

ՇԱՆԹԻ «ՀԻՆ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐ» ԴՐԱՄԱՅԻ ՊԱՐԱՏԵՔՍՏԸ (ՌԵՄԱՐԿՆԵՐ)

ԿԱՐԻՆԵ ԱՍԱՏՐՅԱՆ* 
«Քվանտ» վարժարան

Դրամայի պարատեքստային միավորներից ռեմարկները կառուցվածքային կարևոր տարրեր են ինչպես դրամատիկական տեքստում, այնպես էլ բեմարվեստում՝ պիեսի թատերական մեկնաբանության համար: Դրամատիկական տեքստերի հեղինակային վերբալ այս նշագրումները բեմում արտահայտվում են ոչ վերբալ արտահայտչամիջոցներով: Իրադարձությունների, միջավայրի, տարածության ու ժամանակի հարաբերակցության ռեմարկային նկարագրություններով կառուցվում է բեմական տարածությունը, իսկ գործող անձանց երկխոսություններն ուղեկցող, նրանց ֆիզիկական գործողություններն ու ներաշխարհը բնութագրող ռեմարկները պարալեզվական միջոցների գործածությամբ մեծապես նպաստում են գեղարվեստական խոսքի հաղորդակցական արտահայտչականությանը: Մեկնական նշանակությունից զատ՝ գրական տեքստում ռեմարկները գեղարվեստական կառույցի իմաստաբանական բաղադրիչներ են, որոնք մասնակցում են դիպաշարի կառուցմանն ու դրամատիկ գործողությունների ենթատեքստային իմաստի բացահայտմանը: Հոդվածում կառուցվածքային և իմաստային տեսանկյունից դիտարկվում են Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի պարատեքստը՝ անդրադառնալով մասնավորապես ներածական և միջխոսքային ռեմարկներին, նաև դրամատիկական բուն տեքստի (երկխոսությունների և մենախոսությունների տեքստ) և վերջիններիս հետ տեսարանների վերնագրային բաղադրիչների պարատեքստային կապին:

Բանալի բառեր – Լևոն Շանթ, պարատեքստ, ռեմարկ, դրամատիկական տեքստ, ներածական ռեմարկներ, միջխոսքային ռեմարկներ, ռեմարկային համատեքստ

* **Կարինե Ասատրյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, «Քվանտ» վարժարանի հայոց լեզվի և գրականության ուսուցչուհի

Карине Асатрян – кандидат филологических наук, учительница армянского языка и литературы в гимназии «Квант»

Karine Asatryan – PhD in Philology, Teacher of Armenian Language and Literature, “Quantum” College
Էլ. փոստ՝ asatryan.karine.m@gmail.com <https://orcid.org/0009-0009-8733-5105>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 21.03.2025

Գրախոսվել է՝ 26.03.2025

Հաստատվել է՝ 02.06.2025

© The Author(s) 2025

Ներածություն

Թատերագրական ստեղծագործություններում ռեմարկները՝ հեղինակային նշագրումները¹, պարատեքստային միավորներ են, որոնք դրամատիկական տեքստի կառուցում կարևոր դեր են կատարում՝ ելնելով իրենց գործառական տարակազմությունից: Ժամանակի ընթացքում ռեմարկների կառուցվածքային և գործառական հնարավորությունները ընդլայնվել են, իմաստային տեսանկյունից դարձել ավելի բազմաշերտ: Հռոմեական նպատակ չունենք անդրադառնալու դրամատիկական դիսկուրսում մշտապես հանդիպող այնպիսի քննարկումների, որոնք վերաբերում են ռեմարկների ծագմանը, գրական տարբեր ուղղությունների դրամատիկական ժանրերում ձևափոխություններին, այլ Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի պարատեքստի, մասնավորապես՝ ռեմարկների վերլուծության միջոցով դիտարկելու ենք դրանց իմաստաբանական-կառուցվածքային մի քանի առանձնահատկություններ: Որպես «տեքստամերձ բաղադրիչ»՝ ռեմարկն ամեննին էլ երկրորդային դեր չունի տեքստի կառուցման և ամբողջացման համար: Ռեմարկներում արտացոլվում է դրամայի ենթատեքստը. դրանք կարող են ուղղակիորեն պայմանավորել դիպաշարի զարգացման հետագա ընթացքը և ձևավորել դրամատիկական երկի հիմնական գաղափարական առանցքը: Ռեմարկներում հեղինակը կառուցում է դրամատիկական երկի քրոնոտոպը, հերոսների փոխհարաբերությունները, բնութագրում նրանց մտածական-հուզագգացական ներաշխարհը: Պարատեքստային այս տարրերում հեղինակը պատմում է, նկարագրում, վերաբերմունք է դրսևորում, տրամադրություն փոխանցում, արտահայտում իր տեսակետը, որի՝ լեզվական միջոցներով արտահայտելու գործառնություններից մեկը, ըստ Բ. Ա. Ուսպենկու, անձի բնութագրությունն է. այս կամ այն անձի (լինի հերոս կամ ինքը՝ հեղինակը) աշխարհայացքը կարող է ձևավորվել նրա խոսքի ոճական վերլուծությամբ²: Հեղինակային ռեմարկները արձակ միկրոտեքստեր են, որոնց պարատեքստային կապը միմյանց և թատերագրական տեքստի այլ բաղկացուցիչների հետ օգնում է տեքստի խորքային ընթերցմանն ու ընկալմանը՝ որպես բովանդակային և կառուցվածքային ամբողջություն:

Ռեմարկը որպես գրական և թատերական երևույթ

Բառարանային և հանրագիտական մեկնաբանություններում մեծ մասամբ շեշտվել է ռեմարկի գործառական նշանակությունը, այն է՝ ռեմարկները պիեսում դրամատիկական գործողության իրադրությանը, տեղին ու ժամանակին, գործող անձանց խոսելաձևին, տեղաշարժին, արարքներին, պահվածքին, հոգեվիճակին վերաբերող հեղինակային մեկնաբանություններ են: «Ռեմարկները բացատրություններ են, որոնցով դրամատուրգը պիեսում նախանշում կամ

¹ Տե՛ս **Ղարիբյան, Ա. Ս.** Ռուս-հայերեն բառարան, երկրորդ հրատ., Եր., «Հայաստան», 1977, էջ 1037:

² Տե՛ս **Успенский, Б. А.** Семиотика искусства. Языки русской культуры. М., 1995, էջ 27:

ուղեկցում է գործողությունների ընթացքը: Ռեմարկները կարող են պարզաբանել տարիքը, արտաքինը, գործող անձանց հագուստը, նաև նրանց հոգեվիճակը, պահվածքը, շարժումները, շարժախոսույթը, ձայներանգները»³: Ըստ Հալիզեի՝ «ռեմարկները դրամատիկական ստեղծագործության մեջ պատմողական տարրեր են, որոնք օժանդակ դեր ունեն, իսկ տեքստի հիմնական (դրմինանտ) սկիզբը հերոսների բառային գործողություններն են...»⁴: Վերջինս էլ դրամատիկական տեքստի «հիմնական» կամ բուն տեքստն է: Թատերական դիսկուրսում «հեղինակային մետատեքստը տարբեր տեսակի սպասարկուներդրված կառույցները միավորող ընդհանուր եզրույթն է»⁵. դրանց մեջ են մտնում նաև ռեմարկները: Պարատեքստային այս միավորները կարծրացած կառուցվածքային ձևեր չեն. «Ռեմարկները <....> միշտ ենթարկվում են հեղինակի մտահղացմանը: <....> փոփոխությունների են ենթարկվում դրամատիկական ամբողջի կազմում, հիմնվում են հորինվածքի, հեղինակի կողմից երևակայված իրադարձությունների և հարաբերությունների վրա <....>»⁶:

Ռեմարկներում «թաքնված են» ոչ վերբալ հաղորդակցության նշանագիտական ծածկագրեր, ուստի ռեմարկների պարատեքստային բնույթը նպատակահարմար է դիտարկել գեղարվեստական երկու համակարգերի զուգահեռում՝ դրամայի և թատրոնի: Թատերական (բեմական) տեքստում ակտիվանում են դրամատիկական տեքստի լեզվական ռեմարկների տարածաժամանակային, ինչպես նաև կերպարների խոսքն ուղեկցող կինեսիկ և պրոքսեմիկ բնույթի տարբեր ծածկագրեր⁷. դրամատիկական տեքստում պարատեքստը՝ հեղինակային բառային նկարագրություններն ու բնութագրումները, ընկալվում է վիզուալ պատկերանշաններով, խոսքային միավորներին զուգահեռ՝ նշանագիտական կարևոր գործառույթ են ստանձնում, ինչպես նշեցինք, հաղորդակցության պարալեզվական միջոցները: Գ. Վ. Կոլջանսկին առանձնացնում է պարալեզվական երևույթների երկու տեսակ՝ «կապված խոսող սուբյեկտի և վերջինիս նկատմամբ արտաքին գործոնների (իրադրության) հետ: <....> Բանավոր հաղորդակցության ամենաընդհանուր պարալեզվական միջոցը իրադրությունն է՝ որպես իրական ժամանակային, տարածական և առարկայական

³ Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 320. Sté u í u u l i Teatralnaya énciklopediya. T. IV, M., 1965, էջ 592, Литературный энциклопедический словарь. М., 1987, էջ 322, Большая советская энциклопедия в 30-т-х. Т. 21, Третье изд., М., 1975, էջ 1898-1899:

⁴ Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986, с. 42.

