

ՆԵՐՎԱԼՅԱՆ ԵՐԱԶԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՖԻԼԻՊ ԳԱՐՐԵԼԻ ՖԻԼՄԵՐՈՒՄ

«Երազը երկրորդ մի կյանք է: Ինձ չի հաջողվել երբևէ հատել, առանց սարսուռի, փղոսկրյա և եղջյուրե այդ դարպասները, որ բաժանում են մեզ անտեսանելի աշխարհից: Քնի առաջին ակնթարթները մահվան պատկերն են արտացոլում, երազային մի ընդարմություն է համակում մեր միտքը, և չենք կարող մենք ձգգրիտ սահմանել այն պահը, երբ «ես»-ը, այլ ձև ստանալով, շարունակում է իր գոյության ստեղծագործությունը: Դա ստորգետնյա աղոտ մի ծանապարհ է, որ լուսավորվում է աստիճանաբար, և որտեղ ստվերների և խավարի գրկից պոկվում են գունատ այն կերպարանքները՝ լուրջ դեմքերով, անշարժ, բնակիչները դրախտի նախադռների: Հետո երևան է գալիս պատկերը, նոր մի լուսավորության տակ շողարծակում են և սկսում խլրտալ անսովոր այդ երևակումները: Ոգիների աշխարհն է քացվում մեր առջև»:

Ժերար դը Ներվալ, «Օրելիա»

Հայտնի չէ, թե ինչ զարգացում կունենար Ժերար դը Ներվալի ստեղծագործությունը¹, եթե վերջինս երազի իր աշխարհագրությունը

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 08.02.2019:

1 Ժերար դը Ներվալը (1808-1855) XIX դարի ֆրանսիական գրականության ամենախնքնատիպ հեղինակներից է: Թեև նա ֆրանսիական ռոմանտիզմին հարող մի շարք գրողների, թատերգակների ժամանակակիցն ու ընկերն էր, նրա ստեղծագործությունը նկատելիորեն առանձնանում է այդ տարիների փարիզյան բեմերում և գրական աշխարհում հաղթարշավող Ալեքսանդր Դյումայի, Վիկտոր Հյուգոյի կամ Թեոֆիլ Գոթյեի երկերից: Նրա բանաստեղծությունը միաժամանակ «թափանցիկ է և առեղծվածային», ինչպես նշում է ֆրանսիացի բանաստեղծ, արվեստաբան Իվ Բոնֆուան, արձակը՝ չափազանց ազատ, ներհուն: Իր սրաբույժ ու դժվարին կենսագրության ընթացքում Ներվալը հասցրել է հեղինակել ֆրանսիական պոեզիայի ամենագեղեցիկ և, հիրավի, առեղծվածային սոնետները՝ հայտնի «Քիմեոներ» վերնագրով, մի շարք արձակ երկերի ու մանրապատումների հեղինակ է («Կրակի աղջիկները», «Հրոսանքներ և հուշեր», «Հոկտեմբերյան գիշերներ», «Սիլվի», «Պանդորա», «Օրելիա»): Նրա երկերը կարծես կանխազգում են այն միտումներն ու գործընթացները, որոնք ձևավորելու էին ժամանակակից գրա-

տեսներ՝ երևակված կինոժապավենի վրա: «Օրելիա» վիպակի չորրորդ գլխում, հիշատակելով գլխավոր հերոսի երազային մտապատկերները, Ներվալը դրանք որակում է որպես «*peintures animées*»², այսինքն՝ կենդանացած, շարժվող կտավներ, որոնք հստակ գծագրություն են ստանում իր աչքի առջև: Ինչ է հիշատակում Ներվալը, եթե ոչ կինոպատկերը՝ ներկայության զարմանալի իր ուժով: Սակայն հարկ էր սպասել գրեթե կես դար, որպեսզի ձերմակ էկրաններին իսկապես կենդանանային ուրվականային պատկերները, և ապա՝ ևս կես դար, որպեսզի ֆրանսիական ռոմանտիզմի ամենաառեղծվածային հեղինակի՝ Ժերար դը Ներվալի բանաստեղծական արձակն իր անուղղակի արտահայտությունը գտներ ֆրանսիական ժամանակակից կինոյում, մասնավորապես՝ Նոր ալիքին հետևած ամենաինքնատիպ կինոբեմադրիչներից մեկի՝ Ֆիլիպ Գարրելի կինոարվեստում՝ սև-սպիտակ «խլրտացող» ստվերների իր թափորով: Չնայած երկու արվեստագետներին միմյանցից բաժանող հարյուրամյակին՝ երկուսն էլ երազի աննահանջ վարքագիծներն են: Երկուսն էլ ոչ միայն բավարարվում են երազների զուտ արտաքին փոխադրությամբ, այլև երազն ու ենթագիտակցական աշխարհը դարձնում իրենց գեղագիտական և բանաստեղծական որոնումների առանցքը, իրենց գրվածքի հենքը՝ հանգելով ուրույն մի երազագրության: Ճշմարիտ է, ֆրանսիական գրական սերունդների հերթափոխում բազմաթիվ են անդրադարձները երազին, հենց իր՝ Ներվալի սերնդակիցների մեջ հարկ է հիշատակել Ծառլ Նոդյենին, Ալֆրեդ դը Մյուսսենին, Վիկտոր Հյուգոյին, որի արձակը հե-

