

## ՄԻՋՏԵՔՍՏԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ<sup>1</sup>

Ինչպես կյանքի տարբեր բնագավառներում, այնպես էլ գիտության ու գրականության մեջ երևույթները գոյություն ունեն ավելի վաղ, քան նրանց ընթացումն ու անվանումը: Երբեմն պատահում է, որ մեզ ծանոթ առանձին, նույնիսկ օրինաչափ երևույթները մեր ուշադրությանը չեն արժանանում, բայց գալիս են ժամանակներ, երբ դրանք իմաստավորվում են, ճանաչվում և դառնում մեր գիտակցության անբաժան մասը: Դա վերաբերում է նաև միջտեքստայնության կամ, այլ կերպ ասած, ինտերտեքստի գաղափարին: Իբրև երևույթ միջտեքստայնությունը գոյություն ունի հնագույն ժամանակներից: Անտիկ գրականության մեջ շրջանառվում էին առասպելների սյուժեները, Յոմերոսի , ինչպես նաև թատերգակների՝ Էսքիլեսի, Սոֆոկլեսի, Եվրիպիդեսի, Արիստոֆանեսի հերոսներն ու նրանց սխրագործությունների հետ կապված պատմությունները, հաճախ մի հեղինակից անցնում էին մյուսին: Ուշագրավ է, որ Էսքիլեսը իր գրվածքները համարում էր «փշրանքներ Յոմերոսի սեղանից»: Ինչ վերաբերում է քրիստոնեական դարաշրջանի համաշխարհային գրականությանը, ապա այն ամբողջովին հագեցած է աստվածաշնչյան անուններով, դրվագներով, զուգահեռներով, համեմատություններով: Բոլոր այս դեպքերում գրական ստեղծագործությունների հեղինակները, իրենց պատկերած որոշակի իրականությունից ու խնդիրներից զատ աչքի առաջ ունեին ընդհանրապես իրենցից առաջ ստեղծված ամբողջ մշակույթը և իրենց գրական զինանոցը հարստացնում էին ինչպես նախորդող, այնպես էլ իրենց ժամանակի գրականության հիշատակումներով, կերպարների ու պատկերների նմանությամբ, փոխառությամբ, որևէ կարգի անդրադարձով: Ակամա կամ գիտակցված այդ անդրադարձները կատարվում էին տարբեր՝ խոսքի ոճավորման, պատմական հիշողության արթնացման և այլ նպատակներով:

Միջտեքստային կապերի իրողությունը, արտահայտված մասնակիորեն, թե բազմազան ձևերով, տարբեր ժամանակներում տարբեր անվանումներ է ստացել: Օրինակ՝ «գրական փոխառություններ» հասկացության բնորոշումը գրեթե ոչնչով

---

<sup>1</sup> Մինչ այս եզրույթի ճանաչում ստանալը նպատակահարմար ենք համարում դրա «ինտերտեքստայնություն» հասկացության զուգահեռ գործածությունը:

չի տարբերվում ինտերտեքստայնության ժամանակակից բնորոշումից.«Գրական փոխառությունները գրական ստեղծագործության մեջ գեղարվեստական կերպարների, մոտիվների, ոճերի, հնարանքների, բանարվեստային շրջասությունների՝ ընթերցողի ճանաչման վրա հաշվարկված վերարտադրությունն են ուրիշ ստեղծագործության մեջ»<sup>2</sup>:Նույնը կարելի է ասել ռեմինիսցենցիայի վերաբերյալ, որն ըստ էության միջտեքստայնության մասնակի դրսևորումն է: Արդեն ուշ լատիներենի զարգացման շրջանում մի գրականության մեջ այլ գրականության ինչ-ինչ հատկանիշի կրկնությունը կոչվեց *reminiscentia* , ինչը բառացի թարգմանվում է հիշողություն, որի իմաստը հանգում էր «գրականություն գրականության մեջ» հասկացությանը: Այս երևույթը, որ գլխավորապես վերաբերում էր պոեզիային, կարող էր արտահայտվել հատկապես ռիթմի կրկնության ձևով, որովհետև ռիթմը մեղեդու նման հեշտ է յուրացվում: Ռեմինիսցենցիայի դեպքում հաճախ դժվար է տարբերել հեղինակի ստեղծած պատկերը ուրիշից փոխառված պատկերից կամ գրական պատկերավորման այլ միջոցներից: Տեսաբաններից է. Յա, Ֆեսենկոն ռեմինիսցենցիան համարում է իբրև միջտեքստայնության դրսևորումներից մեկը:<sup>3</sup> Ռեմինիսցենցիան իբրև միջտեքստային փաստ է դիտարկվում նաև Վ. Ե. Խալիզևը.«...բանահյուսական-գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ներկա, բայց ամբողջովին հեղինակին չպատկանող խոսքային միավորները /ինչպես էլ նրանք անվանենք՝ ռեմինիսցենցիաներ, ինտերտեքստային փաստեր՝ միջտեքստային կապեր իրականացնող/ բնական է դիտել ամենից առաջ իբրև բովանդականշանային ձևեր»:<sup>4</sup>Այսինքն՝ փակագծում նշված անվանումներն իրենց գործառույթով իրարից էապես չեն տարբերվում և գտնվում են նույն հարթության վրա: Սակայն այլ է որևէ ստեղծագործության գրականագիտական քննությունը կամ մեկնաբանությունը քննադատի կամ ընթերցողի կողմից և միանգամայն այլ՝ նրա գեղարվեստական անդրադարձը՝ արտահայտված պատկերային կամ բանարվեստային այլ ձևով: Երկրորդ դեպքում մենք գործ ունենք միջտեքստայնության հետ: «Ստեղծագործության ամբողջական քննությունը պետք է տարբերել գրական ստեղծագործության մեջ տարբեր նպատակներով

<sup>2</sup> Советский энциклопедический словарь, Москва, 1982,с450.

<sup>3</sup> Се'у,Э.Ю. Фесенко, Теория литературы, Москва, 2004,էջ 32.

<sup>4</sup> В.Е.Хализев, Теория литературы,5-е издание, М.,2009, с.261.

