

Սլավի-Ավիկ Մ. Հարությունյան  
*Փիլ. գիյ. դոկտոր*

## ՏԵՔՍՏԻ ՏԱՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Համատեքստի ու տեքստի փոխհարաբերության ձևերը\*

**Բանալի բառեր** – տեքստ, համատեքստ, կինոտեքստ, Յու. Լոտման, Մ. Բախտին, գեղարվեստական ստեղծագործություն, հայելային արտացոլում, էդեմ, տեքստային մակարդակ, մետատեքստ, նշանագիտություն, տեքստ տեքստում:

### Մուտք

Յուրաքանչյուր տեքստ՝ գրական, կինոտեքստ, նկարչական և այլն, ունի արտաքին և ներքին շրջանակներ, որոնք իրականացնում են տեքստն իր համատեքստից մեկուսացնելու գործառույթ:

Մակայն այն, որքան էլ պարադոքսալ լինի, նաև միավորում է նրանց մի ամբողջական, յուրօրինակ համակարգի մեջ, որտեղ տեքստը հանդես է գալիս որպես ենթահամակարգ, և որտեղ մասի ու ամբողջի միջև կան տարբեր տիպի կապեր ու հարաբերություններ, որոնք ազդում են տեքստի իմաստի վրա: Տեքստի և իր համատեքստի փոխադարձ կապը (ինչպես ներքին, այնպես էլ արտաքին) այնքան էական է լինում, որ երբեմն տեքստի տեղափոխությունը մի համատեքստից մյուսը կարող է տրամագծորեն փոխել իմաստը:

Այսպես՝ «Ծիսական տեքստեր ու ծիսական հաղորդակցություն» գրքում՝ զվարճալի օրինակ է բերվում, որտեղ դիտարկվում է երկու տարբեր համատեքստներում միևնույն արտահայտության՝ «Ոչ բոլոր յոգուրտներն են օգտակար առողջությանը» կիրառությունը: Առաջին համատեքստը (վերբալ և ներքին) գովազդային հայտարարություն է, որտեղ հետո ասվում է, որ «մեր» յոգուրտը շատ օգտակար է: Մյուս համատեքստը՝ ոչ վերբալ և արտաքին, գերեզմանոցում կանգնեցված շիրմաքար է, որի վրա գրված է այդ նախադասությունը: Ինչպես ասում են՝ մեկնաբանություններն ավելորդ են:

Իմաստի նման փոփոխությունը, չնայած ոչ միշտ այդքան արմատական, տեղի է ունենում նաև ծաղրական մեջբերման դեպքում, որը հանգեցնում է

\*Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 10.02.2015:

1 Տե՛ս **Гриненко Г. В.**, Сакральные тексты и сакральная коммуникация, М., 2000, էջ 306.

տեքստի ելակետային մտքի ցածրացմանը. տեքստի իմաստի աղավաղում կարող է տեղի ունենալ նաև այն պատճառով, որ այն պոկված է իր համատեքստից և տեղափոխված արվեստի մի տեսակից մեկ այլ տեսակ և այլն:

## 1. Տեքստի և համատեքստի փոխհարաբերությունը

Բարդ տեքստի ներքին համատեքստը ոչ թե ինչ-որ միաձույլ ու միասեռ բան է, այլ նրա մեջ կարելի է առանձնացնել համատեքստերի մի ամբողջ շարք կամ համատեքստերի մակարդակներ: Եվ այդ բոլոր մակարդակներում առաջանում են կապեր տեքստի ու իր համատեքստերի միջև՝ ազդելով ինչպես մասի, այնպես էլ ամբողջի իմաստի ու նշանակության վրա: Այսպես՝ դետեկտիվ սյուժեով շատ ստեղծագործություններում միևնույն հատվածը ընթերցողի կողմից առաջին անգամ այլ կերպ է կարդացվում, երբ դեռ հայտնի չէ, թե ով է հանցագործը, իսկ երկրորդ ընթերցման ժամանակ, երբ հայտնի է նրա ով լինելը, կերպարներից որևէ մեկի «անցողիկ», առօրեական ռեպլիկը հանկարծ հատուկ իմաստ է ձեռք բերում՝ շնորհիվ պարզված հանգամանքների և «հիմնային» է դառնում սյուժեի համար:

Գեղարվեստական տեքստի անգամ գծային կառուցման դեպքում ի հայտ են գալիս վեպի, կինոֆիլմի, ներկայացման՝ տեքստի և տարբեր մակարդակների ներքին համատեքստերի «ուղղահայաց» անդամահատումներ: Այդ «ուղղահայաց» կապերը պակաս կարևոր չեն, քան «հորիզոնականները»: Նման կապերի առկայությունը բացատրում է նաև «հերմենևտիկ շրջանակը» և Ս. Էյզենշտեյնի հանրահայտ պարադոքսային «1+1=3» բանաձևը, որ առաջ էր քաշվել ֆիլմում մոնտաժի դերը բացատրելու համար: Դրա իմաստն այն է, որ էդեմների (մոնտաժային կադրերը կոչվում են էդեմներ) համադրության դեպքում ֆիլմում նրանց հետևողական տեղակայումով, նոր իմաստ է ծնվում, որը **չի եղել այդ կադրերում առանձին-առանձին վերցրած**: Երբ Էյզենշտեյնը այն բանաձևում էր, դեռևս համակարգի ընդհանուր տեսությունը հայտնի չէր<sup>2</sup>: Բայց չէ՞ որ այդ տեսության հիմնական դրույթներից մեկն էլ ասում է, որ ամբողջը միշտ մասերի գումարից ավելին է: Պետք է ֆիլմի տեքստին նայել միայն որպես համակարգի, իսկ նրա որոշակի հատվածներին (դրվագներին)՝ որպես ենթահամակարգերի, և պարադոքսը անհետանում է:

Դրվագների միջև եղած կապը ցույց տալու համար Էյզենշտեյնը, ներմուծելով շարահարության գործառույթը, ելնում էր ֆիլմի գծային բնույթից (ժապավենի տարածական ձգվածությունից // ֆիլմի ժամանակային տևողությունից): Սակայն հաշվի առնելով տեքստի և իր համատեքստի ուղղահայաց կապը, որի մասին արդեն խոսել ենք, ըստ երևույթին, պետք է առաջ գնալ դեպի «արվեստի մաթեմատիկա» և մտցնել նաև «3<sup>2</sup>=10»-ի նման բանաձև:

20-րդ դարի 20-ական թվականներին կարող ենք տեսնել դրա ապացույցը Լ. Կուլեշովի (ժուռ առաջին կինոռեժիսորներից մեկը) հանրահայտ փորձարկումներում, որոնք, ցավոք, մինչ օրս չեն հաստատվել համակող-

<sup>2</sup> Ավելի հստակ նրա հիմքերը մշակել է Ա. Բոգդանովը «Գիտության տեքստաբանություն» (1914-1918 թթ.) գրքում, բայց այն լայն հանրությանը անհայտ է մնացել: Այդ մոտեցումը հայտնի դարձավ 20-րդ դարի 40-ական թվականներին Լ. Բերտալանֆիի ուսումնասիրությունից հետո:

մանի հետազոտությամբ, բայց չեն էլ հերքվել: Այդ փորձարկումների մասին է վկայում Վ. Պուդովկինը «Կինոռեժիսոր և կինոնյութ» գրքում<sup>3</sup>: Փորձարկումների իմաստն այն էր, որ հանդիսատեսին ցույց էին տալիս միևնույն կադրը՝ ի դեմս դերասան Սոգժուխինի (խոշոր պլանով), սակայն մոնտաժված տարբեր էդեմներով, որոնք կարելի է մեկնաբանել որպես այդ (միևնույն) տեքստի համար տարբեր համատեքստեր: Որպես համատեքստ էր հանդիսանում մերթ դագաղի մեջ պառկած կնոջ պատկերը, մերթ սեղանի վրայի ափսեի մեջ գոլորշի արձակող ապուրը, մերթ խաղացող աղջիկը: Եվ ինչպես նկատել է Լ. Կուլեշովը, նման դեպքերում հանդիսատեսը մեկնաբանում էր դերասանի դեմքի արտահայտությունը որպես այլ՝ նրանում մեկ վիշտ «ընթերցելով», մեկ խոր մտահոգություն, մեկ զսպված նրբություն:

Տեքստի և համատեքստի փոխկապակցվածության խնդիրը սկսվել է վերբալ տեքստերից ու հաղորդակցման ընթացքում խոսքային ակտից, և հետևաբար շատ եզրակացություններ ու արդյունքներ հեշտ է կիրառել գրական ստեղծագործության՝ որպես գեղարվեստական տեքստի նկատմամբ, չնայած դրանց յուրահատկությունը լրացուցիչ վերլուծություն է պահանջում: Սակայն այսօր այդ խնդիրը քիչ է ուսումնասիրված արվեստի այլ տեսակների համար:

Ըստ այդմ՝ նկատենք, որ Մ. Բախտինի կողմից առաջարկված «քրոնոտոպի» վերլուծությունն էլ<sup>4</sup>, չնայած այլ կողմից, բայց նույնպես հանգեցնում է տեքստի և համատեքստի հարաբերության խնդրին. չէ՞ որ դիտարկելով տարածության ու ժամանակի դրսևորման միջոցները գրականության մեջ՝ Մ. Բախտինը նշում էր նաև նրանց կապը համատեքստային «ներկա»-յի հետ, այսինքն՝ տեքստի գրության ժամանակի. օրինակ՝ էպիկական ժանրի գործերում ժամանակը միշտ անցյալ է «ներկա»-յի հետ հարաբերության մեջ: Ուստի կասկած չկա, որ անհրաժեշտ է ուսումնասիրել նաև քրոնոտոպերի փոխհարաբերությունը տարածության ու ժամանակի մասին այն պատկերացումների հետ, որոնք գերիշխում են պատմամշակութային այն դարաշրջանում, երբ ստեղծվել են այդ գործերը, այսինքն՝ ուսումնասիրել փոխհարաբերությունը իրենց արտաքին համատեքստի հետ: Պատահական չէ, որ Բախտինը անտիկ ու ժամանակակից վեպի համեմատական վերլուծություն է արել:

Շրջանակի տեսանկյունից այս խնդրի վերլուծությունը, բնականաբար, հանգեցնում է երկու հիմնական, իրար լրացնող հարցերի՝

1. ինչպե՞ս են փոխազդում գեղարվեստական տեքստի համեմատաբար ինքնուրույն կտորները (առանձին ներքին շրջանակներով) իրենց ներքին համատեքստի հետ,

2. ինչպե՞ս է փոխազդում գեղարվեստական ստեղծագործության տեքստը արտաքին շրջանակից անդին գտնվող պատմամշակութային համատեքստի կամ ընդհանուր սեմիոսֆերայի հետ:

Առաջին հայացքից այս երկու հարցերը կարող են սկզբունքորեն տարբեր թվալ. չէ՞ որ տեքստի ցանկացած հատված ներքին շրջանակներում

3 Տե՛ս Пудовкин В. И., Кинорежиссор и киноматериал, М.-Л., 1926.

4 Տե՛ս Бахтин М.М., Формы времени и хронотопа в романе, Очерки по исторической поэтике, «Вопросы литературы и эстетики», М.: Худож. лит., 1975. էջ 234-407.