կանության ընթացքը: Երազների իր քննությունը տեղակայելով իրականության և երազի միջակայքում՝ Ներվալը Ֆրոյդից շատ առաջ երազը դարձնում է գոյաբանական նոր իմացության աղբյուր: Անրի Միշլոյի տարրալուծվող հերոսից առաջ, որն իր հետ քնարականության նոր ընկալում էր բերելու, Ներվալն արձանագրում է ժամանակակից հերոսի ներքին բեկումները, կոտորակումները՝ դարձնելով դրանք Միեղենի որոնման ուրույն քարտեզագրություն:

1984-ին Ներվալի սոնետներից վեցը Ա. Ալիքյանի թարգմանությամբ տեղ են գտել «Ֆրանսիական պոեզիա» անթոլոգիայում: 2014-ին «Քիմեոները» լույս են տեսել գրական թերթում՝ Ն. Վարդանյանի թարգմանությամբ: Արձակ ստեղծագործությունները՝ «Օրելիան», «Պանդորան», «Սիլվին», հայալեզու թարգմանությամբ լույս են տեսել Նաիրի հրատարակչությունում (թարգմ.՝ Ծ. Թամրազյանի):

2 Ժերար դը Ներվալ, «Օրելիա», 1972, Librairie gonnrale française, էջ 19: Թարգմ.՝ Ծ. Թամրազյանի, Նաիրի, 2014:

ղեղված է ներքին տեսիլներով և մղձավանջներով, և իհարկե Թեոֆիլ Գոթյեին՝ իր «Ոգեհման» վիպակով³։ Բայց քչերի մոտ է երազը հանդես գալիս նման ուժով, դառնում ճակատագիր։

Թե՛ Ժերար դը Ներվալի, թե՛ Ֆիլիպ Գարրեթի պարագայում երազագրությունը չի սահմանափակվում մի երկով կամ մի ֆիլմով, այն ընդգրկում է այս արվեստագետների ստեղծագործական ողջ ծիրը։ Եվ անուղղակի մի գրույց է կարծես ծավալվում այս երկու ստեղծագործական համաստեղությունների միջև՝ թերևս վերածվելով միջտեքստային մի հարաբերության՝ սքոդված, բայց խոր։

Ուշագրավ է, որ չափազանց վաղ՝ տասնչորս տարեկանում «Կարողի փետուրը» և «Տարածայնության զավակները» ֆիլմերով կինոաշխարհի մտած Ֆիլիպ Գարրեթը երբևէ չի ձեռնարկել Ներվալի որևէ ստեղծագործության էկրանավորում։ Բացահայտ հղումները Ներվալին բացակայում են նրա աշխատանքներում։ Ֆիլիպ Գարրեթի տեքստերում կամ հարցազրույցներում հնարավոր չէ գտնել Ներվալի ստեղծագործության որևէ ուղղակի հիշատակում։ Նշենք, որ կինոարվեստին նվիրված նրա մի շարք տեքստերը, դիտարկումները տեղ են գտել «Տեսախցիկ՝ սրտի փոխարեն» ժողովածուում, որտեղ, սակայն, Ներվալին առնչվող միակ հիշատակումը խիստ թուուցիկ է և վերաբերում է Ջեյն Չեքերգին. Ֆիլիպ Գարրեթը, հարգանքի տուրք մատուցելով կյանքից վաղաժամ հեռացած դերասանուհուն, նշում է վերջինիս ունեցած մեծ սերը Ժերար դը Ներվալի պոեզիայի նկատմամբ։