⁵ Борботко, Л. А. Авторский метатекст как ориентирующая система в коммуникативном пространстве театрального дискурса. Автореферат диссертации канд. филол. наук, М., 2015, с. 13.

⁶ Чаковская, М. С. Текст как сообщение и воздействие, М., 1986, с. 118.

⁷ Հեղինակային ռեմարկներում արտացոլված նշանագիտական տարբեր ծածկագրերի մասին մանրամասն տե՛ս Գաբдуллина, А. Р. Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке (на примере американской драматургии первой половины XX века), Автореферат, диссертации канд. филол. наук, Уфа, 2009:

պայմանների ամբողջություն, որը ողջ հաղորդակցության համար ասես թեմատիկ յուրօրինակ ցուցիչ է»⁸: Դրամատիկական պիեսի ներածական և միջխոսքային ռեմարկները բեմում իրադրային պարալեզվական համատեքստի դեր կարող են ստանձնել, այդ համատեքստում և դրա միջոցով են բացահայտվում խոսքային արտահայտությունների նրբերանգներն ու թաքնված ենթատեքստը: «<...> թատերագրական տեքստը պիեսի գրական ամբողջ դաշտն է (կերպարների տեքստը և հեղինակային ռեմարկները)»⁹: «Երբ բեմը ձգտում է փոխանցել և վերապատմել տեքստը» (Պ. Պավլի), դրամատիկական տեքստի կառուցվածքային որոշ տարրեր բեմական տեքստի տիրույթից դուրս են մնում: «Բառային տեքստը բեմականացման ժամանակ որպես գրական երևույթ ամբողջությամբ անհետանում է՝ լեզվական կառույցից վերածվելով բեմականի»¹⁰. բեմական խոսքում բառը մտնում է գործողության մեջ, Լ. Շանթի խոսքով. «Առարկաները, տեսարանները, տեղերը, մարդիկ, անոնց շարժումներն ու գործողությունները այլևս բառերը չեն»¹¹: Գրական պարատեքստի թատերական մեկնությունը ենթադրում է բանավոր հաղորդակցության հուզազգացական արտահայտչականության առավել ներգործուն ու անմիջական տպավորության, քանի որ բեմական գործողությունները ուղեկցվում են հաղորդակցության պարալեզվական (կինեսիկ)¹² միջոցներով՝ ներառելով բեմահարդարանքը և կարևոր դեր հատկացնելով նաև գործող անձանց միմյանց նկատմամբ, հանդիսատեսի հետ ունեցած տարածական հարաբերություններին (պրոքսեմիկ)¹³ հարաբերություններ): Խոսելով XIX-XX դդ. թատրոնի ու բեմարվեստի մասին՝ Վ. Ե. Հալիզևը նշում է. «Այն չափով, ինչ չափով որ թատրոնը հոգեբանականի ոլորտում մրցում էր գրականության հետ, միտվում էր շարժի նրբերանգման»¹⁴. բեմական խոսքը առավելապես ընկալվում է հենց գործողության միջոցով: Բեմական խաղում կարևորվում են դերակատարի անհատականությունն ու ստեղծագործական ազատությունը. նա վերարտադրում է ոչ միայն դրամատիկական տեքստը (երկխոսություններ և մենախոսություններ), այլև վերամարմնավորում է հեղինակային պարատեքստի կարևոր բաղադրիչները՝ տպավորիչ դիտարժանությամբ՝ արտահայտվեն դրանք

⁸ Колшанский, Г. В. Функции паралингвистических средств в языковой коммуникации // Вопросы языкознания, № 1, М., 1973, с. 20, 23.

⁹ Чистюхин, И. Н. Теория драмы: Анализ драматического произведения. Орел, Орловский государственный институт искусств и культуры, 2014, с. 89.

¹⁰ Поляков, М. Я. Теория драмы. Поэтика. М., 1980, с. 15.

¹¹ «Լևոն Շանթի երկերը», հատոր 5, Պէյրուք, Համագգայինի «Վահէ Սէթեան» տպարան, 2008, էջ 421:

¹² Շարժախոսույթի, դեմքի արտահայտության, դիմախաղի միջոցով հաղորդակցություն:

¹³ Ըստ Գ. Կրեյլիինի՝ պրոքսեմիկան գիտություն է հաղորդակցության տարածության կամ հաղորդակցական տարածության մասին: Ուսումնասիրում է հաղորդակցության ընթացքում մարդկանց կողմից տարածության ընկալման, կազմակերպման և օգտագործման եղանակները:

¹⁴ Хализев, В. Е. նշվ. աշխ. էջ 146:

դինամիկ շարժով, թե անշարժությամբ, բեմական խոսքի ակտիվությամբ, թե դադարով ու լռությամբ: «Զգացմունքների և հայտանշական ժեստերի լեզվական նկարագրությունը հաճախ ոչ ճիշտ է ու անորոշ...»¹⁵, այսինքն՝ կարող է ունենալ բազմաբանակ մեկնաբանություններ. այստեղ է, որ օգնության է գալիս դրամայի հիմնական՝ երկխոսական տեքստը, ինչպես օրինակ՝ «Հին աստվածներ»-ում Վանահոր և Իշխանուհու երկխոսության ընթացքում.

ԻՇԽԱՆՈՒՀԻՆ - (Տեսակ մը ընդհատելով) Եվ խիստ արժանավոր ամուսին մը, որ ես միշտ հարգեր եմ խորապես: Եվ խորապես ալ տանջվեր, որ հարգանքե տարբեր բան մը անոր տալու անկարող եմ եղեր (395)¹⁶:

Այստեղ *տեսակ մը ընդհատելով* ռեմարկն ընկալվում է խոսքի համատեքստում: Իշխանուհու խոսքը հնչում է կտրուկ, շարժուձը՝ վճռական:

ԱԲԵՂԱՆ - (Ցնցվելով ու շշուկով) Սեղա՛ (423): Բեմական ոչ խոսքային գործողությունը՝ *ցնցվելով*, հերոսի արտաբերած բառի հնչերանգում արտահայտում է և՛ վախ, և՛ զարմանք, և՛ անակնկալ սպասում:

Ներածական և միջխոսքային ռեմարկներ

«Հոգեկան կարօտներու այրուցքը, սպասումներու ու ձգտումներու տանջանքը, զգացումներու բռնկումը, հոգեկան ընդհարումները, յուզական պայքարները, կրքերու ալեկոծությունը և ներքին փոթորիկներու դիմադարձությունը, ասոնք են բեմական երկերու յատուկ ու իսկական նիւթը»¹⁷. հերոսների ներաշխարհային այս բախումները, ապրումները, հույզերը, լարված զգացումները անդրադարձվում և տեսանելիորեն դրսևորվում են նաև ռեմարկներում: Բուն տեքստի գործողությունները ուղեկցվում են հեղինակային խոսուն մեկնություններով, որոնք ավելի են շեշտադրում դրանց (գործողությունների - **Կ. Ա.**) դրամատիզմը: Վերջինս համարելով վիպական և թատերական երկերի ներքին գլխավոր տարբերությունը՝ Շանթը հատկապես շեշտում է, որ անընդհատ շարժումի պահանջը բեմական երկի էությունն է. «...հոգեկան մաքառումներն ու գալարումներն են բեմական երկի առանցքը, ամենէն կարեւորը»¹⁸: Եթե խաղի մեջ *ներքին ընդհարումը* տկար է, ապա պիտեւր իր հիմնական առանձնահատկությամբ թերանում է: Բեմախաղում, ըստ էության, այդ ներքին բախումների բացահայտմանը էապես մասնակցում են հեղինակային ռեմարկները, որոնցում շարժումն ու *հոգեկան մաքառումները* ներկայացվում են առանց խոսքի:

Կախված դրամատիկական տեքստի կառուցվածքային առանձնահատկություններից, բեմարվեստի հնարավորություններից ու պահանջներից՝

¹⁵ Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика. М., 2002, с. 167.