հարաբերում է արվեստի կոնկրետ ստեղծագործության պայմանական աշխարհին, այն կոմպոզիցիոն առումով կառուցիկ է, ունի որոշակի ծածկագիր, որը, հնարավոր է, մի քիչ այլ է, քան մնացած տեքստը, սակայն ամեն դեպքում «լեզու» է, որով հեղինակը խոսում է **իր հորինած** իրականության մասին: Եվ այլ բան՝ **հավաստի իրականությունը** արտաքին շրջանակներից դուրս է, որտեղ գոյություն ունի արվեստի ստեղծագործությունը:

Սակայն արժե կրկնել, որ արվեստի ստեղծագործության լինելիությունը տեղ ունի ոչ թե անմիջապես բնության մեջ՝ որպես այդպիսին, այլ մարդկային աշխարհում, մշակույթում, և նշանակում է՝ նաև սեմիոսֆերայում, որը ձևավորում է իր ծածկագրերը: Ավելի դիպուկ կարելի է ասել. բնական միջավայրում արվեստի առանձին ստեղծագործությունը գոյություն ունի միայն առանց ռեցիպիենտի (հասցեատիրոջ), ինչպես օրինակ՝ ջունգլիներում կորած տաճարը կամ Միլոսյան Վեներայի արձանը՝ գետնին: Սակայն երբ Վեներայի արձանը պեղումների շնորհիվ հայտնաբերվեց և դրվեց թանգարանում, այն անմիջապես հայտնվեց որոշակի մշակութային համատեքստում: Եվ ահա այստեղ տեքստի ու համատեքստի փոխհարաբերության հարցը նշանագիտական հատուկ իմաստ է ձեռք բերում, հատկապես այն դեպքերում, երբ համատեքստը **հատուկ ձևավորվում է** այդ տեքստի համար: Նրանում առկա է ձևավորման այլ տեսակ, քան բուն ստեղծագործության մեջ, բայց ամեն դեպքում դա հատուկ ձևակերպում է և, հետևաբար, կապված է ստեղծագործությանը: Այսպես՝ կերպարվեստի ցանկացած ստեղծագործության ամենահարմար շրջանակը սովորաբար լինում է այն, որը պատրաստված է նկարի «ոճով», ըստ այդմ էլ՝ բարոկկոյի ու ռոկոկոյի դարաշրջանի շրջանակները հաճախ փորագրված են ու ոսկեգոծ: Այդ պատճառով վերը առաջադրված երկու հարցերն էլ փոխկապակցված են, ինչպես թղթի երկու տարբեր կողմերը: Բայց այս երկու դեպքում էլ փոխկապակցվածության հարցի տեսանկյունից կարևոր ու հետաքրքիր է տեքստի ու համատեքստի հարաբերությունը:

**Ներկա թեմայի շրջանակներում նրանցից առաջինի վերլուծության դեպքում մեզ հետաքրքրող տեսանկյունից կսահմանափակվենք քիչ թե շատ հստակ նշված տեքստերի ենթահամակարգերով, որոնք ստացել են «տեքստ տեքստում» անվանումը և կանդրադառնանք ամբողջական տեքստի հետ նրանց կապին, այսինքն՝ նրանց ներքին համատեքստին:**

## 2. Տեքստը տեքստում

«Տեքստը տեքստում»,– գրում է Լոտմանը,– հատուկ հռետորական կառույց է, որի դեպքում տեքստի տարբեր մասերի ծածկագրման մեջ եղած տարբերությունը կատարվում է հեղինակային կառուցողական գործոնը երևան բերելով և տեքստի ընթերցողական ընկալմամբ: Ինչ–որ ներքին կառուցվածքային սահմաններում տեքստի նշանագիտական մի համակարգից մյուսին փոխակերպվելը այս դեպքում կազմում է վերաիմաստավորման հիմքը: Նման կառուցումը, նախ և առաջ, սրում է տեքստում խաղի պահը. ծածկագրման այլ միջոցների տեսանկյունից տեքստը ձեռք է բերում ուժե-

դացված պայմանականության հատկանիշներ, ընդգծվում է նրա խաղային բնույթը՝ ծաղրական, նմանակման, թատերայնացված և նման իմաստները: Միաժամանակ ընդգծվում է տեքստի սահմանների դերը, ինչպես արտաքին, նրան ոչ-տեքստից բաժանող, այնպես էլ՝ ներքին, տարբեր ծածկագրավորվածության առանձին մասերը: Սահմանների արդիականությունը ընդգծվում է հենց նրանց շարժունակության մեջ, նրանով, որ այս կամ այն ծածկագրի վրա տեղակայման փոփոխությունից փոխվում է սահմանների կառուցվածքը»<sup>5</sup>:

Ինչպես նշել է Յու. Լոտմանը, «տեքստը տեքստում», այսինքն՝ «տեքստի հատվածը, որը պոկված է իր իսկական իմաստային կապերից», «կարող է մի ամբողջ շարք գործառույթներ կատարել՝ խաղալ իմաստային կատալիզատորի դեր, փոխել հիմնական իմաստի բնույթը, մնալ աննկատ և այլն»: Շարունակության մեջ նա նշում է. «Մեզ համար հատկապես հետաքրքիր են այն դեպքերը, երբ անսպասելի տեքստային ներխուժումը ստանում է էական իմաստային գործառույթներ: Ակնհայտորեն դա դրսևորվում է գեղարվեստական տեքստերում»<sup>6</sup>: Այս վերջին դեպքը մեզ համար էլ է շատ հետաքրքիր:

«Տեքստը տեքստում» կարող է լինել ինչպես հեղինակային, այնպես էլ ուրիշի՝ այլ հեղինակից ակնհայտ կամ ոչ ակնհայտորեն արված մեջբերում, կարող է լինել օտար լեզվով տեքստ, վերաբերել այլ «իրականության» և այլն:

Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ «տեքստը տեքստում» դրսևորումը միշտ լուծում է որոշակի գեղարվեստական խնդիրներ, որոնք դրված են հեղինակի առաջ: Այսպես՝ Յու. Լոտմանը խորաթափանցորեն նկատում է, որ Լ. Տոլստոյը «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում ֆրանսերենը գործածում է միայն ռուս պալատականների խոսքը հաղորդելու համար, մինչդեռ ֆրանսիացիների խոսքը մատուցվում է ռուսերենով: «Ֆրանսերենը այս դեպքում կիրառվում է... որպես լեզվական տարածության ցուցիչ կամ էլ այնտեղ, որտեղ անհրաժեշտ է արտահայտել ֆրանսիական մտածողության բնութագրական գծերը»<sup>7</sup>: Խոսքը շարունակելով՝ Յու. Լոտմանը խորանում է ռուսական մշակույթի առանձնահատկությունների մեջ՝ վեպի ամբողջ համատեքստի, որտեղ ծագել է այդ յուրօրինակ «երկլեզվությունը», և որը ծառայում է մշակութային դիրքորոշմանը, որ առաջին անգամ կիրառվել է Լ. Տոլստոյի երկում:

Յու. Լոտմանը համոզված է, որ «Տեքստը տեքստում» կառույցի ամենահասարակ եղանակը պարզ կրկնությունն է. «կրկնակվումը ծածկագրային կազմակերպման երևան գալու համեմատաբար պարզ ձև է՝ գիտակցված ստրուկտուրալ կառույցում: Պատահական չէ, որ հենց կրկնակման հետ են կապված արվեստի ծագման մասին միջերը՝ հանգը՝ որպես արձագանքի ծնունդ, կերպարվեստը՝ որպես քարի վրա ածուխով շրջագծված ստվեր և այլն»<sup>8</sup>:

5 Лотман Ю. М., Семиосфера, СПб, с. 66.

6 Նույն տեղում:

7 Նույն տեղում, էջ 65:

8 Նույն տեղում, էջ 68:

Յու. Լոտմանը հստակեցնում է իր միտքը. կրկնական դեպքեր են նաև ներկայացման մեջ ներկայացման հայտնվելը (Շեքսպիրի «Համլետը»), վեպում՝ վեպի (Մ. Բուլգակովի «Վարպետն ու Մարգարիտան»), նկարում՝ նկարի (Դ. Վելասկեսի «Վենեթան ու Ամուրը», Յան վան Էյքի «Բանկիր Առնոլֆինի» կնոջ հետ դիմանկարը»՝ հայելային արտացոլմամբ):

Շարունակելով այս ցանկը՝ կավելացնեինք նաև կինոֆիլմ՝ կինոֆիլմում (Գ. Պանֆիլովի «Սկիզբը», Ա. Սուրիկովի «Մարդը Կապուցիների պուրակից» և այլն), երաժշտություն՝ երաժշտության մեջ (Ռ. Շեդրինի «Կարմեն-այուիտը»): Թերևս ավելի դժվար է օրինակներ գտնել «ճարտարապետություն ճարտարապետության մեջ» (նման արհեստական օրինակ կարելի է համարել ինչ-որ շինության մակետը, որը գտնվում է հենց այդ շինության ներսում, որը հաճախ կիրառվում է թանգարանային ցուցադրություններում) և քանդակագործություն քանդակագործության մեջ (այստեղ հընթացս մտաբերում ենք միայն Օ. Ռոդենի «Աստծու ձեռքը», սակայն բանավիճային է այն հարցը, թե Աստծո ձեռքում կնոջ մարմինը արդյո՞ք «քանդակ է քանդակի մեջ» կամ, այսպես ասած, միակարգ պատկեր է՝ կինը Աստծո ձեռքում):

Սակայն Յու. Լոտմանը, մեր կարծիքով, շրջանցել է մի շատ կարևոր հանգամանք. նրա բերած բոլոր օրինակները վերաբերում են նոր ժամանակների արվեստին: Ո՛չ անտիկ, ո՛չ միջնադարյան մշակույթը չունեն այդպիսի կրկնակումներ. համենայնդեպս, մենք չկարողացանք ոչ մի օրինակ գտնել անտիկ արվեստում. դրանա՝ դրամայում կամ կերպարվեստում՝ նկար նկարի մեջ (ընդ որում, վերջինից շատ քիչ բան է պահպանվել, և դատելն էլ շատ դժվար է)<sup>9</sup>:

Ինչ վերաբերում է միջնադարյան արվեստին, ապա այն, հղված լինելով «երկնային թագավորությանը», ընդհանրապես հակված չէ այդպիսի կրկնական<sup>10</sup>, նրանում բացակայում է անդրաշխարհային և այսաշխարհային երկակի հակադրությունը: Այսպիսով, այդ հնարքի՝ «սովորական կրկնական» պարզությունը ամբողջությամբ չի համապատասխանում պատմամշակութային իրակություններին. առավել պարզը այստեղ չի նշանակում առավել հին, ինչպես նաև Ա. Էյնշտեյնի E=mc<sup>2</sup> բանաձևի պարզությունը, քան ասենք, Ի. Նյուտոնի՝ երկրի ձգողականության բանաձևը, չի նշանակում, որ առաջինն առավել հին է: Այդ պատճառով, մեր կարծիքով, պետք չէր խոսել տվյալ հնարքի պարզության մասին, այլ պետք էր խոսել, ասենք, տրամաբանական կամ կառուցողական պարզության մասին:

Նախադրյալ, նաև՝ արտանշանագիտական և մինչնշանագիտական, այդպիսի կրկնակում կարելի է համարել ջրում արտացոլանքը, ստվերը, գետնի կամ կավի վրա պատահական հետքերը<sup>11</sup>, երկվորյակների ծնունդը:

9 Որոշ չափագանցումով այստեղ կարելի է խոսել միայն «քանդակ քանդակի մեջ»-ի մասին, օրինակ՝ հաղթանակի աստվածուհի Նիկեի արձանը կանգնած՝ Աթենաս-Պալլասի արձանիկը ձեռքին (սակայն դա ավելի շատ միակարգ պատկեր է) կամ հարթաքանդակը Աթենասի վահանի վրա՝ կանգնած նրա ոտքերի տակ:

10 Այստեղ նորից որոշ չափագանցումով կարելի է խոսել քանդակի մեջ քանդակի մասին. դրանք պատվիրատուի ֆիգուրներն են, որոնք ձեռքին պահում են տաճարի քանդակը՝ պատրաստված իրենց միջոցներով: Երբեմն այդպիսի պլոժե հանդիպում է տաճարների որմնանկարներում, այդ դեպքում մենք այն կարող են դասակարգել որպես «նկար նկարում»:

11 Գիտակցաբար ստեղծված հետքերը վերաբերում են սեմիոսֆերային և պատկերավորման

Այդ պատճառով էլ պատահական չէ, որ նույն աշխատանքում՝ որպես տեքստում կրկնակման հնագույն օրինակներ Յու. Լոտմանի կողմից (արդեն սեմիոսֆերայում) հիշատակվել են երկվորյակ միֆերը, որոնք լայն տարածում ունեն շատ ժողովուրդների մոտ և տարբերվում են վառ արտահայտված իմաստաբանական «հայելային համաչափությունով»։ հակադրությամբ՝ բարի-չար, լավ-վատ, լուսավոր-մռայլ և այլն։ Այսպիսի իմաստային հակադրությունը հաճախ առաջացնում է երկու գրեթե հավասարարժեք մասեր։ Բնականաբար, նրանցից յուրաքանչյուրը կարելի է դիտարկել որպես «տեքստ տեքստում» ամբողջ տեքստի հետ հարաբերության մեջ, սակայն ներքին շրջանակների տեսանկյունից ավելի հետաքրքիր են այն դեպքերը, երբ մի տեքստը հանդես է գալիս որպես հատված, ուրիշում՝ ներդիր՝ որպես «տեքստ-օբյեկտ», ընդհանուր «մետատեքստի» հետ հարաբերության մեջ, որն այս դեպքում տվյալ տեքստի համար համատեքստ է։