Եվ այնուամենայնիվ, Ներվալը, որովհետև եթե մտովի ֆրանսիական ժամանակակից կինոյում փնտրեինք Ժերար դը Ներվալի բանաստեղծական աշխարհի, գեղագիտության հետքը, մեր հայացքներն ինքնաբերաբար կդառնային գարրեթյան երազագրության սև-սպիտակ պատկերների թրթիռին, և որովհետև լինում են հանդիպումներ, որոնք արձանագրված չեն գրականության և արվեստի պատմության և ոչ մի լուսանցքում, բայց իրենց հզոր շողարձակմամբ լույսի ուղեծիրներ են բացում հաղորդակից հոգիների անծայրածիր այն օվկիանոսում, որն այնքան թանկ էր գերմանացի ողմանտիկներին։ Թերևս դա

3 Հետաքրքրական է, որ Ֆիլիպ Գարրեթի «Այգի սահմանը» ֆիլմը, որ ներշնչված է Թեոֆիլ Գոթյեի «Ոգեհման» ֆանտաստիկ վիպակով, թե՛ իր գեղագիտությամբ, թե՛ արծարծած խնդիրներով ավելի շուտ Ներվալին է հիշեցնում, քան Գոթյեի երկը։ Այստեղ մենք իսկապես երագի և իրականության միջակայքում ենք և բավական հեռու «Ոգեհմայի» ֆանտաստիկ տիրույթից։

է միջտեքստային հարաբերության ճշմարիտ ընկալումը. հարաշարժ մի փոխընթերցում՝ անկախ փաստացի հղումներից, բացահայտ մեջբերումներից, ազդեցություններից կամ անմնացորդ հիացմունքի սրտառու խոստովանություններից, որպիսիք կարելի է գտնել այս կամ այն արվեստագետի նոթերում կամ նամակագրության մեջ: Եվ իհարկե, միայն Գարրեթի ֆիլմերի լուսկյաց, ներպատկերային բանաստեղծականությունը չէ, որ վկայում է նման առնչակցության մասին: Եվ ոչ էլ վերնագրերը, որոնց խորհրդավոր կյանքն ու բանաստեղծական ուժը շարունակվում են ֆիլմի տիրույթից դուրս, նրանից անկախ. «Ակունքների կապույտը», «Ներքին սպին», «Կույսի մահիձը», «Բյուրեղյա օրորոց», «Վայրի անմեղություն», «Բարձր մենություններ», «Սիրո ծնունդը», «Մարիամ՝ հանուն հիշողության», «Եվ լույս են կիթառները», «Գիշերային քամի», «Նա այնքան ժամեր է անցկացրել լուսարձակների ներքո»:

Էական մի առանձնահատկություն, որ վեր է բոլոր արտաքին համընկնումներից. երկու արվեստագետներն էլ երազագրությունը հասցնում են իր բովանդակային, գեղագիտական, բանաստեղծական բարձրակետին՝ չընդհատվող մի երկխոսության երազի և իրականության միջև, որ դրսևորվում է յուրօրինակ սահմանեզրյա աշխարհագրությամբ, սահուն անցումներով սահմանից սահման:

«Այգի սահմանը». վերնագրված է Ֆիլիպ Գարրեթի վերջին ֆիլմերից մեկը: Սահմանային այդ սահանքներն են, որ ներվալյան երազագրության մեջ գրեթե անհնարին են դարձնում պատումի իրական և մտացածին հյուսվածքները տարանջատելու փորձերը, ինչպես օրինակ «Օրելիա» վիպակում: Սահմանային այդ ճոճքի առարկայական դրսևորումներն անհամար են ներվալյան գրվածքում. կասկած արտահայտող ռայաձևերը և վերաբերականները, որոշիչ և անորոշ հոդերի կիրառությունը, ներքին խոսքի և պատումի արտաշերտի նրբին հերթագայությունը, ժամանակային ձևերի փոփոխությունը, կետադրությունը: Հենց ոճական, քերականական, շարահյուսական այդ հնարքների շնորհիվ է ստեղծվում ներվալյան միջակայքը՝ երազի և իրականության միջև: Այդ դրսևորումներից մի քանիսը ներկայացնենք ստորև:

Նախ անդրադառնանք կասկած, սուբյեկտիվ ապրում արտահայտող բայաձևերին: Այս առումով՝ հարկ է նշել, որ «Օրելիայում» գե-

րակշռում են ֆրանսերեն «croire» (հավատալ, կարծել) բայով կառուցված պարզ կամ բարդ բայաձևերը: Այս բայի գերակայությունը դարձյալ սուրբեկտիվ ապրում արտահայտող մեկ այլ՝ «sembler» (թվալ) բայի նկատմամբ ուշագրավ է: Առաջինի դեպքում շատ ավելի լայն է իմաստային դաշտի ընդգրկումը («Croire»՝ «հավատալ, կարծել»), և իմաստային այս բազմազանությունն էլ անխուսափելիորեն երկակիություն է ստեղծում: «Sembler»-ի դեպքում շատ ավելի միանշանակ է արտերևույթի, խաբկանքի, թվացյալ, մտացածին իրականության իմաստը, մինչդեռ «croire»-ի պարագայում հնարավոր է երազի և իրականության կենսական միջակայքը, ինչպես, օրինակ, «Օրելիայի» հետևյալ նախադասության մեջ.

«Et pendant qu'il m'accompagnait, je me mis à chercher dans le ciel une étoile, que **je croyais connaître**...»⁴.

Տողացի թարգմանությամբ.

«Եվ մինչ նա ուղեկցում էր ինձ, ես սկսեցի երկնքում փնտրել մի աստղ, որը **կարծում էի, թե ճանաչում եմ** ...»:

Իհարկե, գեղարվեստական թարգմանության պարագայում հարկ է լինում հղկել վերոհիշյալ բայական կառույցը⁵, և իմաստային նրբերանգր հաճախ կորչում է, բայց ուշագրավ է, որ բնագրում հեղինակը «croire»՝ «կարծել/հավատալ» բայն է օգտագործում, որն ընդգծում է ապրումի երկակիությունը: Նշենք, որ հետևող նախադասությունները մեզ հնարավորություն չեն տալիս պարզել՝ խոսքը խաբկանքի՞, թե՞ իրականության մասին է: Եվ ուրեմն, գտնված է երաժշտական բանալին, որովհետև չսահմանվող այդ միջակայքը հենց ներվայան ներապրումն է, որը վերածվում է բանաստեղծության ներքին փորձի:

Մեկ այլ առանձնահատկություն՝ պատումի ժամանակը: Նշենք, որ ներվայան պատումում ժամանակային և տարածական չափումները հաճախ պարուրված են անորոշության քնքուշ մի շղարշով: Ներվալի գրվածքին բնորոշ են զեղչումները, անբացատրելիորեն արագացող և դանդաղող ռիթմերը, որոնք արարը հետևողականորեն հյուսում են երազային իր կրկնակին՝ երերուն, անիրական, ներքին մի ժամանա-

4 Ժերար դը Ներվալ, «Օրելիա», Librairie générale française, 1972, էջ 9:

5 «Օրելիայի» հայերեն իրատարակության մեջ նախադասությունը ներկայանում է հետևյալ կերպ. «Եվ մինչ նա ուղեկցում էր ինձ, ես սկսեցի երկնքում փնտրել մի աստղ, որ թվում էր՝ ճանաչում էի», Նաիրի, 2014, էջ 69, թարգմ.՝ Շուշանիկ Թամրազյանի:

կի: Եվ հաճախ պատումից հստակ ժամանակագրություն կորզելու փորձերը դատապարտված են ձախողման.