¹⁶ Շանթ, Լ. Երկեր, Եր., 1989, էջ 395: Այսուհետ դրամայից մեջբերումները տեքստում՝ նշված գրքից:

¹⁷ «Լոն Շանթի երկերը», հ. 5, էջ 405:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 413:

պայմանավորված իմաստաբանական և գործառական նշանակությամբ՝ առաջարկվել են ռեմարկների դասակարգման տարբեր սկզբունքներ և մոտեցումներ: Մեր վերլուծության համար նպատակահարմար է ներածական և միջխոսքային ռեմարկներ¹⁹ տարբերակումը: Պարատեքստը դրամայի պատկերային համակարգի կարևոր բաղկացուցիչ է: Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ»-ի չորս արարների երեք տեսարանների ներածական ռեմարկներում հեղինակը պատկերում է դրամատիկական գործողությունների միջավայրը՝ փակ և բաց տարածական տարբեր տեղագրումներով (Վանահոր, Աբեղայի խուցը, Իշխանուհու առանձնասենյակը, միջնադարյան դահլիճը, մեհյանի գավիթը և Սևանի գագաթը, եկեղեցու կառուցման հրապարակը, աղբյուրի գլուխը, բարձր ծովափը), ժամանակային տարբեր շերտերի համադրմամբ (մայրամուտ, գիշեր, ցերեկ), բնապատկերային նկարագրություններով, այնուհետև ներկայացնում է գործող անձանց: Ներածական ռեմարկները, երկխոսական տեքստից զատ, առանձնանում են նաև գեղարվեստական կոնկրետ մանրամասներով և ասես թատերական բեմագրի հատվածներ լինեն: Դրամատիկական տարածությունը Շանթը կառուցում է՝ հստակ պատկերացում ունենալով նաև տարածական այն բոլոր սահմանների (բեմական, բեմագրական, խաղային, ներքին) մասին, որոնք առհասարակ առնչվում են թատրոնին: Ներածական ռեմարկների շնորհիվ է ընթերցողը/հանդիսատեսը գաղափար կազմում այն տարածության մասին, որտեղ տեղի են ունենալու դրամայի գործողությունները, օրինակ՝ II արարի II տեսարանում՝ *Ձախ կողմը սեպ-բարձր քարափ, աջ՝ ցրիվ ժայռակույտեր, մեջտեղը տափարակ ավազուտ, ճակատը ծովն է մինչև ժայռերու ոտքը. խորքը սարերու հեռանկար* (378): Սկզբնապես գեղանկար թվացող այս պատկերը բեմի տարածական շրջանակում, սակայն, աստիճանաբար կենդանանում է՝ *Պայծառ արև իրիկուն է: Ժայռերը, ծառերը, ծովը և ամեն ինչ ողողված են արևի նարինջ-կարմիր շողերուն մեջ, որոնց գույները ամբողջ տեսարանի միջոցին թեթև մը կփռիսլին ու կվառին* (378): Դրամատիկական գործողությունների մեջ են մտնում կերպարները, որոնց խոսքը գրական տեքստում ընդմիջվում է պարատեքստային նոր հավելումներով, ավելի ուշ վերածվում գունագեղ շարժանկարի. այսպես է կառուցված նաև III արարի II տեսարանը: Ընթերցողը/հանդիսատեսը դառնում է ծավալվող գործողությունների անմիջական ականատեսը՝ վերստեղծելով հեղինակի գեղարվեստական աշխարհը: Գրողը ներածական ռեմարկների գեղարվեստական նկարագրություններում ուղղակի գործածում է թատերաբեմը պատկերող բառապաշար՝ *բեմի խորք, խորքի բեմ, արար, տեսարան, վարագույր, տեսարանի խորքից, տեսարանի առջնի մասից, տեսարանը փռիսլված է, խորքը սարերու հեռանկար, տեսարանը կգոցվի*: Նույն III արարի II տեսարանի ներածական

¹⁹ St'u Кубрякова, Е.С., Петрова, Н.Ю. Лингвокультурологический статус драмы (Новое в изучении языка пьес) // Вопросы когнитивной лингвистики, 2010, Выпуск 2, էջ 70:

պարատեքստում (պատկեր 9) Շանթն ուղղակիորեն նշում է, որ գործողությունները բեմում են տեղի ունենում՝ **խորքի բեմը, որ ավելի ալ բարձր է....// Նոր բեմի խորքը հորիզոնն է...** (413), և տեսարանի վերջում (պատկեր 10): Դրամատիկական տարածության «...կառույցը հավասարապես կախված է ինչպես հեղինակային ռեմարկներից, այնպես էլ մեր երևակայությունից»²⁰: Դրամատիկական և բեմական տարածությունները, ըստ Պ. Պավլիի, մեր ընկալումներում անընդհատ միախառնվում են, ինչից էլ ծնվում է թատերական պատրանքը: Ներածական ռեմարկներում է բացվում նաև հերոսների երևակայական աշխարհը, օր.՝ Վանահոր կամ Աբեղայի մտատեսիլները՝ ժայռի ավերակում՝ Ճերմակավորի, Աբեղայի խցում՝ Աղջկա հայտնության, ունայնության փոսի մոտ՝ Ճգնավորի, Քողավորի, ծովափին՝ միգանուշների ու հովիկների խաղի ու պարի, մեհյանում՝ խնջույքի մասնակիցների, հին աստվածներին երկրպագության ծավալուն ռեմարկները ընթերցողին/հանդիսատեսին նախապատրաստում են մասնակիցը դառնալու սպասվող դրամատիկ գործողություններին:

Դրամատիկական տեքստում ներածական ռեմարկները մասնակցում են դիպաշարի կառուցմանն ու հետագա ծավալմանը: «Դրամայի պլոթեն կարևորագույն հանգամանքներն ու ամենանշանակալից իրադարձություններն են՝ դրամատիկական պայքարի փուլերը»²¹: I արարի II տեսարանում (պատկեր 1) նշվում է՝ **Մեկ-երկու քարտաշ կվազեն ծառերուն տակեն դեպի ծովուն կողմը: Տեսարանի խորքեն արագ կանցնի ժամկոչը երկար ձող մը ուսին** (362):

Պարատեքստով է ներմուծվում ճակատագրական այն իրադարձությունը, որը անմիջականորեն չի նկարագրվում, բայց որով կառուցվում է դրամայի արտաքին գործողությունների շղթան. ընթերցողը/հանդիսատեսը կանխագուշակում է մի իրադարձություն, որը աստիճանաբար ծավալվում է դրամայի հիմնական տեքստում՝ քարտաշի և Ադամ վանականի, այնուհետև մյուս վանականների երկխոսություններում՝ կազմելով ներքին դրամատիկ գործողությունների առանցքն ու դառնալով կերպարների հոգեբանական վերափոխումների գլխավոր դրդապատճառը: Ռեմարկում հեղինակի կողմից «ծանուցված» այս իրադարձության հետ է կապվում մի կերպարի հետագա ներկայություն ևս դրամայում՝ Աբեղայի տեսիլներում հայտնվող Մեդան (իպոստասային երեք դեմքերով՝ Աղջիկ-Ծովիկ-Քողավոր): Դրամայի պլոթետային գործողություններից դուրս մնացած մեկ այլ իրադարձության մասին ընթերցողը իմանում է III արարի II տեսարանի (պատկեր 3) պարատեքստերում, որի շարունակությունը ծավալվում է հաջորդող երկխոսություններում:

Չախ կողմի խորքի պլոտերուն մեջեն ներս կմտնեն Բշխանը իր զենքնկերներուն հետ՝ երեսուն հոգիի չափ....//...Այրերը սաղավարտ ունին, վահան, մեջքերնուն սուր... (405):

²⁰ Пави, П. Словарь театра. М., 1991, с. 261.

²¹ Волькенштейн, В. Драматургия. Издание пятое, дополненное. М., 1969, с. 104.

Քուրմը (նրան միանում են նաև այլ գործող անձինք՝ գորականները և աղջիկները) ողջունում է մարտնչողներին, այնուհետև (պատկեր 4)։

Իշխանն ու իր զենքերները կհանեն սաղավարտներն ու վահանները, կուտան զինակիրներուն... (406)։

ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՎԱՆԱԿԱՆ ՄԸ- (Առաջ գալով) Բայց կռիվ էր, տա՞ք կռիվ (406)։

Իշխանի և նրա գորականների հաղթական կռվի մասին նախ ներկայացվում է դրամայի ռեմարկներում, ապա ծավալվում երկխոսություններում։ Գործողությունների հետագա զարգացման համար սա նպատակային է և դրամատիկական իրադրությունն ամբողջացնելու տեսանկյունից իմաստակա՝ միջ նշանակություն ունի։ Ի վերջո, թեմատիկ-գաղափարական այն մտայնությունը, որը հեղինակը դնում է դրամայի հիմքում, իրագործում է սյուժեի մշակման ընթացքում՝ նախապատրաստելով դրամատիկական ստեղծագործության ներտեքստային տարրերի փոխկապակցվածության ու կառուցման մանրամասները։ Պարատեքստում հեղինակը գործածում է գործողություններին ավելի դինամիկ ընթացք տվող բառապաշար ինչպես վերոնշյալ տեսարանում կամ, օրինակ, II արարի II տեսարանում (պատկեր 1)։

...Նույն ժայռին ծայրը կերևա Աբեղան իր հալածողներուն ձեռքեն փախչողի մը պես...

