. և կամ այն, ինչ առայժմ լոկ կանխանշում է կատարելությունը: «Ղատավարության ցուցասրահի» և «Պոլիկտոսի» միջև բազում տարիներ են անցնում: Կոռնելը փնտրում և գտնում է իրեն: Ես այստեղ չեմ դիտարկելու նրա անցած ճանապարհի ողջ մանրամասները, որտեղ «Սիդը» և «Ցիննան» ցույց են տալիս, թե ինչպես է նա հայտնագործում իր սեփական ստրուկտուրան» (էջ 9): Իսկ Պոլիկտոսի՞ց հետո: Պրա մասին նույնիսկ չի խոսվում: Ինչպես և նախորդ ստեղծագործությունների դեպքում ուշադրություն է դարձվում լոկ «Ղատավարության ցուցասրահի» և «Սիդի» վրա. վերջիններս էլ դիտարկվում են լոկ պրեֆորմիզմից ելնելով՝ որպես «Պոլիկտոսի» ստրուկտուրալ նախորդներ:

Այսպես, «Ղատավարության ցուցասրահում» Սելիդեի անկայունությունը նրան օտարում է իր սիրած մարդուց: Հոգնած իր անկայունությունից՝ (սակայն ինչո՞ւ) նա կրկին մերժեցնում է իր սիրած մարդուն, որն իր հերթին անկայուն է ծանուն: Այսինքն՝ նրանք հեռանում են, որպեսզի միանան պիեսի վերջում: Պատկերները. «Նախնական համաձայնություն, անջատում, միջանկյալ, սակայն անհաջող մերժեցում, երկրորդ՝ առաջինին սիմետրիկ անջատում, վերջնական միացում: Վերջնական կետը վերադարձ է ելման կետ, խաչաձև հանգույցի ձև ունեցող պտույտից հետո» (էջ 8): Եզակին այստեղ խաչաձև հանգույցն է, քանզի չկա ոչինչ ավելի սովորական, քան վերջնական կետը որպես վերադարձ ելման կետ: Պրուստն ինքը... (հմմ. էջ 144):

Նման գծագիր է առկա «Սիդում». «Պահպանվում է միջանկյալ խաչաձևումով շարժումը հանգույցով» (էջ 9): Սակայն այստեղ ի հայտ է գալիս նոր նշանակություն, որին համայնապատկերագրությունն անմիջապես վերագրում է չափման նոր միավորներ: Իրականում, «շրջանաձև ճանապարհի յուրաքանչյուր քայլին սիրահարները զարգանում և աճում են ոչ միայն յուրաքանչյուր իր համար, այլ շնորհիվ մյուսի և հանում մյուսի, համաձայն աստիճանաբար բացահայտվող փոխկապակցության խիստ կոռնելյան (ընդգծումը մերն է) օրենքի. նրանց միությունը ամրանում և խորանում է այն նույն խզումներով, որոնք պետք է՝ քայքայելին այն: Այստեղ բաժանման փուլերն արդեն ոչ թե անջատման և անկայունության փուլեր են, այլ հավատարմության փորձություններ» (էջ 9): Տարբերությունը «Ղատավարության ցուցասրահի» և «Սիդի» միջև, ուզում ենք հավատալ, արդեն ոչ թե ներկայության (հեռացում-մերժեցում), այլ փորձառությունների (հավատարմության

փորձության, հանուն մյուսի գոյության, բաժանման ուժի և այլն) ներքին *որակի* և *ինտենսիվության* մեջ է: Կարելի է կարծել, որ այս անգամ պարզապես պիեսի հարստության շնորհիվ ստրուկտուրալ մետաֆորան անկարող է դառնում ընդգրկել որակականությունը և ինտենսիվությունը, և, որ ուժի գործոնն այլևս թույլ չի տալիս, որ իրեն արտահայտեն ձևի տարբերության միջոցով:

Սակայն դա կնշանակեր թերագնահատել գրականագետի հնարավորությունները: Եվս մեկ չափում բարձրությունը, գալիս է լրացնելու մեր ունեցած համանման եզրերը: Եթե հասնում ենք զգացմունքների լարվածության (հավատարմության հատկությունը, հանուն մեկ-ուրիշի-գոյությունը և այլն), ապա հասնում ենք *վերելքի* միջոցով, քանզի արժեքները, ինչպես հայտնի է, բարձրանում են աստիճան առ աստիճան, իսկ Բարիքը շատ բարձրում է: Այն, ինչի շնորհիվ «միությունը խորանում է» «ձգտումն է առ ամենամեծ բարձունքը» (էջ 9): *Altus*՝ խոր, նշանակում է բարձր: Դետաբար, միևնույն հանգույցը վերածվում է «բարձրացող» և «պատվող սպիրալի»: Եվ «Ցուցասրահի» հորիզոնական հարթությունը լոկ երևութական էր, որը թաքցնում էր ինքնին տությունը՝ վերընթաց շարժումը: «Սիդը» միայն սկսում է այն բացահայտել. «Ահա թե ինչու վերջնական կետը (Սիդում)», նույնիսկ եթե այն *երևութապես* բերում է ելման կետ, ոչ երբեք վերադարձ է ելման կետ. իրավիճակը փոխվել է, և մենք վեր ենք կանգնել: *Եականը սա է.* (ընդգծումը մերն է) *կոռնեյան շարժումը* բուռն վերընթաց շարժում է...» (սակայն որտե՞ղ է խոսվել շարժման ուժի և դրա բուռն լինելու մասին, շարժում, որն ավելի է, քան դրա որակը կամ ուղղությունը), «ոգեշնչում առ առավել բարձր. համաձայնեցված հանգուցածա շարժման հետ, այն վերընթաց պտտությանն սպիրալ է գծում: Այս ֆորմալ զուգակցումը իր նշանակության ողջ հարստությունը ի ցույց կդնի «Պոլիկտոսում» (էջ 9): Դրա ստրուկտուրան պատրաստակամ էր, սպասումի վիճակում էր, պատրաստ էր, կարծես սիրահարված իր ապագա իմաստին, որը պետք նրան կնության առներ և պտղավորեր:

Դա համոզիչ կհնչեր, եթե գեղեցիկը, որ արժեք է և ուժ, կարելի լիներ ենթարկել կանոնների և սխեմաների: Արդյոք դեռ իմաստ ունի՞՞ ապացուցել, որ դա իմաստ չունի: Այսպիսով, եթե «Սիդը» գեղեցիկ է, ապա հիմնականում նրանով, ինչ նրա մեջ ենթակա չէ սխեմաների և խելամտության: Այսպիսով՝ մենք չենք խոսում իրական «Սիդի» մասին, եթե համարում ենք, որ այն գեղեցիկ է հանգույցներով, սպիրալներով և հանգուցալուծումներով: Եթե այս գծերի շարժումը «Սիդը» չէ, ապա, հետագայում կատարելագործվելով, այն առավել ևս «Պոլիկտոսը»: Այն «Սիդի» կամ «Պոլիկտոսի» *ճշմարտությունը* չէ: Այն արդեն ոչ թե կրքի, հավատի, պարտքի և այլնի հոգեբանական ճշմարտությունն է, այլ, ասենք, այդ ճշմարտության կոռնեյան ընկալման. ոչ թե Պիեռ Կոռնեի ընկալման, որի կենսագրությունը և հոգեբանությունը մեզ այստեղ չեն հետաքրքրում. «շարժում առ բարձրը», սխեմայի նրբագույն յուրահատկությունը, ոչ այլ ինչ են, քան *կոռնեյան շարժում* (էջ 1): Առաջընթաց շարժումը, որ նկատվել է «Սիդում», որը նույնպես ձգտում է «Պոլիկտոսի» բարձունքին, «առաջընթաց շարժում է