նրա որևէ տարրի / քաղվածք, գործող անձանց, սյուժեի, մանրամասնի և այլնի փոխառություն /, ինչպես նաև **ինտերտեքստայնության** առավել բացահայտ ձևերի օգտագործումից»<sup>5</sup>, -գրում է Լ.Վ. Չերնեցը:

Հիշատակված երևույթները 20-րդ դարի կեսերին գրականության մեջ/ նաև մշակույթում ընդհանրապես / դարձան համատարած, ստացան որակական նոր հատկանիշներ և ըստ այդմ՝ նոր անվանում: «Ինտերտեքստ» եզրը գիտական շրջանառության մեջ մտցրեց ֆրանսիացի փիլիսոփա, հետստրուկտուրալիզմի տեսաբան Յուլիա Կրիստևան 1967թ: Նա ինտերտեքստայնությունը /միջտեքստայնություն/ դիտարկեց իբևր հատկապես գրական վերլուծական միջոց, որովհետև նրա կարծիքով միջտեքստային օրինաչափությունը առավելապես գործում է խոսքի, լեզվի ոլորտում, թեև բնորոշ է ամբողջ մշակույթին:

Ինչու՞ հատկապես 20-րդ դարի կեսերին երևույթն ստացավ գիտական ճանաչում ու որակում: Ոչ միայն ընդհանուր քաղաքակրթական, այլև զարգացման շատ ավելի փոքր փուլերի ավարտի պահին ամբողջ մշակույթը, այդ թվում և գրականությունը կանգնում են սպառված լինելու վտանգի առջև, և այլևս անհնար է թվում նոր ձևերի, մեթոդների ու հնարանքների հայտնագործումը: Գրողը ստիպված է ոչ միայն հաշվի առնել իրենից առաջ ստեղծված գրականությունը, որն այսպես, թե այնպես, կա նրա գիտակցության մեջ ու արդեն որոշակի ճաշակ է ձևավորել, այլև նոր ձևերի որոնման ճանապարհին նա հաճախ ստիպված է լինում համադրել-միավորել կամ պարոդիայի ենթարկել, հաստատել կամ ժխտել նախկին ձևերը: Այս կերպ՝ անցյալը միֆի, գրական սյուժեի կամ հերոսի, համեմատության, զուգահեռի, ակնարկի և այլ ձևերով թափանցում է նորօրյա գրականություն: Սակայն այս երևույթը տեսաբանները բնորոշ են համարում ոչ միայն գրականությանն ու մշակույթին / կինոյին, նկարչությանը, երաժշտությանը.../, այլև հետմոդեռնիզմի շրջանի մարդու էությանը ընդհանրապես: Միջտեքստայնությունը դարձել է ժամանակակից մարդու ինքնագիտակցությունն ու աշխարհընկալումը բնութագրելու միջոց:

Մինչև Յուլիա Կրիստևայի կողմից ինտերտեքստի գաղափարին հանգելը նախորդ մտածողները հող էին նախապատրաստել դրա համար: Նախ

<sup>5</sup> Введение в литературиуроведение, под редак: Л.В.Чернец, Москва, 2000, с.460.

Ֆրանսիացի մտածող Միշել Ֆուկոն հայտարարեց, թե սուբյեկտը մահացել է, ապա Ռուան Բարտը նրա այս արտահայտությունը վերափոխեց «հեղինակի մահը» ձևակերպման, որի տրամաբանական շարունակությունը դարձավ «ընթերցողի մահը» միտքը: Իսկ մի ուրիշը՝ Լ.Պերրոն Սուազեյը ամբողջացրեց նախորդների ձևակերպումները և գտավ, որ կարդալու գործողության ընթացքում բոլոր երեք կողմերը՝ հեղինակը, տեքստը և ընթերցողը փոխակերպվում են գրելու խաղի համար միասնական անվերջ դաշտի:<sup>6</sup> Տեսաբանների կարծիքով ժամանակակից մարդու գիտակցության ու հիշողության մեջ առկա բազմաթիվ քաղվածքները, ինչպես նաև նրա լեզվի մեջ կիրառվող և բազում աղբյուրներից եկած արտահայտությունները ոմանց հիմք են տալիս ասելու, որ տեքստ կոչվածը հեղինակ չունի, լեզուն ինքն իրեն արարվում է: Տեսաբանների կարծիքով ընթերցողը, որի գլուխը լի է քաղվածքներով, ընթերցանության ժամանակ հեղինակի հետ միասին ներքաշվում է տեքստի սահմանների մեջ, որը նույնպես լի է քաղվածքներով:

Ահա այսպիսի նախադրյալներն են հիմք տալիս Կրիստևային՝ առաջ քաշելու ինտերտեքստի գաղափարը: Սակայն նրա բնորոշման համար անմիջական դեր կատարեց Մ. Բախտինի՝ դեռևս 1924 թ. գրած «Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве» աշխատությունը: Բախտինը գտնում է, որ նոր ձևերի հայտնագործման ճանապարհին գրողը մշտապես երկխոսության մեջ է գտնվում իրենից առաջ կամ իր օրերին ստեղծված գրականության հետ: Ահա Կրիստևայի որակած ինտերտեքստի հիմքում ընկած է բախտինյան երկխոսության գաղափարը: Նույն՝ 1920-ական թվականներին Բ.Վ. Տոմաշևսկին ևս տարբեր տեքստերի նմանությունը, կրկնությունը, յուրացումը՝ քաղվածքի թե արտահայտության ձևով, ուշադրության է առնում և դիտում իբրև օգտագործվող տեքստի մեկնաբանություն, լուսաբանում: Այս մեթոդին դիմող գրողներին նա համարում էր կոլեկցիոներ:<sup>7</sup>

Տեսաբանները որոշակի տարբերությամբ են մոտենում ինտերտեքստի երևույթին: Եզրույթի հիմնադիր Կրիստևայի կարծիքով միջտեքստայնությունը յուրահատուկ, ակամա, չգիտակցված «խաղ է», որ կարծես ինքն իրեն է

<sup>6</sup> Западное литературоведение 20-го века, Энциклопедия, Москва, 2004, с.164.

<sup>7</sup> В.Е.Хализев, Теория литературы, с.261.