Աբեղան կնայի ժայռեն, կշտապե վար իջնե, կգայթի ցած ու նստած կմնա ժայռի ոտքին։ Ընդհանուր կայտառ քրքիջ ու զվարթ իրարանցում (379)։

Ներածական ռեմարկներում նկարագրվող բնապատկերները անձնավորվում են որպես հերոսներ, մտնում գործողությունների մեջ։ Գունավատ ծովի արձակ նկարագրությունն ասես տարրալուծվում է միզանուշների ու հովիկների խաղ ու պարի երկխոսություններում՝ հանգավոր բանաստեղծական տոդոս, ռիթմով ու տեմպով։ Նմանատիպ կառուցվածք ունի նաև IV արարի III տեսարանի ռեմարկում նկարագրված ծովի գիշերային ալկոծությունը. կատաղի ելևէջող, կնոջ մարմնի նմանվող ալիքները սկսում են երկխոսել, նրանց խմբային աղմուկ-աղաղակի ու արձագանքի ձայնային տպավորությունը ուժգնանում է միջխոսքային նշագրումներով (**բերներեբանն ու ընդհատ-ընդհատ, միաբերան, հեզնելով ու հեռանալով, ավելի հեռուն**)։ Ներածական ռեմարկներում հեղինակը հերոսին շրջապատող իրերով գաղափար է տալիս միջնադարյան մարդու կենցաղի, ապրելակերպի, դրանց միջոցով նաև նրա ներքին էության մասին, ինչպես II արարի III տեսարանի միջնադարյան սյունազարդ դահլիճում Իշխանուհու իրերի, արտաքինի, III արարի III տեսարանում նրա առանձնասենյակի հարդարանքի, III արարի I տեսարանում Վանահոր խցի նկարագրություններում։ I արարի III տեսարանում Աբեղայի խցի ցածրիկ ու փոքրիկ սենյակի, մի կողմում փայտե կոպիտ սեղանի, վրան դրված սև խաչի ու միայնակ պլպլացող ճրագի (փակ տաքածության) և II արարի II

տեսարանում՝ պայծառ արև իրիկվան արևի նարինջ-կարմիր շողերով ողողված ծովափի (բաց տարածության) պատկերների հակադրությամբ Շանթը ներկայացնում է հերոսի՝ հոգու և մարմնի, իրականության ու պատրանքի, տառապանքի ու երջանկության պայքարում երկատված ներաշխարհը:

Միջխոսքային ռեմարկները դրամատիկական երկխոսություններն ուղեկցող պարատեքստն են, որոնց միջոցով բնութագրվում, մեկնաբանվում են գործող անձանց խոսքային և ոչ խոսքային՝ մտածական, հուզագգացական, ֆիզիկական գործողությունները: Բեմական տեքստում դրանք արտահայտվում են ոչ վերբալ միջոցներով: «Եթե հեղինակային խոսքի վերբալ կերպը հեղինակի հայացքի ներքին պրոյեկցիան է արտաբերվող խոսքի վրա <...>, ապա հեղինակային խոսքի ոչ վերբալ կերպը հեղինակի հայացքի արտաքին պրոյեկցիան է բեմական օժանդակ այն ամենի վրա, որոնց շրջանակում պետք է ծավալվի գործողությունը»²²: Իմաստային և ոճական տեսանկյունից դրամատիկական պարատեքստի բաղկացուցիչ միջխոսքային ռեմարկները հեղինակային խոսքի խտացումներ են, որոնք, եթե քննենք տեղեկույթի սեղմման նշանագիտական տեսանկյունից, կառուցվում են բառական և շարահյուսական կրճատումներով՝ վերջինս, ըստ Ն. Ս. Վալգինայի, ենթադրում է նշանային կառույցի սեղմում բացթողման միջոցով, քերականական ոչ լրիվ արտահայտվածություն, շարահյուսական անհամաչափություն²³: Անդրադառնալով տեքստում տեղեկույթի սեղմումը պայմանավորող եղանակներին՝ նա կարևորում է նաև ոճական պահանջը, ինչպես կանխամտածված լռությունը, մտքերի թերասացությունը: Կրճատման հաշին, սակայն, հատկապես գեղարվեստական տեքստերում ավելանում է իմաստի ծավալը, ընդգծվում զգացմունքային դաշտը:

«Հին աստվածներ»-ում առանձնացնում ենք ռեմարկներ, որոնք «համր գործողություններ» են: Այսպիսի ռեմարկները երկխոսությունների ընթացքում ամբողջությամբ փոխարինում են խոսքին: Միջխոսքային ռեմարկները կինեսիկ և պրոքսեմիկ բնույթի են: Դրանք բառային տեքստի իմաստային բովանդակությունը հանդիսատեսին փոխանցում են գործող անձանց դիրքային ու տարածական տեղափոխություններով, շարժով, դիմախաղով, լռությամբ, օր.՝ **ԻՇԽԱՆՈՒՀԻՆ - (Կբանա հատակագիծը, կնայի քիչ մը, կբարձրացնե, կհամբուրե և հանգիստ ու կանոնավոր շարժումներով կսկսի պատռել՝ զսպելով հեկեկանքը, մինչդեռ կուրծքը ուժգին կելնէջե, և արցունքները առատ կթափին, առանց ծպտուի մը հանելու)** (418): // **ՎԱՆԱՀԱՅԸՆ - (Կեցած է անշարժ ու լարված. բռնոցքները սեղմած՝ տեսակ մը կովի պատրաստ դիրքով)** (417): Կինեսիկ և պրոքսեմիկ այսպիսի ռեմարկները ցուցադրում են հերոսների վարքագծի հոգեբանական և հուզագգացական տարաբնույթ վիճակներ՝ տարակու-

²² Гущина, Ю. А. Драматургический вид авторской речи как композиционный и структурно-семантический компонент текстологии, Автореферат диссертации канд. филол. наук. М., 2009, с. 21.

²³ См. Валгина, Н. С. Теория текста. М., 2003, էջ 147:

սանք, համաձայնություն կամ անհամաձայնություն, ապշանք, տևական դադար, լարված հոգեվիճակ, մտահոգություն, անորոշություն, վարանք, վիշտ, տառապանք, կանխորոշում բեմում հերոսների լուռ գործողությունների դրսևորման նրբերանգները: Համատեքստից կախված՝ լռությունը կարող է հավասարեցվել խոսքային գործողության կամ վարվելաձևի, արարքի՝ հակագործողության կամ դիմադրության²⁴: Լռության հաղորդակցական նշանակությունն իմաստավորվում է երկխոսությունների համատեքստում:

Լռությամբ արտահայտվող զգացմունքային լարվածությունը կարող է դրսևորվել տարբեր կերպ, օրինակ՝ Իշխանուհու կողմից եկեղեցու կառուցման փաստի ճշմարտության բացահայտման հենց սկզբից նախանշվող և երկխոսություններում շարունակվող երկուսի բախումը արտահայտվում է մեկի խոսքով, մյուսի «պատասխան» լռությամբ՝ խոսուն ու բազմանշանակ. **ՎԱՆԱՀԱՅՐԸ - (Կեցած է լուռ և ունքերը կիտած // Լուռ է // Կեցած է լուռ ու գլխահակ // Լուռ է ու գլխահակ**. II արար III տեսարան): **ԻՇԽԱՆՈՒՀԻՆ - (Կեցած է ձիգ ու հպարտ. ոչ շարժում, ոչ ծպտուն) // ՎԱՆԱՀԱՅՐԸ - (Կեցած է անշարժ ու լարված, բռունցքները սեղմած՝ տեսակ մը կովի պատրաստ դիրքով**, III արար III տեսարան): Լռությունը կարող է պարզապես ողբերգական իրադարձության արտահայտություն լինել: **ԲՈԼՈՐԸ - (Քար լռություն, զուխները կկախեն վար**, IV արար III տեսարան):

Պակաս նշանակալից չէ լռության դերը նաև ներածական ռեմարկներում: Դրամայի I արարի I տեսարանի ներածական ռեմարկն ավարտվում է հետևյալ նախադասությամբ՝ **Վայրկյան մը երկուքն ալ լուռ կնային իրար**: Լռությամբ է սկսվում Վանահոր և Ճերմակավորի դրամատիկ բախումը, որ ծավալվում է հաջորդող երկխոսության մեջ: Տպավորիչ են հատկապես բազմամարդ գործողություններում երկխոսություններն ընդմիջող ռեմարկային արձակ հատվածները, օրինակ, երբ Արեղան հայտնվում է մեհյանում (III արար II տեսարան). **Աղջիկները գինի կլեցնեն թասերը մեջտեղի գինիի ավազաններեն: Խոր լռություն // Կիսմեն ու կնստին. լռություն (4) // Ընդհանուր զարմանք ու խոր լռություն (5) // Կիսմեն ու կնստին. լռություն (6)**: Պարատեքստում աղմուկի և լռության հակադրությունը խորհրդանշում է Արեղայի տեսիլի ավարտը, ըստ էության՝ նաև տեսարանի փոփոխություն: Կան միջխոսքային ընդարձակ ռեմարկներ, որոնց զուգահեռ բուն տեքստը շատ համառոտ է՝ մեկ կամ մի քանի բառ, օր.՝ **ԱԲԵՂԱՆ - (Դողդողալով կմոտենա ու դողդոջուն ձեռքով կբռնե քողի ծայրը ու կքաշե: Քողը կիյնա աղջկան թներուն: Կեցած է Սեդան՝ ճիշտ այնպես, ինչպես որ էր առաջին արարին մեջ: Արեղան ետ-ետ կքաշվի հիացած ու խելագար)** Սեդա ... (388):

