

Ռ. Մ. ՌԵՄԱՐԿԻ «ԵՐԵՔ ԸՆԿԵՐ» ՎԵՊԻ ՊՈՆՏԻԿԱՆ

(վերնագրի, տեքստի «սկիզբի» և «վերջի» խնդրի շուրջ)

*«Գիրքը պիտի կացին լինի մեր մեջ սառած ծովի դեմ»
(Ֆրանց Կաֆկա)*

Մեր հողվածի խորագիրը արդեն իսկ վկայում է առաջադրված խնդրիներին քննության մասին, ուստի միանգամից անցնենք դրանց վերլուծությանը:

1.1 Ռեմարկի հաջողության գաղտնիքը

Այս ենթաբաժնում մենք ուզում ենք վերլուծել «Երեք ընկեր» վեպի կառուցվածքային առանձնահատկությունները, իսկ ավելի կոնկրետ՝ ինչպիսի «մարտավարություն» է ընտրված, որի շնորհիվ Ռեմարկը շարունակում է մնալ բազմահազար ընթերցողների սիրված հեղինակներից մեկը:

Վեպը գրված է Ռոբերտ Լոկամպի անունից, այլ կերպ ասած՝ գրված է Ich-erzählung-ի սկզբունքով: Հեղինակային այս հնարանը հնարավորություն է տալիս պատմվող նյութը ներկայացնել իրականի, իրապես վերապրածի, անկեղծության մոդուսով (ձևով): Հեղինակը վավերականություն է հաղորդում իր նյութին, հեղինակի ծայրը մաքսիմալ կերպով լեցվում է՝ խոսքն ավելի շատ տալով գործող անձանց: Ստացվում է, որ հեղինակային «ծայրը» չի ձնշում տեքստ // ընթերցող հաղորդակցությունը: Այսպիսի հնարանը ավելի է մոտեցնում ընթերցող-հերոսներ և ընթերցող-տեքստ կապը: Գեղարվեստական հաղորդակցությունը դառնում է ավելի ինտենսիվ, ավելի մոտ, անկեղծ, ժշմարտանման:

Տեքստ-ընթերցող կապի հարազատությունը նաև ապահովվում է նրանով, որ հիմնականում վեպում ծավալվող երկխոսությունների և կարդացողի ընթերցման ժամանակը համընկնում է, ավելի պարզ ասած՝ վեպի ներքին ժամանակը և ընթերցողի ժամանակը մոտենում են իրար: Եթե, ասենք, լինեին բավական երկար հեղինակային խոսքի գեղումներ (օր.՝ Վ. Հյուգոյի «Փարիզի Աստվածամոր տաճարը» վեպում տեղ գտած տաճարի նկարագրությունները), ապա գեղարվեստական հաղորդակցությունը ընթերցող-հերոս մակարդակում դառնում է ոչ անմիջական: Հեղինակային խոսքը ընդհատում է ընթերցող // հերոսներ կապը:

Ռեմարկի գրեթե բոլոր վեպերում հեղինակային խոսքը ընթերցողին չի «ծնշում», այլ ընդհակառակը՝ գեղարվեստական հաղորդակցությունը մաքսիմալ կերպով պահում է բնական, սոցիալական ժամանակային զգացողության տարածքում¹: Այս ամենը Ռեմարկին հաջողվում է իրականացնել երկխոսությունների միջոցով: Կարելի է ասել, որ «Երեք ընկեր» վեպի մոտավորապես 80 % երկխոսություններ են: Շատ քիչ տոկոս են կազմում անգամ հերոսների համառոտ ռեֆլեքսիաները (հիշի՜ր վեպի հյուսվածքում Ռոբիի՝ ժամանակ առ ժամանակ ի հայտ եկող մտորումները): Առիթից օգտվելով ասենք՝ երկար ու ճիգ ռեֆլեքսիաներ չկան, ինչպես, ասենք, գերմանական ինտելեկտուալ վեպի ներկայացուցիչների մոտ (Թ. Մանն, Հ. Հեսսե և այլն): Ռեմարկը այս խնդիրը լուծում է կերպարների բերանից հնչող թևավոր խոսքերի, սենտենցների, խորը դիտարկումներից ծնված արտահայտությունների միջոցով²:

Վեպի կուռ, ավելորդաբանություններից զուրկ գրելաժող դառնում է Ռեմարկի՝ ընթերցողին տեքստի մեջ ներքաշված պահելու լավագույն գրավչամիջոցներից մեկը: Բացի այդ՝ նրա վեպերը չեն պահանջում ընթերցողից հատուկ պատրաստվածություն, տեղադրուսի³ հարստություն: Տեքստային հաղորդակցությունը բավական հեշտ է, որովհետև հեղինակի կողմավորված իմաստները հեշտ են ապակողավորվում, կամ ուղղակի բացահայտ ասվում է այն, ինչը հեղինակը ուզում է ընթերցողին տեղ հասցնել: Այլ կերպ ասած՝ նշանակողի և նշանակյալի միջև ահռելի անդունդ չկա: Հասկանալու համար սովորական ընթերցողից չի պահանջվում հարուստ գիտելիքներ փոխտոփայության, հասարակաբանության, հոգեբանության ոլորտներից: Ռեմարկի տեքստերը կարելի է ապակողավորել առանց նման արտատեքստային գիտելիքների:

Ասվածին կարելի է ավելացնել նաև այն, որ ընթերցողը պետք է ընկալի այս տեքստը *զգացմունքներով* (սրտով), և *ոչ թե բանականությամբ*: Տեքստ // ընթերցող հաղորդակցությունը այն ժամանակ է ինտենսիվ ստացվում, երբ ընթերցողը համավերապրում է հերոսների ապրումները, մտնում նրանց ապրումների մեջ: Ընթերցողի նման մոտեցումը տեքստին, կարծում ենք, սովորեցնում

- 1 Առիթից օգտվելով նշենք, որ էդգար Ալ. Պոն այս խնդրի մասին ժամանակին գրել է, որ գեղարվեստական ստեղծագործությունները պետք է կարճ գրված լինեն, որ ընթերցողը մի շնչով, կամ մի «նստելով» (one sitting) կարդա և վերջացնի: Խնդիրը այն էր, որ Պոն կողմ էր ինտենսիվ գեղարվեստական հաղորդակցությանը: Ճիշտ է, Ռեմարկի վեպերը իրենց ժավալով շատ հեռու են Պոի նովելներից, քայց հաղորդակցության՝ ընթերցողի և գեղարվեստական ժամանակի համընկնման շնորհիվ կարողանում է լրացնել այդ «բացը»:
- 2 Այս խնդրին է նվիրված Օլգա Ֆադեևայի ատենախոսությունը՝ Ольга М. Фадеева, Афористика Э. М. Ремарка и проблемы ее воссоздания в русских переводах, Магадан, 2003.
- 3 Այս խնդրի մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Տեղադրուս» հասկացությունը և ընթերցողի դիրքորոշման խնդիրը // Մանկավարժական միտք, Երևան, 2008, № 2-3, էջ 58-63

է սիրել չիմացող կարդացողին՝ սիրել, մարդկանց նկատմամբ անտարբեր ընթերցողին՝ մտնել ուրիշի հոգեվիճակի մեջ, համավերապրել, գիտակցել *ուրիշի անկրկնելիությունը*:

Եվ վերջապես, մյուս կարևոր առանձնահատկություն այն է, ինչը Ռեմարկի «Երեք ընկեր» վեպը դարձնում է խիստ սիրված, որ հեղինակը «խաղացնում» է այնպիսի արժեքներ ինչպիսիք են՝ կյանքը, մահը, սերը, ընկերությունը, հավատարմությունը, ստորությունը, երրորդ աշխարհի երկրների համար հատկապես՝ աղքատությունը, գործազրկությունը, քաղաքական անկայուն վիճակը¹:

1. 2 «Երեք ընկեր» վեպի վերնագրի խնդիրը

1.2.1 Ինչու՞ ենք ուզում ուշադրություն դարձնել այս վեպի վերնագրին: Պետք է ասել, որ գեղարվեստական ստեղծագործությունների վերնագրերը ուսումնասիրողին հնարավորություն են տալիս ավելի խորը ապակողավորել հեղինակային՝ ընթերցողին անուղղակի կերպով ուղղված մետա-մակարդակային ասելիքը: Այլ կերպ ասած՝ տեքստի վերնագիրը դառնում է հեղինակի կողմից ընթերցողին տրված այն «բանալիներից» մեկը, որով կարելի է ավելի խորը մտնել տեքստի հյուսվածքների մեջ, այսինքն՝ վերնագիրը դառնում է մետակող²:

Թոմաս Շնայդերը՝ Ռեմարկի ամբողջ գրական ժառանգության համակարգողը, տեղեկացնում է՝ Ռեմարկը մինչև 1933 թ. հունվար ամիսը վեպի արդեն ամփոփ մի ձեռագիր ուներ, որը վերնագրել էր «Պատ»³: Բացի այդ՝ գտել է նաև Ռեմարկի մի այլ ձեռագիր, որտեղ համդիպում է նաև «Հրածեշտ» խորագիրը⁴, սակայն ինչպես արդեն նշել ենք վերը, 1936-37 թվականին Ռեմարկը իր վեպը հրատարակեց «Երեք ընկեր» խորագրով:

Վերնագրերի այս որոնումը արդեն իսկ վկայում է այն բանի մասին, որ Ռեմարկը գտնվում էր ներքին ստեղծագործական պրոցեսում: Փորձենք վերլուծել այս երեք տարբերակները:

1 Գուցե ընթերցողի մոտ առաջացավ հարց՝ «Իսկ ինչու՞ երրորդ աշխարհի կամ դեմոկրատացման ուրիշ բռնած հասարակությունների համար»: Կարծում ենք Ռեմարկի այս և նրա նախորդող և հաջորդող վեպերից այս հասարակությունները դասեր պիտի քաղեն, որ չկրկնեն պատմության մեջ հաճախակի հանդիպող սխալները:

2 Եթե նշանագիտության մեջ կողը հասկացվում է իբրև բնական լեզու, կամ նշանակողի և նշանակալի միասնությունը (Ում. Էլո), ապա մետակողը՝ ստեղծագործության խորագիրը, համարում ենք գեղարվեստական ստեղծագործության նշանակող // նշանակալի «շփումից» դուրս բերված հեղինակային մեկնաբանություն, իբրև հեղինակային կարևորագույն ասելիք, որը հիմնվում է նշանակողի (տեքստ) և նշանակալի (վերնագիր) հիման վրա:

3 Tilman Westphalen. Der Orden der Erfolglosen (Nachwort), S. 386. Առիթից օգտվելով նշենք՝ Պատ անունը Պատրիցիայի կարճ տարբերակն է: Այսպես էին նրան դիմում Ռոբերտը և նրա ընկերները:

4 Նույն տեղում, էջ 397:

Եթե Ռեմարկը իր տեքստի խորագիրը թողներ «Պատ», ապա այս դեպքում, կարծում ենք տեքստի ամբողջ շեշտադրումը կընկներ Պատի վրա՝ դրանով հեղինակը կենդանցներ բովանդակային-արժեքաճանաչական կողմը: Կամ՝ հեղինակը կփոխեր տեքստի տրամաբանական շեշտը:

Փորձառու ընթերցողը միշտ հաշվի է առնում, թե ինչու է հեղինակը տվել նման վերնագիր, ո՞րն է ին՝ նրա դրդապատճառները, ինչո՞ւ է այդպես վերնագրել: Եթե այսպիսի ընթերցողի տեսանկյունից մոտենանք, ապա «Պատ» վերնագիրը կստվերեր վեպի մնացած գաղափարաբովանդակային կողմերը, կարծում ենք նույն իրավիճակը կլիներ, եթե Ռեմարկը վեպի դարձներ «Հրաժեշտ»: Այս վերնագրի հետ կարելի է համաձայնել, եթե վերնագրվեր վեպի այն հատվածը, երբ Ռոբին և Պատը գտնվեին արդեն առողջարանում: Այս պարագայում արդեն ընթերցողը կարող էր տեսնել իմաստային այլ նրբերանգներ, օրինակ՝ ընթերցանության ժամանակ ականատես կլիներ, թե ինչքան ծանր է բաժանվում սիրահար զույգը *իրարից, կյանքից* (Պատ): Վեպի այս հատվածի համար «Հրաժեշտ» վերնագիրը կլիներ ամենահաջողվածը, սակայն ամբողջական տեքստի համատեքստում, սա նույնպես կլիներ անհաջող:

Կարծում ենք՝ վերջին տարբերակը ամենահաջողվածն է: Անգամ Ռեմարկը այս առիթով գրել է՝ «Վեպի գործողությունները ծավալվում են ներկայում: Այն պատմում է ժամանակակից երիտասարդ մարդկանց կյանքի մի հատվածի մասին: Մարդկանց, որոնք ինչ-որ բան վերջացրել են իրենց կյանքում և ինչ-որ նոր բան են սկսել, մարդկանց, որոնք իրենց կեցության համար պիտի պայքարեն, մարդկանց՝ առանց մտապատրանքների, որոնք գիտեն ընկերությունը ամեն ինչ է, իսկ ձակատագիրը՝ ոչինչ»¹:

«Եղինակի» իր իսկ գրքի մասին մտորումները մեզ տեղեկություն են հաղորդում վեպի հետ կապված արժեքային համակարգի որոնումների մասին: «Երեք ընկեր» խորագիրը ընթերցողի համար դառնում է ուղենշային, որպեսզի ընթերցողին օգնի գեղարվեստական հաղորդակցության ընթացքում փնտրել պատկերված երեք ընկերների միջանձնային հարաբերությունների նրբերանգները, այլ կերպ ասած՝ վերնագիրը դառնում է ընթերցողի *Մախահասկացման* (Vorverständnis - եզրույթը Գադամերինն է) ձևավորող տարրը: Ռեմարկի նման վերնագրի ընտրությունը վկայում է այն բանը, որ ընկերությունը դառնում է այն կարևորագույն արժեքներից մեկը, որը հնարավորություն կտա ողջ մնացած երկու ընկերներին (Ռոբերտ, Օտտո) շարունակել իրենց կյանքը: Ստացվում է, որ Ռեմարկի համար խիստ կարևոր է դառնում «ուրիշի» գիտակցումը, ինչը և փորձում է հասցնել իր տեքստի հասցեատիրոջը՝ ընթերցողին:

Եթե լեզվական նյութը վերլուծելու լինենք, ապա կարող ենք ասել, որ Ռե-

1 Der Nachlaß, Nr. I. 53/006 // Tilman Westphalen. Der Orden der Erfolglösen (Nachwort), S. 387.

մարկը պատահական չէ ընտրել վերնագրում “Kamerad” (“Drei Kameraden”) բառը, որը նշանակում է ընկեր: Սակայն այս բառը ունի որոշակի իմաստաբանական ծանրաբեռնվածություն: Այն փոխառություն է իսպաներեն “camarada” բառից, որի հայերեն ժիշտ համարժեքը կլինի՝ զինընկեր, ուստի այս վեպը, համատեքստից ելնելով, պիտի հայերեն թարգմանվեր՝ «երեք զինընկեր»: Այնպես որ գերմաներեն վերնագիրը էլ ավելի դիպուկ է արտահայտում երեք ընկերի փոխհարաբերությունը:

Այս ամենից զատ, խիստ կարևոր է նաև այն, որ «երեք ընկեր» խորագիրը վեպի վերջում ընթերցողի գիտակցության մեջ պետք է առաջացնի հակասություն, քանի որ Գոտֆրիդ Լենցը սպանվում է, ուստի մեծ վերնագիրն ավելի է ընդգծում Լենցի կորուստը: Պրագմատիկ տեսանկյունից խորագիրը զերծ չէ նաև զգայական ծանրաբեռնվածությունից, որն ընթերցողի գիտակցության մեջ արթուն է պահում կորուստը, ինչի արդյունքում ընկերական եռանկյունին քանդվում է:

1.2.2 Մենք արդեն վերը նշեցինք, որ վերնագրի առաջին բաղադրիչը՝ երեքը, կորստի (մարդկային) ցուցիչ է դառնում, սակայն այս ենթաբաժնում ուզում ենք դիտարկել որպես *արժեքաճանաչական* կորստի, չկայացածության ցուցիչ:

Եթե «երեքը» փորձենք պատկերացնել իբրև եռանկյունի և դրա յուրաքանչյուր կողմում տեղադրենք ռեմարկյան վեպում տեղ գտած հիմնական արժեքաճանաչության տարրերը, ապա անկյուններում կլինեն՝ ա. *ընկերությունը*, բ. սերը (Ռոբերտ-Պատ), գ. ընտանիքը: Այս երրորդը պիտի թխեր առաջին երկուսից: Նկատի ունենք, որ Ռոբի // Պատի ընկերությունը, սերը պիտի հիմք դառնար ընտանիքի ձևավորմանը և երեխաներ ունենալուն¹: Արժեքաճանաչական այս եռանկյունին, բնականաբար, քանդվում է մարդկային կորստի պատճառով, որն իր հերթին էլ հանգեցնում է արժեքաճանաչական կորստին, քայքայմանը, ինչը պատճառաբանված է 30-ական թվականների Գերմանիայի սոցիալական կյանքի պայմաններով:

Հետաքրքրական է, որ այս խնդրի հետ կապված կարելի է մի զուգահեռ անցկացնել հայ նորագույն գրականության մի գեղարվեստական ստեղծագործության հետ. խոսքը Աղասի Այվազյանի «եռանկյունի» վիպակի (1968) մասին է: Ընթերցողը հիշում է, որ Մկրտիչների դարբնոցը ուներ եռանկյունու տեսք («Հորս դարբնոցը ամենամեծն էր: Նրա կտուրը ետևի մասում իջնում էր ներքև և միանում գետնին: Եթե կողքից մայելիս լինեինք, ապա նա եռանկյունու ձև ուներ: Ես այդպես էլ անվանում էի «եռանկյունի»)²:

1 Երեխաների թեմային մենք առանձին ենք անդրադառնալու, ուստի այստեղ սահմանափակվենք միայն այսքանով:

2 Այվազյան Ա., Եռանկյունի: Վիպակներ և պատմվածքներ, Երևան, «Սովետ. գրող», 1983, էջ 4: Հետ այսու նշելու ենք միայն վիպակի անվանումը և էջը:

Սա տեքստ // վերնագիր հարաբերության «մակերեսային» փաստարկումն է, որի մասին ասում է հենց պատումը վարողը: Սակայն տեքստի ընթերցումը ցույց է տալիս, որ եռանկյունին սոսկ արտաքին կառուցվածքից զատ կարելի է դիտարկել իբրև «Մկրտիչների աշխարհի» («եռանկյունի», էջ 7), որում հաշտ ու խաղաղ աշխատում էին հինգ ընկերները, չհաշված մի դեպքի, որի հետևանքով «եռանկյունու» ամենաուժեղ մարդու՝ «Մկոյի ականջներից մեկի կեսը» կռվի ժամանակ պոկվեց («եռանկյունի», էջ 10): Իսկ մնացած դեպքերում նրանց միջանձնային փոխհարաբերությունը կարգավորվում էր լուրջ // անլուրջ ներդաշնակ հերթափոխի հիման վրա. «... շատ անգամ ամենաանցշան կատակից լուրջն էր ծնվում, և ամենալուրջից ստացվում էր որևէ ծիծաղելի բան...» («եռանկյունի», էջ 6):

Այս երկը մեզ հնարավորություն է տալիս՝ «եռանկյունին» իբրև ավելի վերացական մոդել դիտարկելու համար: Նյութական «եռանկյունու» տակ հավաքված էին տարբեր ձևկատագրի մարդիկ, որոնց ձևկատագիրը սերտորեն կապված էր նաև հայ ժողովրդի ձևկատագրի հետ: Ասվածը կարող ենք փաստարկել «եռանկյունում» հնչող «դուդուկի տխուր նվվոցով» («եռանկյունի», էջ 7), հայրենադարձի ձերբակալությամբ (երբ Ամերիկայից վերդարձած վարպետ Մկրտիչը ստալինյան ռեժիմի պատճառով տարիներ շարունակ անցկացրեց աքսորավայրում)¹:

Վերը ասվածից կարելի արդեն եզրակացնել, որ «եռանկյունու» մի անկյունը կազմում էր հաշտ ու համերաշխ ընկերությունը: «եռանկյունու» մյուս անկյունը կարող ենք տեղադրել սերը (Մկո // Լյուբա): Ասվածը կարելի է հիմնավորել վիպակի «Սերը «եռանկյունում»» վերնագրով և հետագա պատումի նկարագրությամբ:

«եռանկյունու» երրորդ անկյունը, եթե ամեն ինչ հարթ ընթանար, պիտի դառնար ընտանիքը, որի շարունակությունն էլ պիտի դառնային երեխաները: Այս ամենի համար կային արդեն նախադրյալներ. «Տարօրինակ մաքուր էր «եռանկյունին»: Մի քիչ կանացի կերպարանք էր ստացել: Միշտ մաքուր էր Մկոն»: Այս ամենին գումարվում է օղելոկոնի հոտը, փոխվում է նաև հոտը «եռանկյունում» («եռանկյունի», էջ 21), այլ կերպ ասած՝ «տղամարդկայինը» փոխարինվում է ավելի նուրբ, «կանացի» հոտերով:

Արժեքաճանկան եռանկյունին կլինեի ամուր, եթե վրա չհասներ Հայրենական պատերազմը: ««եռանկյունին» մասնակցում է պատերազմին» վիպակի հատվածը նկարագրում է Մկոյի և Լյուբայի՝ ռազմաձևական պատրաստվելու գործընթացը, որի արդյունքում ««եռանկյունու» սուր անկյունը դատարկվում է» («եռանկյունի», էջ 29): Մկոյի և Լյուբայի մահվամբ քանդվում են արժեքա-

1 Առիթից օգտվելով նշենք, որ Ռեմարկի մյուս վեպը՝ «Հաղթական կամարը» (1946) նկարագրում է արդեն նացիստական ռեժիմից տուժածների կյանքը օտարության մեջ:

նական եռանկյունու երկու կողմերը՝ սերը և ընտանիքը: Մնում է միայն ընկերությունը, ինչպես Ռեմարկի վեպում. «Ռոբի, ես (ասում է Պատը. – Տ.Ս.) շատ կուզեմայի ունենալ քեզանից երեխա: Առաջ ես երբեք չէի ուզում: Ես նույնիսկ չէի կարող պատկերացնել: Իսկ այժմ հաճախ եմ մտածում: Լավ կլիներ, եթե ինչ-որ բան մնար: Երեխան հաճախ կմայեր քեզ, և դու կհիշեիր ինձ: Այդ ժամանակ ես նորից կլինեի քեզ հետ» (“Drei Kameraden”, Տ. 375)

Ընկերությունը ապահովող երեք «Մկրտիչներից» ողջ են մնում միայն ուստա Մուկուչը, ինչպես նաև Նալբանդ Գասպարը և Վասոն: Վիպակի վերջում ներկայացվում է նաև այս ընկերների մահը: Նալբանդ Գասպարը փողոցով քայլելիս, հանկարծամահ է լինում, Վասոն՝ մեկնում Կախեսթ, ումից այլևս լուր չի գալիս («Եռանկյունի», էջ 33):

Վիպակի վերջում նկարագրվում է նաև երկար տարիներ աքսորված վարպետ Մկրտչի վերադարձը¹, և երկուսի (նաև ուստա Մուկուչի) մահը. «Հայրս, առանց հիվանդանալու, մտավ անկողին: ... Հայրս... երեկոյան սափրվեց: Հետո դեմքը դարձրեց պատի կողմը և քնեց: Այսպես մահացավ հայրս՝ «եռանկյունու» վերջին Մկրտիչը» («Եռանկյունի», էջ 35):

Ի տարբերություն Ռեմարկի «Երեք ընկեր» վեպի, այստեղ վերանում է և՛ նյութական², և՛ ամբողջ արժեքաճանկան եռանկյունին (ընկերություն, սերը, (չկայացած) ընտանիք): Եթե Այվազյանի երկը ընթերցողին պատմում է պատումը վարողի՝ «տարիների քողով ծածկված» («Եռանկյունի», էջ 35) հեռավոր հուշի, հիշողության մասին, այսինքն՝ վիպակը ներկայացվում է իբրև *ավարտված* մի հուշ, մի քան անցյալում ապրած մարդկանց մասին, ապա Ռեմարկի վեպի «վերջով» մենք գլխի ենք ընկնում, որ կյանքը և կյանքի համար մղվող պայքարը *շարունակվում է*:

1. 3 «Երեք ընկեր» վեպի «սկիզբ» և «վերջ» կարգերը

Այս ենթաբաժնում մենք կփորձենք վերլուծել այս վեպի սկիզբը և վերջը, այսինքն՝ ինչպես է սկսում և ավարտում հեղինակը վեպը³:

1 «Գլխին դրած «կատելուկն» արդեն բավական էր՝ տարիների բաժանումից հետո նրան ծանաչելու համար: Ֆրակի փոխարեն բամբակե բաժկոն էր հագին: Մազերը բուրդովին ձերմակ: Մարմինը՝ ուղղաձիգ: ...ին մեջ ծնվեց մի անասելի ցանկություն: Ինչ լավ կլիներ, եթե վարպետ Մկրտչի այս վայրկյանը, նրա արդարացումը տեսնեին կորած Մկրտիչները» («Եռանկյունի», էջ 33-34): Ինչպես նկատելի է, պատումը վարողը հազուաթի՝ փոփոխության դիպուկ (ֆրակ // բամբակե բաժկոն) դետալով է զգացնել տալիս ընթերցողին վարպետի՝ աքսորավայրում ապրած տարիների մասին: Վարպետ Մկրտչի ապրած տարիների լուրջությունը հեղինակը թողնում է ընթերցողին:

2 «Երբ իմացա, որ դարձրո՞ւց քանդում են, վազեվազ գնացի այնտեղ: ...Բուլդոզերը դառնաց, ցուլի մեման ծակատն իջեցրեց ներքև և, զգալով, որ իր ուժերը չեն բավականանում, որ պայքարն անիմաստ է, սուսուփուս փլվեց» («Եռանկյունի», էջ 35)