կոռնեյան իմաստով» (նույն տեղում): Անօգուտ է վերարտադրել այստեղ «Պոլիկտոսի»⁶ վերլուծությունը, որտեղ սխեման հասնում է իր կատարելության և իր ներքին բարդության բարձրակետին՝ վարպետությամբ, որի առնչությամբ անընդմեջ հարցնում ենք ինքներս մեզ, թե արդյոք այն Կոռնեի⁷ն է, թե՞ Ռուսեի-նը: Մենք արդեն մշել ենք, որ մա շատ ավելի կարտեզյանական և պակաս լեյր-նիցյան է: Եզգրտենք: Նա մաև լեյբնիցյան է. մա կարծես մտածում է, որ գրական ստեղծագործության կապակցությամբ հարկավոր է մշտապես հայտնաբերել ինչ-որ գիծ, որքան էլ բարդ դա թվա, որ վկայի այդ ստեղծագործության միաս-նության, դրա շարժման ամբողջականության և անցման կետերի մասին:

Իրոք, «Քննարկումներ մետաֆիզիկայի շուրջ» (VI) աշխատության մեջ Լեյբ-նիցը գրում է. «Ենթադրենք, թե ինչ-որ մեկը թղթի վրա բազմաթիվ պատահական կետեր աներ, ինչպես անում են մրանք, ովքեր զբաղվում են գեոմանտիկայի ծի-ծաղելի արվեստով: Ես գտնում եմ, որ հնարավոր է գտնել երկրաչափական գիծ, որի մասին գաղափարը լինի հաստատուն և միանման՝ համապատասխան որոշ կանոնի, և այդ գիծը կանցնի բոլոր այդ կետերով և այն մույն հերթականությամբ, որով ձեռքն էր մշել:

Եթե ինչ-որ մեկը պատահաբար գիծ տանի, որը տեղ-տեղ ուղիղ լինի, տեղ-տեղ՝ շրջանաձև կամ որևէ այլ բնույթի, հնարավոր կլինի հայտնաբերել մի գա-ղափար, կամ կանոն, կամ հավասարում, որոնք ընդհանուր կլինեն այդ գծի բո-լոր կետերի համար, համաձայն որոնց պետք է տեղի ունենան ուղղության մշված փոփոխությունները: Եվ չկա, օրինակի համար, որևէ դեմք, որի ուրվագի-ծը երկրաչափական գծի մաս չկազմի և որը հնարավոր չլինի գծել միանգամից մի կանոնավոր շարժումով»:

Սակայն Լեյբնիցը խոսում էր աստվածային արարման և բանականության մասին. «Ես օգտվում եմ այս համեմատություններից, որպեսզի պատկերեմ աստ-վածային իմաստության որոշ անկատար նմանակում... Սակայն ես բոլորովին չեմ հավանում դրա միջոցով մեկնել մեծ առեղծվածը, որից կախված է ողջ տիեզեր-քը»: Ինչ վերաբերում է որակին, ուժին և մշանակությանը, ինչ նմանապես վերա-բերում է ոչ աստվածային ստեղծագործություններին, որոնք կարողում են վերջա-վոր մտքեր, մաթեմատիկականորեն-տարածական պատկերացման հանդեպ նրանց վստահությունը մեզ թվում է (մի՛ ամբողջ քաղաքակրթության մասշտաբ-ներով, քանզի խոսքն այստեղ ոչ թե Ռուսեի լեզվի, այլ մեր լեզվի ամբողջակա-նության և դրա հանդեպ վստահության մասին է) *համանման*, ասենք, կանակյան⁷ նկարիչների վստահությանը խորության տարածական պատկերման հանդեպ: Վստահություն, որը ազգագրագետ-ստրուկտուրալիստը վերլուծում է, ի միջի այ-լոց, առավել զգուշությամբ և պակաս համարձակությամբ, քան մաթիկոնում:

Մենք այստեղ, ձեռնածուի պարզ շարժումով, հավասարակշռումի կամ շրջման միջոցով, չենք հակադրում տևողությունը տարածությանը, որակը՝ քա-նակին, ուժը՝ ձևին, իմաստի կամ արժեքի խորությանը՝ պատկերների մակերևույ-թին: Գիշտ հակառակը: Հակառակ այս պարզ այլընտրանքի, հակառակ եզրերից