²⁴ См. у **Арутюнова, Н. Д.** Молчание: контексты употребления. Логический анализ языка: Язык речевых действий. М., 1994, էջ 117:

Միջխոսքային ռեմարկները արտահայտչական և զգացմունքային երանգավորում ունեցող բառեր և բառակապակցություններ են, որոնք ցույց են տալիս

ա. հուզարտահայտչական տեսանկյունից չեզոք գործողություն, օր.՝ **ԻՇԽԱՆՈՒՀԻՆ** - Հոսա առաջնորդե (*Գիրքը ձեռքեն կդնե վար*) (393),

բ. ընդգծված հուզազգացական գործողություն կամ վիճակ, օր.՝ **ԱԲԵՂԱՆ** - (*Աղերսով*) Զգիտեմ, ոչինչ չգիտեմ, հերիք է // **ԱԲԵՂԱՆ** - (*Գրգռված և դողալով*) Ես պե՛տք է նստիմ այս սեղանին (410),

գ. գործողություն, որը ներառում է հուզազգացական ենթիմաստ. օր.՝ **ՈՒՐԻՇ ԽՈՒՄԲ ՄԸ** - (*Ուտոստեղով*) Եկա՛ն, եկա՛ն, հովիկները (381),

դ. գործողություն, որն ուղեկցվում է հուզազգացականությունը արտահայտող լրացյալ այլ բառերով, օր.՝ **ԱԲԵՂԱՆ** - (*Կերթա ծունկի կուգա խաչելության առջև բազկատարած ու ջերմեռանդ*) Կեցո՛ղիս, Աստվա՛ծ, զի հասին ջուրք յանձն իմ... (371),

ե. գործողություն, որում ներակայված զգացականությունը դրսևորվում է պարաստեքստից դուրս՝ հերոսի խոսքում, օր.՝ **ԱԲԵՂԱՆ** - (*Մունք իջնելով*) Հա՛յր... (377):

զ. գործողություն, որում քերականորեն արտահայտված չէ բուն գործողություն ցույց տվող բառը, օրինակ՝ **ՃԳՆԱՎՈՐԸ** - (*Կես մը ժայռի ետևեն*) Մա՛րդը իմաստ ուն... Ունայնություն (*Դուրս*) (385):

Կարևոր է նաև միջխոսքային ռեմարկների՝ հիմնական տեքստի նկատմամբ դիրքային գործածությունը: «Հին աստվածներ»-ում գերակշռում են մենախոսություններն ու երկխոսություններն ուղեկցող և գործող անձի անվանը անմիջապես հաջորդող *նախադաս* ռեմարկները: Քիչ են գործող անձանց խոսքային արտահայտությանը վերջադաս, ինչպես նաև խոսքում միջանկյալ դիրք ունեցող ռեմարկները:

Երկխոսական դադարները սևեռում են հանդիսատեսի ուշադրությունը և ավելի հաճախ ու զուգահեռաբար ուղեկցվում են կինեսիկ և պրոքսեմիկ հադորդակցությամբ: Դադարը «հնարավորություն է տալիս հասկանալու տեքստի բառային կառուցվածքը, դրա հռետորական կառուցումը, շարժումը»²⁵: Միջխոսքային ռեմարկների դիրքային գործածության հանգամանքը հաշվի է առնվում հատկապես ներկայացման ժամանակ: Որպես արտահայտչական կարևոր տարր՝ այն բեմական գործողությունների ընթացքում առանձնացնում, շեշտադրում, իմաստավորում է բառը, արտահայտությունը կամ նախադասությունը, ապահովում է դինամիկ շարժ: Խոսքին վերջադասվող ռեմարկները ամփոփում և ամբողջացնում են ասվածից հանդիսատեսի ստացած տպավորությունը և որոշակի դադարից հետո նախապատրաստում նրան այլ խոսքային կամ ոչ խոսքային գործողության: Գործող անձի խոսքն ընդմիջող

²⁵ **Пави П.**, նշվ. աշխ., էջ 190:

ռեմարկները ենթադրում են կրկնակի դադար, որը կենտրոնացնում ու ակտիվացնում է հանդիսատեսի տեսողական և լսողական մտասնեռումը: Նախադիր ռեմարկները նախապատրաստում են հանդիսատեսին՝ ականջալուր լինելու խոսքին:

Դրամատիկական տեքստի այն հատվածներում, որտեղ հերոսների խոսքի զգացմունքայնությունը հասնում է գագաթնակետին, կա հոգեվիճակների գերլարված բախում, երկխոսություններն ուղեկցող հեղինակային ռեմարկները կա՛մ հաճախանում են, կա՛մ պակասում, երբեմն՝ ընդհանրապես բացակայում: Օրինակ՝ I արարի I տեսարանում Վանահոր և Ճերամակավորի զրույցում: Այստեղ առաջին երկու ռեմարկները՝ **ՃԵՐՄԱԿԱՎՈՐԸ - (հեզոնոտ) // Վանահայրը (խոժոռ)**, արդեն կանխորոշում են Վանահայր-Ճերամակավորի զգացմունքների ու համոզմունքների ներքին կովի ընթացքը: Ի դեպ, դրամատիկական կոնֆլիկտը սկսում է հենց մուտքային ռեմարկից. Վանահայրը՝ **ձեռքը ճակատին, մտախոսե կնայի վար**, երբ **կիսափուլ կամարի տակից դուրս է գալիս Ճերմակավորը** ըստ էության «կերպարի օտարված արտացոլքը» (Յու. Լոտման): Երկուսի միջև կոնֆլիկտը (հեղինակը իր հերոսին բնութագրում է երկու տարբեր տեսանկյունից) ընթանում է սուր բանավիճային երկխոսություններով, որոնք այլևս չեն ընդմիջվում հեղինակային այլ նշագրումներով (միայն միզանսցենի ավարտին, երբ Ճերմակավորը աներևութանում է): II արարի III տեսարանում Վանահոր և Իշխանուհու զրույցի որոշ հատվածներում ռեմարկները նույնպես սակավ են: Դրանք հերոսների խոսքն ընդմիջում են հատկապես այն պահերին, երբ նրանց անցյալն ու ներկան բախվում են երկխոսություններում ծավալվող հիշողություններում: Եվ ընդհակառակը, հեղինակային ռեմարկներով առավել դինամիկ է կառուցված II արարի II տեսարանը՝ Աբեղայի մասնակցությամբ ծովի մոտ միզանուշների ու հովիկների խաղ ու պարի լարված գործողությունները:

Ռեմարկային համատեքստ

Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի կերպարները զարգանում են հոգեբանական բարդ, ներքին գործողությունների արդյունքում: Այն իրադրությունը, որում հայտնվում կամ գործում են հերոսները, հաճախ տեսիլն է, պատրանքը, երազային իրականությունը: Գործողությունների կառուցման այս կերպը հաճախ հանգեցնում է հերոսների հոգեբանական խոհերի, զգացումների, ապրումների դրամատիկական ներքին լարվածության, որը դրսևորվում է նաև դրամայի պարատեքստում: Տեսարանից տեսարան ձևավորում է լեզվական կառույցների թեմատիկ-բովանդակային, իմաստաբանական (հաճախ նաև քերականական) մի ամբողջություն: Ընդհանրապես, ցանկացած երևույթ հասկանալի ու մեկնաբանելի է որշակի համատեքստում: Պ. Պավին, բնութագրելով համատեքստը, նշում է. «Պիեսի կամ տեսարանի համատեքստը այն

հանգամանքների՝ միասնությունն է, որոնք ուղեկցում են լեզվական տեքստի փոխանցումը և/կամ այնպիսի հանգամանքների պատկերացման ստեղծումը, որոնք նպաստում են դրա ընկալմանը կամ հեշտացնում են այն»²⁶։ Այս պնդումից ելնելով, ըստ էության, կարող ենք խոսել ռեմարկային համատեքստի մասին. հաճախ հենց ռեմարկների համատեքստում է պարզաբանվում և հասկանալի դառնում դրամատիկական բուն տեքստի փոխանցումն ու ընկալումը։ Գործող անձանց միջև փոխհարաբերությունները ծավալվում են որոշակի իրադրություններում, որոնց ձևավորմանը մեծապես մասնակցում է ռեմարկային համատեքստը։ Օրինակ՝ I արար III տեսարանում ներածական ռեմարկի տրամաբանական շարունակությունը տրվում է Կույրի և Աբեղայի երկխոսությունից հետո. Աբեղայի երազ-տեսիլը՝ Աղջկա (Մեղա) հայտնությունը։ Օր.՝ *Մենյակին մեկ կողմը փայտե կոպիտ սեղան. վրան փայտե խաչ մը...// - Խաչն ու սեղանը կամաց կսկսի մշուշապատիլ, ամեն ինչ կխառնվի իրարու...* (3)։ Կամ՝ II արար II տեսարանում՝ Աբեղայի երազ-տեսիլի շարունակությունը ճգնավորի հայտնվելն է՝ *Բարձր, սեպ քարափի ծայրեն կերևա ճգնավորը...* (4), այնուհետև Քողավորի (Մեղա) երևալը՝ *քարերուն մեջեն կուգա կերպարանք մը ամբողջովին փաթթված մեզի նման քողի մը մեջ...* (5)։ Աբեղայի երազի և իրականության սահմանագծին՝ *Խորքի ժայռերուն մեջեն կերևան Աղամ ու Միմոն վանականները...* (6)։

