

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

ՏԵՔՍՏԸ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՄԵՋ

Շրջանակի խնդրի պատմամշակութային ասպեկտները
տարածական և ժամանակային արվեստներում*

Առաջարան

Արվեստաբանության մերօրյա բոլոր ճյուղերում և մշակութաբանության ու փիլիսոփայության մեջ արդիական է մնում **արվեստի սահմանների** ուսումնասիրության խնդիրը. ինչից է սկսվում և որտեղ է ավարտվում արվեստը, ինչ բնագծեր են միմյանցից տարանջատում նրա առանձին ճյուղերը, ինչ հարաբերությունների մեջ է արվեստի երկը սեմիոսֆերայում, - սրանք հարցեր են, որոնց մեկնաբանությունը կարևոր է ցանկացած գեղարվեստական ստեղծագործության վերլուծության համար:

Մշակութաբանական նման հարցերի քննությանն է նվիրված մեր հայրենակից **Սլավի-Ավիկ Հարությունյանի**¹ «Նշանագիտական սահմաններն արվեստում»² արժեքավոր մենագրությունը, որը լուրջ ներդրում է նշանագիտական մեթոդով գեղարվեստական ստեղծագործությունների վերլուծության ասպարեզում: Աշխատանքը գիտական կարևորություն ունի մշակութաբանական տեսանկյունից, քանի որ այսօր՝ մշակութային գլոբալիզացիայի դարաշրջանում, անհնար է պատկերացնել անխառն ար-

* «Վէմ» հանդեսը կարևորում է տարբեր երկրներում բնակվող մեր հայրենակիցների գիտական ձեռքբերումների հետ հայ ընթերցողին ծանոթացնելու խնդիրը: Մոսկվայում ռուսերենով լույս տեսած Ս.-Ա. Հարությունյանի աշխատության մի հատվածի ներկա հրատարակումը կարող է նպաստել հայ արվեստաբանների ու մշակութաբանների տեսական գիտելիքների հարստացմանը: Խմբ: Ընդունվել է տպագրության 20.02.2014:

1 **Սլավի-Ավիկ Հարությունյանը** ծնվել է 1965 թ. Լեռնային Ղարաբաղում: Ավարտել է Համառոտաստանյան կինոյի ինստիտուտի սցենարական բաժինը: Կինոյին, գրականությանը և արվեստի այլ խնդիրներին նվիրված բազմաթիվ գիտական հոդվածների և երկու մենագրության հեղինակ է, մասնակցել է ավելի քան մեկ տասնյակ ֆիլմերի արտադրության՝ հայերեն, ռուսերեն, իսպաներեն, կատալերեն լեզուներով, այդ թվում՝ **Գ. Սելինջերի** հանրահայտ «Նվ այդ շուրթերը, և այդ կանաչ աչքերը» պատմվածքի էկրանահաման պրոդյուսերն է: Ս.-Ա. Հարությունյանը նաև բանաստեղծ է, 1988-ից Հայաստանի, իսկ 1998-ից Ռուսաստանի Գրողների միության անդամ է, մշակութաբան, փիլիսոփայական գիտությունների դոկտոր: 1989 թ. Երևանում տպագրվել է նրա «Ուշացած հեռագրեր» բանաստեղծությունների ժողովածուն: Ս.-Ա. Հարությունյանի բանաստեղծությունները առանձին գրքով թարգմանվել են նաև իսպաներեն, ռուսերեն, կատալերեն, ֆրանսերեն: 2005-ից Ս.-Ա. Հարությունյանը «Ռուսֆիլմ» ընկերության գլխավոր պրոդյուսերն է:

2 **С.М.Арутюнян**, Семиотические границы в искусстве (культурологический анализ), М.2007.

2 (ՃԲ) փարի, թիվ 1 (45) հունվար-մարտ, 2014 Վէմ համահայկական հանդես

վեստի գոյությունը: Նախկինում նույնպես այն երբեք չի եղել «մաքուր» վիճակում, իսկ այսօր առավել ևս այնքան հարուստ է ներթափանցումներով, որ երբեմն հիմնասակիզբը գտնելը դառնում է մեծ խնդիր՝ առնչվելով արվեստի տարբեր բնագավառներին:

Սլավի-Ավիկ Հարությունյանի ուսումնասիրությունը տպագրվել է Մոսկվայում 2007 թվականին՝ լայն արձագանք գտնելով մշակութաբանների շրջանակներում³: Սա հեղինակի երկրորդ տեսական աշխատությունն է մշակութաբանության բնագավառում և օրգանապես շարունակում է կինոյի խնդիրներին նվիրված իր առաջին ուսումնասիրության՝ («Կինոն-շանագիտության ներածություն») մեկնաբանությունները⁴: Նրանում հեղինակը քննության էր առել գրական երկերի էկրանավորման խնդիրներն ու գրականություն-կինո նշանագիտական սահմանները:

«Նշանագիտական սահմաններն արվեստում» ուսումնասիրության մեջ որպես մշակույթի հիմնական բնագավառներ դիտարկված են կերպարվեստի, կինոյի ու թատրոնի՝ գրականության հետ նշանագիտական սահմանների ու սահմանազատման խնդիրները, ինչպես նաև արվեստի ու գիտության հարաբերակցության հարցը: Դժվար է այսօր պատկերացնել արվեստի որևէ ստեղծագործության վերլուծություն՝ առանց տվյալ երկը սեմիոսֆերայում դիտարկելու, առանց հաշվի առնելու այն բոլոր ինտերտեքստուալ կապերն ու առնչությունները, որոնք ոչ միայն ամկա են նույն ոլորտի միևնույն ժանրի ստեղծագործությունների միջև, այլև ներթափանցված են ուրիշ ստեղծագործությունների տարրերով՝ ինչպես տարբեր ժանրերի, այնպես էլ արվեստի տարբեր ոլորտների: Նման տեղաշարժերի ու «փոխկանչերի» արդյունքում արվեստի յուրաքանչյուր երկ ձևավորվում է որպես մի **տեքստ**, որն իրականում **հիպերտեքստ** է՝ շարահյուսած լինելով զանազան **տեքստեր** ամենատարբեր բնագավառներից ու երկերից: Նման փոխառնչություններով ձևավորված հիպերտեքստերից կարելի է առանձնացնել **կինո** և **գրականություն**, **գրականություն** ու **գիտություն**, **կերպարվեստ** և **գիտություն**, **կերպարվեստ** ու **գրականություն**, **թատրոն** և **կինո**, **թատրոն** ու **գրականություն** համաձուլվածքները: Դրա հետ կապված՝ Ս.-Ա. Հարությունյանի հայացքում կարևորվում է բազմաժանրայնության խնդիրը, որն ըստ հեղինակի՝ ժանրի սահմանների քայքայման արդյունք է: Այս առումով նորովի անդրադարձ է կատարված կինոյում և գրականության մեջ ժանրերի դասակարգման խնդրին միաժամանակ երեք համալիր մոտեցումներով՝ արվեստաբանական, գեղագիտական ու մշակութաբանական, և որ ամենակարևորն է, անդրադարձը տարածվում է նաև արվեստի երկու ձյուղերի՝ կինոյի ու գրականության համապատասխան քննադատության վրա՝ վեր հանելով նրանց թերություններն ու առավելությունները և որպես ծածկագիր ունենալով տրամաբանությունը: Արդյունքում հեղինակը հանգում է շատ կարևոր եզրահանգման՝ **ժանրերի քայքայումը, սահմանների տարրալու-**

3 Մենագրությունը գրախոսվել է Ռուսաստանի Դաշնության ԳԱ Մշակութաբանության ինստիտուտի տնօրեն **Կ.Է. Ռազլոզովի** և մշակութաբաններ **Ա.Ա.Արոնովի** ու **Վ.Ա.Վոլբոուևի** կողմից:

4 Տե՛ս **Арутюнян С.** Введение в семиотику кино, М. 2007.

ծումը և միմյանցով ներթափանցումը համամշակութային գենեզիսի բնականոն ընթացքն է:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

Նշանագիտական վերլուծությունը արվեստի մեջ բուն վերելք ապրեց հատկապես 20-րդ դարի առաջին կեսին: Լինելով հրապուրիչ՝ այն տարածվեց արվեստի գրեթե բոլոր բնագավառների վրա և հատկապես լայնորեն կիրառվեց կինոգիտության ու գրականության ասպարեզում, սակայն, ինչպես ցանկացած մեթոդ, այն ևս զերծ չէր թերություններից և հեռու էր արվեստի վերջնական մեկնաբանության հնարք լինելուց:

Ս.-Ա. Հարությունյանի հայացքներում հստակ դրսևորվում է այն դիրքորոշումը, որ որքան էլ աշխատանքի տեսական խնդիրը նշանագիտական սահմանների հարցն է, ամեն դեպքում այն բացարձակ արժեք չէ: Հեղինակի համար յուրօրինակ մոտեցում է տեքստի ներսում՝ տեքստուալ և տեքստից դուրս՝ կոնտեքստուալ շրջանակների վերլուծությունը՝ խարսխվելով արվեստի տարբեր ճյուղերի գործերի վրա՝ գրականություն, կինո, կերպարվեստ, թատրոն և այլն: Եվ կարելի է ասել, որ հեղինակի տեսական հայացքների կենտրոնում՝ որպես սահմանազատման ու սահմանակցման հարց, դրված է **շրջանակը**՝ տարածական ու ժամանակային հարթությունը: Այս առումով Ս.-Ա. Հարությունյանը ծանոթ է ամբողջ ընթացքին, և այն հիմնական տեսական հայացքները, որոնք նա հաջողությամբ փորձարկում է կինոյի և պատկերային արվեստի բնագավառում, **Յուրի Լոտմանի, Միխայիլ Բախտինի և Ումբերտո Էկոյի** հարցադրումներն են: Ս.-Ա. Հարությունյանը առանձնացնում է շրջանակի երեք տեսակ՝ **իմաստաբանական, պրագմատիկական** ու **շարահյուսական**: Շարահյուսական շրջանակները գոյություն ունեն օբյեկտիվորեն, և հետևաբար միևնույնն են տարբեր սուբյեկտների համար: Ինչ վերաբերում է իմաստաբանական ու պրագմատիկական շրջանակներին, ապա դրանք խնդիրների մի ամբողջ թնջուկ են առաջացնում հետազոտողի համար: Իմաստաբանականի ու պրագմատիկականի սկզբունքային տարբերությունն այն է, որ առաջինի մեջ ընդգծվում է կայուն, հիմնական, գլխավոր իմաստն ու նշանակությունը, քանի որ մենք վերացարկվում ենք այն հանգամանքից, որ միևնույն նշանից օգտվում են տարբեր սուբյեկտներ՝ տարբեր կոնտեքստներում: Այդ վերացարկումը ստեղծում է պատրանք, թե իմաստաբանության մեջ գործունենք ինչ-որ **օբյեկտիվ** իմաստի հետ, որն իրականում պատկանում է տվյալ նշանին կամ էլ նշանների հաջորդականությանը, մինչդեռ խոսքը միայն ինչ-որ առանձին սուբյեկտի կամ կիրառության՝ ընդգծված կոնտեքստի համար ընտրված իմաստի մասին է, և հատկապես նրա, որը հեղինակը **Ֆ. Նիցշեի** տերմինաբանությամբ անվանում է «**հեռանկարային կենտրոն**», այսինքն՝ մի կենտրոն, որտեղից իրականանում է աշխարհի վերակառուցումը, իմաստավորումը, արժևորումը և այլն, և որն առաջարկվում է արվեստագետի կողմից:

Զ (ԺԲ) փարի, թիվ 1 (45) հունվար-մարտ, 2014

ՎԷՆ համահայկական հանդես

Պրագմատիկական վերլուծության դեպքում այդ բոլոր «հեռանկարային կենտրոնները» դառնում են հավասարաժեռ, ուստիև կարևոր են լինում ինտերսուբյեկտիվ իմաստներն ու գնահատականները: Թվում է, թե դա իր մեջ ներառում է նաև իմաստաբանական շերտ, ուստի առանձին իմաստաբանական մակարդակի առանձնացումը պիտի ավելորդ դառնա:

Սակայն, ըստ Ս.-Ա. Հարությունյանի, այդ մակարդակից անհնար է փախչել, քանի որ միշտ կա հեղինակը, որը երբեմն հանդես է գալիս որպես փոխարկիչ և միշտ հակադիր է բոլորին՝ հանդիսատեսին, ունկնդրին, ընթերցողին, այսինքն՝ **ընդունող** (հեղինակը գործածում է **ռեցիպիենս** բառը, որն ավելի ամբողջական է և ընդգրկում է գեղարվեստական ստեղծագործությունը ստացող-ընդունողի բոլոր տեսակները, անկախ նրանից՝ նա ունկնդիր է, ընթերցող թե մեկ այլ բան – Ա.Խ.) – **փոխարկիչին**: Այստեղից էլ նմանատիպ վերլուծության համար Ս.-Ա. Հարությունյանը կարևոր է համարում հեղինակի սեփական մեկնաբանություններն ու տեսակետները հաշվի առնելը՝ որպես իմաստաբանական մակարդակի պահպանություն:

Այսպիսով, ըստ հեղինակի եզրակացության՝ սեմիոսֆերայի և առանձին երկերի վերլուծության համար պարտադիր է դառնում երեք տիպի կոորդինատների ներառումը. **նախ**՝ հեղինակի ժամանակը, տարածությունն ու պայմանները, **ապա**՝ ընթերցողի, ունկնդրի, դիտորդի: Սրանից էլ բխում **մյուս** կարևոր խնդիրը՝ **տեքստը մշակույթի մեջ**, որտեղ շրջանակները դիտարկված են մշակութային ամբողջ գենեզիսում: Ս.-Ա. Հարությունյանի արժեքավոր ու նորարական աշխատության երրորդ՝ «Տեքստը մշակույթի մեջ» գլխի «Շրջանակի խնդրի պատմամշակութային ասպեկտները (տարածական և ժամանակային արվեստներ)» պարագրաֆի մեր կողմից կատարված թարգմանությունը ներկայացնում ենք ընթերցողին:

Ալա Ա. Խառատյան
Բանաս. գիտ. թեկնածու

Slavi-Avik Harutyunyan (Moscow)

TEXT IN CULTURE

Historical and cultural aspects of the circle in spatial and temporal arts

Translation, notes and introduction by Ala A.Kharatyan

Слави-Авик Арутюнян (Москва)

ТЕКСТ В КУЛЬТУРЕ

Культурно-исторический аспект проблемы рамок
(пространственные и временные искусства)

перевод, комментарии и предисловие Алы А. Харатян

Ակնհայտ է, որ կոմպոզիցիայի ու ներքին շրջանակների պահանջարկ կարող է առաջանալ միայն այն դեպքում, երբ ստեղծագործությունը հասնում է բարդության որոշակի աստիճանի, որի դեպքում (և այստեղ գործ ունենք արվեստի առարկայի պրագմատիկայի հետ) նրա և՛ ստեղծելը, և՛ ընկալումը «մեկ շնչով» դառնում է անհնար: Քնարական բանաստեղծությունն ու պոեմը, չաստուշկան⁵ ու օպերան, մարդու նկարված պրոֆիլն ու ճակատամարտի տեսարանը խիստ հակադիր են իրենց պարզ ու բարդ չափորոշիչներով: Ընդ որում՝ բարդության աստիճանը և այն իր համալիր կառուցվածքայնությամբ հաղթահարելու կարողությունը անմիջականորեն կապված են կոլտուրոգենեզի ընդհանուր զարգացման՝ վերացական մտածողության հետ և, հետևաբար, մարդու գիտակցության մեջ ի հայտ են գալիս բնավ էլ ոչ անմիջապես: Դիտարկենք այդ գործընթացի կոնկրետ առանձնահատկությունները տարածական, ժամանակային ու տարածաժամանակային արվեստների օրինակով:

Տարածական արվեստներ՝ նկարչություն և քանդակագործություն:

Այս գործընթացի ամենավաղ փուլերի մասին կարող ենք դատել ըստ հնագույն ժամանակներից մեզ հասած գեղարվեստական գործերի՝ ժայռապատկերային նկարչության: Այսպես՝ պալեոլիթի դարաշրջանի քարանձավային պատկերներում (մոտ 18-12-րդ հազարամյակներ մ.թ.ա.՝ Ալտամիրայի, Լասկոյի, Մոնտեսպանի, Ռուֆինյակի և այլ քարանձավներ) կենդանիների պատկերումը հասնում է ռեալիզմի բարձր աստիճանի, սակայն կոմպոզիցիան որպես այդպիսին բացակայում է. ամեն մի կենդանի պատկերված է ինքն իր համար՝ առանց ուրիշների հետ պատշաճ հարաբերության, իսկ երբեմն նաև ավելի վաղ ստեղծվածը «սողում է» ավելի ուշ պատկերվածի վրա: Երբ ավելի ուշ պատկերվածը դառնում է քիչ իրական և ավելի սխեմատիկ, հստակ նկատվում է մեկի հանդեպ մյուսի մտածված դիրքավորումը՝ դրանց կոմպոզիցիան:

«Չորրորդ փուլը հատկանշվում է ոճավորման ուժեղացմամբ, չնայած երբեմն պահպանվում է մոդելավորումը, վերարտադրվում է ծավալը: Ամենից շատ ոճավորման գործընթացին նախատրամադիր են վաղնջական ավանդական սյուժեները՝ ձեռքը, օրինակ, այժմ պատկերվում է հնգատամ փոցխի ձևով...

Քարանձավների պատերին հայտնվում են գծերի անկանոն հյուսվածքներ, կետերի շարքեր, անհասկանալի սխեմատիկ նշաններ...

Կենդանիների պատկերները զգալիորեն ավելի քիչ են ենթակա ոճավորման գործընթացին: Դա վկայում է այն մասին, որ ոճավորման գործընթացը միշտ չէ, որ անկառավարելի է և չի կարող դիտարկվել որպես «անուշի վատթարացում», որպես վարպետության, համամասնության զգացողության և այլ հատկանիշների ընդհանուր կորստի հետևանք՝ ուղիղ դեգրադացիա: Տվյալ դեպքում՝ մարդկային մարմինների ոճավորումը համապատասխանում է հիմնական նպատակին՝ գործողությունների շարժման,

2 (ՃԲ) փարի, թիվ 1 (45) հունվար-մարտ, 2014
2 (ՃԲ) փարի, թիվ 1 (45) հունվար-մարտ, 2014

ՎԷՆ համահայկական համաժողով

5 **Չաստուշկան** երգի ուղեկցությամբ կատարվող ռուսական ժողովրդական քնարերգության տարածված տեսակներից մեկն է, որը սովորաբար քառատող է լինում:

զանգվածային տեսարանների պատկերմանը»⁶:

Եվ ինչպես նշում են քարանձավային նկարչության մասնագետները՝ «Ամենուրեք նկատվում է նկարագարդման ձևերի զարգացման այդ միտումը՝ կենդանիների անհատական ու բնական ձևերի և իրավիճակների պատկերումից, նմանակումից և իմաստավորումից ընդհանուր բնույթ ունեցող երևույթներին, ընդհանրական չոր սխեմաներին և վերջին հաշվով՝ նշանին»⁷: Այդ երկու գործոնները՝ և՛ անցումը «ռեալիզմից» «սխեմատիզմին», ինչն, ի վերջո, հանգեցնում է նկարի վերածմանը պայմանական նշանի, և՛ մի քանի պատկերները միասնական ստեղծագործության վերածող մշակված կոմպոզիցիոն լուծումների ի հայտ գալը վկայում են վերացական մտածողության զարգացման և մարդկային գիտակցության բարդացման մասին: Ընդ որում այդ գործընթացները խիստ փոխկապակցված են և զուգահեռ են ընթանում. տարրերի պարզեցումը (ոճավորումը, սխեմավորումը), որոնց հետ մարդն աշխատում է, դյուրացնում է հարաբերություններով ավելի հարուստ բարդ կառույցների ստեղծումը, ինչն իր հերթին հանգեցնում է մեկ համակարգի շրջանակներում տարբեր մակարդակների բազմաթիվ ենթահամակարգերի ձևավորմանը:

Բայց արդյոք ասվածին չի հակասում այն հանրահայտ փաստը, որ Հին աշխարհում զարդանախշերը, հարթաքանդակները, քանդակները աչքի էին ընկնում ռեալիզմի բարձր աստիճանով, իրականությանը զգալի «մերձավորությամբ»: Դրան ուղղված գիտակցված ձգտումի մասին է խոսում հատկապես այն հանգամանքը, որ այդ դարաշրջանում քարե ու կավից արձանները ամբողջությամբ կամ մասնակիորեն նկարագարդվում էին պատկերվողի «բնական» գույներով, արձանի աչքերը (այդ թվում նաև՝ բրոնզագույն, աններկ) դրվագագարդում էին գունավոր քարերով՝ ուժեղացնելով պատկերի նմանությունը պատկերված օբյեկտին (մասնավորապես հաստատված է, որ Պարթենոնի⁸ ֆրիզի արձանը նախապես եղել է ներկված, զարդարված են եղել եգիպտական, ասորական, բաբելական և այլն քանդակներից ու հարթաքանդակներից շատերը, եթե ոչ բոլորը), այն պարագայում երբ Նոր Ժամանակների մարդուն ներկելու գաղափարը անձաշակ և նույնիսկ վայրենի է թվում: «Ինչու՞ են նկարագարդված արձանները մեզ ավելի քիչ դուր գալիս, քան մաքուր մարմարից կամ պղնձից պատրաստվածները»,–հարցնում էր Ա.Ս. Պուշկինը՝ դատողություններ անելով արվեստի ռեալիզմի հիմնախնդրի մասին⁹: Ինչ է դա: Արդեն ոչ մոդայիկ հեգելյան **բացասման բացասումի** դրսևորում՝ ռեալիզմից սխեմատիզմին և կրկին ռեալիզմին: Եվ դ՛րն էր տվյալ պարագայում այն շարժիչ ուժը, որը կյանքի էր կոչում այդ միտումը:

Մեր կարծիքով՝ այստեղ իրապես գործ ունենք երկատման որոշակի տեսակի հետ, սակայն առանց առաջացած կողմերի միջև հատուկ պայքարի. դա պարզապես ծառաբնի տարանջատում է միևնույն արմատով երկու ինքնուրույն ճյուղերի: Պարզեցումը, սխեմատիզացիան վաղնջական

6 **Мириманов В.Б.** Первобытное и традиционное искусство. М., 1973, с. 127.

7 Նույն տեղում, էջ 184:

8 Պարթենոնը Աթենքի գլխավոր տաճարն էր, որ նվիրված էր Աթենասին (Ծանոթագրությունը՝ Այա Խառատյանի):

9 Տե՛ս **Пушкин А.С.** Полн. собр. соч. в 10 т., т. 10, М., 1949, с. 177:

Ժամանակների պատկերավորման արվեստի զարգացման գործընթացի այն կողմն է, որը ժամանակի հետ հանգեցրել է գրի առաջացմանը՝ մարդկային քաղաքակրթության կարևորագույն գործոնին: Այս գործընթացը զարդանախշից անցել է պատկերագրի, պատկերագրից՝ գաղափարագրի, գաղափարագրից՝ վանկանշանագրի, իսկ հետո՝ հնչյունականի (տառային գրության): Եվ որքան ակտիվ է կիրառվում գիրը որևէ մշակույթում, որքան զանգվածային է դառնում գրագիտությունը, այնքան պարզեցվում է գրային նշանը: Գիր ունեցող ցանկացած ժողովրդի մշակույթի պատմության մեջ պարբերաբար տեղի են ունենում գրային նշանների բարեփոխումներ, որոնք հանգեցնում են նրանց ստանդարտացմանը և ուրվագծման հակիրճացմանը: Պարզեցման այդ անհրաժեշտությունը պայմանավորված է գործնական պահանջներով (կիրառման պարզությամբ): Սակայն նման դյուրացման հնարավորության հիմքն այն է որ գիրը **նշանների** համակարգ է: Հետևաբար, կարևոր է ոչ թե նշանակրի բնույթը (ինչ հիմքով էլ ուրվագծված լինեն, էական է միայն այն, որ դրանք կարելի լինի **ճանաչել**), այլ այն մենթալային կապը, որ սուբյեկտը ստեղծում կամ դիտարկում է նշանների (նշանակիրների) ու նրանց նշանակության միջև: Հենց այդ պատճառով հնարավոր դարձավ անցումը իկոնիկ նշաններից՝ պատկերներից, հարթաքանդակներից, հին գաղափարագրերից զուտ պայմանական նշանների՝ տառերի, ժամանակակից գաղափարագրերի:

Սակայն ծառերի արմատներից նրանց բնով բարձրացող ավիշները դեռ իրենց մասին հիշեցնում էին՝ պահանջելով, որ գծագրված նշանները (տառեր, հիերոգլիֆներ) ոչ միայն ինչ-որ բան նշանակեն, այլ նաև տեքստում երևան գեղեցիկ, գեղագիտորեն: Այդպես է ի հայտ եկել գեղագրությունը, որը մի շարք մշակույթների մեջ ինքնուրույն արվեստի տեսակի (մահմեդական աշխարհը, չինական քաղաքակրթությունը, Հայաստանը, Վրաստանը և այլն) իրավունք է ձեռք բերել: Գեղագրության մեջ գիրը կարծես թե վերադառնում է իր աղբյուրներին՝ **գեղարվեստական պատկերին**: Եվ այստեղ զարգացման գործընթացի արտաքին ձևը իսկապես թույլ է տալիս խոսել բացասման բացասման՝ արվեստից (պատկերային) ոչ արվեստի և կրկին արվեստի փոխակերպվելու մասին: Գեղագրությունը (վայելչագրությունը) պատկերային արվեստի ու գրչության սինթեզ է (դիալեկտիկական միասնություն), ուր այդ երկու կողմերը գոյություն ունեն ոչ միայն միասնության մեջ, այլ նաև անընդմեջ պայքարով՝ գիրը «վերմակը քաշում է» սղագրման պարզության ու հասկանալիության կողմը (որը դյուրացնում է նշանի նշանակության մեջ թափանցելը), մինչդեռ պատկերայնությունը՝ նրբության ու «գեղագարդման» կողմը:

Գրության ու պատկերայնության հետաքրքիր համադրություններ կան միջնադարյան ձեռագրերում, երբ գլուխը սկսող առաջին տառը տառնկար է, այսինքն՝ նկար, որը պահպանում է անհրաժեշտ տառի ընդհանուր **գծերը**: Նկատենք. այդպիսի տառ-նկարը ծառայում է նաև որպես տեքստի ներքին շրջանակի սահման՝ մատնացույց անելով առանձին բաժնի **սկիզբը**:

Գրի ու կերպարվեստի շատ ակնառու օրինակների ենք հանդիպում արևելյան թղթագլանակներում, որոնցում նկարի հատակին (ֆոնին, որը սովորաբար մաքուր է մնում) արվում է գաղափարագրային գրառում, որը

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

2 (ՃԲ) փարի, թիվ 1 (45) հունվար-մայր, 2014

ՎԷՄ համահայկական համդես

մեկնաբանում է պատկերի իմաստը կամ արտահայտում է դիտորդի վերաբերմունքը նկարի նկատմամբ: Դրանով գաղափարագրի գեղագրական գրառումը լրացնում, հարստացնում է կերպարվեստից ստացած գեղագիտական տպավորությունը, իսկ նրանց իմաստը խորացնում ու վերծանում է վերջինիս գաղափարը: (Նմանատիպ համադրությունները երգի մեջ երաժշտության ու վերբալ տեքստի միասնությունն են հիշեցնում կամ էլ պարի մեջ՝ երաժշտության ու շարժումի): Ընդ որում հետաքրքիր է, որ այդպիսի գրառումներ սովորաբար արել է ոչ թե նկարիչը, այլ նկարի հաջորդ տերերից ինչ-որ մեկը, որով էլ արևելյան կերպարվեստը, կարծես թե, ի սկզբանե «բաց բնույթ» ունի՝ դիտողներին հրավիրելով ստեղծագործական մասնակցության:

Արևմտյան քաղաքակրթության մեջ մինչև վերջերս վերբալ տեքստը գործնականում երբեք չի մտել նկարի տեքստի մեջ՝ մնալով նրա շրջանակներից դուրս՝ որպես վերնագիր կամ պարզաբանում, այսինքն՝ ձևավորելով կոնտեքստային շրջանակի տարրեր: Այս տեսանկյունից մեզ հայտնի է միայն երկու բացառություն՝ սրբապատկերների, որմնանկարների, խճանկարների վրա առկա գրառումները, որոնք իրենցից ներկայացնում են պատկերված կերպարների անուններ կամ «տիտղոսներ» («նահատակ», «սուրբ», «առաքյալ» և այլն), իսկ Նոր ժամանակներում՝ նկարչի ստորագրությունը իր ստեղծագործության վրա:

Սակայն 20-րդ դարում արևմտյան պատկերային արվեստում ևս սկսվեց վերբալ տեքստի ներխուժումը նկարչության մեջ. առանձին տառեր, բառամասեր կամ ամբողջական բառեր ու արտահայտություններ մենք կարող ենք նկատել կուբիստների նատյուրմորտներում, օրինակ՝ Բրակի, իսկ հետո դադայիստների, սյուրռեալիստների աշխատանքներում, փոփ արտում և այլն: Այսուհանդերձ, վերբալ նշանների գրառումը գրեթե միշտ մնում է որպես **նկարչական** մանրուք՝ գործնականում չկրելով վերբալ նշանների իմաստը:

Գրավոր նշանների ու պատկերի այլ տիպի հարաբերություն է նկատվում այսպես կոչված՝ «ձևավոր բանաստեղծություններում», որոնք նույնպես նորաձև դարձան 20-րդ դարի սկզբին: Նման բանաստեղծություններում տպագրված տեքստը ձևավորված է ինչ-որ գրաֆիկական պատկերով՝ սովորաբար բավականին վերացական, օրինակ՝ տողերը սանդուղք են ստեղծում, շրջան, ալիքավոր գծեր և այլն, բայց երբեմն ավելի խորթին ձև են ունենում, ասենք՝ ուրվագծում են ծառ կամ մարդկային մարմին: Այստեղ ամեն դեպքում գերիշխում է վերբալ տեքստը՝ իր իմաստով հանդերձ, իսկ պատկերը երկրորդական դեր ունի, ավելի շատ՝ լրացնող:

Պատկերայնության այս արմատներից աճող երկրորդ «բունը» հենց պատկերային արվեստն է: Եվ իկոնայնությունը¹⁰ նրա սկզբունքային առանձնահատկությունն է: Նրանում ժամանակ առ ժամանակ արտահայտվում են պատկերի միտումնավոր պարզեցում ու սխեմատիզմի հակվածություն, սակայն իկոնայնության լրիվ կորուստ տեղի չի ունենում անգամ այն ժամանակ, երբ պատկերը ձեռք է բերում նշանի հատկանիշներ, օրինակ՝ միջնադարյան կերպարվեստում նկարի մեջ պատկերված մի շենքը

10 Ամերիկացի փիլիսոփա **Չարլզ Պիրսը** տարբերակում էր նշանի երեք տեսակ՝ ցուցանշան, իկոնա և խորհրդանշան: Ծանոթագրությունը՝ Ալա Խառատյանի:

դառնում է քաղաքի նշան, մի ծառը՝ անտառի կամ այգու, առանձին նկարված աչքը՝ Աստծո նշան (սուրբ աչք) և այլն:

Նոր ժամանակներում, երբ արվեստը մշակույթում և հասարակական գիտակցաձևերում լրիվ ինքնուրույն կարգավիճակ է ձեռք բերել, միտումնավոր սխեմատիզմն ու պատկերի պարզեցումը դառնում են գեղարվեստական ոճի առանձնահատկություն, ստեղծագործության զգացմունքային արտահայտչականության ուժեղացման հնարք (օրինակ՝ Ժ. Բրակի ու Պիկասոյի «կուբիզմում», Մ.Շագալի «պարզունակության» մեջ): Իսկ ավելի վաղ դարաշրջաններում այդ նույն միտումը մեկ անգամ չէ, որ սնվել էր արվեստի համար՝ որպես այդպիսին, արտաքին, բայց նրա զարգացման համար՝ կարևոր պատմամշակութային գործոններով, որոնք մշակույթի տարբեր բնագավառների զարգացման արդյունք են:

Այսպես օրինակ՝ Ֆայումյան օազիսի դիմանկարները (որոնք ցուցադրվել են Ա.Պուշկինի անվան պատկերային արվեստի մոսկովյան թանգարանում) զգալիորեն զիջում են ավելի վաղ եգիպտական պատկերների ռեալիզմին, սակայն պատճառը ոչ թե գեղարվեստական վարպետության անկումն է, այլ, ընդհակառակը՝ պատկերային արվեստի զարգացման նոր փուլը: Ինչպես վաղուց հաստատված է, նրանց տապանաքարային դիմանկարները վերագրվում են վաղ քրիստոնեության դարաշրջանին (մ.թ.1-2-րդ դարեր) և ակնհայտորեն կրում են քրիստոնեական գաղափարների ազդեցությունը. այստեղ նկարիչը փորձում է հաղորդել ավելի շուտ մարդկային «ոգու» կերպարը, քան մարդու արտաքինի ճշգրիտ պատկերը (դեմքը և մարմինը):

Մինչդեռ մինչքրիստոնեական եգիպտական մշակույթի շրջանակներում քանդակագործության ու դիմանկարային պատկերների ռեալիզմն ու բարձր ճշգրտությունը պատճառաբանված են եղել հին եգիպտական հեթանոսական կրոնի մի շարք գաղափարներով և հայեցակարգային կառուցվածքով: Ըստ նրանց՝ մարդու հոգիներից մեկը՝ նրա կրկնորդ Կան, մարմնի մահից հետո շարունակում է իր գոյությունը հանդերձյալ աշխարհում («Իալուի հովտում» կամ «Օսիրիսի թագավորությունում»): Սակայն դրա համար անհրաժեշտ էր մարդու մարմնի պահպանություն, որտեղից էլ առաջացել է մեռածների մումիֆիկացիան: Եվ քանի որ մումիան ինչ-ինչ պատճառներով կարող էր փչանալ, ապա մարդու արտաքինը, կարծես թե, կրկնվում էր նկարչական ու քանդակային դիմանկարներում: Այսպիսով՝ պատկերի ռեալիզմը կախված էր բացարձակապես առարկայական պայմաններից. պատկերը պիտի նման լիներ, որպեսզի հոգին՝ Կան, կարողանար այն ճանաչել որպես «իր մարմին»: Նման կերպ թաղման արձանների մարդկային կերպարանքների ընդհանուր իրապաշտությունը (բայց ոչ «դիմանկարայնությունը») պայմանավորված էր այն հանգամանքով, որ կերպարանքները պետք է ապրեին այն աշխարհում և ծառայեին մեռածի Կային (այսինքն՝ հոգուն՝ Ա.Խ.), որի դամբարանում նրանք տեղադրված են:

Իսկ ահա հին շումերական մշակույթում կենդանի մարդկանց արձանները տեղադրվում էին տաճարում: Համարվում էր, որ մարդու այդ կրկնօրինակումը, որը դրված է դեմքով դեպի Աստված (այսինքն՝ Աստծո արձանները, որոնց մեջ աստվածությունը միշտ «ներկա է»), անդադար աղոթում է Աստծուն «իր»՝ այսինքն՝ իր բնօրինակի բարօրության համար:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

2 (ՃԲ) փայտ, թիվ 1 (45) հունվար-մայր, 2014

ՎԷՆ համահայկական համոլես

Այստեղ դիմանկարային ճշգրիտ համընկնումը անհրաժեշտ էր, որպեսզի աստված չշփոթեր և միշտ տեսներ, թե ում նկատմամբ պիտի բարեգուր լինի:

Հարթաքանդակներն ու բարձրաքանդակները, որոնք պատկերում էին թագավորների, հերոսների, զորապետների սխրագործությունները, հավերժացնում էին նրանց արարքները այնպես, ինչպես երգերն ու պոեմներն էին նրանց «հավիտենական փառքով» օժտել: Այդ պատճառով դրանք պահանջել են առավելագույն նմանություն (համենայն դեպս՝ կենդանի կերպարների համար), ներառյալ գունային չափորոշիչները: Չի կարելի մոռանալ, որ Հին աշխարհի մշակույթում տիրապետող էին **արտաքուստ** նման օբյեկտների միջև գոյություն ունեցող **ներքին** հարաբերությունների և համամասնակցության մասին գաղափարները, որոնք ծնունդ էին առել նախնադարյան մագիայում (Լևի Բրյուլ, «Գերբնականը նախնադարյան մտածողության մեջ»): Այդ պատճառով քարի մեջ կամ որմնանկարներում հավերժանալը գնահատվում էր որպես պատկերված կերպարի գոյության երկարաձգում՝ նրա իրական կյանքի սահմաններից դուրս:

Եվ վերջապես, չի կարելի չնկատել ևս մեկ՝ գեղագիտական գործոն, որը նույնպես բացատրում է հնագույն արձանների գունավորումը, ինչն այնքան անսովոր է Նոր ժամանակների մարդկանց համար: Բավարար չէ պարզապես հավաստել, որ հնագույն ժամանակների մարդու ճաշակը տարբերվում էր մերից, կարևոր է պատճառը գտնելը՝ ինչու՞ էր դա տեղի ունենում: Եվ ինչպես մեզ թվում է, հենց ավելի զարգացած վերացական մտածողության շնորհիվ է ժամանակակից մարդն ընդունակ գեղագիտորեն ընկալելու միայն արձանի ձևը՝ վերանայով պատկերված օբյեկտի «անբնական», բայց պատրաստման նյութի համար բնական գույնից: Նույն կերպ ժամանակակից մարդը հեշտ է ընկալում և՛ այն նկարը, որի մանրամասները պարզ չեն նկարված, և՛ անգամ նկարի պատամիկները կամ ուրվագծերը: Նույնը կարելի է ասել նաև վնասված հին արձանների մասին. չնայած Միլոսյան Վեներան այժմ ձեռքեր չունի, իսկ Սամոթրակյան Նիկեն՝ գլուխ, բայց դա չի խանգարում մեզ հիանալ այն ամենով, ինչը պահպանվել է նրանցից՝ անկեղծորեն դրանք համարելով գլուխգործոցներ անգամ այն տեսքով, որով մեզ են հասել: Եվ այստեղ մենք բախվում ենք նույն օրինաչափությանը, որի մասին խոսում էինք գրչության հետ կապված. արձանի ներկերի անհետացումը, նրա վնասվելը, նկարի պատամիկները և նման այլ երևույթներ մեզ ցույց են տալիս նշանակյալի ու նշանակողի ավելի քիչ նմանությունը, իսկ դա նշանակում է, որ այստեղ ևս տեղի է ունենում իկոնային նշանների փոխակերպում պայմանականի:

Սակայն եթե գրչության պատմության մեջ անցումը «պատկերագրությունից հնչյունականին» կատարվել է մ.թ.ա. I հազարամյակում, ապա պատկերային արվեստում ավելի արմատական անցումն այդ իմաստով տեղի է ունեցել միայն 20-րդ դարում և հատկապես իր ավելի արտահայտիչ ձևով՝ արստրալցիոնիզմի մեջ, որտեղ իկոնայնությունը ամբողջովին չքանում է: Սակայն դրանով անհետանում է նաև նշանակյալը, և մնում է միայն նշանակողը: Հատկանշական է, որ միևնույն ժամանակ նման մի բան էլ կատարվում է ֆուտուրիստական պոեզիայում, իմաժինիստների մոտ և այլոց երկերում, որոնցում ի հայտ են գալիս անիմաստ բանաս-

տեղծություններ: Դրանք վերբալ ֆենոմեններ են, որոնք պահպանում են պոետական ռիթմը, բայց զուրկ են իմաստից, այսինքն՝ նշանակությունից: Պատահական չէ, որ Ռ. Բարտը, վերլուծելով 20-րդ դարի արվեստի զարգացումը, խոսում է այն մասին, որ գրականությունն ինչ-որ իմաստով վերածվում է նշանակության հետ խաղի, որում մոռացվում է նշանակյալը¹¹:

Արդյո՞ք սրանով նկարչությունը կորցնում է իր բնույթը: Եվ եթե՝ այո, ապա ինչի է վերածվում: Ակնհայտ է, որ սա բոլորովին նոր բան է: Սա դեռատի ձյուղ է, որն աճում է արտահայտչականության հին ծառի վրա, այդ պատճառով նրա սկզբունքային առանձնահատկություններն էլ պիտի աճեն միևնույն «արմատից»:

Եվ ահա վերադառնալով դրան՝ մենք նկատում ենք շատ կարևոր պրագմատիկ գործոն, որի մասին արդեն խոսել ենք. արվեստը ստեղծվում է դիտողի համար և գոյություն ունի միայն նրա համար: Նկարն առանց դիտողի՝ միայն ներկերի հետքերով կտավ է, արձանը՝ քարի կտոր կամ մետաղական բարդ դասավորություն, բանաստեղծությունները՝ միայն ձայնային ալիքներ են մթնոլորտում: Արվեստի ստեղծագործությունը ազդում է մարդու վրա՝ նրա մեջ արթնացնելով որոշակի զգացմունքային գրգիռ, որը շատ բաներով պայմանավորված է նրանով, թե ինչպես են գունային հետքերը տարածված նկարի վրա, ինչպես են ներկերի կամ ձայների երանգները համադրվում իրար և այլն: Եվ էքսպրեսիոնիստները առաջինն էին, որ գիտակցաբար անտեսում էին ճշգրտությունը, պատկերի իրապաշտությունը (այսինքն՝ իկոնայությունը), նրանք կենտրոնացան **տպավորության, զգացմունքների, տրամադրության** վրա, որոնք արդյունք են դիտողի վրա նկարի ունեցած ազդեցության:

Արստրակցիոնիզմը, կարծես թե ավարտելով պատկերային արվեստի զարգացման այդ միտումը, ցույց տվեց, որ զգացմունքային գրգիռ կարող է առաջացնել ոչ միայն անսյուժե պատկերը, այլև անգամ այնպիսի նկարը, որի մեջ **չի ձանաչվում** և ոչ մի օբյեկտ: (Այս տեսանկյունից, առաջին այդպիսի գործը կարելի է համարել Մալևիչի «Սև քառակուսի»-ն, որտեղ ամեն մի դիտող փորձում է տեսնել իրենը, քանի որ նշանակությունը դառնում է անվերջանալիորեն անորոշ): Նույն կերպ կարելի է խոսել նաև մարդու վրա անիմաստ բանաստեղծությունների ազդեցության մասին՝ ռիթմը, հնչողության բարձրությունը, առոգանությունը, շեշտը և բանաստեղծության նման մնացուկները կարող են ուղիղ ազդեցություն ունենալ ունկնդրի հոգեկանի կամ ենթագիտակցականի վրա: Այն տեղի է ունենում առանց պատկերները ձանաչելու ու նրանց իմաստը վերծանելու գիտակցական աշխատանքի: Այդ իմաստով վերացական արվեստն ու անբովանդակ պոեզիան մոտ են երաժշտությանը, որտեղ պատկերայնությունը, որ ենթարկվում է վերծանման, իհարկե, կարող է ներկա լինել (ալիքների աղմուկը, թռչունների երգը և նման բաներ), սակայն դա հեռու է հիմնականը լինելուց: Կամ կարելի է դա համեմատել օտար լեզվով գեղագրված գրառումների հետ. զգում ես, որ գեղեցիկ է, բայց իմաստը մնում է անհասկանալի:

Այս առումով շատ բան է բացատրում կինոհաղորդակցման գործըն-

¹¹ Տե՛ս **Բարտ Ք.** Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1983.

թացի սխեման, որը մշակել է Ս.Ուորտը¹²: Ըստ նրա՝ ռեժիսորի համար, որը լծվում է ֆիլմ ստեղծելու գործին, խթանիչ հանգամանք է որևէ խնդրով մտահոգվածության զգացողությունը, իսկ նրա նպատակը՝ նման զգացողություն առաջացնելն է նաև հանդիսատեսի մոտ: Սակայն նույնը կարելի է ասել նաև ցանկացած այլ հեղինակի մասին՝ գրողի, կոմպոզիտորի, նկարչի, որոնք նույնպես ստեղծագործում են արվեստի բնագավառում: Ուստի հենց ֆիլմը, նկարը, երաժշտությունը և այլն այս դեպքում արդեն միջոց են, որոնք թույլատրում են հասնել նպատակակետին: Իսկ այն, որ Ս.Ուորտը կինոֆիլմերի համար անվանում է «այուժետային օրգանիզմ», ավելի ընդհանուր ձևով և համաձայն մեր կողմից գործածված տերմինաբանության, կարելի է անվանել ստեղծագործության կոմպոզիցիա: Այսինքն՝ դասական արվեստում դա նշանակիչների որոշակի համակարգ է՝ կառուցված իրենց տարրերի ու ենթահամակարգերի վրա, որոնք կամ իրենք էլ են համարվում նշանակիչներ, կամ էլ մասնակցում են ընդհանուր իմաստի ձևավորմանը՝ ազդեցություն ունենալով համեմատաբար ինքնուրույն նշանակիչների վրա (օրինակ՝ այնպես, ինչպես նախդիրները, նախածանցները, բառերի վերջավորությունները՝ նախադասությունների և բառերի իմաստների վրա և այլն): Սխեմայի կենտրոնական բաղադրիչը՝ պատկեր-իրադարձությունը, նշանակյալն է՝ կինոֆիլմի ամբողջ պայմանական աշխարհը:

Սակայն այստեղ էականն այն է, որ կոմպոզիցիայի բոլոր բաղադրիչներն ու կոմպոզիցիան ամբողջությամբ հեղինակային զգացմունքների փոխանցիչներ են, որոնք սաստկացնում կամ նվազեցնում են իրենց նշանակիչի **տպավորությունը**: Այդ պատճառով իր էությամբ ողբերգական իրադարձությունը (հերոսի մահը, նրա հույսերի խորտակումը և այլն), կախված նրանից, թե **ինչպե՞ս** է այն պատկերվում, կարող է կատակերգականի ազդեցություն թողնել և ընդհակառակը: Իրադարձության իմաստի նմանօրինակ շրջումը կարող է լինել ինչպես հեղինակի նախնական տրամադրվածության արդյունք (այդպես կատարվում է, օրինակ, պարոդիաների ստեղծման ժամանակ), այնպես էլ աշխատանքի ձախողման հետևանք:

Կինոհաղորդման գործընթացի սխեման. պատկերներ-իրադարձություններ

Այժմ, փորձելով այս սխեման կիրառել արստրակտ նկարի նկատմամբ, արձանագրում ենք, որ սխեմայի կենտրոնական մասը՝ նշանակյալը, անհետացել է, և կոմպոզիցիայի բոլոր բաղադրիչները դադարել են նշանակիչ լինելուց: Այնպիսի իրավիճակ է առաջանում, որը հիշեցնում է մանկական հանելուկը. «Ա-ն ու Բ-ն նստել էին խողովակի վրա, Ա-ն ընկավ, Բ-ն կորավ, ո՞վ մնաց խողովակի վրա»: Փոքրիկ երեխաների մոտ հանելուկի ճիշտ պատասխանի փնտրտուքը դժվարություններ է առաջացնում, քանի որ մանուկը թեև ինտուիտիվ, սակայն հստակորեն տարբերակում է լեզվի իմաստաբանական ու շարահյուսական մակարդակները՝

12 Այս մասին տե՛ս **С. Уорт**, Разработка семиотики кино // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана, М., 1984, с. 175.

նշանակյալն ու նշանակիչը: Եվ երբ նրանք լսում են խողովակի վրայից Ա-ի և Բ-ի անհետանալու մասին, դրան վերաբերում են որպես արտալեզվական իրողությունների (նշանակյալների)՝ արտահայտված տվյալ լեզվական արտահայտություններով: Մինչդեռ **և** շաղկապը իր բնույթով ակնհայտորեն լեզվական արտահայտություն է, որը ոչ մի կերպ չի կարող **նստել** խողովակի վրա (այլ կարող է միայն **գրված** լինել նրա վրա): Լուծմանը համնելու համար հարկ է ըմբռնել, որ Ա և Բ նշաններն իրենք լեզվական արտահայտություններ են, և նրանց համար լեզվում հնարավոր է ինքնանշանակություն, և միայն այդ դեպքում է և-ը դրվում Ա-ի և Բ-ի արտահայտությունների հետ միևնույն շարքում և կարող է «մնալ խողովակի վրա» նրանից հետո, երբ այդ երկուսն անհետանան նրա վրայից:

Ինչ է մնում նկարում, երբ արստրակտ կտավում նշանակյալն անհետանում է պատկերից: «Ոչինչ»,– ստիպված ենք այսպես պատասխանել, եթե ցանկացած նկար մեզ համար միայն նշանակիր է, որը վերաբերում է իրական աշխարհից վերցված նշանակյալին, այսինքն՝ իր բնույթով օբյեկտ է, որը նկարչությունից **անդին է**, նրա սահմաններից **այն կողմ**:

«Հենց նկարչություն՝նր»,– կպատասխանենք մենք, եթե ըմբռնենք, որ ցանկացած նկար տեքստ է, որը գրված է պատկերային արվեստի լեզվով: Եվ այդ բացահայտ նշանակությունից զրկված տեքստը, ինչպես նաև անծանոթ լեզվով արված գեղագրական գրառումները մեզ պատճառում են այս կամ այն **տպավորությունը**՝ առաջացնելով **զգացումներ**, որոնք նկարը ստեղծելիս նկարչի կողմից կանխամտածվել էին, իսկ դա նշանակում է, որ այն ձեռք է բերում իր հատուկ իմաստը:

Եվ վերջապես, ուզում ենք նշել մի կարևոր բան ևս, որպեսզի ավարտենք իկոնայնության՝ պայմանականության խնդիրը: Այն ժամանակ, երբ արստակցիոնիզմը վերջնականապես անջատվում էր իկոնայնությունից, փոփ արտը որոշակի իմաստով բացարձակացրել է նրան, երբ նկարչական ցուցահանդեսներում որպես ցուցադրանմուշներ (իսկ դա նշանակում է՝ արվեստի ստեղծագործության կարգավիճակի ձգտողներ) ի հայտ են եկել կենցաղային իրեր: Եթե Բրակը կտավի վրա **նկարում է** զուգարանակոնք, ընդ որում այնպիսի ռակուրսից, որ այն նման է մարդու մարմնի վերին մասի («Ֆոնտան»), ապա փոփ արտի ներկայացուցիչները պարզապես ցուցասրահ են բերում իսկական զուգարանակոնք և դնում են պատվանդանին: Եվ այս դեպքում առարկան նշանակում է ինքն իրեն՝ ոչ ավել, ոչ պակաս, այն դիտորդին երևում է իր ինքնանշանակությամբ՝ նշանակյալը համընկնում է նշանակիչին: Եվ այստեղ բացարձակի աստիճան բարձրացված իկոնայնությունը կարծես թե ոչնչացնում է ինքն իրեն, քանի որ նմանության ու համընկնելու իմաստի մասին կարելի է խոսել այնտեղ, ուր կա տարբերություն:

Ինչպես արդեն ասացինք, նկարչության զարգացման մյուս կողմը ստեղծագործության ներքին կառուցվածքի՝ կոմպոզիցիայի բարդացումն է, որը բերում է ներքին բովանդակային շրջանակների մի ամբողջական աստիճանակարգայնության: Հենց կոմպոզիցիայի բարդացումն է սաստկացնում նրա իմաստաստեղծագործական դերը, և նրա հարաշարժի մեջ հատկապես վառ կերպով արտահայտվում է արստրակտ մտածողության զարգացման գործընթացը:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

2 (ՃԲ) փարի, թիվ 1 (45) հունվար-մայր, 2014
ՎԷՆ ԽԱՄԱՆԿԱՅԿԱԿԱՆ ԽԱՆՈՒՆ

Նման ներքին շրջանակների անհրաժեշտությունը առաջանում է միայն այն դեպքում, երբ տեքստը այնքան է բարդանում ու մեծանում ծավալով, որ նրա իմաստը մարդու կողմից դժվարությամբ է ընկալվում, կամ էլ ընդհանրապես չի ընկալվում պարզապես որպես ամբողջություն և խիստ մասնատում է պահանջում: Իսկ դա իր հերթին կապված է ոչ միայն լեզվի, խոսքի, վերացական մտածողության զարգացման, այլ նաև մի շարք պրագմատիկ գործոնների, այսինքն՝ համապատասխան տեքստի **մշակութային ենթատեքստի** հետ:

Այսպես՝ վերևում մենք խոսեցինք, թե ինչպես են Հին աշխարհի կրոնական գաղափարները նպաստել քանդակագործության և նրա այնպիսի բնութագրիչի զարգացմանը, ինչպիսին պատկերման ռեալիզմն, է այսինքն՝ պատկերվող մարդու արտաքինի ճշգրիտ փոխանցումը: Սակայն ճիշտ այդպես էլ այդ նույն գաղափարները կարող էին հանգեցնել ռեալիզմի խաթարմանն այլ տեսանկյունից՝ մի քանի ռեալիստական պատկերավորում ունեցող մարմինների համադրության դիտանկյունից, այսինքն՝ կոմպոզիցիայի առումով, ուր, օրինակ, հաճախ է նկատվում համամասնության դիտավորյալ խախտում՝ փարավոնի մարմինը ամենամեծն է, մեծատոհմիկը հասնում է մինչև նրա ծնկները, իսկ հասարակ մարդիկ՝ մինչև կոճերը: Մշակութային կանխավարկածը, որն արտահայտվում է նման ռեալ համամասնություններն աղավաղող կոմպոզիցիայում, ամբողջովին ակնհայտ է. դա տարբեր սոցիալական կարևորությունների մասին տվյալ մարդկանց ունեցած պատկերացումն է և ձգտումը՝ հաստատել այդ տարբերությունը արվեստի միջոցներով: Հակառակ դիտանկյան գործածումը (ուղիղի փոխարեն) և նկարչական արվեստում լուսաստվերից հրաժարվելը, որոնք հատուկ են միջնադարի քրիստոնեական արվեստին, պայմանավորված է նրանով, որ պատկերվում է «այլ աշխարհ», ուր «ամեն ինչ այնպես չէ, ինչպես երկրի վրա», ամեն ինչ ողողված է աստվածային լույսով, որը ձառագում է տարբեր կողմերից, և այդ պատճառով ստվեր չի ստեղծվում:

«Այնինչ, միջնադարի պատկերային ներկայացման մեջ ֆոնը ձևավորում է մակերևույթը: Կերպարների, մանրամասների ամբողջությունը բոլորինը՝ մինչև ամենամանշանը՝ այսպես ասած՝ կոնտեքստը, մնում է ընթերցման, տեսանելիության միասնական հարթության վրա: Միայն որոշ կերպարների չափազանցված չափսերն են գրավում դիտողի ուշադրությունը՝ ստիպելով մոգականությամբ դրսևորվել տարածության մեջ: Բայց ամեն դեպքում ամեն ինչ դիտվում է մի լույսի տակ, իր տեսակով թափանցիկ մթնոլորտում, լուսավորմամբ, որը ևս մեկ անգամ ընդգծվում է լուսապսակի ոսկով և զարդարանքով: Կրոնական նկարչությունը աստվածաբանական զուգահեռ է անցկացնում տեսողության ու իմացության միջև, և անորոշություն նրա համար գոյություն չունի»¹³:

Բայց նույն կրոնափիլիսոփայական գաղափարները, նրանց հիմքի վրա արված աշխարհի պատկերը դետերմինացնում են պատկերի խիստ միանշանակ կոմպոզիցիան՝ դիտողի հայացքն ուղղելով հանձնարարված ուղղությամբ: Ու. Էկոն նշում է, որ պատմամշակութային յուրաքանչյուր

13 Տե՛ս **Варильо П.** Машина зрения, СПб., 2004, с. 33.

դարաշրջանում «Գեղարվեստական ձևերի կառուցման միջոցները արտացոլում են իրականության այն մտապատկերը, որը գոյություն ունի գիտության կամ նրան ժամանակակից ողջ մշակույթի մեջ: Այսպես՝ միջնադարյան նկարչի ավարտուն ու միանշանակ ստեղծագործությունը արտացոլել է տիեզերքի՝ որպես կանխորոշելի վիճակների աստիճանակարգի մասին պատկերացումը: Արվեստի ստեղծագործությունը՝ իբրև ուսուցողական ազդեցության միջոց, որպես միակենտրոն և անհրաժեշտ կառույց (որը տիրապետում է, օրինակ, բանաստեղծական խիստ ներքին կառուցվածքային չափերի ու ռիթմի), արտացոլում է սիլլոգիզմի ուսմունքը, անհրաժեշտության տրամաբանությունը և դեդուկտիվ գիտակցությունը, որին իրականությունը կարող է երևալ քայլ առ քայլ, առանց որևէ անկանխատեսելի արգելքների ու խոչընդոտների, տրված ուղղության միակ ընթացքով՝ ելնելով նախնական գիտելիքից, որը նույնացվում էր հենց իրականության նախասկզբի հետ»¹⁴:

Բայց և Նոր ժամանակներում, իր զարգացմանը համընթաց, գիտությունը սկսում է նեղել կրոնին՝ դառնալով հասարակական գիտակցության գերիշխող ձև: Եվ այժմ գեղարվեստական պատկերներում արդեն ոչ թե կրոնական, այլ գիտական գաղափարներն են առավել վառ դրսևորումներ ստանում: «Բարոկկոյի հրապարակայնությունն ու շարժունակությունը կապված էր գիտական նոր գիտակցության հետ... գեղագիտական այնպիսի նորամուծություններ, ինչպիսիք են կոմպոզիցիայում կենտրոնի շեշտադրման անհրաժեշտության մերժումն ու հանդիսատեսի համար նախատեսված տեսանկյան հրաժարումը, արտացոլում էին տիեզերքի Կուպեռնիկոսյան տեսությունը: Ինչպես հայտնի է, այդ տեսությունը մերժեց երկրակենտրոնության գաղափարը և դրա հետ կապված մետաֆիզիկական կառույցները: Ժամանակի գիտական տիեզերքում, ինչպես նաև ճարտարապետության և բարոկկոյի նկարչության մեջ բոլոր մասերն օժտված են հավասար արժեքայնությամբ և հավասար արժանապատվությամբ, իսկ ամբողջը միտում է ընդգրկելու անսահմանությունը՝ մերժելով աշխարհի ցանկացած գաղափարական-նորմատիվ հայեցակարգ:

«Հրապարակայնությունը», որը մենք տեսնում ենք սիմվոլիզմի անկումայնության սրման մեջ, նույնպես արտացոլում է նոր, անսպասելի հորիզոններ նվաճելու համամշակութային ձգտումները»¹⁵:

Նկարչական արվեստի ստեղծագործությունը, կրելով պատմամշակութային միջավայրի ազդեցությունը, որում այն ստեղծվել է, դրանով իսկ կարող է ազդեցություն գործել ստեղծագործության ներքին տարածության և ժամանակի յուրահատկության, այսինքն՝ ըստ Մ.Բախտինի տերմինաբանության՝ քրոնոտոպի ստեղծման վրա: Եվ այս տեսանկյունից, Ու. Էկոյի վերը բերված խոսքերը կարելի է հասկանալ որպես այն հարցի վերլուծություն, թե հատկապես մշակութային ինչ գործոններ են նպաստում այս կամ այն քրոնոտոպի հաստատմանը: Զրոնոտոպը միշտ ենթադրում է ոչ միայն որոշակի տարածաժամանակային շրջանակներ, այլև նրանց ստեղծման հատուկ միջոցներ: Այս հարցը դիտարկենք ավելի մանրակրկիտ:

14 Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста, СПб., 2005, с. 101.