կամ շարքերից մեկի դյուրին ընտրության հնարավորությանը, մենք կարծում ենք, որ պետք է որոնել նոր հասկացություններ և նոր մոտիվներ, *էկոնոմիկա*, որ սպրդեր մետաֆիզիկական հակադրությունների այս համակարգից: Այս *էկոնոմիկան* չի լինի մաքուր և անձև ուժի էներգետիկան: Դիտարկված տարբերությունները *միևնույն ժամանակ* կլինեն տեղի տարբերություններ և ուժի տարբերություններ: Եվ եթե մենք մյստեղ, թվում է, հակադրում ենք մի շարքը մյուսին, ապա այն պատճառով, որ կամենում ենք դասական համակարգի ներսում հայտնաբերել որոշակի ստրուկտուրալիզմի կողմից հակառակ կողմին առանց քննարկման շնորհած առավելությունը: Մեր քննարկումն անքակտելիորեն պատկանում է մետաֆիզիկական հակադրությունների համակարգին: Այդ պատկանելիության խզման մասին կարելի է հայտարարել լոկ *որոշակի* կազմակերպման, որոշակի *ստրատեգիական* դասավորության դեպքում, որը, դաշտի և իր սեփական հնարավորությունների ներսում, ինքն իր դեմ ուղղելով իր իսկ *ստրատագեմները*, առաջացնել համակարգով մեկ տարածվող, այն բոլոր ուղղություններով մասնատող և մաս առ մաս *սահմանափակող ապատեղայնացման ուժ*:

Ենթադրենք, «աբստրակցիոնիզմից» խուսափելու համար, մենք կառչում ենք, ինչպես տեսականորեն կամենում է Ռուսեն, ձևի և բովանդակության միասնությանը, հարկ կլինի, հետևաբար, ասել, որ ձգտումն առ բարձրագույնը, առ «վերջին ցատկը, որը... նրանց միավորում է... Աստծո մեջ» և այլն, կրթուտ, որակական, ինտենսիվ և այլն, ձգտումը սպիրալաձև շարժման մեջ գտնում է *իր* ձևը: Սակայն այդ դեպքում, արդյոք շատ բա՞ն կնշանակի ասել, որ այդ միասնությունը, որն ի դեպ իրավասու է դարձնում վերելքի *բոլոր* մետաֆորներին, *զուտ տարբերությունն է*, Կոռնելի իրիոնը: Եվ եթե «կոռնելյան շարժման» էությունը սրանում էր, ո՞րը մնաց Կոռնելը: Ինչո՞ւ «Պոլիկտոսում» ավելի գեղեցկություն կա, քան «Երկու վերընթաց հանգույցների գծած ուղու» մեջ: Ստեղծագործության ուժն է, հանճարի ուժը, նաև ուժն այն բանի, ինչ ընդհանրապես արարում է, որ ընդդիմանում է երկրաչափական մետաֆորին և գրականագիտության իրական օբյեկտն է: Այլ առումով, քան Ժ. Պուլեն, Ռուսեն երբեմն «արվեստին քիչ ուշադրություն է դարձնում»:

Եթե միայն Ռուսեն չի համարում, որ յուրաքանչյուր գիծ, յուրաքանչյուր տարածական ձև (սակայն յուրաքանչյուր ձև տարածական է) գեղեցիկ է *a priori*, եթե միայն նա չի դատում այնպես, ինչպես մի որոշ միջնադարյան աստվածաբանություն, որ ձևը տրանսցենդենտորեն գեղեցիկ է, քանզի այն է և բերում է կեցության, իսկ Կեցությունը Գեղեցիկ է, այնպես որ, ինչպես ասում էին, հրեշներն անգամ գեղեցիկ են այնպես, ինչպես որ են, շնորհիվ գծի, ձևի, որը վկայում է արարված տիեզերքի կարգի մասին և անդրադարձում աստվածային լույսը: *Formosus* նշանակում է գեղեցիկ:

Արդյո՞ք Բյուֆոնը չէր ասում իր «Բնական պատմության հավելվածում» (XI, էջ 410). «Չրեշների մեծամասնությունը օժտված է սիմետրիայով, մասերի չհամաձայնեցվածությունը, թվում է, կանոնակարգված է»:

Սակայն Ռուսեն իր տեսական *Ներածությունում* կարծես չի գտնում, որ յուրա-

քանչյուր ձև գեղեցիկ է, այլ միայն այն, որը համահունչ է բովանդակությանը, այն, որը մենք ի գորու ենք ընկալել, քանզի նախապես միասնական է բովանդակության հետ: Ուրեմն ինչո՞ւ հերթական անգամ նախապատվությունը տալ երկրաչափությանը: Եվ, եթե ծայրահեղ դեպքում ենթադրենք, թե գեղեցկությունը կարող է ընկալվել և բնութագրվել երկրաչափի կողմից, ապա վեհի դեպքում, իսկ Կոռնելը վեհ է համարվում, երկրաչափը ստիպված կլինի բռնություն գործել:

Բացի այդ, արդյոք ենք չե՞նք կորցնում այն, ինչ արժեքավոր է հանուն «կոռնելյան շարժման» էության: Իրոք, հանուն այդօրինակ էութենականության կամ աստվածաբանական ստորուկտուրալիզմի մենք անտեսում ենք այն ամենը, որ չի ենթարկվում երկրաչափական-մեխանիկական սխեմաների. ոչ միայն պիեսները, որոնք չեն արտահայտվում բեկյալների և զավիտըկների միջոցով, ոչ միայն ուժը և որակը, որոնք ինքնին իմաստն են, այլ նաև *տևողությունը*, որը շարժման մեջ զուտ որակական տարասեռություն է: Ռուսեն ըմբռնում է թատերական կամ ռոմանական շարժումն այնպես, ինչպես Արիստոտելն ըմբռնում էր շարժումն ընդհանրապես. որպես անցում գործողության, որն է պահանջվող ձևի դադարը: Այդ ամենն այն տեսքն ունի, կարծես կոռնելյան իմաստի դիմադիպում և Կոռնելի յուրաքանչյուր պիեսում, ողջը շնչավորվում է հանուն վերջնական անդորրի, հանուն ստորուկտուրալ էներգիայի անդորրի՝ «Պոլիկտոսի»: Այդ անդորրից անդին, դրանից առաջ և հետո, շարժումն ինքը, իր զուտ տևողությամբ, իր կազմավորման ջանքերում ոչ այլ ինչ է, քան՝ անփույթ ճեպանկար: Անգամ չարաշահում, սխալմունք կամ մեղք «Պոլիկտոսի» «առաջին ամենեղևունակ հաջողության» հանդեպ: Ռուսեն ծանոթագրում է «ամենեղևունակ» բառի տակ. «Սիման» այդ առումով դեռ մեղանշում է» (էջ 12):

Պրեֆորմիզմը, տելեոլոգիզմը (հունարեն *telos*՝ նպատակ բառից), ուժի, արժեքի և տևողության անտեսումը՝ ահա ինչն է մի ամբողջություն կազմում երկրաչափայնության հետ, ահա ինչն է կազմում ստորուկտուրան: Փաստական ստորուկտուրան, որը այս կամ այն մակարդակում ղեկավարում է այս գրքի բոլոր էսսեները: Այն ամենը, ինչ վաղ Մարիվոյում չի ենթարկվում «կրկնակի ռեգիստրի» (պատումը և հայացքը՝ պատումին) սխեմային, «երիտասարդական ռոմանական փորձերի շարք» է, որոնց միջոցով «նա նախապատրաստում է ոչ միայն իր հասուն վեպերը, այլ նաև դրամատուրգիական ստեղծագործությունները» (էջ 47): «Իրական Մարիվոն այստեղ *համարյա թե* բացակա է» (ընդգծումը մերն է): «Մեր հեռանկարում անհրաժեշտ է յուրացնել լոկ մի բան...» (նույն տեղում): Դրան հետևում է վերլուծությունը և մի ամփոփիչ եզրակացություն. «Երկխոսության այդ ճեպանկարը կերպարների գլխավերևով, խախտված պատումը, որտեղ հերթագայում են հեղինակի ներկայությունը և բացակայությունը: Իրական Մարիվոյի ճեպանկարն է... Այսպիսով, առաջին սաղմնային ձևի ներքո, գծագրվում է ներկայացման և հանդիսատեսի, դիտվողի և դիտողի իրական մարիվոյական համակցությունը: Մենք կարող ենք տեսնել դրա կատարելագործումը (էջ 48):

