

Սլավի-Ավիկ Մ. Հարությունյան (Միսկվա)
Փիլ. գիտ դոկտոր

ՏԵՔՍՏԻ ՏԱՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մաս երկրորդ: Տեքստը և արտաքին համատեքստը*

Բանալի բառեր – թատրոն, կինո, ներկայացում, ռեժիսոր, տեքստ, արտաքին կոնտեքստ, Յու. Լոտման, տեքստային տարածություն, պայմանական աշխարհ, իրականություն, պսևդոիրականություն, հանդիսատես, միստերիա, բեմ:

Կանխադրույթ

Հոդվածի **առաջին մասում** «Տեքստի տարածությունը» հարցադրման շրջանակում անդրադարձանք տեքստի և ներքին համատեքստի հարաբերության տեսակներին՝ հորիզոնական և ուղղահայաց, այսինքն՝ թե ինչպես տեքստի ներքին համատեքստերը կարող են փոխել նրա ներքին իմաստը: Հոդվածի **երկրորդ մասում** կանդիդատնանք տեքստի և արտաքին համատեքստի հարաբերության խնդրի ուսումնասիրմանը: Եթե համեմատենք **«տեքստը տեքստում»** և **տեքստ** հասկացությունները, կտեսնենք, որ վերջինս այդ հարաբերություններում հանդես է գալիս որպես **համատեքստ** (կոնտեքստ): Նրանց փոխկապակցվածությունը մասամբ՝ նման, մասամբ տարբեր է տեքստի ու ամբողջական ստեղծագործության շրջանակներից դուրս գտնվող նրա շրջակա **արտաքին համատեքստի** միջև եղած կապի բնույթից:

Նախ և առաջ նշենք, որ «տեքստ տեքստում» շարադրելիս ստեղծագործության տեքստի մակարդակների (այսինքն՝ տեքստի և նրա համատեքստի) կապը սովորաբար հատուկ կանխամտածվում է հեղինակի կողմից որպես կոմպոզիցիոն տարր: Այդ պատճառով նրանք գոյություն ունեն անքակտելի կապով, և տեքստերի ըմբռնումը տեղի է ունենում հերմենևտիկական շրջանում. **տեքստի** տեքստը հասկանալու համար հարկ է պատկերացնել ամբողջի իմաստը, ամբողջի իմաստը ըմբռնելու համար էլ իր հերթին կարևոր է տվյալ հատվածը հասկանալը: Իհարկե, այդ հատվածը կարելի է տեքստից հեռացնել, սակայն դրա համար պետք է այն «անդամահատել կենդանի վիճակում»՝ կտրատելով բազմաթիվ թելեր, որոնցով այդ կտորը կապված է ամբողջ տեքստին: Սակայն մշակույթում պարբերաբար հանդիպում են այդ տիպի ինչ-որ հատվածներ, որոնք գոյություն ունեն որպես հարաբերականորեն ինքնուրույն տեքստեր (օրինակ՝ Ֆ. Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրներ»-ից «Մեծ ինկվիզիտորի մասին առասպելը», Բ. Պաստերնակի «Դոկտոր ժիվագոն» վեպից դոկտոր ժիվագոնի բանաստեղծությունները, Բոկկասչոյի «Դե-

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 12.05.2016:

կամերոն»-ից առանձին նովելներ, Շեքսպիրի «Համլետ»-ից Համլետի «Լինե՛լ, թե՛ չլինե՛լ» մենախոսությունը և այլն):

1. Իրական և պայմանական աշխարհների կապը

Ամբողջ տեքստի և իր արտաքին համատեքստի կապը ընդհանուր առմամբ շատ թույլ է: Սկզբունքորեն կարևոր է, որ այդ արտաքին համատեքստը ինքնին վերաբերում է իրական աշխարհին. տեքստը և «տեքստի մեջ»-ը փոխկապակցված են որպես երկու պայմանական աշխարհներին հարաբերվողներ, մինչդեռ տեքստի ու նրա արտաքին համատեքստի հետ հարաբերություններում իրացվում է իրական ու պայմանական աշխարհների կապը: Նրանց միջև այդ կապը ամրապնդվում է, երբ համատեքստը հատուկ կազմակերպված է, և թուլանում է, երբ համատեքստը պատահական է: Օրինակ՝ տեքստը տեղափոխվում է այլ միջավայր կամ էլ երբ այդ շրջակա միջավայրն է փոխվում:

Այսպես՝ լանդշաֆտը, որ շրջակա միջավայր է ճարտարապետական շինությունների համար, հանդիսանում է համատեքստ և շատ էական է դառնում վերջինիս ընկալման համար, իսկ երբեմն նաև որոշակի մշակույթի շրջանակներում դառնում է նրա գործառնությանցման պայման: 2^Է որ տաճարի տեղափոխությունը սուրբ տեղից սովորական տեղ ոչ միայն խիստ կյուլացնի ճարտարապետական կառույցի թողած տեսողական տպավորությունը, այլև կազդի հավատացյալների ընկալման վրա՝ կասկածի տակ առնելով նրա սրբազնությունը: Այդպիսի տպավորություն հաճախ ստեղծում է քաղաքային միջավայրի փոփոխությունը, երբ քաղաքի ամենաբարձր ու նշանակալից շինությունից եկեղեցին վերածվում է քաղաքային ջունգլիներում կորած ինչ-որ շենքի, և դիտողը մինչև ոչնչի աստիճան փոքրանում է նրա շրջակա ֆոնից (օրինակ՝ այդպիսի բախտի արժանացավ Նյու Յորքի Սուրբ Պատրիկ տաճարը. 19-րդ դարում այն քաղաքի ամենաբարձր շինությունն էր, իսկ 20-րդ դարում այն լրիվ «կորավ» երկնաքերների շրջապատում): Ճարտարապետական շինության և միջավայրի կապը այնքան մեծ է, որ ճարտարապետության տեսության մեջ անգամ առանձին հասկացություն է առաջացել՝ լանդշաֆտային ճարտարապետություն:

Նմանապես, երբ եկեղեցու սրբապատկերների շարքից (իկոնոստասից) իջեցնում ենք սրբապատկերը և փակցնում թանգարանի պատին, ինչպես, օրինակ՝ Անդրեյ Ռուբլյովի «Երրորդությունը», տեղի է ունենում շեղում նրա բնական միջավայրից, այսինքն՝ «մուտքի համատեքստից» արհեստական տեղափոխություն, ըստ էության, իրեն օտար միջավայր: Եվ թանգարանի այցելուների դիմաց այն ընդամենը դառնում է արվեստի ստեղծագործություն և ոչ թե աստվածային աշխարհի երկրային արտացոլում: Ավելին, դրանով այն՝ որպես նկարչական ստեղծագործություն, կորցնում է շատ բան, քանի որ նրա գույներն ու պատկերը իր հարևան սրբապատկերների շարքում արդեն ներդաշնակ չեն և իմաստավորվում են միայն պատի սպիտակ ֆոնին: Նման խնդիր ենք տեսնում նաև բարոկկոյի ու ռոկոկոյի շատ կտավների դեպքում (Բուշե, Ֆրագոնար, Գրյոզ և այլն). նրանք ստեղծվել են, որպեսզի ներդաշնություն ստեղծեն «Գալանտ (ֆր. Fêtes galantes) դարի» պալատների ու հարուստ բնակիչների շենքերի իսկական գեղահարդարման հետ և ոչ թե թանգարանների համր պատերին մենակությունից խեղդվելու համար:

Սակայն բոլոր դեպքերում էլ ստեղծագործության և իր արտաքին համատեքստի կապը այնքան ամուր է, որ բնական հարց է առաջանում. իսկ որտեղով է անցնում ստեղծագործության ու նրա մոտակա միջավայրի՝ համատեքստի մուտքի սահմանը:

Մի շարք դեպքերում ստեղծագործության արտաքին շրջանակը կարծես լայնանում է՝ ընդգրկելով արտաքին համատեքստի մերձակա մասը: Այս առիթով Լոտմանը նշում է. «...Արդեն հաստատված ավանդույթի ֆոնին, ներառելով նաև պատ-

վանդանն ու նկարի շրջանակը ոչ տեքստի տարածքում, բարոկկոյի դարաշրջանի արվեստը մտնում է նրանց տեքստի մեջ (օրինակ՝ պատվանդանը սալի վերածելով և այուժեով այն կապելով ֆիգուրի կոնյուրիցիային)»: Եվ հետո. «Պատվանդանը հուշարձանի տեքստի մեջ մտցնելու բնութագրական օրինակ է ժայռը, որի վրա Ֆալկոնեն տեղադրել է Պետերբուրգում իր «Պետրոս Մեծը»: Պաղոտ Տրուբեցկոյը, ստեղծելով Ալեքսանդր III-ի հուշարձանը, նրա վրա Ֆալկոնեից քանդակային մեջբերում է դնում. նժույգը դրվում է սալի վրա: Սակայն մեջբերումը բանավիճային հանգավորում ուներ. ապառաժը, որը նժույգի սմբակների տակ արձանին սլացք էր հաղորդում, Տրուբեցկոյի ստեղծագործության մեջ վերածվում է բեկորի և անդունդի: Նրա հեծյալը արշավում է մինչև սահման և ծանրորեն կանգառում է վիհի եզրին: Արձանի իմաստը այնքան ակնհայտ էր, որ քանդակագործին առաջարկեցին ապառաժը փոխարինել ավանդական պատվանդանով»²:

Ի վերջո ինչ հարաբերության մեջ են քանդակված արձանն ու իր պատվանդանը կամ հենց հուշարձանն ու նրա տարածական կողմնորոշումը, բուն քանդակի շրջանակներից դուրս՝ չլինելով տեքստի մաս, սակայն, ամեն դեպքում, հաճախ մասնակցելով հուշարձանի իմաստային ձևավորմանը: Օրինակ՝ շատ ցածր պատվանդանը (մայթին գրեթե հավասար) Օ. Ռոդենի հանրահայտ «Կալեի քաղաքացիները» կոնյուրիցիայում թույլատրում է քանդակագործին կարծես թե գրուցել դիտողի հետ. «Մենք այնպիսին ենք, ինչպիսին որ դուք, մենք ձեզանից մեկն ենք: Եվ մենք գնում ենք մեր կյանքը զոհելու, որպեսզի փրկենք ձեզ»: Իսկ ահա Բոգդան Խմելնիկցկու արձանի տարածական կողմնորոշումը՝ Կիևի Սոֆիայի հրապարակում Ուկրաինիայի հետ Ռուսաստանի (Մոսկովիա) միավորման պատվին դրված քանդակը անսպասելիորեն նրան իրոնիկ իմաստ է հաղորդում. Բոգդան Խմելնիկցկին՝ դեմքով դեպի Մոսկվա, սպառնում է լախտով:

2. Տեքստը և նրա ժանրը՝ որպես համատեքստ

Այո, ամբողջական գրական ստեղծագործություններն էլ կարող են տարբեր կերպ ընթերցվել՝ կախված այն բանից, թե ով է ընթերցողը ու ինչ մշակութապատմական համատեքստում է ընկալում տեքստը: Եվ դա էական է ոչ միայն շարքային ընթերցողի, այլև քննադատների համար, որոնք գրախոսություն են գրում, և նաև այն դրամատուրգների, որոնք այդ հիմքով պիես են գրում, և կինոռեժիսորների համար, որոնք էկրանավորում են տվյալ ստեղծագործությունը: Ավելին, արդեն գրված պիեսի կամ ֆիլմի սցենարի միևնույն հիմքով տեքստերը կարող են տարբեր կերպ ներկայացվել, այդ թվում՝ նաև տարբեր ժանրային ձևաչափերում:

Բեմադրության կամ ֆիլմի ժանրային ինքնորոշման խնդիրը որոշարկվում է իմացականությամբ, իսկ հաճախ նաև ներըմբռնողական (ինտուիտիվ) մակարդակում՝ ելնելով դրամատուրգիական նյութից: Մշակույթի տեսարանային-խաղային ձևերի պատմությունը և նրանց արդի իրավիճակը հիմք են տալիս եզրակացնելու, որ «ստեղծագործության մեջ «հատուկ», «գարկերակային» իմաստ է ներմուծում... տվյալ թեմայի և կոնֆլիկտի գեղարվեստական փոխարկման միջոցը»³: Այդ եզրահանգումը արդարացի է ոչ միայն անցած դարաշրջանի բեմական արվեստի, այլ նաև ժամանակակից թատրոնի ու կինոյի պարագայում:

Թատրոնի և կինոյի մեծ ռեժիսորների ստեղծագործական փորձն ու գեղարվեստական ձեռքբերումները հաստատում են ներկայացման կամ ֆիլմի ժանրային որոշակիության կանոնավիճակը. հիրավի, ժանրը այդ դերային շփումների «առար-

1 **Лотман Ю.** Культура и взрыв // Лотман Ю. Семиосфера. СПб, 2000, с. 66.

2 Նույն տեղում:

3 **Кривцун О.** Ритмы искусства и ритмы культуры: формы исторических сопряжений // Вопросы философии. N 6. М., 2005, с. 288.

կայական-իմաստային հորիզոնն է»⁴, որը սահմանում է ներկայացման պատկերների շարքն ու զգացմունքային հնչեղությունը: Հենց այդ է պատճառը, որ ռեժիսորը «դերասանների օգնությամբ մեկնաբանում է պիեսը (կամ սցենարը) իր հայեցողությամբ»⁵, ժանրի ընտրությունը կարող է վերագրվել թատրոնի կամ կինոյի միջոցների սկզբնաձևի արդյունավետ իրացման կարևորագույն նախապայմաններին, իսկ հաճախ էլ՝ սինթետիկ արվեստի երկու ձևին էլ:

Այս տեսանկյունից բնորոշ են Շեքսպիրի՝ ուշ Վերածննդի ճգնաժամային իրավիճակներում գրված «Համլետ» ողբերգության բեմական ու կինեմատոգրաֆիական մարմնավորումները: 1930-ական թվականների սկզբին Եվ. Վախթանգովի անվան թատրոնում Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգությունը բեմադրեց թատերական նկարիչ Ն. Ակիմովը կատակերգության ժանրում, որի բովանդակությունն ու տոնայնությունը հանգեցնում էր գահի համար զուր պայքարի. իմաստային շեշտադրումների տեղադրումը (ավելի դիպուկ՝ դրանց խառնումը պիեսի համատեքստին), դերերի բաշխումը (դրանցից գլխավորը՝ արքայազնի դերը, խաղում էր արդեն ոչ այնքան երիտասարդ, բավականին ծանր քաշով դերասան Գոբյունովը), միզանսցենան, բուտաֆորիան և ռեկվիզիտը՝ ամեն ինչ, որոշված էր համապատասխան ներկայացման գերառաջադրանքով. տալ արքայական իշխանության պարողիան: Հանդիսատեսը ծիծաղում էր անգամ «Լինել, թե՛ չլինել» մենախոսության ժամանակ (քանի որ դա արտասանում էր Համլետը՝ ձեռքին բռնած հնդկահավի ախորժաբեր մի կտոր, որից բնական յուղ էր ծորում՝ «ուտել այն, թե՛ ոչ» ենթատեքստով) և խելագարված Օֆելյայի պսակի և անգամ հանգուցալուծման, այսինքն՝ մենամարտի տեսարանի վրա: Այլ կերպ ասած՝ կատակերգության ժանրի օրենքին հարիր ռեժիսորական իրացման նման տրամաբանությունը աղավաղել է դասական ողբերգության բովանդակային-իմաստային հիմքը:

1960-ական թվականներին Լենինգրադի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում ռեժիսոր Զ. Կորոզոպսկին մեկնաբանեց «Համլետը» էկզիստենցիալիզմի տեսանկյունից և բեմադրեց այն որպես միայնության ու բարոյական բնույթի անխուսափելի կործանման մասին բեմական պրիտչաճ՝ գլխավոր դերը հատկացնելով Գ. Տարատորկինին՝ նուրբ հոգեկան ներաշխարհով ու հնառեժիմ արտաքինով, այսինքն՝ նախահոկտեմբերյան մտավորական. հանդիսարահը ներկայացումը ընկալեց պատրաստական լռությամբ ու տառապանքով:

Իսկ մի քանի տարի հետո մոսկովյան հանդիսատեսը գիշերները հերթի էր կանգնում Վ. Վիսոցկու գլխավոր դերակատարությամբ Յու. Լյուբիմովի բեմադրած **սոցիալական ժանրով ողբերգության**՝ «Համլետի» բեմադրության համար: Բնականաբար, քրեստոմատիկ երկխոսություններն ու դերասանական խոսքի վերջնաբառերը հանդիսատեսը ընկալեց որպես բողոք սովետական իշխանությունների բռնությունների ու բռնապետության դեմ, իսկ հենց դանիացի արքայազնին վերագրվեց այլախոհի կարգավիճակ, որի «Լինել, թե՛ չլինել» մենախոսությունը բացահայտում էր «ժողովուրդների բանտում» ապրող, խորհող մարդու դժբախտության մասին ենթատեքստը: Սակայն «Համլետի» բեմադրության միայն թատերական փորձը չէր վկայում, որ «գլխավոր ժանրային մոտիվի գերիշխումը»⁷ ազդում է ռեժիսորական-դերասանական վերարտադրության պոետիկայի ու գեղագիտության վրա:

Շեքսպիրի այս ողբերգության (ինչպես նաև «Լիր արքա»-ի)՝ ԱՄՆ-ում (1970-ական թվականներ), Անգլիայում Լ. Օլիվիեի (1948 թ.), ԽՍՀՄ-ում Գ. Կոզինցևի (1964 թ.) էկրանավորումները տվեցին պիեսի արժեքաիմաստային հիմքի ու գլխա-

4 Петров-Стромский В. Идеи М. М. Бахтина в гуманитарной парадигме культуры // Вопросы философии. N 12. М., 2006, с. 82.

5 Блок А. О театре // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т 5. М.–Л., 1962, с. 250.

6 Պրիտչան (անգլ.՝ preaching – քարոզ) ուսուցողական-այլաբանական ժանրերից է՝ հիմնական հատկանիշներով նման առակին:

7 Фролов В. Судьбы жанров драматургии. М., 1979, с. 19.

վոր հերոսի երեք տարբեր մոտեցումներ: Այս առումով հատկանշական է թատրոնի ու կինոյի անգլիացի ռեժիսոր Պիտեր Բրուկի պնդումը, որ Շեքսպիրի պիեսներին բնորոշ է «**կառուցվածքի կինեմատոգրաֆիականությունը**»⁸ (ընդգծումները մերն են – Ս. Հ.):

Շեքսպիրի ողբերգությունների ժանրային տարբերությունների այս բոլոր օրինակները վկայում են, որ ներկայացման կամ պիեսի հիման վրա կինոֆիլմի ժանրի ընտրության գործը կապված է տեքստի մեկնաբանության հետ: Այդ ողբերգության ժանրային ներկայացման տարբեր եղանակները (ինչպես, օրինակ՝ Պրոմեթեոսի, Պիգմալիոնի մասին առասպելը) պայմանավորված են նրանով, որ ռեժիսոր-բեմադրիչներից յուրաքանչյուրը յուրովի է մեկնաբանում տեքստը և բնութագրական հերոսներին՝ սկսած գլխավոր հերոսից մինչև գերեզմանավորները:

Այս առումով անհնար է չհիշել Գադամերի՝ արդեն հիշատակված միտքն այն մասին, որ տեքստի բոլոր մեկնաբանությունները մտնում են նրա **տեքստի** մեջ: Սակայն միայն խարսխվելով վերը արված մեր վերլուծության վրա՝ տեղին կլինե՞ր ամեն դեպքում ասել, որ դրանք ներառվում են ոչ թե հենց պիեսի տեքստի մեջ, այլ նրա անմիջական **համատեքստի**, որը գավթված է ստեղծագործության ձգված շրջանակների կողմից. ներկայացման կամ կինոֆիլմի առումով ոչ մի կասկած չկա, որ պիեսի մեկնաբանությունը մտնում է հենց նրա տեքստի մեջ:

Այդուհանդերձ, գրական ստեղծագործության (պիես, սցենար, լիբրետո) ռեժիսորական մեկնաբանությունը միայն առաջին աստիճանն է, երկրորդը հանդիսատեսի մեկնաբանությունն է:

3. Տեքստը և նրա ռեցիպիենտը՝ որպես համատեքստ

Իր արտահայտչառձական յուրահատկություններով հանդեձ հատուկ ուշադրության է արժանի ցանկացած ժանրի ազդեցության հարցը կոլեկտիվ ռեցիպիենտի⁹ (հանդիսատեսի) զգացմունքային և գնահատողական արձագանքի ձևավորման վրա: Չնայած այն բանին, որ ներկայացման կամ կինոֆիլմի ժանրը ինքնիրեն առաջադրում է համապատասխան կատարողական վարքագիծ և լսարանի վրա ազդելու ոճ, այդ երևույթի մշակութաբանական հայեցակետը դեռևս չի դարձել ուսումնասիրության ու վերլուծության առարկա: Իսկ պուշկինյան այն միտքը, որ «ծիծաղը, խղճահարությունը և սարսափը մեր երևակայության այն երեք լարերն են, որոնք ցնցում են դրամատիկ կախարդանքով»¹⁰, **հանգեցնում է մշակույթի այնպիսի փաստի**, ինչպիսին գեղարվեստական ընկալման զուգակցումն է ժանրի օրենքներին (կամ էլ նրանց խախտմանը): Հենց այդ պատճառով, ինչպես դրամատուրգը կամ սցենարիստն է ընտրում իր տեքստի ժանրը, ռեժիսորն էլ որոշակի ներկայացումներում ու ֆիլմերում չպիտի անտեսի հանդիսատեսից սպասվող արձագանքը:

Վերևում մենք բազմիցս ընդգծել ենք՝ արվեստը գոյություն չունի առանց հանդիսատեսի: Այս պահի կարևորության հաշվետվությունը պայմանավորված է նրանով, որ «գեղարվեստական գործ ստեղծողը, ընդ որում՝ ամենաբարձր աստիճանում, հանդիսանում է ոչ միայն արվեստագետը, այլև միաժամանակ նաև հանրությունը, որն իր պահանջներով ... հանդես է գալիս որպես համահեղինակ»¹¹: Ռեցիպիենտի ընկալումը (հանդիսատեսի ապրումակցումը բեմում կամ էկրանին

8 Брук П. Шекспир в наше время // Англия (на русском языке). N 2. Лондон, 1964, с. 5.

9 «Ռեցիպիենտ» տերմինը գործածել ենք նշանագիտական իմաստով՝ որպես հաղորդագրությունն ընկալող: Ռեցիպիենտ կարող է լինել հանդիսատեսը, ունկնդիրը, ընթերցողը և այլն:

10 Пушкин А. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Пушкин А. С. Мысли о литературе. М., 1988, с. 167.

11 Мукаржовский Я. О диалектическом подходе к искусству и действительности // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994, с. 317.

տեղի ունեցող դեպքերին, արձագանքը դիպաշարին և այլն) ոչ քիչ աստիճանով սահմանված է որոշակի ժանրի յուրահատկություններով, որ ավելի էական է, քանի որ այստեղ կարևոր դերակատարում ունի ժանրային սպասելիքը, որը կամ արդարացվում է, կամ՝ ոչ: Նկատենք, որ չարդարացված ժանրային սպասելիքները հանրության կողմից ներվում են միայն շատ լավ ու հեղինակավոր ստեղծագործությունների դեպքում, մինչդեռ արդարացված սպասելիքների դեպքում հանրությունը բավականին հանդուրժողաբար է ընդունում անգամ «գորշ», միջակ աշխատանքները:

Սակայն, չնայած մշակութաբանական վերլուծության տեսանկյունից ժանրի կարևորությանը, այնուամենայնիվ, մինևույն ֆիլմը տարբեր կերպ կարող է դիտվել տարբեր ժամանակներում ու տարբեր հանգամանքներում:

Բերենք ընդամենը երեք, բայց այս առումով շատ էական օրինակ: Կինոռեժիսոր Մարթա Ֆայնսի՝ Ալ. Պուշկինի չափածո վեպի հիման վրա էկրանավորված «Եվգենի Օնեգին» ֆիլմը մանրամասների հետ տհաճություն է պատճառում ռուս հանդիսատեսին, որը շատ լավ գիտի 19-րդ դարի ռուսական մշակույթի իրողությունները (ի տարբերություն ամերիկացի հանդիսատեսի): Այսպես՝ Տատյանա Լարինան, որը դաստիարակված է որպես պալատական տիկին, չէր կարող նամակ գրել՝ գետնին պառկած: Դա ավելի շատ բնորոշ է 20-րդ դարի ամերիկացի ուսանողուհուն: Նույն կերպ Տատյանան չէր կարող զգեստը բարձրացնել մինչև ծնկները՝ մերկացնելով ոտքերը (նավակի տեսարանը) և այլն: Կամ մեկ այլ օրինակ. Գեորգի Դանելիայի «Աֆոնյա» ֆիլմը իր ժամանակին ֆրանսիացի քննադատները ընդունեցին որպես սյուրռեալիստական. սովետական կենցաղի իրողություններ, որտեղ սովորական փականագործը կարող էր բալետի դերասաններին ու թատրոնի ադմինիստրացիայի՝ մի ամբողջ տան բնակիչների ահաբեկել և այլն, նրանց կողմից ընկալվում էր որպես մաքուր ֆանտաստիկա (անիրականություն): Այստեղ արտաքին համատեքստի ազդեցությունը ակնհայտ է. անիրականության տպավորությունը ծնվել է ֆիլմում ցուցադրվող կենսապայմանները սեփական, սովորական, միշտ որպես բավարար ընկալվող պայմանների հետ համեմատումից:

Եվ վերջապես ևս մի օրինակ՝ կապված Ս. Բոնդարչուկի «Խաղաղ Դոնի» նոր էկրանավորման հետ: Հանրահայտ վեպի ցանկացած էկրանավորման դեպքում գտնվում են մարդիկ, որոնք գոհ չեն դերասանների՝ այս կամ այն դերի համար ընտրությունից, քանի որ էկրանի վրա ստեղծված կերպարը չի համընկնում այն հերոսի կերպարի հետ, որը ավելի վաղ ձևավորվել է այդ ընթերցող-հանդիսատեսի մտպատկերում: Այս երևույթը սովորական է և լայն տարածում ունի (հիշենք, ասենք, տարիներ առաջ եղած բանավեճերը Վ. Բորտկոյի «Վարպետն ու Մարգարիտան» ֆիլմի վերաբերյալ), այնպես որ այդ մասին կարիք էլ չէր լինի շատ խոսելու, եթե չլինեք երկու հանգամանք:

Առաջին. ըստ ռուսական վեպի նկարահանված ֆիլմում, որը նկարագրում է ռուսական իրականությունը, ռուս ռեժիսորը ռուս հերոսների դերերի համար կանչել էր օտարերկրացի դերասանների: Այդ հանգամանքին տեղեկացված լինելը, որ վերաբերում է ֆիլմի արտաքին կոնտեքստին, հատուկ հետաքրքրություն առաջացրեց հանրության մեջ՝ ինչու էր դա պետք: Ինչի էր ուզում դրանով հասնել Ս. Բոնդարչուկը: Ֆիլմը դիտելուց հետո հանդիսատեսը հասկացավ, որ Ռ. Էվերետի (Գրիգորի Մելեխով) և Դ. Ֆորեստի (Աքսինյա)՝ նշանավոր խաղը ոչնչով չի տարբերվում ռուս դերասանների խաղից (վերջիններս կարող էին ոչ թե ավելի վատ, այլ անգամ ավելի լավ խաղալ այդ դերերը¹²), և սա շարժեց հանրության զայրույթը: **Երկրորդ** հանգամանքը, որի հետ նաև կապված է ռուս հանդիսատեսի

12 Այս առիթով մի կին հանդիսատես դյուրաբորբոք ձևով նկատեց. «Ամեն դեպքում, ռուս դերասանուհին չի քայլի անկտիից (անկտի – լծակ, որ օգտագործում են հիմնականում ռուսները՝ ջուր տեղափոխելու համար – Ս.-Ա. Հ.) կախած դատարկ դույլերով: Իսկ որ դույլերը դատարկ են, լավ երևում է դրանց տարուբերվելուց»:

հատուկ դժգոհությունը, Էվերեստի՝ նաև միասեռական լինելու փաստն է, որը հիմնականում խաղացել է միասեռականի դերեր, մինչդեռ Գրիգորի Մելեխյանի կերպարը վերադարձնում միասեռականության ոչ մի նշույլ չունի, նա բավականին լավ տղամարդ է և անգամ առնականության իդեալական կերպար: Դերասանի անձնական կյանքի այս փաստը, որը ոչ մի կերպ չի վերաբերում ֆիլմի տեքստին, այլ միայն նրա արտաքին կոնտեքստին, ամեն դեպքում մեծ ազդեցություն թողեց ֆիլմի հերոսի չընդունվելու և կինոնկարի նկատմամբ կտրուկ, համընդհանուր բացասական գնահատականի ձևավորման վրա, որը հիմա առաջացել է ռուս հասարակության մեջ:

Ի դեպ՝ չնայած որ սա մեր ժամանակների ամենավառ օրինակն է, բայց ֆիլմի տեքստի ու նրա արտաքին համատեքստի փոխադարձ կապը վաղուց է հայտնի: Այսպես՝ ամերիկյան կինոարդյունաբերության մեջ յուրաքանչյուր «աստղի» համար հատուկ գովազդի միջոցով նպատակամղված ստեղծվում է որոշակի իմիջ՝ համապատասխան այն դերերին, որոնք այդ «աստղը» սովորաբար խաղում է: Եվ 20-րդ դարի երկրորդ կեսին (հատկապես 50-70-ական թվականներին) շատ կինոստուդիաներ որևէ «աստղի» հետ պայմանագիր կնքելիս պայմանագրում հատուկ կետ էին մտցնում՝ կյանքում իրեն պահի այնպես, որ չխաթարի էկրանային կերպարը. ասենք, եթե դերասանուհին խաղում է պարզ, մաքուր հոգով կնոջ դեր, նա իրավունք չունի աղմկահարույց սիրավեպ ունենալու: Հակառակ դեպքում ստուդիան կարող էր առանց զիջման գնալու չեղյալ համարել նրա հետ կնքած պայմանագիրը:

Ֆիլմի (տեքստի) հերոսների ու դերասանի իրական կյանքի (արտաքին համատեքստ) կապը հատկապես ամուր է, քանի որ արդեն իսկ 20-րդ դարի 20-ական թվականներից հանրությունը սկսում է շատ հետաքրքրվել կինոաստղերի կյանքով, որ բառացիորեն վերածվել են մեր ժամանակների հերոսների: Պատմամշակութային տեսանկյունից դա շատ կարևոր է, քանի որ ընդհուպ մինչև 18-րդ դարը Եվրոպայում թատերական դերասանները հասարակության մեջ իրավագուրկ էին, անգամ հետապնդվում ու հալածվում էին, եկեղեցուց բանադրվում էին և ունեին ամենացածր հասարակական կարգավիճակը: Սակայն 18-19-րդ դարերի ընթացքում լավագույն դերասանները սկսեցին հեղինակություն ու անուն նվաճել, դառնալ հանրության պաշտամունքի առարկա: Բայց դրանցից ամենահայտնիներն անգամ չէին կարող երագել մեր ժամանակների կինոաստղերի կյանքի մասին, որոնք ստիպված են հասարակական վայրերում հայտնվել ոչ այլ կերպ, քան թիկնապահների օգնությամբ, որոնք նրանց պաշտպանում են երկրպագուներից:

Խոսելով տեքստի ու արտաքին համատեքստի կապի մասին՝ անհրաժեշտ է նաև նշել մի դերասանի կողմից խաղացված տարբեր դերերի միջև եղած կապը: Յուրաքանչյուր նոր դերի հետ կապված նախորդները, որոնք խաղացել է դերասանը, արդեն դրսևորվում են որպես արտաքին համատեքստ: Դա մշակութային արձագանքի ձև է, որը գոյություն ունի շնորհիվ մարդկանց և հասարակության ընդհանուր հիշողության: Եվ որքան ուժեղ է տվյալ ստեղծագործության անհատի ու հասարակության վրա թողած տպավորությունը, այնքան երկար ու բարձր է հնչում այդ «արձագանքը»: Այսպիսի արձագանքի լավագույն օրինակ կարելի է համարել բեմական այն ֆենոմենը, երբ որոշակի դերով դերասանի թողած տպավորությունը հանդիսատեսի վրա այնքան ուժեղ է, որ հասարակական գիտակցության մեջ նույնացվում է իր հերոսի հետ, և այլ դերերում այդ դերասանների խաղը ընդհանրապես չի ընդունվում (օրինակ՝ Բ. Ա. Բաբոչկինը Վասիլև եղբայրների «Չապան» ֆիլմում Չապանի դերում կամ Լ. Գոլուբկինը՝ «Հուսարական բալլադ» ֆիլմում Ալեքսանդրի դերում): Կամ, ասենք, Յուրի Նիկոլինը, որ կատակերգական դերեր էր խաղում և բոլորին հայտնի էր «Ադամանդե ձեռքը», «Կովկասի գերուհին», «Յե» գործողությունը և Շուրիկի մյուս արկածները» և այլ ֆիլմերից, բացարձակապես անձանաչելի է մնում իր ողբերգական, տառապալից դերով՝ Անդրեյ Տարկովսկու

«Անդրեյ Ռուբլով» ֆիլմում («Արշավանք» նովելի հիման վրա), այն պատճառով, որ հասարակական գիտակցության մեջ Յու. Նիկոլիինը նույնացվում է կատակերգական կերպարների հետ: Այս տիպի՝ «առաջին կատարման» տպավորության այլ օրինակ է, երբ երգը, որ առաջին անգամ կատարվում է մի երգչի կողմից, արդեն չի ընդունվում այլ կատարմամբ, այլ մեկնաբանությամբ, նման իրավիճակները տեղ ունեն նաև ներկայացման և կինոֆիլմի նոր բեմադրության առումով (примеч):

4. Տեքստը և նրա հեղինակ-ռեցիպիենտը

Հետաքրքիր է, որ ստեղծագործությունը համանման ազդեցություն կարող է թողնել ոչ միայն հանդիսատես-ուսկնդիր-ընթերցողի, այլև հենց հեղինակի վրա. նրա բոլոր հաջորդ գործերը դիտվում են ընդամենը որպես վաղ ստեղծված գործերի տարբերակներ: Կարելի է ասել, որ այս դեպքում նա չէր կարող (կամ չի ուզել) լքել այն շրջանակները, որոնք ինքն է դրել: Հենց այդ պատճառով էլ արտաքին համատեքստը մասնակցում է իր ներտեքստային իմաստաձևավորմանը, նրա յուրահատկությունները կամ նրա ներսում փոփոխությունները կարող են սկզբունքային ազդեցություն թողնել ստեղծագործության ընկալման ու գնահատման գործում: Սակայն տեքստերն էլ իրենց հերթին ազդեցություն են թողնում համատեքստի վրա, մասնակցում են նրա ձևավորմանը: Այս առումով հետաքրքիր է խոսակցական լեզվում այնպիսի արտահայտությունների ի հայտ գալը, ինչպիսին են «նկարչական դիրք», «թատերական պաթոս», «վիպային կրքեր» և այլն, որոնք կիրառվում են կենդանի մարդկանց ու իրական կյանքի տարբեր իրավիճակներում: Ավելին, արվեստի տարբեր տեսակների տեքստեր ազդեցություն են թողնում «կենսական միջավայրի» ձևավորման և միմյանց վրա: Այսպես՝ Յու. Լոտմանը նշում է, որ 18-րդ դարում կենսական օբյեկտների և գեղանկարչական կտավի միջանկյալ կողմ թատրոնն էր, որն արտահայտվում է դիմանկարների մի ամբողջ շարքում, որոնցում բնորոշները իրենց ժամանակների թատերական հագուստն են հագել: «Այսպիսին են բազմաթիվ դիմանկարները... վեստալուհու հանդերձով, Դիանայի, Սաֆոյի և տղամարդկանց դիմանկարները a la Տիտոս Ֆլավիոս, Ալեքսանդր Մակեդոնացի, Մարս: Այն, որ որպես կողավորման մեխանիզմ հանդես է գալիս հենց թատրոնը, այլ ոչ թե մշակութաբանական-առասպելաբանական անորոշ զանգվածային պատկերացումների խումբը, հաստատվել է հանդերձանքի բնույթի մեջ, որ վերարտադրում է 18-րդ դարի թատերական ավանդույթում այս կամ այն կերպարով ամրակայված բեմական ռեկվիզիտը¹³: Հանդերձային այսպիսի ոճավորումը նշանակում է, որ, որպեսզի նույնացվի տվյալ մշակութային համակարգում նշանակալից այս կամ այն դրսևորման հետ և դրա շնորհիվ արժանի դառնա նկարչի վրձինն, իրական մարդը պետք է նմանեցվի բեմի ինչ-որ հայտնի հերոսի»¹⁴:

Ավելին, ինչպես նկատում է Լոտմանը, այդպիսի կողավորումը ազդեցություն է թողնում նաև իրական կյանքի վրա, և բերում է օրինակ, թե ինչպես Ռուսաստանում անտիկ հագուստը դարձավ նորաձև. «Անտիկ հագուստի տարածման համար a la grecque¹⁵ ամպիր ոճում Պետերբուրգում որոշիչ դեր ունեցան Էլիզաբեթ Վիժե-Լեբրենի դիմանկարները»¹⁶, որոնք ավելի ուժեղ էին իշխանական արգելքներից:

Թատրոնի ու մարդկային վարքագծի փոխազդեցությունը արտահայտվում է ոչ միայն թատերական գործողությունը իրական կյանքին նմանեցնելու միտման, այլև հակառակի մեջ՝ կյանքը նմանեցնել թատրոնի: Եվ այդ իմաստով Յու. Լոտ-

13 Ներկայացման ընթացքում դերասաններին անհրաժեշտ իրերի և բեմահարդարման առարկաների ամբողջությունը:

14 Лотман Ю. Семiosфера. с. 199.

15 A la grecque (ֆր.) – բառացի նշանակում է հունական:

16 Նույն տեղում, էջ 199:

մանը շատ հետաքրքիր օրինակ է բերում. Նապոլեոնի պալատում պալատական հանդիսությունը միտումնավոր կազմակերպվել էր ոչ թե ավանդական ձևով, այլ կողմնորոշվել էր 18-րդ դարի ֆրանսիական թատրոնում հռոմեական տիրակալների պալատի պատկերման ձևաչափով, և նրա վերամշակման մեջ ակտիվ մասնակցություն ուներ հայտնի պարուհի և պարուսույց Տալման:

«Տեքստ – արտաքին համատեքստ» խնդիրը դիտարկելիս հատկապես մեր թեմայի շրջանակներում հետաքրքիր և կարևոր է այն, որ հաճախ անգամ հեղինակն ինքն է ձգտում արվեստի ստեղծագործության ու արտաքին համատեքստի միջև սահմանների այդպիսի աղոտացման: Պատահական չէ, որ Լեոնարդո դա Վինչին իր հանձարեղ «Լոռիհրդավոր ընթրիքը» նկարել է Միլանի Սանտա Մարիա դել Գրացիե վանքի սեղանատան պատին: Սրանով յուրաքանչյուր իրական, սովորական հացկերույթի ժամանակ, որ տեղի էր ունենում այդ սեղանատանը, նա վանականներին մասնակից էր դարձնում պատին արտացոլված հենց այդ ընթրիք-սրբազնագործությանը: Ընդ որում՝ նշենք, որ պատուհանը, որ պատկերված է որմնանկարում, սեղանատան պատին բացված իրական պատուհանի տպավորություն է ստեղծում. դրանով նկարի շրջանակների սահմանները ևս մեկ անգամ միտումնավոր աղոտանում են, իսկ ավելի դիպուկ՝ ձգվում են ամբողջ սեղանատնով մեկ:

5. Արտաքին և ներքին համատեքստերի սահմանների խախտումը

Արտաքին շրջանակների (այսինքն՝ տեքստը համատեքստից զատող շրջանակների) նշանակությունը հատկապես նկատելի է նկարչության պարագայում. այստեղ շրջանակը և առարկա է, և ինքն իր նշան: Անգամ այն դեպքերում, երբ պատկերի շրջանակները ձևականորեն նախատեսված չեն, պատկերում նրանց առկայության փաստը նկարիչը և հանդիսատեսը զգում են որպես բնական և անխուսափելի սահման: Նկարչության մեջ շրջանակը սկսում է գործառնությանն առումով աշխատել (և ընդ որում՝ նշանաբանական իմաստով), երբ պատկերը կերտվում է՝ նկարչի ներքին դիրքորոշումը կիրառելով: Եվ, իսկապես, եթե կտավը կերտվում է որպես «տեսարան պատուհանից» (հաճախակի պատուհանի, դռնախորշի և այլնի իմաստով նկարի շրջանակի պատկերը), ապա շրջանակի գործառնությոնը հասցվում է սահմանի նշանակության: Ընդ որում եթե գեղանկարչական կտավը կերտվում է նայողի տեսանկյունից, որը գտնվում է պատկերի ներսում (այլ կերպ ասած՝ եթե գեղանկարչի դիրքորոշումը չի համընկնում դիտողի դիրքորոշմանը, հակառակ է նրան), ապա շրջանակները իրականացնում են մի ուրիշ, ոչ պակաս կարևոր դեր. նշանակում են արտաքին տեսանկյունից անցում ներքինի և հակառակը:

Այն դեպքերում, երբ նկարի ստեղծման ժամանակ կիրառված է երկու տեսանկյուն՝ ներքին և արտաքին, կարելի է նկատել պատկերային հնարքներ, որոնք համապատասխանում են նրանցից յուրաքանչյուրին: Այսպես, օրինակ, միջնադարյան նկարչությանը բնորոշ են ճարտարապետական կառույցների փոխադրման միջոցները, երբ պատկերված շինությունը տրվում է նկարի (որմնանկարի, խճանկարի, մանրանկարչության) կենտրոնում ինտերիերային, իսկ եզրերում՝ էքստերիերային հատվածներում: Այստեղ արտաքին համատեքստը (տեսանկյուն՝ նկարի դրսից) կարծես ներմուծվում է ստեղծագործության տեքստ: Երկու տեսանկյունները ի հայտ են գալիս նաև այն ժամանակ, երբ նկարի վրա կա հայելային արտացոլում, որի մասին մենք արդեն խոսել ենք հոդվածի առաջին մասում:

Շատ հետաքրքիր է նաև, որ արդեն միջնադարյան արվեստում, հատկապես մանրանկարչության մեջ, հաճախադեպ են, երբ պատկերը դուրս է գալիս գեղարվեստական ստեղծագործության ձևականորեն նշանակված սահմաններից, օրինակ՝ պատկերված կերպարի ձեռքը կամ ոտքը կարծես թափանցում են գեղար-

վեստական տարածության մեջ՝ երևալով ուրվագծված շրջանակի այն կողմում: Այս հնարքը հատկապես բնորոշող դարձավ բարոկկոյում: Եվ հենց այդ դարաշրջանում նկարներում սկսվում է ակտիվորեն կիրառվել արտացոլումը, իսկ ավելի հաճախ՝ հայելու մեջ:

Իսկ ինչ է նշանակում ներքին շրջանակների այդ խախտումը, որը միացնում է տեքստը և արտաքին համատեքստը: Հանուն ինչի է նկարիչը դիմում այդ քայլին: Ըստ Բ. Ուսպենսկու՝ գեղարվեստական տարածության սահմաններից դուրս գալը պայմանավորված է «եզրերով պատկերված աշխարհն ու իրական աշխարհը հնարավորինս մերձեցնելու ձգտմամբ՝ առավելագույնի հասնող իրականության (ճշմարտանմանության) նպատակով»¹⁷: Այս միտքը նշենք, որպեսզի հետո նրան կրկին անդրադառնանք: Առաջմ միայն նկատենք, որ այդ նպատակին հասնելու համար ավելի հաճախ հեղինակը գործում է տեքստի «ներսից»՝ հորինված աշխարհը առավելագույնս մոտեցնելով իրականին, ներառելով գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ երկար փաստեր և այլն: Սակայն այս նպատակին կարող է ծառայել նաև ստեղծագործության շուրջ հատուկ կազմակերպված համատեքստը:

Կրկին անդրադառնանք Ա. Լունաչարսկու՝ «Խորհրդային կինոարտադրանքը գաղափարական բովանդակության տեսանկյունից» (1928 թ.) հոդվածին, որտեղ նա նկարագրում է «Պոստյոմկին» հաճանավը» ֆիլմի ցուցադրությունը: Այժմ մեզ միայն հետաքրքրում է այն կինոդահլիճի նկարագրությունը, որտեղ նա դիտել է ֆիլմը. «Ես հիշում եմ, թե ինչ տարօրինակ էր իմ տպավորությունը, - գրում է նա, - երբ ես այցելեցի առաջին թատրոնը՝ Արբատում գտնվող Սովկինոն, որը սունձված էր փափուկ գովազդներով, ներսից՝ կարծես նավի նման մի բանի վերածված, ծառայողներով, որոնք հագնված էին նավաստու նման»¹⁸:

Թատրոնի նավանման դիզայնը փորձ է հատուկ համատեքստ ստեղծելու, որը համահունչ է ֆիլմի բովանդակությանը, որի շնորհիվ ֆիլմի արտաքին շրջանակը կարծես ձգվում է տարածության ու ժամանակի մեջ. տարածության մեջ՝ ամբողջ կինոթատրոնի շենքով մեկ, ժամանակի մեջ՝ հենց սեանսի ընթացքում, այսինքն՝ այն պահից, երբ հանդիսատեսը մտնում է շենք և մինչև այն պահը, երբ նա այնտեղից դուրս է գալիս: Այս առիթով հարց է ծագում, թե ով է այդ համարձակ գաղափարի հեղինակը՝ հենց Ս. Էյզենշտեյնը կամ էլ կինոդահլիճի աշխատողներից մեկը: Ցավոք, այս հարցի պատասխանը չկա: Սակայն նշենք, որ այս դեպքում ակնհայտորեն փորձ է արվում ուժեղացնել ֆիլմից ստացված տպավորությունը ի հաշիվ «նրա անմիջական մուտքի համատեքստի», որը հատուկ կառուցվում է այդ նպատակով: Այլ բան է, որ այդ հնարքը անսովոր էր և դատելով Ա. Լունաչարսկու խոսքերից՝ չէր հասել իր նպատակին («Ես հիշում եմ, թե ինչ տարօրինակ էր իմ տպավորությունը, երբ ես եկա ...»):

Սակայն, երբ այդ հնարքը կիրառվեց 20-րդ դարի երկրորդ կեսին, այն բարձր գնահատականի արժանացավ: Այսպես՝ «10 օր, որ ցնցեց աշխարհը» ներկայացումից առաջ Տագանկայի թատրոնում մուտքի տոմսի հսկիչները հազած էին կարմիրբանակայինի նման՝ հրացանները ձեռքներին, և տոմսերից պոկված ելունդները նրանք շարունակում էին սվիններին: Այստեղ Ա. Ստանիսլավսկու դրույթը այն մասին, թե «թատրոնը սկսվում է կախիչից» ավելի ուժգնացվեց, և թատրոնը սկսվում էր մուտքի դռնից:

Շրջանակը՝ որպես արտաքին սահման համատեքստի (հանդիսատեսի իրական վիճակի) ու ներկայացման տեքստի միջև, թատերական արվեստում երևի ավելի կարևոր է, քանի որ ներկայացումը արվեստի ստեղծագործություն է, առավելագույն չափով է մոտ իրականին. նրանում գործում են իրական մարդիկ՝

17 Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970, с. 184.

18 Луначарский А. Продукция советской кинематографии с точки зрения ее идейного содержания // Луначарский о кино. М., 1965, с. 241.

այնպիսիք, ինչպիսիք նստած են հանդիսասրահում, իսկ դերասանները կատարում են այնպիսի գործողություններ, ինչպիսին, ըստ էության, կարող են կատարել նաև հանդիսատեսները: Այդ պատճառով այստեղ իրականության ու պայմանական աշխարհի միջև սահմանը պետք է հատկապես ակնհայտ նշված լինի:

Թատերական արվեստում «շրջանակը» նախ և առաջ արտահայտվում է բեմեզրի ու վարագույրի ձևով: Եվ չնայած բեմեզրը շրջանակ է ստեղծում հարթության վրա՝ նրա հետևում գտնվող բեմը ունի նաև երրորդ չափում՝ խորք: Ըստ այդմ, եթե բեմի վրա կեղծաստեղծվում է շինություն, ապա հանդիսատեսի առաջ կանգնեցվում է երեք պատ, մինչդեռ վարագույրը (Ստանիսլավսկու խոսքերով ասած) դրսևորվում է որպես չորրորդ պատ, ընդ որում՝ այդ վերջին պատը գործառու է նաև որպես տևողական նշան՝ սահման դնելով կամ հանելով այդ սահմանը ոչ միայն տարածության, այլ նաև ժամանակի մեջ: Նրա երևան գալը նշանակում է բեմական իրադրություններին համապատասխան շարքի սկիզբ կամ վերջ՝ գործողության, արարի կամ էլ ընդամենը ամբողջ ներկայացման և դրանով իսկ՝ հանդիսատեսի համար խաղալով ներկայացման պայմանական աշխարհի մտնելու և այնտեղից դուրս գալու ազդանշանի դեր:

Այստեղ, սակայն, ամենահետաքրքիրն այն է, որ ինչ-որ հատուկ իրադրություններում (ռեժիսորական մտահղացման շնորհիվ) այդ ավանդական շրջանակը հաղթահարելու միտում կա. այսպես՝ 20-րդ դարում շատ բեմադրություններում չորրորդ պատը սկզբունքորեն բացակայում է, բեմական ներկայացման ժամանակ դերասանների գործողությունները կարող են ընդգրկել նաև հանդիսասրահը կամ էլ նրա միջոցով անցնել բեմին, դիմել հանդիսատեսին և նրանից պատասխան պահանջել և այլն: Այդ տիպի հնարքների շարքում կարելի է դասել նաև բեմում հայելու գործածությունը, որի մեջ արտացոլվում են դերասանների՝ հանդիսատեսից շրջված դեմքերը. սա լայն կիրառություն ունեցող, Վենետիկի թատերական դարաշրջանից ժառանգված թատերական հնարք է, որ յուրովի է ջնջում հանդիսատեսի և բեմի միջև եղած սահմանը: Դրանով ոչնչացվում է բեմը՝ որպես այլ իրականություն (այլ տիպի իրականություն), կամ էլ հանդիսատեսը, հայելով բեմին, տեսնում է հանդիսասրահը և իրեն նրա մեջ: Մեր օրերում այս հնարքը կիրառվել է Ալլա Դեմիդովայի նախագծած «Պոեն առանց հերոսի» մոնոներկայացման մեջ՝ բեմադրված Աննա Ախմատովայի համանուն պոեմի հիման վրա. հնարքի շնորհիվ հանդիսատեսը, բեմում տեսնելով ինքն իրեն, կարծես հայտնվում է ներկայացման «մեջ»:

Այս տիպի մեկ այլ օրինակ է ներկայացման դեպքերի ընթացքում իրական աշխարհում կատարվածը ներգրավելը: Թվում է՝ առաջին անգամ այն կիրառել է Վ. Մեյերհոլդը Է. Վերհարնի «Արշալույսներ» պիեսի հիման վրա ներկայացման մեջ, որը ցուցադրվում էր Մոսկվայում 1920 թվականի նոյեմբերի 18-ին. այդտեղ բանբերը, բեմ մտնելով, արտասանեց ոչ թե Վերհարնի տեքստը, այլ միայն հենց այդ պահին հասած՝ Պերեկոպը գրավելու մասին ՌոսՏԱ-ի¹⁹ հաղորդագրությունը: Այդ՝ «իրական աշխարհի ընթացող դեպքերը ներկայացման մեջ» ներառելու հնարքը, անընդհատ կիրառվում էր Վախթանգովի անվան թատրոնի «Արքայադուստր Տուրանդոտ»-ում: Օրինակ՝ ներկայացման մեջ, որը ցուցադրվեց 1981 թվականի հոկտեմբերի աշխարհի առաջնության եզրափակիչ խաղի ժամանակ (խաղում էին ԽՍՀՄ-ի և Չեխոսլովակիայի թիմերը), դերասանները պարբերաբար հանդիսատեսին հաղորդում էին հաշիվը, իսկ հետո հայտարարեցին ԽՍՀՄ-ի թիմի հաղթանակի մասին՝ արժանանալով բուռն ծափահարությունների: Իսկ Տագանկայի թատրոնի «Փոխանակում» ներկայացման մեջ հայտնվեցին ոչ միայն դահլիճում որոշակի դեկորացիաների տարրեր (տոճի), ոչ միայն ժամանակ առ ժամանակ դերասանները բեմ էին դուրս գալիս դահլիճից, այլև բեմում կար (որպես բնակարանում տնային կահկարասու տարր) սարքին հեռուստացույց, որը ցույց էր տալիս այդ պահին իրական աշխարհում հեռարձակվող հաղորդումը, այսինքն՝ դերասաններն ու հան-

19 Российское телеграфное агентство.