Սակայն ինչ էլ լինի, երկվորյակ միֆերը գոյություն ունեն որպես վերբալ (խոսքային) տեքստեր, հետևաբար նրանց մասին կարելի է խոսել որպես «պատմվածք պատմվածքում»-ի մասնավոր դեպքեր, որոնք, մեր կարծիքով, հանդես են գալիս որպես «տեքստ տեքստում»-ի ավելի հին տարբերակ, քանի որ այն ծնվում է առօրեական հաղորդակցական պրակտիկայից։ Շատ տարօրինակ է, սակայն «տեքստ տեքստում»-ի այդ տեսակը, չգիտես ինչու, ընդհանրապես նշված չէ Յու. Լոտմանի «տեքստ տեքստում» թվարկումների շարքում (չնայած նա որպես գրական օրինակ վերլուծում է Մ. Բուլգակովի այդպիսի կառուցվածքով «Վարպետն ու Մարգարիտան» վեպը), այլ մատնանշված է միայն հպանցիկ, ի թիվս այլոց (... «նովել նովելում» ...) <sup>12</sup>:

Այս հնարքը ծագել է դեռևս գրականությունից առաջ՝ բանահյուսության մեջ, կեղծաստեղծելով կենսական իրավիճակը, երբ պատմողը փոխանցում է ուրիշից լսած ինչ-որ բան՝ հստակ նշելով տեղեկության աղբյուրը («Ինձ պատմեց N-ը, որ...»): Այս հնարքը գրականագիտության մեջ ստացել է «обрамленный рассказ» անվանումը, որի համար, որպես հայերեն համարժեք, երևի ճիշտ է ընտրել «շրջանակված պատում» ձևը։ Սակայն դա կիրառելիս, մեր կարծիքով, անհրաժեշտ է տարբերակել հիմնական դեպքերը։

1. Պատումի հիմնական բովանդակությունը այլ տեքստի փոխանցում է, պատմողը իր վառ արտահայտված մասնակցությամբ (կամ հեղինակը, որը «թաքնվում» է պատմողի անվան տակ) այդ պատումի համար սոսկ ստեղծում են տեքստային ներքին շրջանակ, «նախերգում»՝ մատնանշելով՝ ով, երբ և որտեղ է իրեն դա հայտնել, առաջադրելով հաջորդող տեքստի նշանագիտական «կարգավորիչ» և այլն։ Իսկ վերջաբանում, պատմվածքի վերաբերյալ ինչ-որ եզրահանգումներ անելով, հավելում է իր մեկնաբանություններն ու գնահատականը (ինչպես «Ասք Իգորի գնդի մասին»)։ Երբեմն որոշ մեկնաբանություններ կամ հեղինակային նշագրումներ կարող են հանկարծ ներխուժել տեքստի միջնամաս՝ այն ջարդելով (տեղին է հիշել բուլգակովյան հանրահայտ արտահայտությունը «Վարպետն ու Մար-

---

արվեստի «նախատիպերն» են։

12 Лотман Ю. М., Успенский Б., Условность в искусстве, «Философская энциклопедия», в 5 т., т. 5, М., 1970.

գարիտան» վեպից. «Իմ հետևում ընթերցողն է: Ով է քեզ ասել, որ աշխարհում չկա իսկական, հավատարիմ, հավերժական սեր»<sup>13</sup>: Սակայն հաճախ պատմողի ակնհայտ ներկայությունը սահմանափակվում է միջնամասով (այդպիսի դրություն կա Հոմերոսի «Իլիականում»): Իմիջիայլոց, հետաքրքիր է նշել, որ Արիստոտելը «Պոետիկայում» կշտամբում է էպիկական պոեմի այն հեղինակներին, որոնց գործերում պատմողը չափազանց երկար է «խոսում իր մասին», և նրանց համար բերում է Հոմերոսի օրինակը, որի «Իլիականի» միայն առաջին երկու տողն են հեղինակի դեմքով, իսկ շարունակությունը անմիջապես սկսվում է դեպքերի նկարագրությամբ:

«Պատում պատումում» հնարքը, որ գնում է դարերի խորքը, պահպանվել է մինչև մեր օրերը և ակտիվորեն կիրառվել է Նոր ժամանակների գրականության ու դրամատուրգիայի մեջ: Այսպես են կառուցված Ա. Պուշկինի «Բելկինի պատմվածքները», Մ. Լերմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը», Ստ. Յվայգի «Սրտի անհամբերությունը» և այլն, շեքսպիրյան պիեսների շարքը և շատ այլ գործեր: Սակայն նշենք, որ 20-րդ դարի գրականության մեջ այն սկսեց ավելի պակաս կիրառվել, քան 17-19-րդ դարերում: Այս հնարքը կիրառվում է նաև կինոֆիլմերում, ավելի հաճախ՝ հեքիաթներում, և դրանով էլ ընդգծվում են վերջինիս բանահյուսական արմատները: Ֆիլմն սկսվում է էկրանին ինչ-որ պատմության ասացող-պատմողի ի հայտ գալով կամ գրքի պատկերով, որտեղ տպագրված է այդ պատմությունը: Առաջինի օրինակներ են «Ձյունե թագուհին» և «Մոխրոտիկը» ֆիլմերը, իսկ երկրորդի օրինակ՝ Ուոլտ Դիսնեյի «Գեղեցկուհին և հրեշը»: Միևնույն ժամանակ պատմողը կարող է լինել պատմվող պատմության մասնակիցը («Մոխրոտիկում» դա թագավորն է), բայց կարող է նաև չլինել այդ պատմության մեջ, այսինքն՝ լինել միայն պատմողը («Ձյունե թագուհին»):

**Այս բոլոր դեպքերում տեքստում հիմնականը հենց շրջանակված պատումն է, այլ ոչ թե նրա շրջանակումը, որը համատեքստային շրջանակի դեր է կատարում:**

2. Տեքստում, որն ունի իր սյուժեն ու հերոսները, հայտնվում է հիմնական տեքստի հերոսներից մեկի ընդմիջարկված պատմությունը՝ իր սյուժեով ու հերոսներով: Այստեղ հիմնականը մետատեքստն է, մինչդեռ տեքստ-օբյեկտը ընդգծված «ներդիր» է: Տեքստի կառուցման այս ձևը ևս ի հայտ է եկել Հին աշխարհի բանահյուսության մեջ, և այս հնարքը ակտիվորեն կիրառվել է արևելյան գրականության մեջ, որը զարգացել է իր բանահյուսության հիմքի վրա:

Այդպես են կառուցված հին հնդկական հանրահայտ էպոսները՝ «Մահաբհարատան» և «Ռամայանան», իսկ ավելի ուշ՝ «Պանչատանտրան», որն իր բովանդակությամբ ու կառուցման նման ձևով հսկայական ազդեցություն է ունեցել «Հազար ու մի գիշերի» վրա: Հատկանշական է, որ այս ստեղծագործություններում նկատում ենք այդ հնարքի ոչ մեկանգամյա սրում, այսինքն՝ «պատումում» պատմումի հայտնվելը պատումում և այլն»: Տեքստի այդպիսի մակարդակներ կարող են լինել բավականին շատ՝ 3-4, նույնիսկ՝ 6-7: Ըստ երևույթին՝ տեքստի շերտերի քանակը կամ մակարդակները կառավարվում են միայն պրագմատիկ պատճառներով՝ հեղի-

13 Булгаков М. А., Собр. соч., в 5 т., т. 5, М., 1990, с. 109.



նակի ներըմբռնողական ունակությանը, որով զգում է՝ ինչպես է ընթերցողը տեքստը ընկալում:

Նոր ժամանակներում հավանաբար մի քանի մակարդակներով բեռնված «պատում պատումում» (երբ մի հերոսի պատումում հայտնվում է ևս մի հերոսի պատում, իսկ դրանում ևս ինչ-որ մեկինը և այլն<sup>14</sup>) ամենահայտնի գրական ստեղծագործությունը Յան Պոտոցկու «Սարագոսայում հայտնաբերված ձեռագիրը» վեպն է:

Իսկ ահա օրինակ՝ Ջովաննի Բոկասչոյի «Դեկամերոնը» այս առումով միջանկյալ «դեպք» է առաջինի և երկրորդի միջև: Մետատեքստը, որում դրված են ամեն օրվա նովելները, նրանց համար շրջանակ է, այսինքն՝ տեքստը պետք էր վերագրել առաջին դեպքին, համենայնդեպս մետատեքստն էլ ունի որոշակի ֆաբուլա, որը հատուկ կերպով ազդում է «շրջանակված պատումների» որոշակի մասնահատկությունների վրա, օրինակ՝ բացատրելով հերթական օրվա հատուկ թեման (սկսած երկրորդից<sup>15</sup>) և նովելներում նրանց շեղումները, որոնք պատմել է կերպարներից մեկը, և այլ բաներ:

«Տեքստ տեքստում» այսպիսի կառուցումը ընթերցողից (ունկնդրից) չի պահանջում վերացարկման հատուկ ջանքեր. խոսքը նրան քաջ ծանոթ իրավիճակի մասին է, երբ որևէ պատմող իր պատմության մեջ, որը նկարագրում է հիմա, հաղորդում է այն, ինչը լսել է ինչ-որ ժամանակ ուրիշից, և այդ պատմվածքը այն մասին է, ինչը կատարվել է ինչ-որ ժամանակ անցյալում (ներկայիս «հիմա»-ի համեմատ): Դա միասնական պատում է ժամանակի «գծային» բնական ընթացքով, այստեղ չկա «ցատկ» անցյալին, քանի որ այն միայն «հիշվում» է: Եվ այնուհանդերձ, չի կարելի չհիշել Ա. Բերգսոնի «Ստեղծագործական էվոլյուցիա» աշխատության գաղափարները մարդկային կեցության յուրահատկությունների մասին, որտեղ շատ հաճախ «անցյալի հիշողությունը» ներխուժում է փորձառությունների «ներկայի» հոսք, որում ապրում է մարդը, և որը նրա կյանքն է՝ դրանով կարծես թե որոշ ժամանակով ձեռք բերելով կրկին «ներկայի» կարգավիճակ:

Այս հնարքին մոտ, բայց նրան չհամընկնող հնարք է «մի տանիքի տակ» մի քանի «հավասարարժեք» պատմողների համախմբումը, երբ նրանցից և ոչ մեկը գլխավորը չէ: Այստեղ հեղինակը կարծես թե հեռացվում է, դուրս է գալիս հիմնական տեքստի շրջանակներից՝ թաքնվելով «հավաքողի» կամ «խմբագրի» անվան տակ: Կառուցման այս մեթոդը ստանում է հետևողական տարածում «նամակներով վեպ» ժանրում (սուբժանրում), որը ծագել է 18-րդ դարում և զարգացել 19-րդ դարում (Շ. դե Լակլոյի «Վտանգավոր կապեր», Գյոթեի «Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները» վեպերը և այլն): Այստեղ շարահյուսական ներքին շրջանակները շատ վառ են արտահայտված. ուղղակի նշվում են նամակների «հեղինակները», հստակ նշված են սկիզբը և վերջը (այսինքն՝ կա հղում հասցեատիրոջը և ստորա-

14 «Տեքստ տեքստում»-ի նման ընկղմումների տեսական մանրամասն վերլուծությունը և նման տեքստերի մակարդակների փոխհարաբերությունները, այդ թվում «միացումները» ուսումնասիրված են Գ. Գրինենկոյի աշխատության մեջ (Гриненко Г. Б. Сакральные тексты и сакральная коммуникация, М., 2000):

15 Առաջին օրը մետատեքստի հերոսները պայմանավորվում են իրար հետ, որ ամեն օր մի թեմայով պատմություններ կպատմեն, իսկ թեման կորոշի այդ օրվա համար ընտրված «թագավորը» կամ «թագուհին»: Իսկ հերոսներից մեկը ազատ թեմայով իր նովելը պատմելու արտոնություն խնդրեց, որը նրան թույլատրվեց:

գրություն), երբեմն նշվում է նաև յուրաքանչյուր նամակի գրության տեղն ու ժամանակը: Սակայն մեծ գրողները երբեմն չեն բավարարվում միայն այդ ձևական շրջանակներով՝ նամակներով, որոնք վերագրվում են տարբեր հերոսների. փոխվում են ոճը, բառապաշարը և խոսքի այլ սուբյեկտիվ հանգամանքներ, որոնք գրականության մեջ հերոսի բնութագրման միջոցներից են:

Սակայն «տեքստը տեքստում» կառույցը՝ որպես նշանագիտական երևույթ, և նրա հետ կապված ներքին շրջանակները պարտադիր ազուցիկ չեն և պայմանավորված չեն միայն հեղինակի փոփոխությամբ. այդ երևույթը ավելի լայն է և կարող է տարբեր ձևերով դրսևորվել: Օրինակ՝ հեղինակային բանաստեղծությունը արձակ տեքստում, մի տեքստում կարող է մեջբերում լինել այլ տեքստից՝ արձակ կամ բանաստեղծական ձևով (աղբյուրը՝ նշված, կամ ոչ): Կարող է դրսևորվել նաև պատումի ընթացքի՝ իրադարձությունների տարածական և ժամանակային շրջանակների խախտումով, կամ հեղինակի անցումը պատումի մի գծից մի այլ գծի, ինչպես նաև՝ գլխավոր հերոսի մասին պատումից երկրորդական ինչ-որ մեկի մասին պատմության:

Ընդ որում՝ եթե գրավոր տեքստում ավելի հաճախ՝<sup>16</sup> ակնհայտ մեջբերումը նշանակված է իր շարահյուսական շրջանակներում (չակերտների միջոցով առանձնացնելով անմիջական հեղինակին ու տեքստը, մատնանշելով՝ որտեղից է այն վերցված), ապա չերևացող մեջբերումը գտնելու պատասխանատվությունը կարծես թե հեղինակը դնում է ընթերցողի վրա, և այն սերտ կապվում է նշանագիտական ու պրագմատիկ (գործնական) շրջանակների հետ: Միննույն ժամանակ նշենք, որ մեջբերումների ակնհայտ տեսակը ընդհանրապես հատուկ չէ գեղարվեստական տեքստերին. այն ավելի շատ հատուկ է գիտականին, իսկ ահա մնացած միջոցները, որոնք «տեքստի մեջ տեքստ» են ներառում, լայն տարածում ունեն որպես գեղարվեստական հնարքներ:

Հատկապես կարևոր է նշել գեղարվեստական տեքստում ինչ-որ վավերագրերի կամ նմանակումների ներառումը (Ա. Պուշկինը «Կապիտանի աղջիկը» տեքստում ներառել է 17-րդ դարի իսկական գրպարտություն, Ֆ. Դոստոևսկին «Կարամազով եղբայրների» տեքստում նմանակել է դատախազի ու փաստաբանի իրական ելույթը), ինչը կրկին լայն տարածում է գտնում 20-րդ դարի գրականության մեջ (Վ. Բոգոմոլովի «Ճշմարտության պահը», Յ. Սեմյոնովի «Գարնան 17 ակնթարթը» և այլն), և ընդ որում՝ ոչ միայն գրականության մեջ է տարածում գտնում, այլև արվեստի այլ տեսակներում (օրինակ՝ Ա. Տարկովսկու «Հայելի» գեղարվեստական ֆիլմում առկա փաստագրական դրվագները), գեղանկարչության մեջ՝ լուսանկարները (կոլաժ) և այլն:

16 Համենայն դեպս, Նոր ժամանակների մշակույթում այդպես է. հին և միջնադարյան գրականության տեքստերում, ինչպես նաև բանահյուսության մեջ ուրիշների տեքստերի մասերի օգտագործումը՝ առանց հեղինակի մասին նշելու, արատ չէր համարվում: Հարավոր է, որ դա կապված էր այդ ժամանակի մենտալության առանձնահատկություններին, երբ բոլոր տեքստերի իսկական հեղինակը համարվում էր Աստված, իսկ մարդ-հեղինակը՝ սուկ այդ տեքստերի հաղորդող:

### 3. Ժամանակի և տարածության խաղը

Ժամանակակից «մեծ» վեպի գրեթե հիմնական հնարքն այսօր տարբեր հերոսների մասին պատմությունների մի քանի միահյուսվող ու տարամետ ինքնություն գծերն են: Այսպես՝ Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում հեղինակի ուշադրության կենտրոնում մեկ Անդրեյ Բալկոնսկին է, մեկ Բեգովսովը, մեկ Նատաշա Ռոստովան, ինչպես նաև երկրորդական, երրորդական հերոսները: Տեքստի այսպիսի կառուցումը թույլ է տալիս, որ պատկերը ստանա «տարածացուցականություն» (ստերոսկոպիկություն), ծավալը նպաստում է հերոսների ներաշխարհային ու բնավորության տարբերությունները ցույց տալուն, միևնույն երևույթի նկատմամբ նրանց տեսակետներն ու գնահատականները հակադրելուն:

Այս դեպքում գործ ունենք տեքստի գծային կառույցի հետ, որը համապատասխանում է «նորմալ» ժամանակագրությանը և նկարագրվող դեպքերի հետևողական հոսքի խախտմանը. գծային ձևավորված վերբալ տեքստի տարբեր հատվածներ կարող են վերաբերել միաժամանակ տեղի ունեցած դեպքերի, իսկ տեքստի՝ հետո ընկած հատվածը նկարագրում է ավելի վաղ տեղի ունեցած դեպքերը, ձիշտ է, արդեն որպես հերոսի հիշողություններ<sup>17</sup>: Այստեղ ներքին «շարահյուսական շրջանակները» շարահյուսական մակարդակի վրա սահմանվում են պարզ և միօրինակ՝ որպես գլուխների, ենթագլուխների ու ենթաբաժինների միջև սահմաններ, և ընթերցողն ինքն է ստիպված նրանց իմաստաբանական շրջանակներ վերագրում:

Իսկ ահա 20-րդ դարի վեպերում մշտական են ներկայի դեպքերից անցյալին կամ անգամ ապագային արվող «ցատկերը», ընդ որում՝ առանց որևէ շրջանակի, այսինքն՝ առանց հեղինակային նշումի այն մասին, որ հերոսի հիշողությունները կամ երգանքները արդեն դարձել են ընդունված հնարքներ, ինչպես արդարացիորեն նշում է ռուս գրականագետ Տ. Մոտիլյովան. «20-րդ դարում աճում է գեղարվեստական ժամանակին անդրադառնալու գրողական ազատությունը, առաջանում են էմպիրիկ ու գեղարվեստական ժամանակների ակնհայտ ու կտրուկ տարբաժանումներ»<sup>18</sup>:

Այս առումով հետաքրքիր են ֆանտաստիկ ստեղծագործությունները, ուստի Տ. Մոտիլյովան վերլուծում է Կ. Վոննեգուտի «Սպանդանոց հինգ կամ մանուկների խաչակրաց արշավանքը» վեպը, որի հերոսը՝ Բիլլի Պիլիգրիմը, հեղինակի խոսքերով, անջատվել է ժամանակից: Տրալֆամադոր մոլորակում, որտեղ հայտնվում է Բիլլի Պիլիգրիմը իր գառանցանքային տեսիլներում, ժամանակի հատուկ փիլիսոփայություն է. «Անցյալի, ներկայի ու ապագայի բոլոր պահերը միշտ եղել են և միշտ պիտի լինեն»<sup>19</sup>: «Բանաձևումը հստակ պարադոքսային է, - շարունակում է հետազոտողը, - սակայն այն իր իմաստն ունի. մարդկության պատմության բոլոր իրադարձությունները փոխկապակցված են: Անցյալից չի կարելի ազատվել, այն շարունակում է ապրել այսօր: Առօրյա, գործնական ժամանակից «անջատվելը»

17 Այն հարցը, թե երբ է գծայության այսպիսի խախտումը առաջացել գրականության մեջ, պահանջում է գրականագիտական հատուկ ուսումնասիրություն: Սակայն կարող ենք վստահաբար հաստատել, որ այս հնարքը լայնորեն սկսել է գործածվել 19-րդ դարից սկսած:

18 «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», Л., 1974, с. 187.

19 Նույն տեղում, էջ 189:

օգնում է Բիլլի Պիլիգրիմին այլ կերպ նայել իր երկրի, իր սերնդի ճակատագրին»<sup>20</sup>:

Ընդհանուր առմամբ համաձայնելով այս եզրակացություններին՝ ուզում ենք ամեն դեպքում նկատել, որ ժամանակի այդ տեսակը մշակույթի պատմության մեջ սկզբունքորեն նոր բան չէ. անցյալի, ներկայի և ապագայի գոյակցության նույն գաղափարներին մենք արդեն հանդիպել ենք Հին աշխարհի ու Միջնադարի մշակույթը վերլուծելիս, որտեղ բոլոր ժամանակների հետ թույլատրվում էր նաև «Հավերժության» գոյակցումը: Այս գաղափարը զանազան ձևերով խաղարկվել է տարբեր ֆանտաստիկ վեպերում, բայց ահա թե ինչն է հետաքրքիր. եթե 19-րդ դարավերջին Մարկ Թվենի «Քոնտրեթիքուրեցի Յանկին Արթուր թագավորի արքունիքում» վեպում հերոսը ընկղմվում է «անցյալի» մեջ, որի «իրականությունը», շնորհիվ սոցիալական հիշողության և պատմական գիտությունների, նշանակալի չափով բարձր է, քան «ապագան», ապա 20-21-րդ դարերում, սկսած Հ. Ուելսի «Ժամանակի մեքենան» վեպից, սկզբնավորվում է զանգվածային գրոհ ինչ-որ կերպ արդեն գոյություն ունեցող «ապագայի» և ամբողջական «Հավերժության» վրա, որտեղ հերոսները հեշտությամբ տեղափոխվում են տարբեր ժամանակներ (Ա. Ազիմովի «Հավերժության վերջը», Հ. Հարիսոնի «Արկածային սագա» և այլն):

20-րդ դարը ծնունդ տվեց մի նոր երևույթի. գրականության հարաբերությունը ժամանակի հետ շատ տարօրինակ էր: Այդ մասին լավագույնս արտահայտվել է Ժան-Պոլ Սարտրը Ֆոլքների «Շառաչ և ցատուս» վեպի առիթով. «Ժամանակակից գրողների մեծ մասը՝ Պրուստը, Ջոյսը, Դոս Պաստուրը, Ֆոլքները, Ժիդը և Վիրջինիա Վուլֆը, փորձել է յուրովի խեղել ժամանակը: Որոշ մասը նրան գրկել է անցյալից և հասցրել պահի մաքուր ներմբռնողականության, մյուսները, ինչպես Դոս Պաստուրը, այն վերածել են սահմանափակված և մեխանիկական հիշողության: Պրուստն ու Ֆոլքները պարզապես գլխատել են ժամանակը. նրանք ժամանակից խլել են ապագան, այսինքն՝ ազատ ընտրության ու գործողության չափումը...»<sup>21</sup>:

Մեկ այլ հեղինակի կարծիքով՝ գրական տեքստում ժամանակագրական հաջորդականության խախտման այս հնարքը արդեն այնքան է կորցրել իր ինքնատիպությունը, որ բազմաթիվ ծաղրանմանությունների տեղիք է տվել<sup>22</sup>. այսպես՝ ֆրանսիացի ռեժիսոր և դրամատուրգ Ռ. Պլանշոնը իր «Երեք հրացանակիրները» պիեսում ծաղրում է այն՝ պատկերելով դ'Արտանյանի՝ Ֆրանսիայի մարշալի թաղումը, որտեղ դագաղի հետևից գնում են նրա՝ վաղուց մահացած ծնողները:

«Ժամանակի հետ խաղի» հակառակ կողմը ընդհանրապես վիպային աշխարհից ժամանակի անհետացումն է: Այս տեսակետն է արտահայտված անգլիացի գրականագետ Մ. Մարրի՝ Ֆ. Դոստոևսկու մասին մենագրության մեջ. «Դոստոևսկին միտումնավոր կամ բնագոյաբար որոշել է լուծարել ժամանակի այդ զգացողությունը... Մենք այն կարդում ենք ինչպես երազում, և մենք ինքներս էլ կարծես երազում ենք... Նրա ստեղծագոր-

20 Նույն տեղում:

21 Sartre J.-P., Situations I. Paris, 1947. p. 77-80.

22 Տե՛ս «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», էջ 200.