Հերոսների միջև և նրանցից յուրաքանչյուրի ներաշխարհում ծավալվող դրամատիկ բախման հոգեբանական վիճակները, ապրումները, հույզերը արտակայվում են նրանց խոսքն ուղեկցող հեղինակային ռեմարկներում, ինչպես Աբեղայի խցում Աղջկա տեսիլքի չքանալուց հետո Աբեղայի հոգեվիճակը պատկերող տեսարանում. **ԱԲԵՂԱՆ - (Շրթունքներուն մեջեն)** Հիսո ւս... **(Կուգե նորեն չորի խաչին դեմը, ուր խելառի պես ետ կցատկէ)**։ Ո՛չ, ո՛չ։ Եթե հանկարծ նորե՛ն երևնա... **(Դեմքը կշրջե անկողնին կողմը)** Ա՛խ, Աստվածս երես դարձուց ինձմե։ **(Հեծկլտանքով կիյնա մահճակալին ոտքը ու դեմքը կթաղե անկողնին մեջ)** (I արար III տեսարան)։ Ճերմակավորի, Իշխանուհու, Աբեղայի, Վարպետի, Վանականների, ինչպես նաև ինքն իր հետ Վանահոր ներքին ու արտաքին բախումների դրամատիկ ընթացքն ընդգծվում է ռեմարկներում նշվող այսպիսի բառերով՝ *խոժոռ, անհանգիստ, հպարտ, մտածկոտ, կտրուկ, ահաբեկ, տխուր, կքուն, դաժան, գլխահակ, պաշտոնական, բարկացած, վիրավորված, սարսափած, խայթված, այլալված, ապշած* (միայն մեկ տեղ՝ Իշխանուհու հետ առաջին հանդիպմանը, երբ դեռ բացահայտված չէ եկեղեցու շինարարության բուն պատճառը, նշվում է՝ **(Կատակով)**։ Աբեղայի՝ Վանահոր, և

²⁶ Հանգամանքներ ասելով Պ. Պավին մասնավորապես նկատի ունի այն ամենը, ինչը կարող է լուսաբանել լեզվական և բեմական հաղորդագրությունը, բովանդակությունը։ Տե՛ս **Пави, П.**, նշվ. աշխ., էջ 160։

²⁶ Նույն տեղում։

հատկապես Սեդայի կերպավորումների հետ հանդիպման հոգեկան տառապանքի ողբերգական տպավորությունն ավելի է խորանում պարատեքստային հետևյալ միավորների բնութագրումներով՝ **կցնցվի, վեր կթռչի, կոտրված, ծունր իջնելով, սարսափահար, վախեցած, աղերսով, երազկոտ, խորտակված, կակազելով, դողդոջ, հափշտակված, վարանած, հեծկլտանքով, կհեկեկա**: Մեկ այլ տեսիլքում՝ հեթանոսական խնջույքի ժամանակ, Աբեղային տեսնում ենք որպես զորական, կամային երիտասարդ՝ բնության տարերքի դեմ կռվի պատրաստ հոգեվիճակում՝ **վճռական, կտրուկ, հաստատ, համառ, կատղած, հանկարծակիի եկած, խոժոռ**: Դրամատիկական ստեղծագործություններում հերոսների մտքերի, զգացմունքների, արարքների ռեմարկային բնութագրումներում հաշվի է առնվում այն իրադրությունը կամ կացությունը, որում գտնվում կամ հայտնվում է հերոսը: Ոչ վերբալ արտահայտման այս ձևերի համատեքստում ամբողջանում է կերպարի ներքին և արտաքին բնութագիրը: «Հին աստվածներ»-ում, այուժեի ծավալմանը զուգընթաց, կերպարի գործողություններն ուղեկցող ռեմարկների մեծ մասը վերաբերում է Աբեղային (136) և Վանահորը (84)՝ ըստ էության, «հիմքում համադրվող բնավորություններին»²⁷: Նրանց գործողությունների հոգեբանական ներքին զարգացման ճանապարհով է հեղինակը բացահայտում դրամայի ենթատեքստում թաքնված կարևոր գաղափարը՝ հոգու (բանականության) ու մարմնի (զգացմունքի) հարատև պայքարում մարդու՝ դեպի կատարելություն ձգտումը:

Տեքստ ↔ պարատեքստ: պատատեքստ ↔ պարատեքստ կապը

«Հին աստվածներ» դրամայում տեքստ-պարատեքստ խորքային հարաբերությունն ակնհայտ է դառնում, երբ զուգահեռներ ենք անցկացնում դրամայի տեսարանների վերնագրային բաղադրիչների, ներածական ռեմարկների և երկխոսությունների միջև: Տեքստի գլխագիր ներքին վերնագրերը յուրօրինակ բանալի բառեր են և կառուցվածքային միասնություն են ստեղծում ինչպես ներածական ռեմարկների, այնպես էլ բուն տեքստի՝ երկխոսությունների հետ՝ ըստ էության բովանդակային նախահայաց (պրոսպեկտիվ) և հետահայաց (ռետրոսպեկտիվ) կապուղիներ հաստատելով ամբողջ տեքստում (տե՛ս նկ.1):

Պարատեքստի տարածաժամանակային կառույցում առարկաների, երևույթների սիմվոլիկ նշանակության մեկնությունը ծավալվում է հերոսների երկխոսություններում: Դրամայի I արարի I տեսարանի, IV արարի I տեսարանի հեղինակային պարատեքստի միավորները՝ գլխագիր-վերնագրերը, կառուցած են մասնատման (պարգեյացիա) սկզբունքով. սա ստեղծում է «լարում, հույզ... հատու և կտրուկ խոսք, միաժամանակ շեշտադրում նախադասության այս կամ այն անդամի բովանդակային կողմը»²⁸: I արարի I՝ **ՄԵՎԱՆԻ**

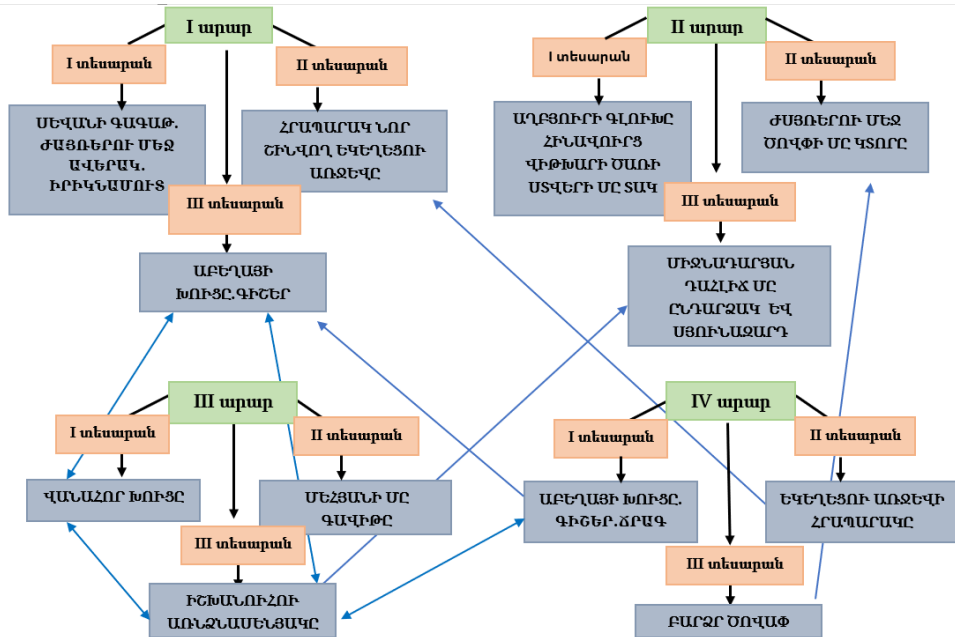
²⁷ Գրիգորյան, Վ. Ռ. 20-րդ դարակզբի հայ դրամատուրգիայի հարցեր // Բանբեր Երևանի համալսարանի, 2002, № 3, էջ 111:

²⁸ «Հայոց լեզու և խոսքի մշակույթ», Եր., 2019, էջ 157

ԳՄԳԱԹԸ. ԺԱՅՈՒ ՄԵՋ ԱՎԵՐԱԿ ՄԸ. ՄԱՅՐԱՄՈՒՏ, տեսարանում ծավալվում է Վանահոր (Ճերմակավոր) ներքին վեճը: *Մևանի կղզին*, որ Ճերմակավորի համար *սուրբ դրախտ* է, Վանահոր համար անապատ է: *Ժայռի ավերակը*՝ Ճերմակավորի հին աստվածների կիսաքանդ տաճարը, Վանահոր համար ժայռի մի կտորի վրա հիմնվող վանքն է՝ նրա հաստատուն *կամքի ծնունդը*: Անցյալի (Ճերմակավոր) և ներկայի (Վանահայր) հանդիպումը տեղի է ունենում մայրամուտին²⁹. հոգու երկվության պահը կյանքի կարևոր սահմանաբաժանին:

IV արար I տեսարան՝ *ԱԲԵՂԱՅԻ ԽՈՒՅԸ. ԳԻՇԵՐ. ՃՐԱԳ* վերնագիր-պարատեքստի և հերոսների՝ Երիտասարդ վանականի, Աբեղայի, Գույր վանականի՝ ծագող արևի մասին երկխոսության, ինչպես նաև III տեսարանում Աբեղայի մենախոսության գուգահեռը. I տեսարանում Աբեղան Երիտասարդ վանականին ուղղակի հարց է տալիս՝ *Հա՛յր սուրբ տեսե՛ր էս դուն երբեք արևի ծագումը // Եղե՛ր էս դուն երբեք արևի տաճարում* (419): Արևի ու տաճարի, ճրագի ու խցի գուգահեռը կարծես խորացնում է տառապանքը, հոգու և մարմնի հակադրությունը: Աբեղայի խուցը՝ որպես լուռ գերեզման, մենության մեջ վառվող ճրագը՝ որպես հոգևոր ճգնության վկա, հերոսի կամքով մարելու է, երբ Աբեղան III տեսարանում բարձր ծովափի ժայռի կատարից գնում է՝ միանալու կյանքին՝ ծովին: III արար I տեսարան՝ *ՎԱՆԱՀՈՐ ԽՈՒՅԸ*. Վանահոր խցի և պատուհանից ընկած արևի լույսի հակադրությունը՝ աշխարհի մուտքը Վանահոր խուց, ներքին բխում է ծնում Վանահոր հոգում, որ Վարպետի և Աբեղայի հետ զրույցներից հետո գտնում է ելքը՝ *պետք է խցվի այդ անցքը*. երկու դեպքում էլ լույսը մարում է, բայց մի դեպքում խորհրդանշում է անխզելի կապը Աստծո (Վանահայրը Վարպետին փակել է տալիս արևի ճանապարհը), մյուս դեպքում՝ անխզելի կապը կյանքի հետ (Աբեղան իրեն նետում է ծովը):

²⁹ Մայրամուտի սիմվոլիկ, կառուցվածքային նշանակության մասին տե՛ս **Գրիգորյան, Վ.** Մայրամուտի սիմվոլիկան Շանթի երկերում // Կանթեղ, № 2, 2002, էջ 59-63 // Ըստ Վ. Ն. Տոպորովի՝ Դոստոևսկու ստեղծագործության մեջ մայրամուտը ճակատագրական ժամի նշան է, երբ մտածվում և իրագործվում են վճռական գործողություններ: Նա նշում է, որ տարածությունն ու ժամանակը ոչ միայն շրջանակ են, որում ծավալվում է գործողությունը, այլև պայմանավորում են հերոսի պահվածքը: Այսպիսի տարածաժամանակային տարր է մայրամուտը, ինչը բնորոշ է նաև միֆապոետիկ ավանդույթին: Տե՛ս **Топоров, В. Н.** Миф. Ритуал. Символ. Образ, Исследования в области мифопоэтического. Избранное, М., 1995, էջ 201:



Նկ.1 Վերնագրային բաղադրիչների պարատեքստային կապը

Դրամայում տեքստ-պարատեքստ կապի մասին են վկայում նաև ռեմարկներում հերոսների խոսքի տրամաբանական-իմաստային շարունակականությունն ու զարգացումը, որի առերևույթ քերականական արտահայտությունը շաղկապների գործածությունն է ռեմարկների սկզբում, օր.՝ **ԱՂԱՍ ՎԱՆԱԿԱՆ** - Խեղճ աբեղա, երևի գիշերը շատ է ճգնե՛ր: Տարե՛ք աղբյուրը, տարե՛ք աղբյուրը: *(Եվ ինքը կդառնա ետ իր նախորդ տեղը)* (415): Բովանդակային կապի հետաքրքիր դրսևորում է պարատեքստային բաղկացուցիչ միավորների՝ գործող անձանց անվանումների և միջխոսքային ռեմարկների միջև հարաբերությունը: Գործող անձանց անվանումների մեծ մասը որոշյալ առումով է՝ Վանահայրը, Աբեղան, Իշխանուհին, Իշխանը, Կույրը, ինչը հնարավորություն է տալիս անվանումների և միջխոսքային ռեմարկների տրամաբանական, քերականական համաձայնությամբ կազմված շարահյուսական կառույցները դիտարկելու որպես նախադասություններ, օր. **ԻՇԽԱՆ** - <.....> *(Պինդ կսեղմե աբեղայի ձեռքը)* <.....> (267) // **ՎԱՆԱՀԱՅՐ** - *(Կցնցվի, կուղղվի ու հայացքը ճերմակավորին հառած կքարանա)* (398): «Հին աստվածներ»-ում ընդամենը մի դեպք կա, երբ անվանը հաջորդող ռեմարկը վերջինիս անմիջականորեն կապվում է դերանունով³⁰, **ՊԱՌԱՎ** - *(Որ քիչ մը հեռուն կեցած էր ձեռքերը*

³⁰ Նմանատիպ դիտարկում կատարել է Ե. Վ. Տիտովան՝ անդրադառնալով Ի. Ս. Տուրգենևի դրամաներում գործածված ռեմարկներին. «Տուրգենևի թատերգությանը բնորոշ են ռեմարկներ, որոնք հաջորդում են կերպարի անվանմանը և սկսվում են «որը» դերանվամբ...», **Титова, Е. В.**, Рамочная функция паратекста в драматургии И. С. Тургенева // Новый филологический вестник,

կրծքին պատկառանքով. կերթա պատի պահարանեն կրերե ոլորած մագաղաթ մը) (393):

Պարատեքստային ուղղակի կապ կա նաև ներածական և միջխոսքային ռեմարկների միջև: Առաջին տիպի ռեմարկներում, ինչպես նշեցինք, հեղինակը նկարագրում է ոչ միայն միջավայրը, որտեղ պետք է ծավալվեն գործողությունները, այլև բնութագրում է կերպարներին. բնութագրական կրկնությունների հանդիպում ենք միջխոսքային ռեմարկներում, օր.

ներածական ռեմարկ.

...Աբեղան *մռայլ է. դեմքը անշարժ, աչքերը միշտ գետնին, տեսակ մը անկամք* (I արար, II տեսարան, պատկեր 4)

միջխոսքային ռեմարկ.

ԱԲԵՂԱՆ - (*Անշարժ ու համառ կեցած է. աչքերը գետնին*) (III արար, II տեսարան, պատկեր 8)// ԱԲԵՂԱՆ - (*Անշարժ է, պատկեր 9*):

Եզրակացություն

Այսպիսով՝ Լ. Շանթի «Հին աստվածներ»-ում ռեմարկները ոչ միայն հերոսների գործողությունները, նրանց հուզագգացական ներաշխարհը բնութագրող հեղինակային նշագրումներ են, այլև տեքստի կառուցվածքային և իմաստաբանական կարևոր տարրեր: Արձակ այս միկրոտեքստերը մասնակցում են դիպաշարի կառուցմանը և առանցքային նշանակություն ունեն դրամայի ներքին գործողությունները, առհասարակ դրամայի ենթատեքստը ըմբռնելու համար:

Դրամայի կառույցն ամբողջանում է ներածական, միջխոսքային ռեմարկների և երկխոսական տեքստի, ինչպես նաև տեսարանների վերնագրային միավորների միջև պարատեքստային կապով: Ռեմարկների գործածությունը նպատակային է դրամայի ներքին կառույցն ամբողջացնելու տեսանկյունից: Ի վերջո, հեղինակը, Լ. Շանթի խոսքով, «խաղին բնագիրը պատրաստելիս» հաշվի է առնում նաև դրամատիկական երկի բեմադրվելու հեռանկարը, ուստի գեղարվեստական տեքստը կառուցելիս որոշակիորեն կարևորվում են նաև թատերարվեստի հետ կապված ստեղծագործական խնդիրները:

КАРИНЕ АСАТРЯН – Паратекст драмы Левона Шанта «Старые боги» (ремарки). – В числе паратекстуальных единиц драмы ремарки являются важным структурным элементом как драматического текста, так и сценографии в контексте театральной интерпретации пьесы. Авторские вербальные ремарки драматических текстов выражаются на

№ 4(47), М., Институт филологии и истории, РГГУ, 2018, с. 54: Այնուհետև հեղինակը հավելում է, որ պարատեքստի երկու բաղադրիչների սահմանագծում այդ դերանունը օտար է թվում, քանի որ այն իրար կապում է մեկ նախադասության մասերը, մինչդեռ պիեսում, որքան էլ պարադոքսալ է, որպես միացման օղակներ դառնում են պարատեքստի երկու տարատեսակ բաղադրիչները՝ կերպարի անվանումը և ռեմարկը: Ըստ հոդվածագրի՝ Ի. Ս. Տուրգենևը հավանաբար անհրաժեշտություն է համարել ցույց տալ պարատեքստի բաղկացուցիչների ներքին կապը:

сцене невербальными средствами выразительности. Ремарочными описаниями событий, обстановки и пространственно-временных отношений выстраивается сценическое пространство, а сопровождающие диалоги действующих лиц, характеризующие их физические действия и внутренний мир ремарки вместе с использованием паралингвистических средств в значительной степени способствуют коммуникативной выразительности художественной речи. Помимо интерпретационного значения, ремарки в художественном тексте являются смысловыми компонентами художественной структуры, которые участвуют в построении сюжета и раскрытии подтекстового смысла драматического действия.