դիսատեսը տեսնում էին այն, ինչ միլիոնավոր հեռուստադիտողներ, որոնք թատրոնում չէին: Այս հնարքը թույլատրեց միացնել ներկայացման պայմանական աշխարհը արտաքին իրականության մեջ տեղի ունեցող իրադարձություններին՝ ուժեղացնելով մի կողմից ամօրեական այն դեպքերի ռեալիզմը, որոնք կատարվում են բեմում, իսկ մի այլ կողմից՝ բեմական գործողությունների պայմանականությունը, որը հասցնում է նրան մինչև որոշակի անիրականության, քանի որ հետագայում բեմի վրա հայտնվում են վաղուց մեռած մարդիկ՝ հերոսի հարազատները: Արդյունքում՝ բնակարան փոխանակելու լրիվ կենսական ու լրիվ կենցաղային գործը դասվում է պատմական դեպքերի շարքին (հերոսի պապը և նրա համախոհ հեղափոխական-ահաբեկչուհին ծանոթ են եղել Վերա Զատուլիչի հետ և այլն):

Ռեժիսորական այս գյուտը՝ բեմի վրա աշխատող հեռուստացույցը, միջոց է բացահայտելու, ամրապնդելու տեքստի ու համատեքստի միջև եղած կապը և հատկապես միաձուլելու, նույնացնելու այդ պահի ներկայացումը և դահլիճի այդ պահի հանդիսատեսին: Բայց անդրադառնա՞նք հետևյալ հարցին. իսկ ի՞նչ կպատահեր, եթե ներկայացման ընթացքում հեռուստացույցով ցուցադրվեր ինչ-որ արտառոց բան, որը հայտնե՞ր ինչ-որ ողբերգության մասին, օրինակ՝ Մոսկվայի ինչ-որ շրջանում ուժեղ հրդեհի մասին: Ամենայն հավանականությամբ, հանդիսատեսի մեծ մասը կտարակուսե՞ր՝ ինչ է սա՝ բեմական հնարք, թե՛ իրական տեղեկատվական հաղորդում: Ինչ իրականության է այն վերաբերում: Եվ մեկը նրանցից, ում տունը գտնվում է հրդեհի գոտում, հավանաբար, ապահովության համար կվազեր տուն: Այդ դեպքում հեռուստացույցը, որ աշխատում էր բեմում, բեմի վրա կատվի²⁰ դեր կխաղար: Բայց կատվի ամկայության վերաբերյալ յուրաքանչյուր հանդիսատեսի հավանաբար հայտնի է, որ նա, անգամ ներկա լինելով բեմում, ինքնին գտնվում է ներկայացման պայմանական աշխարհից դուրս և այդ պատճառով էլ ամեն պահի կարող է դուրս գալ նրանից, ջարդել բեմական կերպարը: Հենց այդ պատճառով, ինչպես քաջ հայտնի է, եթե բեմում հայտնվում է կենդանի կատու (կամ ուրիշ կենդանի) հանդիսատեսը հիմնականում սկսում է հետևել նրան. կատուն ինչ ասես կարող է անել: Առաջին հայացքից՝ լինելով ներկայացման ներսում՝ նա շարունակում է մնալ իրականության մեջ և այդ իրականությունը բերել պայմանական աշխարհ՝ իր բոլոր հնարավոր անակնկալներով: Այդպես էլ իրական ռեժիմով բեմում աշխատող հեռուստացույցը կարող է կյանքից ցանկացած անակնկալ ներբերել ներկայացում: Այդ պատճառով ռեժիսորների մեծամասնությունը նախընտրում է ավելորդ համարձակության չդիմել և, եթե դա նրանց պետք է, ոչ թե բուն իրականությունը ներբերել ներկայացման պայմանական աշխարհ, այլ միայն երկարաձգել ներկայացման շրջանակները՝ դահլիճում ստեղծելով պսևդոիրականություն (դեկորացիաների մի մասը դահլիճում, դերասանների մուտքը բեմ դահլիճով, «բողարկված» դերասան, որը նախապես նստած է դահլիճում սովորական հանդիսատեսի տեսքով, իսկ հետո խառնվում է բեմական գործողություններին և այլն):

Այս և բազում այլ հնարքներ, որոնք ծառայում են ավանդական թատերական շրջանակների քայքայմանը, ինչքան էլ պարադոքսալ լինի, չեն քանդում պայմանական (երևակայվող) ու ամենօրյա աշխարհների սահմանները (հմմտ.՝ հնարավոր բոլոր շրջիկ միատերիաները, դիմակահանդեսները և այլն, ուր թատրոնի «զավթողականությունը»՝ իր պայմանականություններով հանդերձ, կյանքում հատկապես ակնհայտ է:

Ուսպենսկու կարծիքով՝ «արվեստի զավթողականության նման դեպքերը կյանքում կարող են փոխել միայն գեղարվեստական տարածության սահմանները, բայց չեն կարող դրանք խախտել»²¹: Մեզ թվում է՝ այս բոլոր դեպքերում մենք գործ

20 Բեմի վրա կատվի հայտնվելը ռուսական թատրոնում համարվում է մեծ երջանկություն, դերասանները կատվի հայտնվելը համարում են հաջողաբեր, լավ նշան:

21 **Успенский Б.** Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы, с. 183.

ունենք միայն «ներկայացման շրջանակների» ընդարձակման, հանդիսատեսին ներկայացման մեջ ներագրավելու ձգտման, կատարվող գործողություններին նրան մասնակից դարձնելու հետ: Եվ այս իմաստով՝ ժամանակակից թատրոնը փորձում է վերադառնալ իր նախորդ վիճակին՝ միստերիաներին, որտեղ բոլորը ակտիվ մասնակիցներ էին, չկար ակտիվ դերասանների ու պասիվ հանդիսատեսի տարբերակումը, և ներկաները տարբերվում էին միայն մասնակցության աստիճանով: Այս գործընթացի մի ուրիշ կողմն էլ, որն ուղղված է պայմանական ու իրական աշխարհները մերձեցնելուն, կարծես թե արտաքին համատեքստի՝ իրականության, ներգրավումն է, բայց, իրականում, նրա պատկերումն է բուն ստեղծագործության տեքստի մեջ: Դրա հետ միասին պատկերված իրականությունը դառնում է պսևդո-իրականություն, բայց նրա երևան գալը ստեղծագործության տեքստում միշտ որոշակի գեղարվեստական առաջադրանք է կատարում, ընդ որում՝ հաճախ շատ հեռու է ռեալիզմին ձգտելուց:

Կինոյում, ուր հանդիսատեսը ֆիլմից զատված է անանցանելի արգելքով (ֆիլմը, որը նա տեսնում է, արդեն ավարտված է), հանդիսատեսի այդպիսի ուղիղ կապեր դառնալից հետո, ինչպես թատրոնում է, անհնար են, սակայն դրա ընդօրինակումը հնարավոր է այնտեղ, որտեղ ֆիլմի մասնակիցները՝ դերասանները, երևում են նաև իրական տեսքով՝ առանց դիմահարդարման, սովորական հագուստով և այլն: Հենց այդպիսի իրավիճակ է առաջանում Լ. Գայդայի «12 աթոռ» ֆիլմի վերջում: **Ինչ է այն նշանակում, և ինչո՞ւ է այն պետք եկել ռեժիսորին:** Եթե այդ կինոֆիլմի «տեքստը տեքստում»-ի առաջին երկու դեպքերը (Վորոբյանինովի երազանքներն ու վայուկովցիները) ունեն «երևակայված աշխարհների» (որ գտնվում են հիմնական իրադարձությունների մասին կինեմատոգրաֆիական պատմվածքի շրջանակներից անդին) բավական պարզ ու ինչ-որ իմաստով ստանդարտ իմաստաբանություն, ապա երրորդի իմաստը այնքան էլ ակներև չէ: Սա հասկանալու համար պետք է ուշադրություն դարձնել, որ ֆիլմի այս վերջին հատվածը, ըստ էության, միայն որոշակի ներտեքստային շրջանակի ավարտվող սահմանն է: Տեսանելի, բայց որպես այդ շրջանակի առաջնային եզրագիծ՝ հանդիսատեսին սովորաբար քիչ նկատելի, ֆիլմի սկզբում հանդես են գալիս ոչ միայն կինոյի համար սովորական նկարը ստեղծող հեղինակների անուններով տիտրերը (մակագրությունները), այլ նաև ստեղծված հատուկ ձայնաշարը, եթե ավելի հստակ ասենք՝ հնչյունները, որ հարմարեցված են նվագախմբի գործիքներին, ինչ-որ մեկի հազը, չտարբերակվող բացականչությունը և իրական կյանքից վերցված դրանց նման այլ հնչյունները: Ինչո՞ւ այստեղ դրանց կարիքը կա: Ինչո՞ւ մեղեդին չի ուղեկցում մակագրությունները, ինչպես սովորաբար լինում է: Ավելի վաղ ասել ենք, որ այդ տիպի հնչյունները համերգի, օպերայի և այլնի ժամանակ երաժշտության կենդանի կատարման դեպքում կոնտեքստային շրջանակ են: Այստեղ կոնտեքստային շրջանակը՝ իր բնույթով, ներբերվում է կինոյի տեքստ: Եվ դրանով հանդիսատեսին կարծես թե զգուշացնում է. «Ուշադրություն՝, ներկայացումը հիմա սկսվում է: Դուք կհայտնվեք կինոյի պայմանական աշխարհում»: Հիմա այստեղ հավելենք կինոարվեստի համար լիովին նույն շրջանակի ներխուժումը երկրորդ սերիայի տեքստի մեջ, երբ էկրանին հանկարծ հայտնվում է մակագրությունը՝ ֆիլմի ավարտին մնաց 17 րոպե: Դրա օգնությամբ հանդիսատեսին կարծես ասում են. «Դուք կինոյի պայմանական աշխարհում եք, այլ ոչ թե կյանքում»: Այս տպավորության վրա էլ աշխատում է հետնակադրային ձայնը, որ ժամանակ առ ժամանակ արտասանում է Ի. Իլֆի և Ե. Պետրովի վեպից հատվածներ: Ընդ որում՝ հետնակադրային ձայնն ունի այլ գործառնություններ էլ. տալիս է մի շարք հերոսների բնութագրումներ և հաղորդում նրանց մտքերը: Այս բոլոր միջոցների օգնությամբ ֆիլմի սկզբում և վերջում, ինչպես նաև նրա ընթացքում ստեղծվում է ակնհայտ շրջանակ, որը վերջին դրվագով ֆիլմի պայմանական աշխարհը բաժանում է իրականությունից: Ըստ էության դա պսևդոիրականություն է՝ նույն ֆիլմային աշխարհը, սակայն առա-