ծություններում ո՛չ ցերեկ կա, ո՛չ գիշեր, արևը դուրս չի գալիս և մայր չի մտնում»<sup>23</sup>:

20-րդ դարի գրականության մեջ փոքր չափով, բայց նկատելի է «տարածության հետ խաղը»: Տ. Մոտիլյովան այդ մասին գրում է. «20-րդ դարի գրականության մեջ կա նաև վեպի այնպիսի տեսակ, որի դեպքում գործողությանը կցված են տարբեր ժողովուրդներ, և ըստ էության՝ խոսքը մարդկության ճակատագրի մասին է, ինչպես Ուելսի վեպերում կամ Կ. Չապեկի «Պատերազմ սալամանդրերի դեմ» վեպում: Այստեղ անխուսափելիորեն ուժի մեջ է մտնում գեղարվեստական պայմանականությունը, որի դեպքում մանրամասների հավաստիությունը անէական է դառնում: Սակայն 20-րդ դարում կա նաև վեպի մի տեսակ, որը սեղմում է տարածությունը, որում գործողությունը պարփակված է նեղ, լոկալ սահմաններում»<sup>24</sup>: Որպես օրինակ նա բերում է վագոնը, որով գնում է ֆրանսիացի գրող Միշել Բյուտորի «Փոփոխություն» վեպի հերոսը, կամ դատարանի դահլիճը, որտեղ ծավալվում են Հենրիխ Բելլի «Թե ինչպես ավարտվեց աշխատանքային մի գործուղում» պատմվածքի գործողությունները:

«Սեղմված տարածության, ինչպես նաև սեղմված ժամանակի սկզբունքը բոլորովին էլ չի նեղացնում վիպասանի հնարավորությունները, – գրում է նա, – ընդհակառակը, նա կարող է սևեռվածության, գեղարվեստական տեսլականի մերձության կամ այլ իրադարձությունների ինտենսիվության շնորհիվ, որոնք ընկած են հիշողության մեջ, մտորումներում, հերոսների զրույցներում, բացահայտել կյանքի նոր կողմեր և ժամանակակից մարդու հոգեբանությունը՝ նրա սոցիալական զանազան մոդիֆիկացիաներով»<sup>25</sup>:

«Տարածության և ժամանակի հետ խաղը» անմիջականորեն կապված է նաև տեքստի դրվագների թվի աճի կամ «գծերի» հետ, որոնցում իրադարձությունները ընդարձակվում են: Այսպես՝ «զուգահեռ գծերի» հնարքը Գ. Գ. Մարկեսի հանրահայտ «Հարյուր տարվա մենություն» վեպի սյուժեի հիմքն է, որտեղ հերոսներից մեկը զբաղված է նրա ամբողջ ընտանիքի պատմությունը պատմող տարեգրության ծածկագրի վերծանումով, և այդ պահին, երբ նա ավարտում է վերծանումը, ավարտվում է նաև ընտանիքի պատմությունը (մահանում է նրա վերջին ներկայացուցիչը):

Մ. Բուլգակովի «Վարպետն ու Մարգարիտան» վեպի հիմնական տեքստին զուգահեռ, որտեղ նկարագրվում են Մոսկվայի 20-րդ դարի «իրական» դեպքերը, տարվում է մի այլ վեպի գիծը, որի հեղինակը այս դեպքում վեպի հերոսն է՝ Վարպետը, և որը վերաբերում է ավետարանական վաղ դեպքերին: Եվ այդ երկու գծերը հատվում են «իրականության մեջ»՝ ազդելով գլխավոր հերոսների ճակատագրի վրա:

Իսկ ահա Ա. Պերես-Ռևերտեի «Ֆլամանդական տախտակը» վեպի վերբալ պատումին «զուգահեռ» առկա է մի նկար՝ գեղանկարչական պատկեր, և քանի որ նկարում պատկերված է շախմատային խաղի որոշակի պահ, ապա ևս մի «զուգահեռ գիծ» է տարվում, որը էական է սյուժեի զարգացման համար. այն դառնում է հենց նկարագրվող հերոսների շախմատային խա-

23 Murry J.-M. Fyodor Dostoevsky, N Y, 1966, p. 28.

24 «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», էջ 200.

25 Նույն տեղում, էջ 201:

դը: Եվ միայն դրանից հետո, երբ հաջողվում է վերակառուցել այդ խաղի մեկնարկը, վեպի գլխավոր հերոսները կարողանում են լուծել նկարի հանելուկը, որը նրանց բանալի է տալիս՝ հասկանալու իրենց հետ կատարվող «ներկայի» դեպքերը:

**Այս բոլոր ներդիրները, «խցկումները» ոչ թե ուրիշ խոսքեր են, այլ հիմնական տեքստին զուգահեռ, տարասեռ պատումներ, որոնք բարդացնում են տեքստի հյուսվածքն ու կոմպոզիցիան: Սա, ըստ երևույթին, պայմանավորված է «արդյունաբերական հասարակության» մշակութային դարաշրջանի բարդացման հետ. ի տարբերություն նախորդ՝ ագրարային քաղաքակրթության մշակույթի, Նոր ժամանակների մարդկանց մտածողությունը ավելի վերացարկված է, զարգացած, գիտակցությունը՝ ավելի բարդացած:**

Նման երևույթը, մեր կարծիքով, համահունչ է բազմաժանրայնության զարգացմանը՝ ժանրերի սահմանների խախտմանը, որը ձևավորվում է 19-րդ դարում: Սակայն դրանք իրենց գագաթնակետին են հասել հետարդիականության ժամանակաշրջանի արվեստում, որտեղ «այլ տեքստերի հետ խաղը» դառնում է հիմնարար հնարք, որտեղ ժամանակի, տարածության, հերոսների և այլնի միախառնումը արվում է միտումնավոր, որտեղ անընդհատ չնկատվող մեջբերում է արվում (առանց մատնանշելու մեջբերման աղբյուրն ու սահմանները), այնպես որ ստեղծագործության տեքստը կարող է լինել անգամ այլ տեքստերից հեղինակի կողմից արված քաղաքություն (բանաքաղություն, կոմպիլյացիա): Ընդ որում՝ ուզում ենք նշել, որ սկսած 20-րդ դարի 80-ական թվականներից, երբ համատարած է դառնում անհատական օգտագործման համակարգիչների, թվայնացման, պատճենահանման սարքերի և համանման տեխնիկայի, ինչպես նաև համացանցի ու վիրտուալ իրականության գործածումը, դրանց շնորհիվ առանց ձևականությունների բոլոր այլ տեքստերը կամ նրանց հատվածները հնարավոր է լինում փոխառել ու նրանց հետ զանազան գործողություններ կատարել. հենց զուտ ընդօրինակումը արվում է առանց ջանքերի ու շատ ժամանակ վատնելու:

«Ժամանակի ու տարածության հետ խաղը» դարձել է կինոարվեստի բնութագրական հատկանիշը: Ընդ որում՝ այստեղ կարելի է հետաքրքիր շարժ նկատել: Համր կինոյի ժամանակաշրջանում և՛ տարածության, և՛ ժամանակի մեջ այդպիսի անցումները հեշտությամբ էին արվում՝ շնորհիվ մակագրությունների, այնպես որ բավական էր մակագրել «Հերոսի երիտասարդությունը», և հանդիսատեսի համար այդ ժամանակային անցումը սովորական կլիներ: Հնչյունային ֆիլմի ի հայտ գալուց հետո նախ՝ վերանում է «ժամանակային ցատկը». ֆիլմի դեպքերը կառուցվում են գծային ժամանակում, բայց «տարածական անցումները» պահպանվում են: Սակայն հետո՝ սկսած մոտավորապես 20-րդ դարի 70-ական թվականներից, ժամանակային «ցատկերը» ոչ միայն վերականգնվում են, այլև դառնում են կինոարվեստի բնութագրական հնարք: Ֆիլմի բարդացված կառուցվածքի հանդիպում ենք, երբ միախառնվում են տարբեր հերոսների կյանքի դեպքերի գծերը, որոնք նրանց հետ կատարվել են տարբեր ժամանակներում և տարբեր տեղերում:

Այս առումով բավականին դժվար ընկալելի է հոլիվուդյան «Ժամացույցներ» ֆիլմը ըստ Մայքլ Կանինգեմայի վեպի (1988), ռեժիսոր՝ Ստիվեն Դոլդրի (2002): Այստեղ հաշվվում են երեք իրական, սակայն տարբեր իրավիճակներ (Ժամանակ և տեղ)՝ Վիրջինիա Վուլֆի կյանքի վերջին օրը, կնոջ կյանքից մի օր, այլ գործերի թվում՝ Վիրջինիա Վուլֆի «Միսիս Դեյլուեյ» վեպի ընթերցումը, իսկ հետո՝ այդ կնոջ հասունացող որդու կյանքի մի օրը և նրա ինքնասպանությունից հետո գիշերը: Այդ իրողությունները չեն հաջորդում միմյանց, այլ ներբերված են հատվածաբար՝ մեկը մյուսի հետևից, ընդ որում, հետաքրքիր է դրանց՝ միմյանց կցումը. նախ՝ հերոսները, երկրորդ՝ ինքնասպանության թեման, երրորդ՝ հեղինակի (Վ. Վուլֆ) կապը իր ընթերցողի հետ, չորրորդ՝ իրենց տեսակով ձևական «կրկնությունները»՝ ինչ-որ դրվագներ, որոնք միանման են կառուցված, կերպարների տեղաբաշխումը կադրում և նման այլ բաներ:

Սակայն «Ժամանակի հետ խաղի» համեմատաբար զարմանալի օրինակ կարելի է համարել ռեժիսոր Գասպար Նոեի «Անդարձություն» ֆիլմը, որտեղ դրվագները կառուցված են «հակառակ ժամանակագրության» կարգով, այսինքն՝ իրադարձությունները սկսում են վերջից (հանգուցալուծումից), իսկ հետո հանդիսատեսին աստիճանաբար հասցնում են սկզբին (հանգույցին):

Այնհայտ է, որ յուրաքանչյուր մեծ արվեստագետ ունի գեղարվեստական ժամանակի ու տարածության իր ըմբռնումը, այդ հարցերի իր մեկնաբանությունը: Սակայն 20-րդ դարի մշակույթի առանձնահատկություններից մեկը կարելի է համարել իրականության անհատական «մոդելների» բազմազանության աճը, դրանց անընդմեջ բարդացումը: Մեր կարծիքով՝ հենց այս առանձնահատկությունն էլ ձևավորում է հետարդիականության դարաշրջանի կինոարվեստի քրոնոտոպը:

Տարբեր ծածկագրերի (ոճերի) որոշակի համադրությունների, հետևաբար՝ «տեքստերում տեքստերի», հանդիպում ենք նաև ճարտարապետության մեջ, օրինակ՝ միջնադարյան հսկայական տաճարների շինարարության ժամանակ, որ տասնամյակներ կամ անգամ հարյուրամյակներ է տևում: Այստեղ շինության ներքին հարկերը կարող են կառուցված լինել ռոմանական ոճով, միջին հարկերը՝ վաղ գոթիկայի, իսկ վերին հարկերը՝ ուշ գոթիկայի: Կամ, օրինակ՝ Ռուանի Նոտր Դամ տաճարում մի աշտարակը կառուցված է վաղ գոթիկայի ոճով, իսկ երկրորդը, որ ավելի ուշ է կառուցվել, ուշ գոթիկայի ոճով: Սակայն այդ ժամանակներում ոճերի այդպիսի համադրումը երբեք նպատակադրմամբ չի եղել, այլ առաջացել է համեմատաբար պատահականորեն, տիրապետող ոճերի պատմական հերթափոխի և մշակույթի ընդհանուր զարգացման շնորհիվ: 19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարասկզբին ճարտարապետության մեջ, որպես հատուկ ոճ, ձևավորվում է էկլեկտիկան՝ ոճերի միտումնավոր միախառնումը, որը ևս մշակութաբանական վերլուծությամբ կարելի է համագոր համարել գրականության բազմաժանրայնությանը:

Համանման իրավիճակներ կան նաև արվեստի այլ տեսակի ստեղծագործություններում: Սակայն որպես յուրօրինակություն դիտարկենք Կիևում Միխայիլ Բուլգակովի տուն-թանգարանի (Անդրեևսկի գառիվայր, տուն 13) ցուցանմուշները<sup>26</sup>, որոնք կապված են գունային սուրճածկագրերով: Այս-

<sup>26</sup> Ինչը ևս, որոշակի իմաստով, չնայած ուրույն բնույթին, կարելի է դասել արվեստի գործերին:

տեղ գործ ունենք երկու՝ իրար վրա դարսվող իրականությունների հետ. առաջինը իրական աշխարհն է՝ տունը, որտեղ իսկապես ապրել է Բուլգակովների ընտանիքը, երկրորդը «Սպիտակ գվարդիա» վեպի (և այդ վեպի հիման վրա գրված «Տուրքինների օրերը» պիեսի) աշխարհն է, որի դեպքերը հիմնականում կատարվում են այդ տանը: Դեպքերը մանրամասն նկարագրված են վեպում: Քանի որ Բուլգակովներին պատկանող իրերը քիչ են պահպանվել, ապա թանգարանի բացակայող ցուցանմուշները համալրվում են քիչ թե շատ դիպուկ կրկնօրինակներով, ընդ որում՝ այդ կրկնօրինակները վեպում նկարագրվածներն են: Եվ դրանք բոլորն էլ սպիտակ գույնի են: Այսպիսով, Տուրքինների գրական աշխարհը տրվում է սպիտակ գույնով, մինչդեռ Բուլգակովների իրական աշխարհը սովորական բազմագունային կենցաղային միջավայրում է: Դրանով գրական աշխարհը կարծես թե ներծծվում է իրական աշխարհում և, շարժվելով սենյակով մեկ, հայացք նետելով մի առարկայից մյուսին, ասես մի աշխարհից անցնում ենք մեկ այլ աշխարհ:

«Տեքստը տեքստում» կառույցները հատուկ ձև են ձեռք բերում նկարչության մեջ: Այդ արվեստի առանձնահատկության շնորհիվ հաճախ նրանք կրում են արտացոլման բնույթ՝ ջրում, հայելում, ինչ-որ մակերևույթի վրա ստվերի ձևով, բայց կարող են լինել նաև «նկար նկարում» կառույցի ձևով:

#### 4. Արտացոլման հնարքը՝ որպես տեքստ տեքստում

Յու. Լոտմանն իր «Սեմիոսֆերա» աշխատության «Տեքստ տեքստում» գլխում<sup>27</sup> խորությամբ վերլուծել է հայելային արտացոլումները կերպարվեստում և կինոյում: Նա նշում է, որ «հայելու օգնությամբ կրկնակվումը երբեք էլ պարզ կրկնություն չէ. փոխվում է աջ ու ձախ առանցքը, կամ, ավելի հաճախ, էկրանի կամ կտավի հարթությանը հավելվում է նրան ուղղահայաց առանցք, որը խորություն է ստեղծում կամ հարթությունից դուրս ընկած դիտակետ: Այսպես՝ Վելասկեսի կտավում դիտողի տեսանկյանը, որը Վենեթրային թիկունքից է տեսնում, ավելանում է դիտակետ հայելու խորքից՝ Վենեթրայի դեմքը»<sup>28</sup>:

Հայելու գործածումը թույլատրում է լուծել գեղարվեստական որոշ խնդիրներ. Լ. Վիսկոնտիի «Կրքեր» ֆիլմում «հերոսուհու մարմինը», որ միտումնավոր անկիրք է ու սառած, ներհակ է հայելում նրա դինամիկ արտացոլմանը: Համեմատենք նաև Անրի-ժորժ Կլուզոյի «Ագռավ» ֆիլմում արտացոլման հոյակապ տպավորությունը ջարդված հայելում կամ Մարսել Կարնեի «Օրը սկսվում է» ֆիլմում՝ ջարդված հայելին: Սրա հետ կարելի է համեմատել հայելում կամ հայելուց անդին արտացոլման համընդհանուր գրական առասպելաբանությունը, որը արմատներով հանգում է հայելու՝ որպես այնաշխարհի պատուհանի մասին վաղնջական պատկերացումներին»<sup>29</sup>:

Սակայն քննվող խնդրի տեսանկյունից մեզ համար ամենահետաքրքիր-

27 Տե՛ս Լոտման Ե. Մ., Семиосфера, СПб., 2000.

28 Նույն տեղում, էջ 68:

29 Նույն տեղում, էջ 69:



րը այն դեպքն է, երբ արտացոլումը ցուցադրում է ինչ-որ բան, որն առհասարակ բացակայում է իրականության հատվածում, որ պատկերված է կտավում: Այսպես, եթե Վելասկեսի «Վեներա և Ամուր» կտավում հայելու մեջ տեսնում ենք (տեքստ տեքստում) հիմնական տեքստի (մետատեքստի) անտեսանելի Վեներայի դեմքը (նա պառկած է թիկունքով դեպի հայելին, իսկ Ամուրը նրա առջև պահում է հայելին), ապա Վան Էյկի «Բանկիր Առնոլֆինի՝ կնոջ հետ դիմանկարը» կտավում պատկերված են ոչ միայն Առնոլֆինի և նրա կնոջ թիկունքը (դիմանկարում նրանք պատկերված են դիմահայաց), այլև դիտողի կողմից մտնող հյուրերի, այսինքն՝ նրանց, ովքեր ներկա չեն կտավի իրականության հատվածի տարածական շրջանակներում, որը պատկերված է կտավում, և նրանց, ովքեր ասես գտնվում են ոչ թե տեքստում, այլ նկարված տեսարանի համատեքստում: Նույն կերպ Վելասկեսի «Մենինաներում» («Ֆրեյլիններում») հայելում արտացոլվում են իսպանական թագավորն ու թագուհին, որոնք ընդհանրապես չկան կտավի իրական տարածության մեջ. նրանք ասես կողքից (համատեքստից) հետևում են տեսարանին:

Այժմ ուշադրություն դարձնենք հենց կտավում առկա նկարչին՝ Վելասկեսին, որը «գտնվում է աշխատանքի մեջ», այսինքն՝ նկարում է կտավը: Այստեղ հավանաբար տեղին է հիշել, որ հեղինակ-նկարչի ներկայությունը նկարչական տեքստում սկսվել է միայն Վերածննդի դարաշրջանում, ընդ որում՝ ավելի հաճախ՝ նկարում ստորագրության ձևով և միայն բացառիկ դեպքերում՝ հենց ինքն իրեն պատկերելով: Այսպես՝ քաջ հայտնի է, որ Միքելանջելոն Սիքստինյան տաճարի «Ահեղ դատաստան» զոհասեղանի որմնանկարում պատկերել է իրեն: (Ընդ որում՝ ըստ լեգենդի՝ Ֆիդիասը մ.թ.ա. 5-րդ դարում Պարթենոնի տաճարի համար քանդակած Աթենաս Պալլասի արձանի վահանի վրա քանդակել է իր ինքնապատկերը):

Սակայն միայն 17-րդ դարից են ի հայտ գալիս կտավներ, որոնք ոչ միայն ստորագրված էին նկարիչների կողմից, այլև պատկերում էին հենց իրենց՝ նկարելու պահին: Այդպիսի այուժեի երևան գալը կապված էր «կենցաղային ժանրի» զարգացման հետ, որը հաճախ կոչվում է պարզապես «ժանր»: Նշանագիտական ծածկագրի բարդացման հաջորդ քայլը դառնում են այն նկարները, որոնց վրա արվեստագետը նկարել է հենց այն կտավը, որը հիմա դրված է դիտողի առաջ: Այդպիսի աշխատանքներում կարծես թե կա իրողության երկու շերտ՝ «իրականում» նկարվող տեսարան (տեքստ) և նրա համատեքստ հարթությունը, որտեղ կտավ է ստեղծվում՝ ներառյալ նկարող արվեստագետին: Գեղանկարչական ստեղծագործության այսպիսի կառուցումը լիիրավ կարելի է համեմատել «պատում պատումում»-ի հետ, որտեղ հեղինակը (պատմողը) իր ներկայությամբ տեքստի մեջ շրջանակ է ստեղծում տեքստի համար:

Սակայն, եթե վերբալ տեքստի պատմողը սովորաբար հանդես է գալիս միայն որպես տեքստի սկզբի և վերջի ընթերցող, և միայն որոշ գրական ստեղծագործություններում, այն էլ շատ հազվադեպ՝ միջնամասերում, իսկ մնացած ժամանակ նա կարող է «մոռացված» լինել, ապա նկարչության մեջ՝ տարածական արվեստում, որտեղ ժամանակի ընթացքը կանգ առած է կամ ընդամենը ակնթարթ է, հեղինակ-նկարիչը դատապարտված է հա-

րատն ներկայության: Այդպիսի կտավներում համատեքստը ասես տարրալուծվում, անքակտելիորեն միահյուսվում է տեքստին, քանի որ այստեղ նշանագիտական ծածկագրի հերթափոխ չկա, նկարն ամբողջությամբ գրված է «միևնույն լեզվով», իսկ «իրականության» շերտերը տարբերակվում են միայն բովանդակության մակարդակում, այն էլ՝ միայն նշանագիտական վերլուծության դեպքում:

Այլ բան է, երբ ծածկագրերը հերթափոխում են. նկարի ներսում տրված է նկարվող նկարի պատկերը, որը հենց «նկար է նկարում»՝ անշուշտ, իր շրջանակով, պատկերվածի այլ պարտադիր մասշտաբով<sup>30</sup> և, հաճախ, ուրիշ, ժամանակի ավելի վաղ պահով, երբ նկարը դեռևս ավարտված չէ, այսինքն՝ նրա վրա աշխատանքը որոշակի փոխում է, երբ պատկերվածի և պատկերվողի միջև տարբերությունը հստակ երևում է:

Ծածկագրերի հերթափոխությանն ենք առնչվում նաև հայելում կամ ջրի մեջ պատկերի արտացոլման պարագայում. այն առավել արտահայտվում է գույների՝ այլ գունապնակի կամ նրանց նրբերանգների ներկերի հետ հարաբերության կիրառության, քան պատկերվածի, այսինքն՝ կտավի մետատեքստի, պատկերի միջոցով:

«Մենինաներում» մենք չենք տեսնում պատկեր նկարում, որը նկարում է Վելասկեսը. նա դիտողին շրջված է հակառակ կողմով, սակայն այստեղ հայտնվում է տեքստի երրորդ շերտ՝ կապված հայելային արտացոլման հետ: Եվ այսպես՝ նկարչական տեքստի առաջին շերտը պալատի կենցաղային տեսարանն է՝ սենյակ, որտեղ գտնվում են փոքրիկ արքայադուստրը, ֆրեյլիններն ու նկարող նկարիչը, երկրորդ շերտը կտավի նկարչական տեքստն է, որը նկարում է արվեստագետը (նկար նկարում), և վերջապես երրորդ շերտը՝ թագավորն ու թագուհին, որոնց նկարիչը նկարում է իր կտավում, և որոնք կենցաղային տեսարանի շրջանակում բացակա են. նրանք ներկա են միայն որպես նկարչի թիկունքում գտնվող հայելային արտացոլանք, որն էլ ձևավորում է յուրահատուկ «տեքստ տեքստում»: Սա կերպարվեստի համար այն բացառիկ դեպքն է, երբ հայելում արտացոլանքը՝ «տեքստ տեքստում», որը նկարի հիմնական տեքստի (մետատեքստի) հետ հարաբերության մեջ ըստ էության տեքստ-օբյեկտ է, կարծես թե դառնում է ամբողջ կտավի համատեքստի հատված, ընդ որում՝ ժամանակի այն պահին և այն տեղում, որտեղ կտավը ստեղծվել է: Այլ կերպ ասած՝ այդ համատեքստը, որն ընկղմված է տեքստում, վերբալ եռաշերտ պատմվածքի նման՝ կարելի է համարել «պատմվածքում պատմվածք՝ պատմվածքում»:

Այսպիսի եռաշերտ նկարչական տեքստն իր վրա հստակ կրում է Նոր ժամանակների և նրա որոշ նորամուծությունների ակնհայտ կնիքը: Սյուժեի ի հայտ գալը՝ նկարիչը, որը նկարում է կյանքից ինչ-որ տեսարան, հնարավոր դարձավ միայն աշխարհիկ նկարչության շնորհիվ, որը ծագեց Վերածննդի դարաշրջանում: Այդ դարաշրջանին է վերաբերում նաև մեզ հայտնի հայելային արտացոլման առաջին դեպքը (Վան Էյկի կտավը), որը ևս կարելի է որակել կենցաղային տեսարան արտացոլող աշխարհիկ նկարչության ծագման հնարք: Բայց ահա այդ երեք հնարքների միահյուսումը մի նկարում, որն առաջացնում է նշանագիտական եռաշերտ նկար-

30 Սովորաբար՝ փոքր:

չական տեքստ, ոչ պատահականորեն ի հայտ է գալիս բարոկկոյի դարաշրջանում, երբ հայելիները ոչ միայն կենցաղում էին լայնորեն կիրառվում, այլև ներքին հարդարանքում նրանք սարքվում էին այնպես, որ բազմապատկեն մի հայելու արտացոլումը մյուսում:

Եվ վերջապես, չի կարելի չնշել ևս մի շերտ, որ կապված է նկարի մեջ նրա արտաքին համատեքստի ներխուժման հետ նույնիսկ այն ժամանակ, երբ Վելասկեսը այն ավարտել է: Կտավում նկարչի կրծքին երևում է կարմիր խաչ՝ Յան Կոնստանտինուսի շքանշանը: Ինչպես հայտնի է, այդ խաչը լրացուցիչ նկարել է հենց թագավորը ի նշան այն բանի, որ ինքը պարզևատրել է նկարչին այդ շքանշանով:

## 5. Տեքստը տեքստում սկզբունքը կինոֆիլմում

Այս արվեստի համապատասխան բնույթից ծագած առանձնահատկությունները ունեն ներքին շրջանակներ, որոնք սահմանափակում են կինոֆիլմի «տեքստը տեքստում»: Քանի որ կինոտեքստը տեսաձայնաշար է, ապա ծածկագրի փոփոխությունը կարող է տեղի ունենալ միայն տեսաշարի, միայն ձայնաշարի կամ երկուսի համատեղ մակարդակում: Մի քանի օրինակով դիտարկենք, թե դա ինչպես է արվում, իսկ որ ամենակարևորն է՝ ինչն, այսինքն՝ դրանով ինչ առաջադրանք է լուծում ռեժիսորը:

Ա. Տարկովսկին «Անդրեյ Ռուբլյով» ֆիլմում սահմանազատում և հակադրում է Ա. Ռուբլյովի կյանքն ու ստեղծագործությունը, աշխարհիկ ու հոգևոր աշխարհները, որոնք արտացոլված են նրա սրբապատկերներում՝ ոչ միայն «ժամանակի խզումով». սրբապատկերները ցուցադրված են ֆիլմի վերջում, այսպես ասած՝ նկարչի կյանքի դեպքերի շարքից դուրս՝ որպես կյանքի անժամանակյա եզրահանգում, նաև գույնով. ամբողջ ֆիլմը սև-սպիտակ է, իսկ սրբապատկերներով վերջին դրվագները մատուցվում են գունավոր, այդ դրվագները ունեն նաև իրենց երաժշտական ձայնաշարը: Ինչ-որ իմաստով ֆիլմի տեսաշարի այդպիսի կառուցումը կարելի է համարել Պլատոնի՝ մարդու մասին հանրահայտ մետաֆորի մարմնավորումը կինոմիջոցներով, մարդ, որն ամբողջ կյանքն անց է կացրել քարանձավում, և նրա պատերին մտահայել են միայն իրական աշխարհի ստվերները: Միայն այստեղ ստվերի փոխարեն սև-սպիտակ պատկեր է, իսկ «բարձրյալի, իսկական աշխարհի իրականությունը» տրվում է գույնով: Սև-սպիտակից գունավոր պատկերին անցումը կիրառված է նաև «Իվան Վասիլևիչը փոխում է մասնագիտությունը» (ռեժիսոր՝ Լ. Գայդայ) ֆիլմում: Այստեղ ևս առօրյա աշխարհը՝ ֆիլմի հիմնական տեքստի համար ներքին տեքստային շրջանակը, տրվում է սև-սպիտակով, իսկ ահա «ուրիշ աշխարհը»՝ հերոսի երազների կամ զառանցանքների աշխարհը, պատկերված է գունավոր: Եվ ֆիլմի սկզբի, և՛ վերջի սև-սպիտակ դրվագները շատ դիպուկ սահմանում են երկու մակարդակների տեքստերի միջև եղած սահմանը՝ տեքստ-օբյեկտի և մետատեքստի:

Գույնի հետ հետաքրքիր խաղի միջոցով են առանձնացվում Ս. Բոնդարչուկի «Պատերազմ և խաղաղություն» ֆիլմում Անդրեյ Բոլկոնսկու հոգեվարքի զառանցանքները. ինչ-որ տեղ գնացող մարդկանց ամբոխը ցու-

ցադրվում է գույնով, սակայն խավար, գույները մի տեսակ խամրած: Հոգեբանության տեսանկյունից դա բավականին տարօրինակ է, քանի որ տեսիլներում գույները, որպես կանոն, ավելի վառ են լինում, երբեմն ավելի վառ, քան իրականում:

Ռեժիսորական այդպիսի լուծման բանալին դառնում է գունային տոնայնությունը, որը հիշեցնում է ռուսական ուղղափառ եկեղեցիների խոնացած որմնանկարները: Եվ այդ «նմանությամբ» մետաֆորը արդարացված է, քանի որ խոսքը վերաբերում է ռուս հավատացյալի՝ մահից առաջ գառանցանքին:

Ներքին շրջանակների այլ միջոց է սահմանում Լ. Կուլեշովի առաջին հնչյունային ֆիլմը՝ «Մեծ մխիթարողը» («Великий утешитель»), և 1950-ականների ռեժիսոր Մ. Շվեյցերի «Միջման Պանինը» ֆիլմը, որտեղ իրական դեպքերը մատուցվում են հնչյունային կինոյի, իսկ մտացածիմները՝ համր կինոյի միջոցներով (այդ թվում նաև՝ վերջին ֆիլմին հատուկ դերասանների պլաստիկայով, տպավորիչ խաղաոճով):

Մի փոքր այլ կերպ են դրվում ներքին սահմանները Կոնստանտին Վոյնովի «Բալզամիտովի ամուսնությունը» ֆիլմում (նկարահանված Ա. Օստրովսկու եռագրության հիման վրա). իրականության և հերոսի երազանքների միջև այստեղ «հերոսի երազանքներում» պահպանվում են և՛ գույնը, և՛ ձայնը, սակայն կտրուկ փոխվում է խաղաոճը, որը ձեռք է բերում յուրահատուկ «միտումնավորություն», արհեստականություն, պայմանականություն, որը մեզ համր կինո է հիշեցնում: Եվ այդ համանմանությունները, այդ ակնարկները սաստկանում են դերասանների ու երաժշտության տեմպի ուժեղացման շնորհիվ, որոնք ուղեկցում են տվյալ տեսաշարը՝ հիշեցնելով «Համր կինոյի» ժամանակահատվածում կինոդահլիճում դաշնակահարի կատարումը:

Ռեժիսոր Վ. Մոտիլի «Անապատի սպիտակ արևը» ֆիլմում «տեքստ տեքստում»-ի դեր կատարում են հերոսի՝ իր կնոջն ուղղած նամակները: Ձայնաշարը այս դեպքում հերոսի ձայնն է, որը կարդում է նամակի տեքստը, և հատուկ երաժշտական եղանակը, մինչդեռ տեսաշարը կարծես պատկերներ են, որոնք առաջանում են հերոսի երևակայության մեջ, որը տրվում է հերոսների հատուկ դանդաղեցված շարժումներով և գունային ներկայնակի կտրուկ փոփոխությամբ (բնության կանաչը և կնոջ վառ կարմիր շրջագգեստը՝ ի հակադրություն անապատի գույների, որտեղ կատարվում են հիմնական դեպքերը):

Մ. Կալատոզովի «Կռունկները թռչում են» ֆիլմում մեռնող հերոսը իր երազանքներում կամ գառանցանքներում տեսնում է իր չկայացած հարսանիքի պատկերները, որոնք շարժման այլ տեմպ ունեն՝ ի տարբերություն ֆիլմի հիմնական տեքստի:

Լ. Գայդայի «12 աթոռ» ֆիլմում կա երեք տարբեր «տեքստ տեքստում», որոնցից յուրաքանչյուրը յուրովի է ծածկագրված: Առաջինը Կիսա Վորոբյանինովի «երազանքներն են»՝ գանձեր գտնելուց հետո Փարիզում իր քաղցր կյանքի մասին: Այդ ծածկագիրը շատ մոտ է ֆիլմի հիմնական ծածկագրին. և՛ գույն կա, և՛ ձայն, և՛ շարժման նորմալ արագություն. նրա առանձնահատկությունը «իրական ձայներից» կտրված լինելն է, որը ամբող-

ջովին խլացված է երաժշտությամբ:

Երկրորդ դեպքը ընդգծված մուլտային (անիմացիա) տեսաշարն է, որը հանդիսատեսն ընկալում է որպես շախմատային ակումբում Օստայ Բենդերի ներշնչված ելույթի ժամանակ վայուկինցիների երազանքներում ձևավորված Նյու Վայուկիի հրաշալի նախագիծ: Որպես ձայնային ուղենիշ՝ այստեղ հնչում է երաժշտությունը, որը ժամանակ առ ժամանակ խախտում է Օստայ Բենդերի ելույթը:

Եվ, վերջապես, երրորդ դեպքը ֆիլմի ավարտն է, որտեղ տեղի է ունենում ֆիլմի հիմնական մասի պայմանականությունից անցում այլ կարգի պայմանականության՝ կարծես ելք իրական աշխարհ: Այդ ելքը ապահովվում է ժամանակակից հագուստով դերասանների երևան գալով և ֆիլմի գովազդային պաստառի միջոցով, որի վրա նկարված է Օստայ Բենդերի հաղթանդամ մարմինը, որն էլ մեզ համար «տեքստ տեքստում»-ի շատ հետաքրքիր օրինակ է:

Կինոյում «տեքստ տեքստում»-ի հատուկ ձև է կառուցողական կրկնական հնարքը: Կինոարվեստում նրա կիրառումը հանգեցնում է «ֆիլմ ֆիլմում»-ի: Գոյություն ունեն բավականին մեծ թվով ֆիլմեր, որտեղ հերոսները ինչ-որ պահի ֆիլմ են դիտում (կինոդահլիճում կամ հեռուստացույցով), օրինակ՝ ռեժիսոր Նաում Բիրմանի «Վայրապազ ոմբակոծի խրոնիկան» ֆիլմում օդաչուները հանգստի ժամանակ դիտում են ռեժիսոր Գ. Ալեքսանդրովի «Ուրախ երեխաները» ֆիլմը: Ներքին էկրանը, որի ծայրերը տվյալ դեպքում կազմում են ներքին շրջանակը, սովորաբար հստակ տեսանելի են: Բայց ինչ-որ ժամանակ նրա եզրերը կարող են խառնվել «արտաքին էկրանի» եզրերին, և այդ դեպքում վերջինիս ամբողջ մակերևույթը լրացնում են «ներքին ֆիլմի» կադրերը: Այդ ժամանակ իսկական հանդիսատեսի համար, որ իրականության մեջ է, տեղի է ունենում ասես երկու տարբեր ֆիլմերի երկու պայմանական իրողությունների սոսնձում՝ «արտաքին» և «ներքին», ընդ որում՝ «ներքինը» ինչ-որ ժամանակ բռնում է «արտաքինի» տեղը: Շատ դեպքերում «ֆիլմ ֆիլմում»-ի հայտնվելը պատկերավոր նկարագրում է հերոսների կենցաղի մանրամասները (ինչպես այդ հնարքը իրացված է վերը բերված օրինակում): Իսկ եթե ամբողջ «արտաքին» էկրանը ծածկում են «ֆիլմ ֆիլմում»-ի դրվագները, ապա դա հաճախ ծառայում է ցույց տալու համար, որ հերոսը (հերոսները) ընկղմվել են ֆիլմ դիտելու մեջ և / կամ ցույց տալու ժամանակային նմանություններն ու տարբերությունները («այժմ» հերոսները դիտում են հին կամ իրենց ժամանակակից ֆիլմ և այլն): Սակայն երբեմն, ինչպես դա արվում է գրականության մեջ, այդ «պատմվածքը պատմվածքում»-ը անմիջականորեն կապվում է «արտաքին» ֆիլմի բովանդակության հետ:

Նման կապը պարտադիր տեղ ունի նաև այն դեպքերում, երբ «արտաքին» ֆիլմի սյուժեն (մետատեքստը) պատմում է «ներքինի» ստեղծման մասին (տեքստ-օբյեկտի), ինչպես օրինակ՝ «Ծառայում էին երկու ընկեր», «Սկիզբ» և ուրիշ ֆիլմերում:

«Ծառայում էին երկու ընկեր» ֆիլմում (ռեժ.՝ Ե. Կարելով) հերոսներից մեկը ամբողջ ֆիլմի ընթացքում նկարահանում է իր ֆիլմը՝ Քաղաքացիական պատերազմի տարեգրությունը: Ինքը գոհվում է, սակայն ֆիլմում (մե-