Դժվարություններն աճում են, ինչպես և մեր զսպվածությունը, երբ Ռուսեն

ճշտում է, որ «Մարիվոյին մշտապես հատուկ ստրուկտուրան»¹, որ աներևույթ կամ թաքցնված էր երիտասարդական ստեղծագործություններում, որպես «ռոմանական պատրանքի նպատակային ցրող պատկանում է բուրլեսկյան ավանդույթին» (էջ 50, 60): Ինքնատիպությունը Մարիվոյի, որն այս ավանդույթից «պահպանում է» լոկ «պատումի ազատ ընթացքը, որը ցույց է տալիս միաժամանակ և հեղինակի աշխատանքը, և՛ հեղինակի խոհերն իր աշխատանքի շուրջ...» կայանում է «քննադատական գիտակցության մեջ» (էջ 51): Հետևաբար, Մարիվոյի իդիոմը նկարագրված ստրուկտուրայում չէ, այլ ավանդական ձևը վերակենդանացնելու և մի նոր ստրուկտուրա կերտելու մտադրության մեջ: Այս կերպ վերականգնված ընդհանուր ստրուկտուրայի ճշմարտությունը չի պատկերում մարիվոյական օրգանիզմն իր սեփական գծերում: Նույնիսկ նվազ՝ իր ուժի մեջ:

Եվ, սակայն. «Այս կերպ առանձնացված ստրուկտուրայի բնութագիրը. կրկնակի պլանն ի հայտ է գալիս իբրև կոնստանտ... Այն միևնույն ժամանակ պատասխանում է (ընդգծումը մերն է) մարիվոյական ինքնաճանաչողության գիտակցությամբ «կույր սիրտը» դաշտում գիտակցության, որը ոչ այլ ինչ է, քան հայացք (էջ 64): Սակայն ի՞նչ կերպ այդ դարաշրջանի համար ավանդական «ստրուկտուրալ բնութագիրը» (ենթադրենք, թե այդ կերպ բնորոշվելով, այն բավարար որոշարկված և ինքնատիպ է դարաշրջանային համարվելու համար) կարող է «պատասխանել» «մարիվոյական մարդու» գիտակցությանը: Արդյոք Մարիվոյի ամենաբացառիկ մտադրությամբն է պատասխանում ստրուկտուրան: Արդյոք Մարիվոն այստեղ ավելի շուտ լավ օրինակ չէ, իսկ այդ դեպքում հարավոր էր ցույց տալ, թե ինչով է այն լավ, դարաշրջանի գրական ստրուկտուրայով, իսկ դրա միջոցով ինքնին դարաշրջանի ստրուկտուրայով: Արդյոք այստեղ չկա՞ն մեթոդոլոգիական բազում չլուծված խնդիրներ, որոնք նախորդում են անհատական ստրուկտուրալ վերլուծությանը, այս կամ այն հեղինակին կամ ստեղծագործությանը նվիրված մենագրությանը:

ԾԱՆՈԹՄԻԴՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. «Բացատը կանանց երազանտեսության մեջ հաճախ հանդիպող խորհրդանիշ է», - Ֆրեյդ:
2. Guez de Balsac, liv. VIII, lettre 15.
3. Vaugelas, Rem., t. II, p.101.
4. Antropologie structurale, p. 310.
5. Discours de metaphysique, chap. XII.
6. Վերադարձված գոմե ընդհանրացնող եզրակացությունը, էսսեի եզրահանգումը. «Եանապահի և մետամորֆոզ, ասում ենք մենք առաջին և հիմնական գործողությունների, դրանց սիմետրիաների և տարբերակների վերլուծությունից հետո: Այժմ պետք է ավելացնել կոոմեյ-