վելագույնս ռեալիստական ու կյանքին մերձ: Այդ հատվածում ուրիշ ժամանակ է՝ ֆիլմ ստեղծելու ժամանակը, այսպես ասած՝ հանդիսատեսի ներկան՝ ի տարբերություն 20-րդ դարի 20-30-ական թվականների՝ ներտեքստային ժամանակի. նրանում ժամանակակից իրադրություն է: Հատկապես կարևոր է, որ ի տարբերություն ներտեքստայինի՝ նրանում ֆիլմի կերպարները մեր ժամանակակիցներն են (ավելի ձիշտ՝ այն ժամանակի ժամանակակիցները, երբ ֆիլմը ստեղծվել է) և ռեալ մարդիկ՝ ոչ թե ֆիլմի հերոսներ են, այլ դերասաններ, որոնք խաղում են ֆիլմում: Ավելին, նրանք բոլորը հայտնվում են «12 աթոռ» ֆիլմի ծանուցման հսկայական պաստառին՝ Օստապ Բենդերի պատկերով, այսինքն՝ ընդգծվում է, որ իրականում նրանք բոլորը գտնվում են ֆիլմից դուրս: Ֆիլմը պայմանական աշխարհ է, իսկ ահա այստեղ, կարծես, հավաստի իրականությունն է: Այդ դեպքում ինչն էր դա պետք Լենտիդ Գայդային, ինչի էր ուզում հասնել շրջանակների այդպիսի կանխամտածված ցուցադրությամբ ֆիլմում կեղծաստեղծելով նրա չքացումը արտաքին համատեքստի մեջ: Սրա ընդհանուր պատասխանը մենք կգտնենք՝ հաշվի առնելով Յու. Լոտմանի խոսքերը. «Հական ու շատ ավանդական միջոցներով տարբեր ճանապարհներով կողավորված տեքստերի հեռտրական համաձուլում է կոմպոզիցիոն շրջանակը: «Բնական» (այսինքն՝ չեզոք) կառուցումը հիմնված է մասնավորապես այն բանի վրա, որ տեքստի երիզումը (նկարի շրջանակը, գրքի կազմը կամ հրատարակչության գովազդային հայտարարությունները վերջում, արհայից առաջ դերասանի հազը, նվագախմբի կողմից գործիքների լարումը, բանավոր պատմությունից առաջ «և այսպես՝ լսեք» խոսքերը և այլն) չի ներբերվում տեքստ: Այն տեքստի սկզբի մասին զգուշացնող ազդանշանի դեր է խաղում, բայց գտնվում է նրա սահմաններից անդին: Հենց շրջանակը ներմուծվի տեքստի մեջ՝ լսարանի ուշադրության կենտրոնը տեղափոխվում է հաղորդագրության կողի վրա»²²: Այժմ, հիմնվելով Յու. Լոտմանի այդ մտքի վրա, մենք կարող ենք ասել, որ Լ. Գայդայը այս հնարքի օգնությամբ լսարանի ուշադրության կենտրոնը տեղափոխել է կող հաղորդելու վրա, այսինքն՝ այն բանի, որ ֆիլմում ամբողջ կատարվածը հորինված «ֆիլմային» իրականություն է: Եվ կրկին հարց է առաջանում, թե դա ինչու էր պետք:

Մենք կարծում ենք, որ դրանով նա լուծել է, ոչ ավելի, ոչ պակաս, ստեղծագործության ժանրի փոփոխության խնդիրը՝ ողբերգության վերածումը կատակերգության կամ, այլ կերպ ասած, վերադարձը կատակերգությանը: Ֆիլմն իր ամբողջ ընթացքում կատակերգություն է, սակայն, եթե ուշադիր ընթերցենք վեպի վերջը, ապա այն ողբերգական ավարտ ունի. Օստապ Բենդերը սպանված է (այդ հետո միայն՝ «Ոսկե հորթուն», Իլֆն ու Պետրովը նրան հարություն կտան), իսկ Կիսա Վորոբյանինովի երազանքներն ու մտքերը լրիվ փլուզվում են, և նա համարյա խելագարվում է հիասթափությունից: Այդ կադրերը կան նաև ֆիլմում: Եվ, եթե ֆիլմն ավարտվեր հենց դրանցով, ապա հանդիսատեսը կհեռանար լիակատար տապալման ու հերոսների վախճանի, այսինքն՝ ողբերգական ավարտի մասին համապատասխան զգացումներով, և դրանք կպահպանվեին նրա հիշողության մեջ: Այժմ հիշենք, թե ինչ էր գրել Յու. Լոտմանը ստեղծագործության ավարտի նշանակության մասին:

Ստեղծելով այդ տեքստային շրջանակը՝ հանդիսատեսին արվեստի պայմանական աշխարհից կարծեք իրական աշխարհ վերադարձնելով՝ աշխարհ, որտեղ Օստապը տպագրված է պաստառին, և դրանով կարծես թե կինոյում ու նկարչության մեջ ձեռք է բերել հավերժականություն (չէ՞ որ դա կինոյի պաստառ է)՝ Լ. Գայդայն ընդգծում է նաև նրա՝ որպես գրական հերոսի և կինոկերպարի, «խավերժական կյանքը»:

Համանման հնարք կիրառվում է նաև «Բուրատինո» ֆիլմում, այնտեղ ևս տեղի է ունենում իրականության հետաքրքիր երկփեղկում՝ պայմանականի և պսևդոի-

րականության: Բեմում հայտնվում են ֆիլմի կերպարները՝ Բուրատինոն և Մալվինան, Պերոն և Կարաբաս-Բարաբասի տիկնիկային թատրոնի այլ դերասաններ, և, վերջինից փրկվելով, նրանք բոլորը (Բուրատինոյի և Պապա Կարլոյի հետ) գնում են կախարդական օդանավ, որը նրանց տանում է հեքիաթային երկիր: Եվ այդտեղ անմիջապես մեզ ցույց են տալիս դահլիճը, որտեղ հանդիսատես-երեխաները նստած դիտում են ներկայացումը՝ սովորական դպրոցական համազգեստով, պիտներական վզկապով, բայց այդ երեխաները այն դերասաններն են, որոնք խաղացել են ֆիլմում:

Պայմանական աշխարհի շեշտադրման խնդիրն այլ կերպ է լուծվում «Այբուլիտ-66» ֆիլմում: Այստեղ ֆիլմում պատմվող պատմության հիմնական՝ հեքիաթային բնույթը («տեքստ տեքստում») այլ շրջանակի միջոցով է առաջադրվում. դա հստակ թատերական տեսարան է, որով ընդգծված թատերականացված ձևով շարժվում են ակնորոշ դերասաններ՝ բեմական հագուստով ու վառ դիմահարդարմամբ. նրանք հանդիսատեսի առաջ դնում են դեկորացիաներ՝ նրան նախապատրաստելով, որ հիմա հեքիաթը կսկսվի: Նշենք, որ հեքիաթի դրվագները նկարահանված են որպես ավելի իրական՝ պայմանականություն քիչ չափով, քան թատերականացված շրջանակում է: Այս առումով հետաքրքիր են հատկապես այն ֆիլմերը, որոնք հատուկ պատրաստված են երկու իրողությունների՝ ֆիլմայինի ու իրականի (որը, բնականաբար, պսևդոիրականություն է) միախառնումով: Այդ տիպի վառ օրինակ է ռեժիսոր Դ. Լինչի «Ներքին կայսրություն» ֆիլմը, որտեղ ֆիլմի հերոսուհու՝ կինոդերասանուհու համար տեղի է ունենում նրա սեփական կյանքի ու նկարահանված ֆիլմի իրականության լրիվ միաձուլումը: Նմանատիպ ստեղծագործություն է Ֆ. Ֆելլինիի «Ութ ու կես» ֆիլմը, որտեղ նույն միախառնումին ավելանում են նաև երեխաների հիշողությունների տեսարաններն ու ֆիլմի ռեժիսոր-գլխավոր հերոսի երագանքները: Իսկ եթե անդրադառնանք «Վերջին կինոհերոսը» ֆիլմին (ռեժիսոր՝ Ջոն Մակ Թերնան), ապա այստեղ, ընդհանրապես, կնկատենք, որ ֆիլմի հիմնական սյուժեն կառուցվում է հերոսների՝ պսևդոիրականությունից կինոյի պայմանական աշխարհ անցումով և հակառակը: Տղան ընկնում է ֆիլմի ներսը, իսկ հետո նրանք ֆիլմի կերպարի հետ միասին դուրս են գալիս պսևդոիրականությունից, որի մեջ տղան ապրում է: Ավելին, ֆիլմի կերպարը իրականում հանդիպում է դերասան Ա. Շվարցնեգերի հետ, որը խաղացել է նրա դերը կինոյում:

Եվ, վերջապես, չի կարելի անտեսել այս առումով շատ հետաքրքիր մի ֆիլմ, որտեղ երկու տիպի իրականությունների միջև հարաբերությունները լրիվ այլ կերպ են դասավորվում: Նկատի ունենք Ա. Տարկովսկու հանրահայտ «Սոյարիս» ֆիլմը, որը նկարահանված է ըստ Ս. Լեմի արկածային վեպի: Ֆիլմը սկսվում է իրական, երկրային իրականությամբ, որի մեջ ապրում է հերոսը: Մենք տեսնում ենք նրա հարազատ տունը՝ իր շրջապատող բնությամբ, նրա հարազատներին ու ծանոթներին: Հետո նա ուղևորվում է աստղային այլ համաստեղության տիեզերական կայան, որ տարօրինակ Սոյարիս մոլորակի մոտ էր, որի վրա իրական օվկիանոս կա, որն էլ ուսումնասիրում են կայանի աշխատակիցները: Սակայն պարզվում է, որ կայանում սկսում են երևան գալ անհասկանալի էակներ՝ միջանցքում վազում է փոքրիկ աղջնակ, որը տիեզերքում անելու բան չունի, սառնարանում դրած է մեռած նեգրուհու մարմին, որը կայանի աշխատակից չի եղել, հերոսի կացարանում հանկարծ հայտնվում է նրա՝ վաղուց մեռած կինը, որը ինքնասպան էր եղել: Նրանց հետ սովորական մարդկանց հարաբերություններն էլ վեպի և ֆիլմի հոգեբանական բախման հիմքն են: Սակայն այդ տեքստի հիմքում ընկած է մետատեքստ, որը ֆիլմի վերջին դրվագներում հստակեցվում է. հերոսը թռչում է կայանից, և մենք կրկին տեսնում ենք այն նույն երկրային իրողության պատկերը, որով էլ սկսվել էր ֆիլմը՝ նույն տունը, նրա շրջակա տեսարանը, հոր կերպարը և այլն: Դա կարծես տիպիկ համաչափ շրջանակ է. ինչով սկսում է, նրանով էլ ավարտվում է: Սակայն պատկերը, որը նկարված է որպես «տեսարան վերևից»,

սահուն կերպով սկսում է հեռանալ: Եվ հանկարծ տեսնում ենք, որ այդ երկրային տարածքի շրջանակից անդին շարժվում են օվկիանոսի ալիքները: Դա այն նույն իրականությունը չէ, որից հերոսը գնացել էր, դա նրա մոդելն է, որ ստեղծված է խորհող օվկիանոսի կողմից: Պարզվում է, որ օվկիանոսն էլ է ուսումնասիրել մարդկանց՝ նրանց հիշողությունից ու ենթագիտակցությունից դուրս կանչելով տարբեր տիպի կերպարներ, և նրանց մոդելավորել է մարմնում:

Շրջանակների ընդարձակումը, որի դեպքում հանդիսատեսը ներքաշվում է ներկայացման հյուսվածքի մեջ, հեշտացնում է շրջանակների սահմանների քանդումը նաև հակառակ կողմից՝ հանդիսատեսի կողմից: Ընդ որում՝ ինչպես վկայում է թատրոնի պատմությունը, դրա համար բավարար կարող է լինել նաև դերասանների լավ խաղի և միամիտ հասարակության համադրումը, հիշենք, օրինակ, միջնադարյան ամբոխի կողմից Հուդայի դերում հանդես եկող դերասանի սպանությունը (սման բաները շատ մեծ տեղ ունեին մուսուլմանական կրոնական միստերիաներում) կամ էլ Նոր Օռլեանի հանդիսատեսի մահափորձը Օթելլոյի դերը խաղացող դերասանի դեմ և այլն: Այդպիսի բան կատարվում է ոչ միայն թատրոնում, այլև արվեստի այլ տեսակներում. այսպես, մենք արդեն խոսել ենք Վելասկեսի կտավի տեքստում Ֆիլիպ արքայի փառաբանման մասին: Հանդիսատեսի կողմից արվեստի գործը՝ նկար, քանդակ, վերացնելու «հանցավորձի» հանրահայտ այլ փաստեր էլ կան, օրինակ՝ Ի. Ռեպինի «Իվան Ահեղը սպանում է իր որդուն» կամ Միքելանջելոյի «Դավիթ» քանդակը և այլն:

Եվ ահա ռեցիպիենտի կողմից արտաքին շրջանակները խախտելու այս դեպքերը ոչ մի կերպ չի կարելի բացատրել ռեալականության **ձգտմամբ**, որի մասին ասում էր Ուսպենսկին: Ավելին, դրանք հենց ստեղծագործության ռեալիստականության արդյունքն են, այնքան բարձր են ռեցիպիենտի համար, որն արդեն դադարում է ըմբռնել ստեղծագործության պայմանական և տեքստից անդին իրականության սահմանները: Բայց չէ՞ որ շրջանակները ոչնչացնելու այդ երկու՝ հեղինակի ու հանդիսատեսի կողմից դրսևորվող միտումները պետք է փոխադարձ կապված լինեն միևնույն սեմիոսֆերայում:

Այստեղ մենք առերեսվում ենք այն բանին, որ արվեստը ձգտում է ընդարձակել իր «բնապահպանական միջավայրն» ու սահմանները: Դա զարգացման հատուկ ճանապարհ է, որում այն, ինչ արվեստ չէր, հիմա դառնում է արվեստ: Եվ այդ «սողացող ընդլայնումը» դրսևորվում է նրանով, որ առօրեական առարկաները գեղարվեստական պատկերասրահներում (փոփ-արտ) դրվում են «պատվանդանին», նրանով, որ գեղարվեստական հնարքներն ու ոճերը թափանցում են կենցաղային առարկաների ձևավորման մեջ (արդյունաբերական դիզայն) և արվեստի ստեղծագործությունները կամ դրանց հատվածները օգտագործվում են գովազդում:

Արվեստը նախկինում էլ հսկայական ազդեցություն է թողել կյանքի վրա, ընդ որում՝ ամենատարբեր ձևաչափերով. դա ոչ միայն միջնադարի կրոնական արվեստի անմիջական ու զանգվածային դաստիարակչական ազդեցությունն է կամ գաղափարականացված խորհրդային արվեստն իր սոցոբալիզմով, այլ նաև մշակութային արձագանքի համեմատաբար քիչ նկատելի ձևը՝ մարդու ընդունած կեցվածքը կյանքում՝ որպես կտավային, խոսքն ու վարքագիծը՝ որպես դիտավորյալ թատերական, կենսական միջադեպեր՝ գրեթե ինչպես վեպերում և այլն: Սրանց թվին կարելի է ավելացնել նաև որևէ տեքստից մեջբերման՝ հանրահայտ աֆորիզմի վերածվելը, ստեղծագործության հերոսների հետ կապված անեկդոտների մի ամբողջ շարքի ի հայտ գալը (այսպես՝ Ռուսաստանում շատ կան այդպիսիք՝ կապված «Չապան» ֆիլմի հերոսների՝ Վասիլի Իվանովիչի, Պետկայի և Անկայի հետ, «Գարնան 17 ակնթարթները» ֆիլմի հերոսի՝ Շտիռլիցի հետ և, որ ամենագարնանալին է, «Վինի Թուլսը և բոլորը, բոլորը» գրքի ու մուլտֆիլմի հերոսների՝ Վինի Թուլսի, Խոզուկի և Իա իշուկի հետ և այլն):

Որպես ամփոփում կարող ենք ասել, որ արվեստի՝ կյանքի մեջ լայն թափանցումը հանգեցնում է նրան, որ արվեստի պայմանական աշխարհի ու իրականության միջև եղած սահմանները ավելի ու ավելի են աղոտանում: Եվ ոչ միայն արվեստն է դառնում իրականության արտացոլումն ու ձևակերպումը, այլև իրականությունն է դառնում արվեստի արտացոլանքը, որը զանգվածային մշակույթի ժամանակակից աշխարհում հսկայական ազդեցություն է թողնում կյանքի վրա՝ ձևավորելով ոչ միայն գեղագիտական համակարգերի որոշակի աշխարհայացք, այլև բարոյական, սոցիալ-քաղաքական և նման այլ նորմերի, գնահատականների ու գաղափարների համակարգ:

Summary

THE AREA OF THE TEXT

Part two. Text and external context

Slavi Avik–M. Harutyunyan (Moscow)

Key words – theatre, cinema, performance, recipient, text, external context, Yuri Lotman, text area, imaginary world, reality, pseudo reality, spectator, mysteries, stage.

The types of mutual relations of text and external context are analyzed in the article. The external context is taking part in the forming of text’s gist process and that’s why its features and any changes within it can affect on the perception and evaluation of the artwork. Parallel to this, the opposite phenomenon is analyzed: how the text in its turn affects the context, participates in its forming process. The texts of various forms of art affect the process of forming of “living environment”, as well as they affect each other. While the problem of “text and external context” is researched, the phenomenon in which the creator of the artwork tries to blur the boarders between the artwork and the external context is also analyzed. The research of the penetration method of real life events into the art is made with the examples of the theatre, the cinema and the fiction literature. And finally, it is shown that the wide penetration of the life into the art causes the boarders between the real world and the imaginary word to become even more blurred. And not only the art becomes the reflection and formulation of the real world but the reality also starts to reflect the art which has a huge influence on the life in the modern mass culture by forming a system with particular esthetic statements and also moral, socio–political and similar standards, a system of ideas and assessments.

ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА
Часть вторая: текст и внешний контекст

Слави Авик-М. Арутюнян (Москва)

Ключевые слова – театр, фильм, представление, реципиент, текст, внешний контекст, Ю. Лотман, пространство текста, условный мир, реальность, псевдореальность, зритель, мистерии, сцена.

В статье анализируются виды взаимоотношений текста и его внешнего контекста. Внешний контекст принимает участие в формировании сути текста, из-за чего его особенности или изменения внутри него могут повлиять на восприятие и оценку произведения. Параллельно с этим анализируется обратное явление того, как текст в свою очередь влияет на контекст, участвует в его формировании. Тексты различных видов искусств влияют на формирование “жизненной среды”, а также и друг на друга. При исследовании проблемы “Текст и внешний контекст”, анализировалось также такое явление, при котором создатель произведения старается размыть границы между произведением искусства и внешним контекстом. Изучение способа проникновения событий, происходящих в реальной жизни, в произведения искусства осуществляется на примере театра, кино и художественной литературы. И, наконец, в статье делается вывод, что широкое проникновение жизни в искусство приводит к тому, что границы между реальным и условным мирами все больше размываются. И не только искусство становится отражением и определением реального мира, но и реальность становится отражением искусства, которое в мире современной массовой культуры имеет громадное влияние на жизнь, формируя не только систему конкретных эстетических взглядов, но и моральные, социально-политические и похожие нормы, систему идей и оценок.