ստացվում՝ «...ծնվում է կարծես ինքն իրեն, սուբյեկտի գիտակից կամային գործունեությանն առընթեր»:<sup>8</sup> Երևույթի խաղ լինելու հանգամանքը շեշտում են հատկապես հետմոդեռնիստները, որոնց կարծիքով տարբեր տեքստերից արված կամա թե ակամա, ուղղակի կամ ակնարկով, որևէ այլ ձևով արված հիշատակությունները ապացուցում են աշխարհի քառսային դրությունը, տեսակետ, որ լիովին համապատասխանում է հետմոդեռնիզմի փիլիսոփայությանը: Իսկ Խալիզադ, չժխտելով հանդերձ ինտերտեքստի խաղային բնույթը, դրանով չի սահմանափակում հարցի էությունը և գտնում է, որ դրա կողքին գոյություն ունի «ուղղորդված, իմաստավորված, գնահատող հղումներ նախորդ տեքստերին և գրականության փաստերին»:<sup>9</sup> Նշված հանգամանքները որոշակի առաձգականություն են հաղորդում միջտեքստայնության սահմանմանը՝ ինչ-որ չափով այն դարձնելով մոտավոր:

Չետմոդեռնիզմի փիլիսոփայության դիրքերից է միջտեքստայնության գաղափարին անդրադառնում Ռուան Բարտը: Ի թիվս այլ անդրադարձների, Բարտն այս խնդիրը չի շրջանցում նաև Էդգար Պոյի «Ճշմարտությունն այն մասին, թե ինչ պատահեց միստր Վալդեմարին» նովելի վերլուծության/1973/ մեջ: Նովելի վերլուծության ժամանակ արված որոշակի տեսական եզրահանգումներն ունեն կողմնորոշիչ արժեք: Բարտի կարծիքով տեքստը ավարտված արտադրություն չէ, այլ կայանում է մեր աչքի առաջ՝ «միանալով ուրիշ տեքստերին, ուրիշ կողերի / ինտերտեքստայնության ոլորտը/ հետ՝ դրանով իսկ կապված լինելով հասարակության հետ, Պատմության հետ, բայց կապված լինելով ոչ թե պատճառահետևանքների, այլ քաղվածքների իմաստով»<sup>10</sup>: Այստեղ նա տեքստային վերլուծությունը հանգեցնում է այն բանի բացահայտմանը, թե ինչպես է մի տեքստը պայթում և ցրիվ գալիս միջտեքստային տարածության մեջ: Շարունակելով իր դիտարկումները՝ Բարտը բացատրում է միջտեքստայնության իր ըմբռնումը.«Տեքստի հիմքը կազմում է ոչ թե նրա ներքին, փակ ստրուկտուրան, որ ենթակա է սպառիչ ուսումնասիրության, այլ նրա դուրս գալը դեպի ուրիշ

<sup>8</sup> Западное литературоведение, с.164.

<sup>9</sup> Նույն տեղում:

<sup>10</sup> Ролан Барт, Избранные работы. Семиотика, поэтика, М., 1994, с. 424.

տեքստեր, ուրիշ կողեր, ուրիշ նշաններ. տեքստը գոյություն ունի սոսկ միջտեքստային հարաբերություններում, ինտերտեքստայնության ուժով»<sup>11</sup>:

Տեքստի վերիուծությունը Բարտը համարում է զբոսանք տեքստով, որը մեզ տանում է մշակույթի այլ բնագավառներ, բայց ոչ դետերմինիզմի հետքերով: Դետերմինիզմի՝ պատճառականության ժխտմամբ Բարտը միանում է այն տեսաբաններին, ովքեր այլ տեքստերից արված ուղղակի կամ անուղղակի քաղվածքները, հիշեցումներն ու ակնարկները համարում են ակամա, ոչ գիտակցված գործողություն:

Տեքստի այս նոր հատկանիշը՝ միջտեքստային հարաբերությունը, զգալիորեն դժվարացնում է սովորական այն ընթերցողի վիճակը, որը լեզվին տիրապետելուց, մասնագիտական գիտելիքներ ունենալուց ու առողջ տրամաբանությունից բացի չունի գրականության անհրաժեշտ իմացություն, ուստի անժանոթ անունների կիրառումը կամ ակնարկումը ինչ-ինչ դեպքերի, մնում է նրա համար անվերծանելի ու անմատչելի: Այստեղից էլ առաջանում է ինտելեկտուալ գրականության միջը, գրողի և ընթերցողի միջև անջրպետը, որի մեղքը ոչ միայն գրողինն է, այլև ընթերցողինը, թերևս ավելի շատ՝ ընթերցողինը: Ժամանակակից գրական երկին հասնելու, այն ըմբռնելու համար ընթերցողը պետք է որոշակի ճանապարհ անցնի և ունենա ընդհանրապես մշակութային գիտելիքների որոշակի պաշար: Ինչպես ժամանակակից գրողը չի կարող սահմանափակվել իրականության սոսկ վերարտադրությամբ, այնպես էլ ընթերցողը չի կարող բավարարվել գրականության մեջ իր ճանաչած իրականությունը վերստին ճանաչելով: Կյանքի նկատմամբ իր վերաբերմունքն արտահայտելու համար գրողն ունի բազմաթիվ միջոցներ, որոնցից մեկն էլ միջտեքստայնությունն է: Ընթերցողին մնում է ճանաչել այդ միջոցը ևս: Սակայն ամենապատրաստված ընթերցողի համար ևս նոր ու ժամանակակից տեքստի ընթերցումը դյուրին գործ չէ, որովհետև հաճախ անհայտ ու անժանոթ հեղինակներից արված բազում անանուն քաղվածքները, որոնք արվում են առանց չակերտների, երբեմն անգիտակցաբար ու ակամա, անհնարին է վերծանել: Դա է վկայում նաև Ռոլան Բարտը. «Ամեն մի տեքստ ինտերտեքստ է, տարբեր տեքստերը նրա մեջ ներկա են տարբեր մակարդակներով և առավել կամ պակաս ճանաչելի ձևերով՝ նախընթաց

---

<sup>11</sup> Նույն տեղում, էջ 428:

մշակույթի տեքստերը և շրջապատող մշակույթի տեքստերը: Ամեն մի տեքստ նոր հյուսվածք է՝ գործված հների քաղվածքներից: Մշակութային կողերի, քաղվածքների, ռիթմական կառույցների հատվածներից, սոցիալական դարձվածների ֆրագմենտներից և այլն – նրանք բոլորը կլանված են տեքստի կողմից և խառնված նրանում, որովհետև մինչև տեքստը և նրա շուրջը գոյություն ունի լեզուն: Իբրև յուրաքանչյուր տեքստի անհրաժեշտ նախապայման ինտերտեքստայնությունը չի կարող հանգեցնել սկզբնաղբյուրների ազդեցությանը, այն իրենից ներկայացնում է անանուն բանաձևերի ընդհանուր դաշտ, որոնց ծագումը հազվադեպ կարելի է բացահայտել. անգիտակցաբար կամ ինքնաբերաբար արված քաղվածքների, որոնք տրված են առանց չակերտների»:<sup>12</sup>

Չիրավի, լեզուն իր մեջ կրում է տարբեր ժամանակների առանձին հեղինակներից շրջանառության մեջ մտած դարձվածներ, արտահայտություններ, թևավոր խոսքեր, որոնց որևէ հեղինակին պատկանելու գիտակցությունը չունի լեզուն կրող յուրաքանչյուր ոք: Օրինակ՝ սովորական մարդը կարող է ասել, որ այսինչ կամ այնինչ խնդիրը իր համար լինել-չլինելու հարց է՝ առանց մտածելու, որ երկվություն արտահայտող այդ կապակցությունը պատկանում է Շեքսպիրի Չամլետին, և հնարավոր է, որ այդ արտահայտությունը «Չամլետից» է անցել տարբեր լեզուների: Կամ հայ մարդը կարող է սովորական խոսքում մեկի մասին ասել, թե նա Նազարի բախտ ունի՝ առանց ծանոթ լինելու Քաջ Նազարի կերպարի գրական մշակումներին /ժողովրդական հեքիաթներում հերոսն այլ անուններով է հանդես գալիս/: Յուրաքանչյուր լեզու իր մեջ ունի հազարավոր նման արտահայտություններ, որոնք ունեն գրական ծագում, բայց վաղուց դարձել են ընդհանուր լեզվի բաղկացուցիչ տարրերը:

Չենվելով որևէ այլ տեքստի, նրա առանձին հատվածների կամ գաղափարակիր-սինվոլիկ հերոսների վրա, այլ կերպ՝ նրանց ներմուծելով սեփական տեքստ՝ հեղինակը որոշակի նպատակ է հետապնդում: Նա ենթատեքստ է առաջացնում և ընթերցողների որոշակի շերտի ուշադրությունը հրավիրում այս կամ այն խնդրի վրա: Որոշ տեսաբաններ ուսումնասիրել են այն խնդիրը, թե որ որոշակի դեպքում ինչ նպատակ է հետապնդում միջտեքստայնությունը և տարբերել են երկու հիմնական եղանակ: Սի դեպքում

<sup>12</sup> Западное литературоведение 20-го века, с. 164-165.

հեղինակը այլ տեքստերի դիմում է գիտակցաբար և դա օգտագործում է իբրև գեղարվեստական հնարանք, իսկ մի այլ դեպքում՝ հետմոդեռնիստների մոտ, դա դիտվում է իբրև յուրահատուկ հավաքական անգիտակցականի դրսևորում:

Միջտեքստայնության, այլ կերպ՝ մի տեքստի մեջ այլ տեքստերի առկայության խնդիրը տեսաբանները քննել են տարբեր՝ լեզվաբանական, հաղորդակցական, գրական և այլ տեսանկյուններով: Օրինակ՝ ֆրանսիացի հետազոտող Ժ. Ժենետը սահմանում է տեքստերի փոխազդեցության հինգ տիպ՝ 1/միջտեքստայնություն, երբ մի տեքստը մեջ պարունակում է երկու կամ ավելի տեքստեր /քաղվածք, պլագիատ/, 2/ պարատեքստայնություն, որ տեքստի և նրա վերնագրի հարաբերությունն է, 3/ մետատեքստ, որ իր նախորդների ժանոթագրությունը կամ քննությունն է, 4 /հիպերտեքստ, որը մի տեքստի մեջ այլ տեքստի պարողիան է և 5/ արխիտեքստայնություն, որ տեքստերի ժանրային կապն է:<sup>13</sup>

Ըստ էության, միջտեքստայնության տարբեր դրսևորումներում, բացահայտ, թե անուղղակի, առկա է Բախտինի կողմից մատնանշված երկխոսության գաղափարը: Անշուշտ, այս գաղափարը բացառապես Բախտինի գյուտը չէ /ուղղակի դրա վրա էր հենվում Կրիստևան /: Այդ խնդրին, ըստ որի տեքստը բաց երկխոսություն է մշակույթի հետ, անդրադարձել են Յու. Լոտմանը, Բ.Մ. Վերնանդսկին և ուրիշներ: Լոտմանն, օրինակ, գտնում էր, որ իմաստաստեղծ գործընթացներում շարունակվում է լսվել ուրիշի «ձայնը»: Այս «երկխոսությունը» հարաբերական է, որը պետք է հասկանալ ոչ թե ուղղակիորեն, այլ իբրև «հաղորդումների փոխանակում»:<sup>14</sup> Երկխոսության այս երևույթը կարելի է դիտարկել Զովի, Թունանյանի քառյակներից մեկի միջոցով.

Խայամն ասավ իր սիրուհուն.«Ոտըդ ըզգույշ դիր հողին,  
Ո՛վ իմանա՝որ սիրունի բիբն ես կոխում դու հիմի...»:  
Չե՛յ, ջա՛ն, մենք էլ ըզգույշ անցնենք, ո՛վ իմանա, թե հիմի  
Են սիրուհու բի՞բն ենք կոխում, թե հուր լեզուն Խայամի:

Քառյակի մեջ Թունանյանը, համաձայնվելով Խայամի հետ, ընդունելով նրա միտքը՝ **շարունակում է** զրույցը կարծես մի կողմից Խայամի, մյուս կողմից՝

<sup>13</sup> Տե՛ս, Западное литературоведение, էջ 165:

<sup>14</sup> Э.Я.Фесенко, Теория литературы, с.28.