յան դրամայի մեկ այլ եական հատկությունը. շարժումը, որ նա նկարագրում է, վերընթաց շարժում է առ կենտրոնը, որ տեղակայված է անսահմանությունում...» (Սակայն այս տարածական սխեմայում ի՞նչ է տեղի ունենում անսահմանության հետ, որն այստեղ եական է, ոչ միայն «շարժման» անընկալելի յուրահատկությունը, այլ դրա որակական յուրահատկությունը) «Դեռ կարելի է ճշգրտել դրա բնույթը: Ճանապարհը վերընթաց երկու ոլորապատկերների տեսքով, վերելք սպիրալով, երկու վերընթաց գծերը հեռանում են, խաչաձևվում, հեռանում և նորից մոտենում, որպեսզի շարունակվեն պիեսի շրջանակներից դուրս ընդհանուր հետազոտվում...» (ի՞նչ առնչություն ունի ստրուկտուրայի հետ «պիեսի շրջանակներից դուրս» արտահայտությունը): «Առաջին գործողության մեջ Պոլինը և Պոլիկտոսը համդիպում են իրար և բաժանվում. նրանք կրկին համդիպում են, այս անգամ ավելի մերձենում և հասնում ավելի բարձր աստիճանի ջորորդ գործողությունում, սակայն, որպեսզի կրկին բաժանվեն, բարձրանում են և մեկ աստիճան և կրկին վերագտնում են իրար հինգերորդ գործողությունում վերընթացքի կոլմինացիոն պահ, որից հետո նրանք պատրաստվում են վերջին թռիչքի, որը նրանց վերջնականապես կմիացնի ազատության և ցնծության բարձրակետում Աստծո մեջ» (էջ 16):

7. Հմմ. օրինակ, Leenhardt, l' Art océanien. Gens de la Grande Terre, p. 99; Do Kamo, p. 19-21.

8. Ահա այդ «մշտական ստրուկտուրայի» մի քանի ծնակներումներ. «Ո՛րտեղ է իրական պիեսը: Այն երկու պլանների կարգավորման և միախլուման մեջ է, տեղափոխությունների և փոխանակումների, որոնք հաստատվում են դրանց միջև և մեզ են պարզաբան բինոկուլյար ուշադրության և վերընթացման նրբին հաճույքը» (էջ 56): «...Այս տեսանկյունից Մարիվոյի յուրաքանչյուր պիես կարելի է որոշարկել այսպես. երկպլան օրգանիզմ, որի երկու պլաններն աստիճանաբար մերձենում են միմյանց մինչև դրանց աբսոլյուտական միացումը: Պիեսն ավարտվում է, երբ այդ երկու մակարդակները միախառնվում են, այսինքն, երբ դիտարկվող հերոսների խումբը սկսում է տեսնել իրեն այնպես, ինչպես նրանք տեսնում էին կերպար-հանդիսատեսները: Իրական հանգուցալուծումն ամուսնությունը չէ, որ մեզ խոստանում են վարագույրի իջնելուց հետո, այլ սրտի և հայացքի համդիպումը» (58): «...Մեզ առաջարկվում է հետևել պիեսի զարգացմանը երկու պլաններում, որոնք այն ներկայացնում են երկու զուգահեռ, սակայն խաչաձևող գծերի տեսքով, որոնք միմյանցից տարբերվում են կարևորությամբ, լեզվով և գործառնությամբ. մեկը հապշտապ արված ճեպանկար է, մյուսը պատկերված իր ողջ բարդությամբ, առաջինը թույլ է տալիս պատկերացնել այն ուղղությունը, որով զարգանալու է երկրորդը, որը նրա խորքային արձագանքը և վերջնական իմաստն է: Ներքին անդրադարձերի այս խաղը Մարիվոյի պիեսին հաղորդում է իր խիստ և ճկուն երկրաչափությունը՝ միաժամանակ ամուր միացնելով երկու պլանները՝ անգամ սիրո վայրիվերումներում» (էջ 59):

(շարունակելի)

Ֆրանսերենից թարգմանությունը՝
ԱՍՏՂԻԿ ՍԻՄՈՆՅԱՆԻ