15 Նույն տեղում:

Նոր ժամանակների դասական պատկերային արվեստի հիմքերը դրվել են Վերածննդի դարաշրջանում, ընդ որում, պատկերային արվեստի հիմնական սկզբունքներից մեկը այստեղ համարվում էր «քրոնոկտրվածքի» սկզբունքը, այսինքն՝ քարացած պահը: Ինչ-որ իմաստով այն կարելի է համարել ակնթարթային լուսանկարչության նախակարապետը: Այսպես, Լեոնարդո դա Վինչիի «Խորհրդավոր ընթրիք» որմնանկարում շեշտված է մի պահ՝ այն վարկյանը, որից հետո Հիսուսը հայտարարեց. «Ձեզանից մեկն ինձ կդավաճանի»: Ընդ որում՝ կերպարները (առաքյալներն ու Հիսուսը) նկարչի կողմից միավորված են մի քանի խմբերի մեջ, այնպես, որ ընդհանուր կոմպոզիցիայի շրջանակներում առանձնացվում են տարածական շրջանակներ ունեցող կառուցվածքային մի քանի միավորներ:

Մինչդեռ Սիքստինյան կապելայի առաստաղին Միքելանջելոյի «Աշխարհի արարումը» պատկերում տեսնում ենք սուրբգրային պատմության **տարածամանակյա** դրվագների մի ամբողջ շարք՝ մարդու արարումը, դրախտից վտարումը, համաշխարհային ջրհեղեղը և այլն: Ամեն մի առանձին որմնանկար շեշտում է Հին Կտակարանի **առանձին գլխի** ինչ-որ պահ՝ դառնալով նրա իմաստային հանգուցալուծման քրոնոկտրվածքը, սակայն ողջ նկարը՝ որպես ամբողջություն, վերստեղծվում է տարածամանակային հարթության վրա տեղաբաշխման միջոցով: Եվ, հնարավոր է, հենց այդ պատճառով է, որ այդ պատկերները տեղակայված են մեծ չափերի **հարթության վրա**, նրանցում չի նկատվում վերբալ (աստվածաշնչյան) տեքստի **գծային** հետևողականությունը, որը ժամանակի մեջ սրբազան իրադարձությունների **հաջորդականության** պրոյեկցիան է: Այնուամենայնիվ, այստեղ կարող էր գործել ևս մի պատճառ, ինչը կապված է հավերժության պատկերման հետ, որի մասին քիչ հետո:

Այսպիսով, մաքուր տարածական արվեստի՝ նկարչության մեջ ներբերվում է չորրորդ՝ ժամանակային չափույթը: Մասնավորապես, դա տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ տեքստը նկարչության լեզվով հանդես է գալիս որպես «թարգմանություն» վերբալ լեզվից, որի տեքստերը բնութագրվում են ժամանակի մեջ գծային հաջորդականությամբ:

Այդ գծային հաջորդականությունը տարածության մեջ, որպես ժամանակի հաջորդականության արտացոլում, մի շարք նկարչական գործերում ստացել է ավելի վառ արտահայտություն: Այսպես, օրինակ, դրա հետ մենք գործ ունենք արևելյան (չինական, ճապոնական և այլն) հորիզոնական գլանակների դեպքում, որոնք գրական ստեղծագործությունների նկարային լուսաբանումներ են:

Ռուսական մշակույթում վերջինիս վառ օրինակը, ըստ էության, դեռևս Միջնադարում առաջացած իկոնոստասի «տոնական շարքի» սրբապատկերներն են, որոնք դասավորված են այն կարգով, ինչպես Հիսուսի և Աստվածածնի կյանքից պատկերված դրվագներն իրական կյանքում, ինչպես նաև առանձին վերցրած՝ դրոշմով սրբապատկերները, որոնց մակագրություններում, կարծես թե, սրբերի կյանքի դեպքերից տարբեր պատմություններ են ներկայացվում, որոնք պատկերված են սրբապատկերի կենտրոնական հատվածում: Նշենք, որ նման պարագաներում իկոնոստասը՝ որպես ամբողջություն, և դրոշմված սրբապատկերը թվում է, թե ցուցադրում են ժամանակի երկու տեսակներ՝ ժամանակայնությունն ինքը, որ-

պես իրար փոխարինող դեպքերի ընթացք, և Հավերժությունը, որը իկոնոստասում արտացոլվում է բոլոր մնացած շարքերում, իսկ դրոշմով սրբապատկերում՝ պատկերի կենտրոնական հատվածում: Սակայն նման դեպքերում ժամանակայնությունն էլ է դառնում Հավերժություն՝ որպես այդպիսին. սրբազան պատմության մի անգամ արդեն կատարված ցանկացած դեպք մինչև այժմ անընդհատ պատկերագծվում է երկրային կյանքի ամենամյա շրջապտույտում, ուստի պատահական չէ, որ դրոշմները շարվում են սրբապատկերի ամբողջ պարագծով՝ ստեղծելով փակ ուրվագիծ:

Այս առումով ավելի հետաքրքիր է այն դեպքը, երբ մի սրբազան իրադարձության մի քանի հաջորդական (բայց ժամանակով իրար մոտ) դրվագները համակցվում են մեկ սրբապատկերի մեջ՝ մի շրջանակում. այստեղ ժամանակի ընթացքը կարծես թե սեղմվում է մի ակնթարթում: Օրինակ՝ «Ծնունդ» սրբապատկերում շեշտված է և՛ այն պահի պատկերը, երբ Հիսուսը նոր է ծնվել, և՛ փոքրիկի լողանալն ու հովիվների խոնարհումը և այլն: Այս պատառիկների միջև չկա հստակ տարված սահման և ֆոնի գույնի հակադրություն, ինչպես Միքելանջելոյի «Աշխարհի արարումը» «տեքստում», քանի որ այդ բոլոր դրվագները տեղի են ունենում գոմի միևնույն սենյակում, որտեղ տանիքավորվել էր սուրբ ընտանիքը ժամանակի համեմատաբար կարճ հատվածում (առավելագույնը՝ մի քանի օր): Այսպիսով՝ այս տարածամանակյա դրվագները պատկերում սահմանափակված են միայն կոմպոզիցիոն տեսանկյունից՝ տարածության մեջ, և միայն մարմինների ու առարկաների խմբավորման շնորհիվ են տրվում սրբապատկերի ներքին շարահյուսական շրջանակները՝ դրանով իսկ պատճառականացնելով իմաստաբանականն ու պրագմատիկականը՝ ժամանակային բնույթի տարբերության ասպեկտում:

Իսկ ժամանակակից դիտողը, որը ծանոթ չէ սրբանկարի «լեզվին» և ընտելացել է պատկերների մեջ իրականության քրոնոհատվածին, միշտ չէ, որ ընդունակ է «ընթերցելու» այդ տեքստը: Անմիջապես նշենք, որպեսզի հետագայում չանդրադառնանք սրան, որ այդ հնարքն ունի մշակութային կանխավարկած՝ հնադարում և միջնադարում եղած Հավերժության մասին պատկերացումները՝ որպես սրբազան աշխարհի ժամանակային հատուկ բնութագրում, ուր բոլոր դեպքերը գոյակցվում են միաժամանակ:

Վերածննդի դարաշրջանից սկսած՝ աշխարհիկ նկարչության զարգացումը, որ ուղղված էր երկրային աշխարհին, և հասարակական կյանքի աշխարհիկացումը, որ հատկապես նկատելի էր 19-րդ դարում, հանգեցրին նրան, որ տվյալ պատկերացումները դուրս մղվեցին մշակույթից, որն էլ իր հերթին արտացոլվեց միայն «մեկ ակնթարթի» նկարչության զարգացման մեջ, առավել ևս՝ առօրեական իրականության պատկերման պարագայում: Իրավիճակը փոխվեց միայն 20-րդ դարում, ինչը պայմանավորված էր արվեստի ավանդական շրջանակների ընդհանուր խարխլումով:

Հետաքրքիր է արձանագրել նաև լուսանկարի՝ «իրական քրոնոհատվածի» ազդեցությունը նկարչության վրա: Ինչպես նկատում է Պ.Վարիլյոն. «Գեղանկարիչները... լքում են արվեստանոցները, որպեսզի, հետևելով լուսանկարիչների օրինակին, հետամտեն առօրյային՝ չվախենալով կորց-

ՀԱՎԵՐՇՎԱԾ

2 (ՃԲ) ԳՐԱԻԻ, ԹԻՎ 1 (45) ԽՈՒՍԱՆԿԱՐԻ ԿԱՆՈՒՄ, 2014

ՎԷՄ ԽՈՒՍԱՆԿԱՐԻ ԿԱՆՈՒՄ

նել իրենց առավելությունը՝ գույնը»¹⁶:

Նկարիչների մի ամբողջ շարք սկսում է լուսանկարի օգնությամբ ստուգել նկարի վրա իր պատկերածի ճշգրտությունը: Սակայն քննարկված թեմայի տեսանկյունից հատկապես հետաքրքիր է լուսանկարի ազդեցությունը Է.Դեգայի վրա. «Էդգար Դեգայի» միաժամանակ նկարչի ու լուսանկարչի մոտ կոմպոզիցիան հիշեցնում է դրվագայնացում, որը տեղակայված է տեսադաշտ որոնողի սահմաններում. մարդկային մարմինները տեղաշարժվում են, կրճատվում, արհեստական լուսավորմամբ դիտվում են վերևից կամ ներքևից, երբեմն կտրուկ, սոֆիտի լույսի նման, որից օգտվում է արհեստավարժ լուսանկարիչը»¹⁷: Այսպիսով, տարածության մեջ պատկերի ստեղծումը, տարածական շրջանակների տեսակը լուսանկարից բերվում է նկարչություն, մասնավորապես նրանում հայտնվում են կտրված մարմիններ՝ երևույթներ, որոնք նկարչության մեջ չէին կիրառվել մինչ այդ:

Եվ ավարտելով պատկերային արվեստում տարածաժամանակային շրջանակների մեր հպանցիկ դիտարկումը՝ չենք կարող չհիշատակել ավանգարդ արվեստում ևս մի երևույթի մասին՝ կոլաժի դրսևորումը լուսանկարչական մոնտաժի ժամանակ, որտեղ ստեղծագործության ընդհանուր շրջանակներում մոնտաժվում են ոչ միայն տարբեր տեղերում գտնվող, այլ նաև տարբեր ժամանակներում գոյություն ունեցող (և // կամ շեշտադրված) օբյեկտների պատկերները: Մրանով կրկին տարածական արվեստ է վերադառնում ժամանակը, սակայն այս անգամ՝ ոչ որպես Հավերժություն, այլ որպես տարածաժամանակային ինվարիանտի չորրորդ չափում:

Այս պարագրաֆում մեր ուսումնասիրությունը սկսեցինք նկարչությունից, քանի որ հենց այստեղ ենք տիրապետում վերլուծության համար ամենահին նյութին: Սակայն նկարչությունը առավելապես տարածական արվեստ է, այդ պատճառով էլ մեզ անհրաժեշտ է դիտարկել գոնե ժամանակային արվեստներից մեկը, և որպես այդպիսին կանդորադառնանք գրականությանը, ինչպես նաև որևէ տարածաժամանակային արվեստի, որի համար էլ կանդորադառնանք թատրոնին, և միայն դրանից հետո կանցնենք կինոյի վերլուծությանը:

Ժամանակային արվեստ՝ գրականություն: Ստեղծագործության բնույթի և նրա ներքին ու արտաքին տարածաժամանակային շրջանակների կախվածությունը մշակութային համատեքստից կարող է պայմանավորված լինել ինչ-որ գլոբալ գաղափարների և համապատասխան մշակույթի նախադրյալներով, որում այն ստեղծվել է, սակայն կարող է կապված լինել նաև կիրառական գործոնների, այսինքն՝ համապատասխան տեքստի **կիրառության համատեքստի** հետ: Վերևում արդեն ասացինք, թե ինչպես էին Հին աշխարհի կրոնական գաղափարները նպաստում քանդակագործության և նրա այնպիսի հատկանիշի զարգացմանը, ինչպիսին ռեալիզմն է, նույն կերպ գործնական տարբեր պատճառներ հաճախ են ազդել արվեստի այլ տեսակի ստեղծագործությունների այս կամ այն չափորոշիչների վրա: Այսպես՝ երգի տևողությունը, որը **կատարում էր** ռապսոդը խնջույքի ժամա-

16 **Варильо П.**, նշվ. աշխ., էջ 34:

17 Նույն տեղում, էջ 34:

նակ, չէր կարող գերազանցել որոշակի ժամանակահատված, որը ամբողջ խնջույքի ժամանակի մի մասն էր: Այսպիսով՝ կատարման պայմանները՝ որպես տեքստի համար արտաքին (պրագմատիկական) գործոն, սահմանափակել են տեքստի չափերը: Ընդ որում՝ նման տեսակի երգերը ստեղծվել են որպես առանձին ու ինքնուրույն, միավորված են եղել միայն միևնույն կենտրոնական գործող կերպարներով և իրենց հետ կատարվող «առանցքային» դեպքերով: Ամենասկզբում հենց այդպես են եղել «Իլիականն» ու «Ռդիսականը», «Մահաբհարատան» ու «Ռամայանան», «Գիլգամեշը» և հին աշխարհից հայտնի մնացած բոլոր պոեմները: Եվ միայն ավելի ուշ ռապսոդները սկսել են երգերի այդ հավաքածուները դասավորել որոշակի կոմպոզիցիոն միասնության մեջ, որոնցում **երգերի հաջորդականությունը** դարձել է **նրանցում նկարագրվող դեպքերի հաջորդականության ժամանակային համահարաբերականը**, և ուր ինքնուրույն երգերի նախկին արտաքին շրջանակները վերածվել են ներքինի, որն ամբողջի (պոեմի) սահմաններում առանձնացնում է նրա առանձին մասերը՝ երգերը: Բայց այդ միասնությունը, որ հանգեցնում է բազմաթիվ առանձին երգերը պոեմի վերածելուն, երկար ժամանակ շարունակում էր գոյություն ունենալ միայն ռապսոդների գիտակցության մեջ:

Ի վերջո, ոչ միշտ ու ոչ բոլոր ունկնդիրների համար հնարավորություն կար մի քանի երեկո անընդմեջ լսել պոեմը՝ հաջորդական երգերով: Ավելի հաճախ այնպես էր, որ նրա տարբեր երգերը նրանք լսում էին տարբեր շրջափուլերում՝ հաճախ իրարից մեծ ժամանակահատվածով զատված և ուրիշ հերթականությամբ, քան նկարագրվող դեպքերն էին ընթացել: Այնպես որ միայն գրի ի հայտ գալով, օրինակ, «Իլիականն» ու «Ռդիսականը» կարողացան հասնել զանգվածային ընթերցողին և ունկնդրին որպես ամբողջություն, այսինքն՝ որպես պոեմ, այլ ոչ թե առանձին երգերի հավաքածու՝ ձեռք բերելով ընդհանուր կառուցվածք, այսինքն՝ կոմպոզիցիա: Եվ տվյալ դեպքում կոմպոզիցիան առանձին ստեղծագործությունների մոնտաժի արդյունքն է, որոնք վաղ ժամանակներում գոյություն ունեին որպես ինքնուրույն միավորներ: Երբ, սկսած դասական ժամանակներից, պոեմները ստեղծվում էին անմիջապես՝ որպես ամբողջություն և գրվում էին, իսկ նրանց ներքին շրջանակները («երգերի» բաժանումը) հետևում էին եղած օրինակին:

Սակայն հետաքրքիր է, որ արձակ ստեղծագործության տեքստը այդպես էլ մինչև անտիկ դարաշրջանի ավարտը մնացել է համատարած: Նրանցում ակնհայտ ներքին շրջանակների դրսևորումների մենք հանդիպում ենք միայն այն ժամանակ, երբ առանձին ստեղծագործությունները «մոնտաժվել են» որևէ համեմատաբար ամբողջականի մեջ: Այսպես էր, օրինակ, երբ Անդրոնիկ Ռոդացին սկսել է հրատարակել Արիստոտելի երկերի ժողովածուն. միասնական հատորների մեջ նա **միավորել է** թե՛ մատիկ կերպով իրար կապված աշխատանքները: Այդպես են առաջ եկել տրամաբանության վերաբերյալ երկերի ժողովածուները՝ «Վերլուծությունները» (առաջին և երկրորդ), բնագիտության վերաբերյալ երկերի ժողովածուները՝ «Ֆիզիկա», «առաջին փիլիսոփայության» վերաբերյալ երկերի ժողովածուները՝ «Մետաֆիզիկա», որտեղ, ինչպես հայտնի է, վերջինիս անվանումն էլ, ավելի ուշ դառնալով «փիլիսոփայության» հոմանիշը, ծնվել

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

Զ (ԺԲ) փարի, թիվ 1 (45) հունվար-մայր, 2014

ՎԷՆ համահայկական համդես

է տվյալ երկերի ժողովածուում «Ֆիզիկա» գրքից **հետո** տեղադրելու հետևանքով:

Գրավոր տեքստի ներքին բովանդակային շրջանակները, այսինքն՝ գլուխների, ենթագլուխների և այլնի բաժանումը, եվրոպական մշակույթում ի հայտ են գալիս, ինչպես գիտենք, միջնադարից սկսած՝ սխոլաստիկայի ազդեցությամբ: (Եվ այդ դարաշրջանում ու նույն սխոլաստիկայի ազդեցությամբ նկատվում է նաև ճարտարապետական «տեքստերի» խիստ անդամահատումը, փոխկապակցումը, որի վկայությունն է Էրվին Պանոֆսկու «Գոթական ճարտարապետությունն ու սխոլաստիկան»¹⁸ հրաշալի ուսումնասիրությունը): Սա վառ օրինակ է, թե ինչպես են գիտելիքի համակարգայնությունն ու մտքի կարգավորվածությունը իրենց արտացոլումը գտել տեքստի ներքին շրջանակների ձևավորման մեջ:

Սակայն դրա համար նյութական-մշակութային ամենակարևոր նախապայմաններից մեկն էլ ուշ անտիկ շրջանում կատարված անցումն էր գլանակների «կոնտինուալությունից» (անընդհատությունից) գրքի «դիսկրետությանը» (ընդհատությանը): Մենք այն անվանում ենք նյութական-մշակութային, քանի որ սահմանվում էր տեքստի բովանդակության համար արտաքին՝ տեխնիկական պայմաններով-գրքում՝ թերթի չափերով, ընդ որում գրքային ձևաչափին անցնելը կրկին կապված էր նյութական գործոնների՝ գրության համար օգտագործվող նյութի փոփոխությամբ: Պապիրուսի փոխարեն, որի շերտերը հեշտությամբ էին միավորվում ու փաթաթվում գլանակում, ի հայտ է գալիս մագաղաթը, որի թերթերը բավականին ծանր են և կցակարի արդյունքում կոշտ կար են ձևավորում, ինչը ծանրության պատճառով դժվար էր թերթվում, և կիրառության համար հարմար փաթեթը (որը կարելի է ձեռքում պահել), ավելի նեղ էր, քան պապիրուսը:

Գրքի այս «ընդհատականությունը», որը բաղկացած էր կարված առանձին թերթերից (որոնք ստեղծում են յուրաքանչյուր էջի մաքուր շարահյուսական շրջանակը), անկասկած, ազդել է նաև գրավոր տեքստի ակնհայտ ներքին շրջանակների հետագա զարգացման վրա: Այսպես՝ նոր **գլուխները** սկսեցին նոր էջից՝ **գլխագիր** մեծատառերով, իսկ ժամանակի ընթացքում՝ **վերնագրով**: Գրական ստեղծագործության բովանդակային ներքին շրջանակները, որոնք կախված են նրա կոմպոզիցիայից, շատ բաներով կապված էին այդ բովանդակության բնույթի հետ: Այսպես՝ Միջնադարի տարեգրություններում նկատվում է տեքստի բաժանումը մասերի՝ ըստ կատարված իրադարձությունների տարեթվերի, իսկ գիտական աշխատություններում, օրինակ, հանրահայտ «Հանրագումարում»՝ ըստ դիտարկված թեմատիկայի, վարքագրություններում՝ ըստ սրբերի կյանքի փուլերի և այլն:

Նոր ժամանակներում, երբ լայն տարածում են գտել իրենց ծավալով նշանակալի գեղարվեստական արձակ ստեղծագործությունները (պատմվածք, վեպ), ավելի ու ավելի բարդ կոմպոզիցիա է առաջանում: Այսպես, էթե վեպում կա մի գլխավոր հերոս, ապա 17-19-րդ դարերի գրականության մեջ սովորաբար հետևողականորեն շարադրվում են նրա կյանքի դեպքերը՝ երբեմն հիշողությունների ձևով շեղվելով դեպի անցյալը: Սակայն

¹⁸ Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре средневековья, Киев, 1992.

Եթե ստեղծագործության մեջ կա երկու կամ երեք գլխավոր հերոս, ապա հնարավոր է տեքստի «զուգահեռ-հաջորդական» կառուցում, երբ հաջորդաբար տրվում են միաժամանակյա դեպքեր մի քանի հերոսների կյանքից: Այս հարցերը, ինչպես նաև գրականության մեջ քրոնոտոպի հետագա մշակումը, որ սկսվել էր Բախտինի կողմից, գործուն մշակման ենթարկվեց գրականագիտության մեջ, ուստի մենք այլևս դրա վրա կանգ չենք առնի:

Թարգմանությունը՝ Ալա Ա. Խառատյանի

Զ (ՃԲ) տարի, թիվ 1 (45) հունվար-մարտ, 2014

ՎԷՎ համահայկական հանդես