3 Տեքստի սկիզբը և վերջը որոշակի են դարձնում տեքստ // ոչ տեքստ սահմանը,

Ցանկացած գեղարվեստական երկում այս կարգերի վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս պարզել, թե ինչպես է մոդելավորված տեքստը, ինչպիսի շրջանակի մեջ է «հավաքում» հեղինակը իր ասելիքը: Այս խնդրի ջննդությունը կբացահայտի հեղինակի կողավորած գիտակցված // չգիտակցված այն արժեքները, որոնք խիստ կարևոր են պրագմատիկ տեսանկյունից՝ տեքստ-ընթերցող հաղորդակցության առումով:

Պետք է նկատել որ, մենք վերցնում արդեն փորձեցինք դիտարկել վեպի «սկզբի» կարևորագույն տարրերից մեկը՝ խորագիրը, իսկ այժմ փորձենք «մտնել» նրա մեջ և վերլուծել վեպի ներսի սկիզբն ու վերջը:

1.3.1 Իբրև տեքստի սկիզբ կարող ենք դիտարկել մի քանի առանձնահատկություններ: Իբրև առաջին ակնհայտ մոտիվ կարող ենք նշել հարթեցողությունը (հիշիր այն պահը, երբ Ռոբերտը առավոտյան բռնացնում է ֆրաու Մա-տիլդա Շոոսին հարբած):¹

Իբրև վեպի սկիզբ կարող ենք առանձնացնել նաև Ռոբերտի ծննդյան օրը, ինչին Ռոբերտը այնքան մեծ արժեք չի տալիս: Ծննդյան օրը առիթ է դառնում Ռոբերտի մտորումների համար («Երեսուն տարեկան: Մի ժամանակ, երբ ես կարծում էի, որ երբեք չեմ դառնա քսան տարեկան...: Եվ հետո»²): Ռոբերտի մտորումները հեղինակին հնարավորություն են տալիս ամմիջապես ընթերցողին ներքաշել Առաջին աշխարհամարտին մասնակցած սերունդների ներքին ապրումների մեջ: Փաստորեն, վեպի սկիզբում ընթերցողը տեղեկանում է, որ վեպի հերոսները պատերազմի մասնակիցներ են³:

Իսկ ինչ վերաբերում է ժամանակային սկզբին, ապա վեպը սկսվում է առավոտի նկարագրությամբ («Երկինքը դեղին էր, ինչպես արույրը և չէր հասցրել աղոտտվել ծխնելույզի ծխից: ... Արևը ուր որ է պիտի ծագեր» // “Der Himmel war wie Messing und noch nicht verqualmt vom Rauch der Schornsteine. Die Sonne musste gleich aufgehen”) (“Drei Kameraden”, S. 5):

Այսպիսով, եթե ընդհանրացնելու լինենք, ապա կարող ենք ասել, որ Ռեմարկի ստեղծագործության սկզբում շեշտադրում են խմելը, մարդու ծնունդը, այսինքն՝ նաև կյանքը, կյանքի սկիզբը, առավոտը, հերոսի գիտակցությունից ռետրոսպեկցիայի միջոցով ի հայտ եկող պատերազմի հուշը:

1.3.2 Այժմ տեսնենք, թե ինչպես է ավարտվում այս վեպը: Վեպն ավարտ-

սկիզբը մոդելավորում է պատճառը, իսկ վերջը՝ նպատակը (Տե՛ս Лотман Ю. М., Об искусстве (Структура художественного текста), изд. “Искусство-СПБ”, 2005, с. 208):

- 1 Զանի որ այս խնդիրը առանձին ջննդության նյութ է դառնալու, ասիմանափակվենք միայն այս մոտիվի հիշատակմամբ:
- 2 Erich Maria Remarque. Drei Kameraden. Klepener & Witsch, 7. Auflage, 2007., S. 7. Այս և բոլոր մեջբերումները կատարելու ենք այս գրքից և նշելու ենք վեպի խորագիրը և էջը:
- 3 Վեպի ժամանակային ասպեկտը մենք քննելու ենք առանձին, ուստի այստեղ դրա մասին չենք խոսի:

վում է Պատի՝ «սիրած, խիզախ ընկերոջ (“geliebter, tapferer, alter Bursche” (382)) մահվամբ:

Ինչպես տեսնում ենք, Ռեմարկը իր վեպը կառուցում է երկու կարևորագույն գոյաբանական երևույթների շուրջ՝ կյանք (սկիզբ) և մահ (վերջ):

Հեղինակը՝ Ռոբերտի տեսանկյունից շեշտում է Պատի՝ իբրև Ռոբիի ընկերոջ (“alter Bursche”)՝ կորուստը: Այսինքն՝ Ռեմարկը իր վեպը չի մոռելավորում իբրև ուրախ ավարտ (happy end): Սակայն պետք է նկատել, որ վեպը չի ավարտվում հռեռետությամբ, հեղինակի ծայրը շարունակվում է մնալ լռեցված, նա չի արտահայտում իր վերաբերմունքը մահն կորուստների մասին:

Ռոբերտը խիստ զուսպ ու հակիրճ է գրում. «Նա մահացավ գիշերվա վերջի ժամին, երբ դեռ չէր լուսացել: Նա ծանր էր մահանում, տանջանքներով լի և ոչ ոք չէր կարող նրան օգնել: ...Խեղդվելուց այլայլված դեմք: Տառապանքներով լի, տեղում քարացած աչքեր: ... Ես ոչինչ չկարողացա անել, միայն թե դատարկված նստել և նայել նրա (Պատի. – S.U.) վրա: Հետո բացվեց լույսը և նա արդեն չկար (“Dann kam Morgen, und sie war es nicht mehr“») (“Drei Kameraden”, S. 383):

Այս հատվածով էլ ավարտվում է վեպը: Եթե ուշադիր զննենք, ապա կնկատենք, որ Պատը մահանում է աչքերը բաց: Ինչու: Կարծում ենք՝ «աչքերը բաց» արտահայտության նշակյալը այն է, որ նա հեռանում է կարոտով: Նման դետալները մահվան տեսարանը դարձնում են ավելի ազդեցիկ՝ խորացնելով նաև կերպար-ընթերցող հաղորդակցության համավերապրումը:

Այս հատվածում ամկա է նաև ժամանակային պլան՝ գիշեր // ցերեկ: Վեպում նշվում է, որ առողջարանի հիվանդները՝ թոքախտավոր, հիմնականում մահանում էին դեռ լույսը չբացված, ուստի այդ դետալի շեշտումը ունի իր ենթատեքստը, այն է՝ Պատը նույնպես չի խախտում այն չգրված օրենքը, ժիշտ ժամին մահանալու ավանդույթը:

Առավոտ (“Morgen”) սեզմենտի ամկայությունը մենք մեկնաբանում ենք իբրև կյանքի շարունակականության ցուցիչ: Ծիշտ է, նշվում է Պատի բացակայությունը, բայց օրը բացվում է, այսինքն՝ լույս է: Վեպը չի մնում Պատի մահվան, գիշերվա տիրույթում, այն դուրս է գալիս դեպի լույս: Հեղինակը ըստ էության ընթերցողին թողնում է երկակի զգացողության դաշտում, մի կողմից՝ տիրություն, կորուստ, մյուս կողմից՝ լույս, կյանքի շարունակելիություն: Կարծում ենք, որ այս վեպի վերջը ընթերցողին տանում է տիրությունից (գիշեր, մթություն) դեպի լույս, իսկ թե այդ լույսը ինչ կրերի իր հետ, ապա սա տեքստի սահմաններից դուրս է, ուստի սա արդեն յուրքանչյուր ընթերցողի մտորումնե-

1 Նկատենք, որ “alter Bursche” արտահայտությունը ոճաբանորեն խոսակցական ոճին է բնորոշ, իմաստաբանական դաշտը հարստանում է հարազատություն, հմություն (այսինքն՝ “alt Bursche” բոց. կարելի է թարգմանել «հին ընկեր») կոնոտացիաներով:

րի և երևակայության սահմանն է դառնում, որտեղ վերջանում է գրականագիտությունը:

Ընթերցողը արդեն նկատում է, որ վեպի և՛ սկիզբը, և՛ վերջը մոդելավորված են առավոտով, այլ կերպ ասած՝ առավոտը, լույսը վիպական աշխարհի շրջանակն է դառնում: Վեպի սկզբում առավոտը համարանորեն ընթերցողի գիտակցության մեջ կարող է կապվել Ռոբերտի ծնունդի հետ, իբրև կյանքի, վեպի սկզբի նշան, իսկ վերջում՝ կյանքի անհայտ շարունակականության:

Այսպիսով, մենք փորձեցինք Ռեմարկի «Երեք ընկեր» վեպի օրինակով ցույց տալ տեքստ-վերնագիր փոխհարաբերության կարևորությունը, ինչպես նաև գեղարվեստական երկի «շրջանակը» (սկիզբ և վերջ): Տիպաբանական թմրությունը ցույց տվեց, որ Ռեմարկի վեպը և Ա. Այվազյանի «Եռանկյունի» վիպակը որոշ ընդհանրություններ ունեն արժեքաբանական պլանում (ընկերություն, սեր, ընտանիք // երեխաներ):