В статье рассмотрен паратекст драмы Левона Шанта «Старые боги» в структурном и смысловом контексте, в частности, затронуты вводные и межрепликовые ремарки, а также паратекстовые связи самого драматического текста (текста диалогов и монологов) и заглавных компонентов сцен с последними.

Ключевые слова: *Левон Шант, паратекст, ремарка, драматический текст, вводные ремарки, межрепликовые ремарки, контекст ремарки.*

KARINE ASATRYAN – *The Paratext of Levon Shant's Drama "Ancient Gods" (Remarks).*

Among the paratextual units of drama, remarks are important structural elements in a drama text as well as in stage art for a theatrical interpretation of a play. These author's verbal markings of a drama text are non-verbally expressed on stage. The stage space is built via descriptions of events, surroundings, relation of space and time through remarks, while remarks that accompany the characters' dialogues and describe their physical actions and inner world greatly contribute to the communicative expressiveness of artistic speech. Apart from their interpretational meaning, remarks are semantic components of the artistic structure in a literary text, which take part in the construction of the totality of events and the discovery of the subtextual meaning of dramatic actions.

The article discusses the paratext of Levon Shant's drama "Ancient Gods" from a structural and semantic point of view, focusing, in particular, on introductory and inter-speech remarks, as well as the paratextual connection between the drama text itself (the text of dialogues and monologues) and the title components of the scenes.

Key words: *Levon Shant, paratext, remark, drama text, introductory remarks, inter-speech remarks, remark context.*

Գրականության ցանկ

- Գրիգորյան, Վ. Ռ. (2002): 20-րդ դարակգրի հայ դրամատուրգիայի հարցեր // Բանբեր Երևանի համալսարանի, № 3: (Grigoryan, V. R. (2002). *20-rd daraskzbi hay dramaturgiayi harcer* // Banber Yerevani hamalsarani, № 3).
- «Լևոն Շանթի երկերը» (2008): Հ. 5, Պէրուր, Համազգայինի «Վահէ Սէթեան» տպարան: (*Levon Shanti erkery* (2008). H. 5, Beirut, Hamazgayin "Vahe Setyan" tparan).
- «Հայոց լեզու և խոսքի մշակույթ» (2019): Եր., «Զանգակ»: (*Hayoc lezu yev khosqi mshakuyt* (2019). Yerevan, "Zangak").
- Ղարիբյան, Ա. Ս. (1977): Ռուս-հայերեն բառարան, երկր. հրատ., «Հայաստան»: (Gharibyan, A. S. (1977). *Rus-hayeren barraran*, erkrord hrat., "Hayastan").
- Շանթ, Լ. (1989): Երկեր, Եր., «Սովետ. գրող»: (Shant, L. (1988): *Erker*, Yerevan, "Sovetakan grogh").

- Арутюнова, Н. Д. (1994). Молчание: контексты употребления, Логический анализ языка: Язык речевых действий. М., «Наука». (Arutyunova, N. D. (1994). *Molchanie: konteksty upotrebleniya, Logicheskiy analiz yazyka: Yazyk rechevykh deystviy*, М., "Nauka").
- Борботко, Л. А. (2015). Авторский метатекст как ориентирующая система в коммуникативном пространстве театрального дискурса, Автореферат диссертации канд. филол. Наук. М. (Borbotko, L. A. (2015). *Avtorskiy metatekst kak orientiruyushchaya sistema v kommunikativnom prostranstve teatral'nogo diskursa*, Avtoreferat dissertatsii kand. filol. nauk, М.).
- Валгина, Н. С. (2003). Теория текста. М., «Логос». (Valgina, N. S. (2003). *Teoriya teksta*, М., "Logos").
- Волькенштейн, В. (1969). Драматургия, Издание пятое, дополненное. М., «Совет. Писатель». (Volkenshteyn, V. (1969). *Dramaturngiya*, izdanie pyatoye, dopolnennoye, М., "Sovetskiy pisatel").
- Габдуллина, А. Р. (2009). Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке (на примере американской драматургии первой половины XX века), Автореферат, диссертации канд. филол. наук, Уфа., (Gabdullina, A. R. (2009). *Otrazhenie semioticheskikh kodov teatral'noy kommunikatsii v avtorskoy remarke (na primere amerikanskoy dramaturgii pervoy poloviny XX veka)*, avtoreferat dissertatsii kand. filol. nauk, Ufa).
- Гушина, Ю. А. (2009). Драматургический вид авторской речи как композиционный и структурно-семантический компонент текстологии, Автореферат диссертации канд. филол. Наук. М. (Gushchina, Yu. (2009). *A. Dramaturgicheskiy vid avtorskoy rechi kak kompozitsionnyy i strukturno-semanticheskiy komponent tekstologii*, avtoreferat dissertatsii kand. filol. nauk, М.).
- Колшанский, Г. В. (1973). Функции паралингвистических средств в языковой коммуникации // Вопросы языкознания, № 1. М. (Kolshanskiy, G. V. (1973). *Funktsii paralingvisticheskikh sredstv v yazykovoy kommunikatsii* // Voprosy yazykoznavaniya, № 1, М.).
- Крейдлин, Г. Е. (2002). Невербальная семиотика. М., «Новое литер. Обозрение». (Kreydlin, G. E. (2002). *Neverbal'naya semiotika*, М., "Novoye lit. obozrenie").
- Кубрякова, Е.С., Петрова, Н. Ю. (2010). Лингвокультурологический статус драмы (Новое в изучении языка пьес) // Вопросы когнитивной лингвистики, Выпуск 2. (Kubyriakova, E. S., Petrova, N. Yu. (2010). *Lingvokulturologicheskiy status dramy (Novoye v izuchenii yazyka pies)* // Voprosy kognitivnoy lingvistiki, Vypusk 2).
- Пави, П. Словарь театра. М., «Прогресс», 1991. (Pavi, P. *Slovar' teatra*, М., "Progress", 1991).
- Поляков, М.Я. (1980). Теория драмы. Поэтика. М. «М.:ГИТИС». (Polyakov, M. Ya. (1980). *Teoriya dramy. Poetika*, М., "GITIS").
- Словарь литературоведческих терминов (1974). М., «Просвещение». (*Slovar' literaturovedcheskikh terminov* (1974). М., "Prosveshchenie").
- Титова, Е. В. (2018). Рамочная функция паратекста в драматургии И. С. Тургенева // Новый филологический вестник, № 4 (47). М., Институт филологии и истории, РГГУ. (Titova, E. V. (2018). *Ramochnaya funktsiya parateksta v dramaturgii I. S. Turgeneva* // Novyy filologicheskiy vestnik, № 4 (47), М., Institut filologii i istorii, RGGU).
- Топоров, В. Н. (1995). Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., «изд. Группа Прогресс, Культура». (Toporov, V. N. (1995). *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo. Izbrannoye*, М., "Izd. gruppа Progress, Kultura").
- Успенский, Б. А. (1995). Семиотика искусства. Языки русской культуры. М., 1995. (Uspenskiy, B. A. (1995). *Semiotika iskusstva*, М., "Yazyki russkoy kultury").
- Хализев, В. Е. (1978). Драма как явление искусства. М., «Искусство». (Khalizev, V. E. (1978). *Drama kak yavlenie iskusstva*, М., "Iskusstvo").
- Хализев, В. Е. (1986). Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., «изд. Московского универ.». (Khalizev, V. E. (1986). *Drama kak rod literatury (poetika, genezis, funktsionirovaniye)*, М., "Izd. Moskovskogo universiteta").
- Чаковская, М. С. (1986). Текст как сообщение и воздействие. М., «Высш. шк.». (Chakovskaya M. S. (1986). *Tekst kak soobshchenie i vozdeystvie*, М., "Vysshaya shkola").
- Чистюхин, И. Н. (2014). Теория драмы: Анализ драматического произведения. Орел, «Орловский гос. инст. искусств и культуры». (Chistyukhin, I. N. (2014). *Teoriya dramy: Analiz dramaticheskogo proizvedeniya*, Orel, "Orlovskiy gos. inst. iskusstv i kultury").