տատեքստում) ցուցադրվող վերջին դրվագները հենց իր կողմից նկարահանված փաստագրական ժապավենն է (տեքստ-օբյեկտը): Այստեղ նրա դրսևորումը՝ որպես սև-սպիտակ համր ֆիլմ՝ գունավոր նկարի վերջում, պատմականորեն հավաստի է՝ սրելով ամբողջ նկարի ռեալիզմը: Բայց այն այլ դեր էլ ունի, որ մոտավորապես նման է «Անդրեյ Ռուբլյով» սև-սպիտակ ֆիլմի վերջում գունավոր սրբապատկերների հայտնվելուն (չնայած գույնի հետ խաղն ընթանում է ծղարկությունից «մինչև հակառակը»): Նկարահանված ֆիլմն էլ ինչ-որ ձևով հերոսի կյանքի արդյունքն է, սա արվեստի ստեղծագործություն է, որ վերաբերում է «Հավերժական աշխարհին»:

«Սկիզբը» ֆիլմում երևում է դերասանուհին, որը ներքին ֆիլմում ժանսա դ' Արկ է խաղում: Այստեղ ներքին ֆիլմի դրվագները հստակ տարբերվում են արտաքինի դրվագներից և՛ բովանդակությամբ, և՛ հագուստով, և՛ ցուցադրվող ամբողջ միջավայրով: Այդ պատճառով էլ դրանց տարբերակելու հատուկ միջոցներ չեն պահանջվել:

Բայց ահա թե ինչն է հետաքրքիր. երբ գրական ստեղծագործությունն է էկրանավորվում, որն ունի վառ արտահայտված «շրջանակված պատումի» ձև, այդ տեսակի ներքին շրջանակներ, որպես կանոն, չեն գործածվում: Պազոլինիի «Սարագոսայում հայտնաբերված ձեռագիրը», «Հագար ու մեկ գիշերվա ծաղիկը», «Բենթրեբերյան պատմվածքները», Վ. Բորտկոյի «Վարպետն ու Մարգարիտան» և էլի ուրիշներ ներդիր պատումների համար նոր նշանագիտական ծածկագրեր չեն գործածում. «շրջանակված պատումի» և նրա շրջանակի միջև եղած սահմանը ընդամենը էդեմի սովորական սահմանն է: Այս բոլոր դեպքերում մենք գործ ունենք մոնտաժի օգնությամբ ներքին շրջանակի ստեղծման հետ. էդեմի տեքստը մկրատվում է, և նրան սոսնձվում են այլ տեսակի դրվագներ: Բայց ֆիլմ նկարահանելու կինոտեխնիկայի զարգացման շնորհիվ (օրինակ՝ բազմանգամյա էքսպոզիցիայի կիրառությունը, համակցված նկարահանումները, «Blue-screen»՝ կապույտ ֆոնի տեխնոլոգիայի կիրառությունը և այլն) հնարավորություն է ընձեռվել ներթափանցելու նաև կադրիկների (էդեմի մեջ մտնող փոքրագույն միավորները կոչվում են կադրիկներ) ներսը. դա թույլատրեց տարատեսակ պատկերներ միահիյուսել էկրանի վրա: Այսինքն՝ ցուցադրել տարբեր իրականությունների, նույնական օբյեկտների ու մանրակերտների, կենդանի դերասանների ու տիկնիկների կամ նկարների պատկերներ: Այսպես՝ Ռոբերտ Զեմեկիսի «Ո՞վ է դավել Ռոջեր ճագարին» ֆիլմում խաղարկային ֆիլմի կադրիկներում հայտնվում է անիմացիա, որտեղ պատկերված մարմինը հատուկ շրջանակ ունի՝ իր պատկերի այլ ծածկագրի շնորհիվ:

«Ծերուկ Խոտաբիչ» ֆիլմում հայտնվում է ներքին շրջանակ՝ կապված ցուցադրվող ֆիզուրների մասշտաբի փոփոխության հետ. կրկեսային «ելույթի» ժամանակ նրա ձեռքերին սկուտեղ կա, որի վրա հանդես են գալիս շատ փոքրիկ, բայց կենդանի ակրոբատներ:

Սրանք բոլորը օրինակներ են, որոնք ցույց են տալիս, թե ինչպես են էկրանի հարթության վրա խառնվում տարբեր կադեմներից (օպերատորական կադր) զանազան կադրիկների հատվածներ, որոնք մոնտաժվում են մի էդեմի մեջ: Նկատենք, որ տեքստի այդ ներքին շրջանակները, որոնք այլ ծածկագրի շնորհիվ նրա ներսում հատուկ տեքստ են առանձնացնում,

կարող են ակնհայտ լինել միայն ֆիլմ ստեղծողների համար. դիտողների համար էկրանի վրա տեքստը խառնվում է հատուկ պայմանական իրողությանը, որտեղ այդ բոլորը իսկապես «գոյություն» ունի միասնաբար: Հատկապես իրական առարկաների շարքում մանրակերտների կիրառությունը և նրանց միջև տարբերությունը վարպետորեն արված նկարահանման դեպքում հանդիսատեսի համար ընդհանրապես նկատելի չէ:

«Դեժավյու» ֆիլմում հետաքրքիր ներխուժում է կատարվում «կադրիկների» շրջանակի մեջ. ֆիլմի գլխավոր հերոսը մասնակցում է Ս. Էյզենշտեյնի «Պոտյոմկին» հաճանավի» նկարահանումներին, իսկ դրանից հետո ֆիլմի դիտման ժամանակ իրեն տեսնում է էկրանի վրա: «Դեժավյուի» հանդիսատեսը «Հաճանավից» ցուցադրվող («տեքստ տեքստում») այդ ներքին ֆիլմում տեսնում է արտաքին ֆիլմի հերոսին, այսինքն՝ համատեքստը ասես ներխուժում է տեքստ:

Կինոնկարահանման տեխնիկայի զարգացումը (բազմակի ազդեցության մեթոդը) թույլատրել է ստանալ մեզ համար այս առումով շատ հետաքրքիր ևս մեկ տպավորություն՝ մի պատկերը մյուսի վրա դնելը, որի դեպքում ներքևում գտնվողը թափանցում է վերևինի միջով: Այստեղ հանդիսատեսի կողմից ընկալվող միևնույն կադրիկներում հայտնվում են երկու ինքնուրույն պատկերների երկու շրջանակներ, որոնք ըստ խորության ստեղծում են պատկերի երկու շերտ, նրանց շրջանակները կարող են համընկնել ըստ «լայնության» և «բարձրության», խառնվել էկրանի եզրերին, բայց կարող է լինել նաև այնպես, որ «վերևի» պատկերի շրջանակը նշանակալիորեն փոքր լինի: Տվյալ հնարքը հատկապես հաճախ կիրառվում է միատիկական ֆիլմերում: Այն մի քանի անգամ կիրառված է նաև Ս. Բոնդարչուկի «Պատերազմ և խաղաղություն» ֆիլմում. Պիեռ Բեզուլսովը կանգնած է մահամերձ հոր անկողնու մոտ, մեռնողի տանջալիորեն ծալած ձեռքի ֆոնին ստվերվում է Ռոստովների այն երեկույթի տեսարանը, որտեղից Պիեռը եկել էր այստեղ, և որի մթնոլորտից նա ներքուստ դեռևս չէր կտրվել: Նման «ներքնատեսության» թափանցիկ տեսարանները, որոնք խրված են հիշողության մեջ և կարծես պահպանվել են աչքի ցանցաթաղանթի վրա, տեղ ունեն նաև գերիների գնդակահարության տեսարանում, որին հետևում էր Պիեռը և այլն:

Ներկայումս, համակարգչային գրաֆիկայի և թվային (տեսա) վիդեո-տեխնիկայի ի հայտ գալով, կադրիկների մեջ ներխուժում իրականացնելը դյուրացել է, ինչն էլ ընդարձակել է ժամանակակից կինոն:

Կինոյում բոլոր՝ «տեքստ տեքստի մեջ» դրսևորումներում մենք գործ ունեինք երկու տարբեր տեսակի տեսաձայնաշարի երկակի հակադրության, այսինքն՝ լեզուների, ծածկագրերի կամ ավելի հստակ՝ սուբձածկագրերի և ներքին շրջանակների սահմանների հետ՝ «սուբձածկագրերի» փոփոխությամբ պայմանավորված, որոնցով արվեստագետը խոսում է հանդիսատեսի հետ:

**Եվ վերջապես ավարտելով՝** հավելենք, որ վերը դիտարկված բոլոր օրինակները վերաբերում էին միայն այն դեպքին, երբ տեքստի մեջ ներխուժում է արվեստի միևնույն տեսակի տեքստ, որը ստեղծված է նույն լեզվով, թեև գրված է այլ սուբձածկագրով: Մինչդեռ **հնարավոր է նաև մի տեսակի**

**արվեստի տարածության մեջ մեկ այլ տեսակի արվեստի «ներխուժում».** դրանցից են, օրինակ, նկարագարդումները գրքային տեքստում, նկարները կամ քանդակները ճարտարապետական տեքստում (շինության արտաքին և ներքին հարդարանքը), նկարները, երաժշտությունը, պարը, երգը, կինոֆիլմի պատառիկները՝ թատերական ներկայացման տեքստում, և թատերական հատվածները՝ կինոֆիլմում և այլն: Մի շարք դեպքերում, երբ այդպիսի ներխուժումը դառնում է մշտական, պարբերական ու կանոնավոր, հանգեցնում է արվեստի համադրականության (օպերա, օպերետ, վոդևիլ, երաժշտական կատակերգություն և այլն), մնացած դեպքերում այն այդպես էլ մնում է «միանգամյա»:

Ի վերջո, հաստատապես կարելի է ասել, որ ցանկացած տիպի տեքստի ձևավորման ու վերլուծության ժամանակ էական դեր է խաղում համատեքստի վերլուծությունը, որը նպաստում է տեքստի իմաստի կամ նոր իմաստի ձևավորմանը: **Համատեքստի հետ հարաբերության մեջ տեքստը վերածվում է ենթահամակարգի և համատեքստի փոփոխության հետ փոխվում է նաև տեքստի իմաստը:** Բարդ տեքստերի դեպքում գործ ունենք մի քանի համատեքստերի կամ համատեքստերի տարբեր մակարդակների հետ՝ ուղղահայաց և հորիզոնական, որոնցից յուրաքանչյուրը յուրովի է ձևավորում տեքստի իմաստը:

## Summary

### THE AREA OF THE TEXT

#### Types of mutual relations of text and context

Slavi-Avik M. Harutyunyan

**Key words:** text, context, cinema text, Yuri Lotman, Mikhail Bakhtin, artwork, specular reflection, Eden, text level, metatext, semiotics, text in text

The importance of the context and text and their influence on the creation of the meaning are thoroughly analyzed in this article. The author researches different levels of inner context and concretizes them on the example of movie, fictional and picturesque text, and also other possible variations. In interrelation with the text, the context transforms into a subsystem, and the change of context brings the change of the text meaning. In case of complex texts several contexts or different levels of contexts are viewed, that is horizontal and vertical levels each of them forming the meaning of the text in its own way. From the perspective of semiotics the phenomenon “text in text” is interpreted on different layers, which complicates the structure of text. Besides, not only the interpenetration of art into the similar type of texts is analyzed, but also the essence of interpenetration of different types of art one into another.



## ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА

### Типы взаимоотношения текста и контекста

Слави-Авик М. Арутюнян

**Ключевые слова** – текст, контекст, кинотекст, Ю. Лотман, М. Бахтин, художественное произведение, зеркальное отражение, эдем, текстовый уровень, метатекст, семиотика, текст в тексте.

В статье досконально анализируется значение взаимоотношения текста и контекста и его влияния на формирование сути текста. Автор изучает разные уровни внутреннего контекста и конкретизирует их на примере кинофильма, художественных и живописных текстов, а также других всевозможных вариантов. При взаимоотношении с контекстом, текст превращается в подсистему, и, с изменением контекста, меняется и суть целого. В случаях со сложными текстами сталкиваемся с несколькими контекстами вертикального и горизонтального уровня, каждый из которых по-своему формирует смысл текста. С точки зрения семиотики, многослойному комментированию подчиняется понятие «текст в тексте», которое усложняет структуру текста, причем анализируется не только взаимопроникновение текстов в одинаковых видах искусства, но и суть взаимопроникновения разных видов искусств вообще.