ընթերցողի հետ: «Զրույցը» դառնում է բազմաձայն, որտեղ «լսվում են» Խայամի, Թումանյանի խոսքերը, ենթադրվում ընթերցողի ռեակցիան, տվյալ դեպքում՝ համր ձայնը: Նման երևույթը, հենվելով Բախտինի բնութագրությունների վրա, ռուս մի ուրիշ գրականագետ բացատրում է այսպես. «Այլ խոսքերով ասած, «տեքստը տեքստի մեջ» և «տեքստը տեքստի մասին» լեզվական կառույցի ստեղծումը կապված է տեքստը դեպի երկխոսության մղելու հեղինակի դիրքորոշման հետ... Առաջանում է այն, ինչ Մ.Մ. Բախտինը անվանում է տեքստի «պոլիֆոնիզմ» և բնորոշում իբրև տեքստի մեջ մի քանի «ձայների» ներկայություն»:<sup>15</sup>

Հայ դասական գրականության մեջ, մասնավորապես պոեզիայում շատ են «տեքստ տեքստի մասին» օրինակները, երբ բանաստեղծության հեղինակը գնահատող խոսք է ասում նախորդ հեղինակների մասին: Այս առումով բացառիկ հարուստ նյութ է տալիս Ե.Չարենցի պոեզիան: Նարեկացի, Շնորհալի, Քուչակ, Սայաթ-Նովա, Թումանյան, Մեծարենց, Տերյան, Գյոթե, Պուշկին, Հայնե... Չարենցի պոեզիայում գնահատված են իբրև հեղինակներ՝ առանց տեքստային քաղվածքների: Թերևս բացառություն է կազմում Գյոթեն, որից մի քանոյակ Չարենցը թարգմանում է 1932թ.

#### Գյոթեից

Բարեկա՛մ, անխախտ հասկացի՛ր դու դա,-  
Դարում, ուր Ոգին ու Միտքն են հորդում-  
Լոկ առաջնորդվել կարող է Մուսան,  
Բայց ինքը արդեն չի առաջնորդում:

Թարգմանությունից ամիսներ անց /1933թ./ Չարենցը կրկին անդրադառնում է Գյոթեի վերը արտահայտած մտքին, բանավիճում նրա հետ և, կարելի է ասել, «երկխոսության» մեջ մտնում նրա հետ.

#### Պատասխան Գյոթեին

Օ~, Ուիմպիացի՛, այս աշխարհում, երբ  
Չեն լինի Ոգու տերեր ու ճորտեր-  
Կհնձե կրկի՛ն բազմաբեղուն բերք,

<sup>15</sup> Фатеева Н.А., Контрпункт интертекстуальности – или интертекст в мире текстов, Москва, 2000, с.5:

Եվ կրկի՛ն, կրկի՛ն ուղիներում մեր  
Երգի դիցուհի՛ն մեզ կառաջնորդե՛-

«Երկխոսության» իմաստով թերևս ավելի ակնառու օրինակ է «Երագ տեսա, Սայաթ-Նովեն մոտս եկավ սազը ձեռին» տաղը: Թվում է, թե նոր բանաստեղծը «մեջքերում է» Սայաթ-Նովայի խոսքը.

Նայե՜ց- նայեց Սայաթ-Նովեն, ամպի նման տխուր մնաց.

Ասավ՝ Չարե՛նց, էս գոգալից սրտիս մե հին մրմուռ մնաց...

Բնականաբար, Սայաթ-Նովան չէր կարող դիմել իրենից երկու դար հետո եկող Չարենցին, և նրան վերագրվող խոսքերն անստույգ են, մտացածին, սակայն այդ միջոցով Չարենցն ակնարկում է գոգալին երգ նվիրելու, այլ կերպ ասած՝ Սայաթ-Նովայի սիրերգության շարունակականության, նրա թողած ավանդների ժառանգման գաղափարը: Չարենցը «երկխոսության» մեջ է մտնում Սայաթ-Նովայի հետ, որի «ծայնը» մշտապես հնչում է «Տաղարանի» բանաստեղծությունների ենթատեքստում: Այլ խնդիր է, որ «Տաղարանում» ընդհանուր առմամբ փոխվում է միջտեքստայնության որակը՝ վերածվելով ոճավորման: Սակայն դա չի փոխում հարցի էությունը, որովհետև տեքստերի փոխկապի դրսևորման ձևերի բազմազանության սահմանափակում չկա:

Ժամանակակից հայ պոեզիան շատ հարուստ է միջտեքստային դրսևորումներով, որոնք մեծ չափով առկա են Արտեմ Հարությունյանի, Հովհաննես Գրիգորյանի, Էդվարդ Միլիտոնյանի և ուրիշ շատերի ստեղծագործություններում: Որպես օրինակ կարելի է հիշել Հովի. Գրիգորյանի «Վերջին դուբը» բանաստեղծությունից մի հատված, որը հազեցած է այլ տեքստերի հիշատակումներով.

Եվ չգիտեմ՝ որ մի մեղքիս համար  
զանազան հեռախոսահամարների,  
ազգական-բարեկամների,  
նախարարների ու ԱԺ պատգամավորների  
հետ մինչ ի մահ պիտի հետս քարշ տամ  
նաև Ստիվեն Դեդալին, որը նույն ինքը Տելեմաքն է,  
Լեոպոլդ Բլումին, որպես Ոդիսևս,  
Բլումի կնոջն առ այն, որ նա Կալիպսոն է, որն ինչպես

հայտնի է, կաշկանդել էր Ողիսևսին

միայն Յոնեթոսին հասկանալի պատճառներով...

Սրանք պարզ հիշատակումներ չեն: Նախ՝ բանաստեղծի խոստովանությանը, այս բոլորը նա ստիպված է «հետը քարշ տալ», որ նշանակում է, թե դրանք ամուր նստած են նրա գիտակցության ու հիշողության մեջ և «մասնակցում են» նոր տեքստերի ստեղծմանը: Ապա՝ թվարկվող անունները, որ անմիջական կապ են ստեղծում Ջեյմս Ջոյսի «Ուլիսես» վեպի հետ, մի երկրորդ՝ նախաշերտով էլ ուղղակիորեն գալիս են Յոնեթոսի «Ողիսևսկանից», որն էլ իր մեջ ներառում է զանազան առասպելներ... Ու թեև Յոնեթոսի «Վերջին Դուբլը» բանաստեղծությունը զարգացման այլ ընթացք է ստանում, բայց միայն հիշատակված փոքրիկ հատվածը տեքստային փոխառնչությունների բացահայտման լայն հնարավորություն է տալիս:

Ընդհանուր առմամբ տեքստերի փոխկապն արտահայտվում է քաղվածքների միջոցով, բայց քաղվածքներն արվում են տարբեր երանգներով և, իհարկե, տարբեր նպատակներով՝ սեփական մտքի լրացում, բանավեճ, քննադատություն, պարոդիա և այլն: Օրինակ՝ իմաստային տարբեր նրբերանգներ ունեն Աղունի և Սերոյի բանավեճ-զրույցը Յո. Մաթևոսյանի «Աշնան արև» վիպակում: Մայր ու որդի արտասանություններով ցույց են տալիս իրենց տեղակությունը Թումանյանի պոեզիային, որը ներդաշնակ է իրենց աշխարհագրոգությունը, միջավայրին, կենցաղին /«Մնաք բարով դուք, արոտներ սիրուն,/ Ամառն անց կացավ, հոտն իջնում է տուն»/: Յետաքրքրականն այն է, որ Աղունն անգրագետ է, բայց արտասանում է հատվածներ «Փարվանա», «Թմկաբերդի առունը» և այլ ստեղծագործություններից: Այս իրողությունը անուղղակի ապացույցն է այն մտքի, որ ժամանակակից մարդու գիտակցությունը ձևավորվում է այլ տեքստերից արված քաղվածքներով, պատկերներով, մտքերով՝ երբեմն առանց այդ տեքստերի հետ ուղղակի հաղորդակցման /Աղունն անգրագետ է/: Ըստ որոշ տեսաբանների՝ բնությունը, հասարակությունը և ամբողջ մշակույթը դիտվում է իբրև մեկ ամբողջական ինտերտեքստ, և մարդը ևս դառնում է դրա բաղկացուցիչ մասը, որը ինքն իրենից դուրս, այլ մտածողների ու հեղինակությունների միջոցով ինքն իրեն լրացնելու, ամբողջացնելու ու

զարգացնելու անհրաժեշտություն ունի, որն էլ դրսևորվում է «երկխոսության» միջոցով:

Սակայն «Աշնան արևի» հիշատակված հատվածը նաև այլ, հակադիր խորհրդածության առիթ է տալիս: Այլ տեքստեր ներմուծելով սեփական արձակ՝ Մաթևոսյանն ինչ-որ տեղ կարծես ընդդիմանում է այդ երևույթին, բանավիճում այլոց դիմելու սկզբունքի դեմ: Աղունը վիճում է Սերոյի հետ և ասում, թե ինքը թութակ չէ, որ ուրիշների գրածն արտասանի և թութակ է անվանում նրանց, ովքեր առաջնորդվում են այլոց մտքերով: Դժվար է ասել՝ այդպե՞ս է արդյոք մտածում Մաթևոսյանը, թե՞ պարզապես շեշտադրում է ստեղծագործող /ընդհանրապես՝ մտածող / մարդու անհատականության և ինքնուրույնության խնդիրը: Հր. Մաթևոսյանի արձակը ևս սնվում է բազմաթիվ աղբյուրներից, իր փորձից, ապրած կյանքից, սկիզբ առնում հայ և համաշխարհային գրականության ակունքներից: Բայց չէ՞ որ ժամանակակից արվեստագետի համար խնդիր է նաև, որ նա, թիկունքին ունենալով հազարամյակների մշակույթը և երկխոսության մեջ մտնելով այդ մշակույթի հետ՝ պետք է կարողանա չկրկնել ոչ մեկին /թութակ չդառնալ / և ունենալ սեփական դեմքը, լինել անկրկնելի: Այնպես որ, ընթերցողին զվարթ տրամադրություն հաղորդող մոր և որդու երկխոսությունն ունի թե՛ կարևոր ենթատեքստ, թե՛ բանավիճային բնույթ:

Չմոռանանք սակայն, որ միջտեքստայնությունը համապարփակ երևույթ է, «որի մեջ առանձին անդեմ տեքստերը մինչև անսահմանություն վկայակոչում են մեկը մյուսին և բոլորին միաժամանակ, քանի որ նրանք բոլորը միասին ընդամենը «համընդհանուր տեքստի» մասերն են»:<sup>16</sup> Ըստ վերոնշյալ մտքի հեղինակ Ի. Պ. Իլյինի, ինտերտեքստը 20-րդ դարի արվեստի անբաժանելի մասն է և մեծապես ազդում է արվեստագետի ինքնագիտակցության վրա: Այնպես որ, Մաթևոսյանի մատնանշած «թութակի» կարգավիճակից լիովին ազատագրվելը դառնում է գրեթե անհնարին:

Տեսաբանները գտնում են, որ ամեն մի նոր տեքստ ռեակցիա է նախորդ տեքստերի նկատմամբ: Սրանում կարելի է համոզվել հայ գրականության օրինակներով: Բավական է հիշել միայն Քաջ Նազարի թեման: Ճիշտ է, «Քաջ Նազար» թե՛ հեքիաթի /Թունանյան/, թե՛ կատակերգության /Դեմիրճյան /, թե՛

<sup>16</sup> Западное литературоведение, с.36.

վեպերի /Մ. Սարգսյան, Ն. Ադալյան և ուրիշներ/ և թե՛ այլ մշակումների /Ավ. Իսահակյան, Համաստեղ, Ստ. Ջորյան.../ հիմքը ժողովրդական հեքիաթն է, բայց վստահորեն կարելի է ասել, որ թեմայի ամեն հաջորդ մշակող անպայման առաջին հերթին նկատի է ունենում նախորդ մշակողներին և առաջին հերթին՝ Թումանյանին, որի մշակումից առանձին դարձվածներ ու մտքեր անցնում են հետագա գրողներին: Ամենից ուշագրավն այն է, որ թեման մշակողներ չեն օգտագործում ժողովրդական հեքիաթի որևէ անուն /օրինակ Դոժիկո/, այլ բոլորը օգտվում են թումանյանական Նազար անվանումից՝ փոխառնելով նաև անվան հետ կապված իմաստային որոշակի հատկանիշներ՝ ծուլություն, վախկոտություն, մեծախոսություն և այլն: Կամա թե ակամա, նույն թեմային դիմող ամեն հաջորդ հեղինակ համախմբում է նախորդների ասածները, իհարկե, մասնակիորեն: Ի.Պ. Իլյինը տեքստերի այդ խառնուրդը համեմատում է գեղադիտակի հետ, որի մեջ ամեն մի նոր պատկեր ստացվում է լոկ նոր համադրումների շնորհիվ: Վերջին հատկանիշի առումով աչքի է ընկնում Ն. Ադալյանի «Ծաղրածուն մեծ քաղաքում» վեպը՝ նազարականության նոր դրսևորումը: Թեև բուն հերոսի առումով առանձին արտահայտություններ «գալիս են» Թումանյանից կամ Դեմիրճյանից, բայց խոսքը չի վերաբերում միայն գլխավոր հերոսի կերպավորմանը, այլ հեղինակային խոսքի կառուցմանը: Հեղինակային խոսքի և հերոսների երկխոսությունների մեջ հնչում են Աթաբեկ Խնկոյանի, Հովհ. Թումանյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Ար. Սահակյանի և ուրիշների «ձայները»: Մի քանի օրինակ. «Հավատացել եմ քաղաքապետի անկեղծությանը մի անլիկ գառան նման,-շարունակեց Նազարը,-Մի անլիկ գառ իրեն համար ջուր էր խմում առվակից, մին էլ դեմի ձորակից գելն է ելնում... Հիմա էդ գելը մեր քաղաքապետն է...»: Խնկո-Ապերն է «խոսում»: «Նազարն եմ, խոսքիս տերն եմ»,- Դեմիրճյանի «ձայնն է լսվում»: «Գնա ամբողջ ժողովրդի գլուխը մտցրու այդ գաղափարը, եթե չմտնի, գլուխը խոթի գաղափարի մեջ»,- Հովհ. Թումանյանի ձևափոխված միտքն է:

Միջտեքստայնության երևույթը քննելիս առաջանում են հարակից բազմաթիվ հարցեր, որոնցից մեկն էլ ավանդույթի խնդիրն է: Որտե՞ղ է վերջանում ավանդույթի գաղափարը, և որտե՞ղ են սկսվում միջտեքստային կապերը: Նազարականության թեմային դիմելը ավանդույթ է, Նազարի մտքերի ու ծանոթ խոսքերի կրկնությունը հավատարմությունն է ավանդույթին, թե՞

միջտեքստայնություն: Չնարավոր է երկուսի միաժամանակ գոյությունը: Ավանդույթն ավելի խորքային երևույթ է, որ կարող է տեսանելի չլինել անզեն աչքով / Նոր Նազարը կարող է ուրիշ անուն ունենալ, հանդես գալ կյանքի այլ պարագաներում, թագավոր չդառնալ, բայց էության մեջ՝ անարժանին մեծ բախտի տիրացնելու առունով կրկնի կյանքի որոշակի օրինաչափություն/: Միջտեքստայնությունը ևս կարող է հետապնդել հեռահար նպատակներ, ունենալ հուշող ու թելադրող նշանակություն, բայց միևնույն ժամանակ այն նկատելի է նաև բացահայտ՝ տեքստի, անվան, գործողության հիշատակումով կամ ակնարկով:

Միջտեքստայնության մի այլ դրսևորում էլ հանդիպում է թատերգության մեջ: Որոշ թատերգակների համար վաղուց ավանդույթ է դարձել դասական սյուժեների մշակումը, որով աչքի էր ընկնում հատկապես Բերտոլդ Բրեխտը, ինչի համար հաճախ շատերը նրան մեղադրում էին ուղղակի գրագողության մեջ: Ի՞նչ են նշանակում Շեքսպիրի և Սերվանտեսի սյուժեների նորոթյա մշակումները, չէ՞ որ խոսքը չի վերաբերում ժողովրդական բանահյուսությանը, այլ հեղինակային անկապտելի իրավունքով ամրագրված սեփականությանը: Հայ գրականության մեջ Ջորայր Խալափյանի «Ասպետն ու արքայազնը» և Խ. Չալիկյանի «Ռոսինանտ» պիեսները հենվում են Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտի» վրա, Խալափյանի պիեսում նույնիսկ հանդիպում են Համլետն ու Դոն Կիխոտը: Հայ հեղինակների պիեսներում հերոսներն ունեն նույն անունները, ինչ Շեքսպիրի ու Սերվանտեսի մոտ, թեև հայկական պիեսներում գործողությունները միանգամայն այլ կերպ են ընթանում: Բայց կարևորն այն է, որ չեն փոխվում Համլետի ու Դոն Կիխոտի՝ նրանց ստեղծող հեղինակների կողմից նախանշած էությունները նաև նոր սյուժեների մեջ: Մյուս կողմից՝ հիշատակված հերոսները դարձել են հասարակ անուններ, նշան-խորհրդանիշներ, քանի որ Համլետն արտահայտում է երկվության և անվճռականության /լինե՞լ, թե չլինե՞լ/, իսկ Դոն Կիխոտը՝ արդարության հաղթանակի համար զոհաբերության պատրաստակամություն: Այսինքն՝ այս հերոսները համաշխարհային գրականության մի քանի այլ հերոսների նման մտել են մարդկային մշակույթի պատմության մեջ, ինչպես միջակային հերոսները՝ Պրոմեթևսը, Հերակլեսը, Վահագնը, Անահիտը, Վեներան, Ջևաը, ինչպես աստվածաշնչյան անունները՝ Դավիթը, Սողոմոնը և շատ ուրիշներ: Այսինքն՝ միջտեքստային այսպիսի կապերը, այլ հեղինակների հերոսների, նրանց հետ

գուգորդվող բնավորությունների և հատկանիշների նույնական կիրառությունը մի ուրիշ հեղինակի կողմից, ստացել են ավանդույթի ուժ : Նման պարագաներում մենք գործ ունենք մի հետաքրքրական երևույթի՝ հաստատված օրինաչափությունների ձևափոխման հետ: Օրինաչափ է տեքստերի միջև կապը, փոխառնչությունը, մեկի մեջ մյուսի գոյությունը, բայց արդեն նույն հեղինակի նույն հերոսներին, թևավոր խոսքերին ու դարձվածներին անդրադառնալը **չատերի** կողմից դուրս է գալիս սովորական միջտեքստայնության շրջանակներից և վերաճում ավանդույթի:

Միջտեքստայնության միջոցներից կամ դրսևորումներից մեկը պարողիան է, ծաղրանմանությունը, երբ նոր գրվող ստեղծագործությունը անպայման ենթադրում է նախորդի գոյությունը, որի հետ, բառիս բուն իմաստով, երկխոսություն է սկսում նոր երկի հեղինակը: Պարողիան ծնվում է նախորդ տեքստի հետ անհամաձայնության դեպքում, երբ նոր հեղինակը, կրկնելով նախորդի որոշ խոցելի մտքեր, ծաղրում է այդ մտքերը, երգիծում: Հայ գրականության մեջ կան պարողիայի դասական նմուշներ, ինչպիսիք են Մ. Նալբանդյանի մի քանի բանաստեղծությունները՝ «Մամիկոնյան մեծ Վահանի պատասխանը» /«Հիմի՞ էլ խոսենք»/, «Հիշենք» / «Հայկ ու Տիգրանին հիշենք միշտ, եղբարք»/, որոնք գրված են իբրև պատասխան Ռ. Պատկանյանի «Քաջ Վարդան Մամիկոնյանի մահը» պոեմի «Վարդանի երգը» հատվածի՝ «Հիմի է՞լ լռենք» և «Հայ պատանին երգում է» բանաստեղծության «Հայկ ու Լևոնին մոռանանք, եղբարք» հատվածի: Այս պարողիաներում Նալբանդյանը բանավիճում է Ռ. Պատկանյանի ազգային այն գաղափարի դեմ, ըստ որի ազգային մեր ճակատագրի հիմնական մեղքը թշնամուկն է, իսկ Նալբանդյանը մատնացույց է անում մեղքի մեր բաժինը.

Հիմի է՞լ խոսենք, եղբարք, հիմի՞ էլ,  
Երբ ընտանեկան երկպառակությամբ  
Ուրիշ բան չունինք, բայց իրար դավել,  
Եվ սարսափելի ազգուրացությամբ  
Մեր նախնյաց ուխտը ոտքով կոխել ենք,

Հիմի է՞լ խոսենք:

Իբրև պարողիա է գրվել Մ. Նալբանդյանի «Աղցմիք» շարքը՝ ի պատասխան Խորեն Գալֆայանի «Վարդենիք» ժողովածուի: Այստեղ էլ Նալբանդյանն իր էրոտիկ բանաստեղծությունները հակադրում է Գալֆայանի կեղծ-ամոթխած սիրային բանաստեղծություններին՝ բացահայտելով վերջիններիս անբնականությունը: Պարողիայի թերևս լավագույն օրինակը Հովի. Թումանյանի բանաստեղծությունն է՝ գրված Հովի. Հովհաննիսյանի «Իմ հայրենիքը տեսե՞լ ես, ասա» ստեղծագործության առիթով: Հովհաննիսյանն իր բանաստեղծության մեջ ներկայացնում է հայրենի ճոխ բնության ռոմանտիկական գեղեցկությունը, իսկ Թումանյանը հակադրվում է նրան՝ ցույց տալով գեղեցիկ բնության մեջ ապրող մարդկանց ծով թշվառությունը: Իր պարողիայում Թումանյանն անփոփոխ է թողնում Հովհաննիսյանի բանաստեղծության տների առաջին երկու տողերը և փոխելով երրորդն ու չորրորդը՝ ակնառու է դարձնում գեղեցկության ու թշվառության հակադրությունը.

Տեսե՞լ ես արդյոք այն բլուրները,  
Ուր ճոխ ծաղկում է մշտական գարուն,  
Ուր թալանում են մերոնք ու այլերը,  
Ուր հոսում է միշտ արցունք ու արյուն:

Պարողիան կենսունակ ժանր է նաև այսօր: Բազմաթիվ օրինակներ կարելի է գտնել Արմեն Շեկոյանի պոեզիայում: Օրինակ՝

Ոչ ոք ըսավ՝ սա տղի  
պատռենք հոգին աղտեղի,  
տեսնենք՝ ինչքա՞ն գարտուղի  
արահետ կա և ուղի:

Դուրյանի տրտունջ-ցանկությունը, որ արտահայտվել է նրա «Լճակ» բանաստեղծության մեջ և նպատակ ունի ուշադրություն հրավիրելու տառապող անհատի ներաշխարհի վրա, Շեկոյանի մոտ հակառակ ռեակցիա է առաջացրել, և վերջինս շեշտադրել է մարդկային հոգու մութ կողմերը:

Այլ բովանդակություն են ստացել նաև Դ. Վարուժանի «Ձոն» բանաստեղծության տողերը: Եթե Վարուժանի բանաստեղծության տների առաջին տողերին / « եղեգնյա գրչով երգեցի փառքեր», «եղեգնյա գրչով երգեցի կարոտ» և այլն / հաջորդում են ընդհանրական, համազգային-հավաքական իմաստ

ունեցող հասկացություններ՝ հայրենիք, հայ պանդուխտներ, սուրի զոհեր և այլն, ապա Շեկոյանը խոսքը տեղափոխում է անձնական-անհատական հուշերի ոլորտ՝ որոշակի երգիծական ենթատեքստով.

Եղեգնյա գրչով երգեցի հուշեր՝

ծեզի՝ ընծա, հայ աղջիկներ...

Պատահում են նաև պարողիայի այնպիսի հետաքրքրական տեսակներ, երբ բանաստեղծության ծաղրանմանակումը դրսևորվում է արձակում: Բնորոշ օրինակ են Լևոն Ջավախյանի «Մնացորդաց երկիր» պատմվածքի հետևյալ տողերը. «...Կանգնած էին զինվորներն ու նախագահը: Լուռ ու մեմակ կանգնած էին իրար դեմ: ...Օ~, մռայլադեմ արշալույս: Լուռ ու մեմակ կանգնած էին իրար դեմ»: Այս տողերը Վահան Տերյանի «Փշե պսակ» շարքից «Լուսաբացին նա բարձրացավ կախաղան» բանաստեղծության պարողիան են:

Միջտեքստայնությունը կարող է տարբեր դրսևորումներ ունենալ՝ թևավոր խոսք, շրջասություն, էպիգրաֆ, ալյուզիա /ակնարկ պատմական հայտնի իրադարձության կամ հանրահայտ գրական ստեղծագործության մասին/, ստեղծագործության կամ հերոսի հիշեցում և այլն: Ըստ էության բոլոր այն արտահայտությունները, որոնք կապ են ստեղծում տարբեր տեքստերի միջև, դառնում են միջտեքստայնության դրսևորումներ:

Ժենյա Քալանթարյան