«Մի երեկոյից հետո». Երբ նա միաժամանակ այնքան բնական և գրավիչ էր եղել, մի գրավչություն, որի կախարդանքը բոլորն էին զգում, ես ինձ այնաստիճան հրապուրված զգացի, որ մի ակնթաթ անգամ չհապաղելով՝ ցանկացա գրել նրան: Այնքան երջանիկ էի այն գիտակցությունից, որ սիրտս ընդունակ է նոր սեր ձաշակելու... Նոր էր միայն նամակն ուղարկվել, և ես կուզեի այն ետ բերել, և գնացի միայնության մեջ մտորելու նրա մասին, ինչն ինձ թվում էր պղծումն իմ հուշերի:

Երեկոն նոր իմ սիրուն վերադարձրեց նախօրեի ողջ փայլը: Տիկինը կարծես հուզվեց գրածս կարդալով՝ միևնույն ժամանակ իր զարմանքն արտահայտելով՝ ի տես հանկարծահաս այդ պոռթկման⁶:

Մեջբերված առաջին պարբերության «մի երեկո»-ին (*une soiree*) հաջորդ պարբերության մեջ հետևում է մի ուրիշ «երեկո» (*le soir*)՝ դրված որոշիչ հոդով. չնայած «նախօրեի» առկայությանը՝ ժամանակային այս ցուցիչը մնում է տարտամ, ասես օդից առկախ՝ չտեղակայվելով իրական ժամանակում, դառնալով առաջին «երեկոյի» երազային կրկնակը կամ շփոթմունքի արդյունք:

Անցումը մի սահմանից մյուսն իրագործվում է նաև կետադրական նշանների միջոցով: Ներվալյան արձակում առանձնապես ուշագրավ է գծի օգտագործումը, որը հեղինակային կիրառության արգասիք է և հակասում է ֆրանսերենի դասական կետադրության կանոններին: Այդ պարագայում գործ ունենք ո՛չ ուրիշի ուղղակի խոսքի, ո՛չ տրոհման և ո՛չ էլ միացման գծի հետ: Ներվալյան արձակում բարդ նախադասության մեջտեղում կամ երկու անկախ նախադասությունների միջև հայտնվող գիծը դառնում է սահմանային սահմանքների առարկայական արտահայտությունը: Այդպիսով, թույլեք սահմանից սահման իր գրաֆիկական արձանագրությունն է ստանում.

«Իր երկար զգեստի անտիկ ծալքերով՝ նա նման էր Ալբրեխտ Դյուրերի «Մելամաղձի» հրեշտակին: - Ես չկարողացա խեղդել սարսափի ձիչերը, որոնք ինձ արթնացրին քնից⁷»:

6 Ժերար դը Ներվալ, «Օրելիա», Librairie generale française, 1972, էջ 5-6: Թարգմ.՝ Ծ. Թամրազյանի, Նաիրի, 2014:

7 Նույնը, էջ 9:

Բազմաթիվ են օրինակները.

«Այդ գիշեր ես մի երազ տեսա, որը հաստատեց միտքս: - Ես թափառում էի ընդարձակ մի շինությունում՝ բաղկացած բազմաթիվ սրահներից /.../»⁸:

Հետաքրքիր է դիտարկել՝ ինչպե՞ս են նմանատիպ անցումները սահմանից սահման իրագործվում կինոլեզվում: Ինչպե՞ս է ստեղծվում միջակայքը՝ երազի և իրականության միջև: Ի՞նչ դեր են խաղում պատկերների շարակցման միջոցները, պատկերների խավարումը և կամ խոսքը Ֆիլիպ Գարրելի այնքան սակավախոս կինոաշխարհում:

Այս առումով՝ ուշագրավ են «Օրինավոր սիրեկանները» (2001) ֆիլմը եզրափակող կադրերը: Երիտասարդ Ֆրանսուան ընթերցում է Միացյալ Նահանգներ մեկնած ընկերուհու նամակը, որը, անդրադառնալով 68 թվականի Մայիսյան ապստամբության հետևանքներին, հնչում է որպես մի ամբողջ սերնդի եղերերգ: Նամակն ընթերցելուց հետո Ֆրանսուան ի վերջո տեղի է տալիս երազի «ուղերձին», որ երկար տարիներ փորձում էր խլացնել: Հաջորդ կադրում նա նստած է մահճակալին՝ թաղված ննջասենյակի կիսամութում: Պատկերն ընդհատվում է: Մյուս կադրում դատարկ է կրանին կարդում ենք ենթագրերը. «Արդարների քունը»: Դրան հետևող տեսարանը մեզ կրկին տեղափոխում է Ֆրանսուայի կիսամութ ննջասենյակ: Հանդիսատեսն արձանագրում է լռելայն ինչ-որ հաբեր կուլ տվող Ֆրանսուայի շարժումը, բայց այս տեսարանն իր անբացատրելի դանդաղկոտությամբ և համրությամբ բացառիկ չէ ֆիլմում և առանձնակի մեկնաբանություն չի ստանում հանդիսատեսի կողմից:

Դրան հետևում է պատկերների խավարումը: Ի դեպ, ֆիլմում դրանք մի քանիսն են: Նույնիսկ անզեն աչքի համար ակնհայտ է, որ համր կինոյում այնքան մեծ տարածում ունեցող այս հնարանքին որոշակի գործառույթ է վերապահված: «Մաքուր կինոյի» երազը ոգեկոչելուց զատ՝ պատկերների մթագնումն այստեղ հենց ներվայան միջակայքն է նշանավորում, երբ նայելով մութ էկրանին՝ մի քանի վայրկյան շարունակ մենք խարխափում ենք երազի և իրականության, քնի և արթնության միջտարածությունում: Քանի դեռ էկրանին շնչում է խավարը, մենք միջակայքում ենք:

Հաջորդում են կադրեր, որ գարրելյան երազագրության տիպա-

8 Նույնը, էջ 8:

կան դիմագիծն ունեն: Այստեղ մենք երազի ժամանակային և տարածական դաշտում ենք: Եկրանին հայտնվում է գարրեյան երազապատումի ամենատպալմորիչ տարրը՝ փշալարերը, որ դառնում են երազի և իրականության փխրուն սահմանի առարկայական արտահայտությունը: Գլխավոր հերոսուհին՝ Ֆրանսուայի ընկերուհին, կանգնած է անտառեզրին՝ փշալարերի ետևում: Պատկեր, որ միանշանակ չէ. եթե անտառեզրն ինքնաբերաբար հղում է Դանտեի խորհրդավոր ուղևորությանը, և անտառեզրին հայտնվող երիտասարդ աղջկա դեմքը՝ խոշոր պլանով, յուրօրինակ մի պատգամախոսի գործառույթ է կատարում՝ բնականաբար, հիշեցնելով Բեատրիչենին, ապա փշալարերը հուշում են համր սպառնալիքի մասին:

Դրան հետևող կադրը էլ ավելի երկիմաստ մի տեսարան է առաջարկում. հերոսուհին պառկած է անտառեզրին՝ փշալարերի միջև: Նա քնած է, բայց հողի վրա դրված դողդոջ ճրագը հսկում է աննահանջ: Ներվալի ուշադիր ընթերցողներն անմիջապես հիշում են թալկացող լույսի մտասևեռումը ներվալյան արձակում⁹: Կրկնվող այս պատկերը Ներվալի գործերում ցույց է տալիս ինչպես կյանքի տրոփյունը, այնպես էլ վախճանի տագնապը:

Հատկանշական է, որ քնի տեսարանում հերոսուհին, ի տարբերություն նախորդ կադրի, երևում է ոչ թե փշալարերի **ետևում, այլ փշալարերի միջև**: Երկու կողմից անհավասար գծով փշալարեր են կապված՝ թողնելով անձուկ մի միջանցք: Հերոսուհին իսկապես, հանգչում է երկու ափերի՝ երազի և իրականության, քնի և արթնության, կյանքի և մահվան միջև բացվող երերուն անցումում: Այսպիսով՝ Ֆիլիպ Գարրելը ներվալյան միջակայքի ամենաուղղակի կինոպատկերն է ստեղծում: Ուշագրավ է, որ երբ գլխավոր հերոսը մոտենում է ընկերուհուն, արթնացնում նրան, նրանք սկսում են առաջ շարժվել նույն այդ փշալարերի արանքով՝ անձուկ միջակայքով: Ո՛ր են գնում: Ի՞նչ տրամաբանությամբ են էկրանին հառնող պատկերները հաջորդում իրար:

Հետաքրքիր է, որ գարրեյան երազագրությունը չի բավարարվում պատկերներով, այստեղ տեսախցիկի նվազագույն շարժումներն իսկ մեզ հուշում են, որ մենք աննկատելիորեն լքել ենք ռացիոնալ ժամանակն ու տարածությունը: Ազդեցիկ է լույսի և խավարի համադրություն-

⁹ Տե՛ս «Օրեվիա», «Պանդորա», «Կրակի աղջիկները», թարգմ. Ծ. Թամբազյանի, Նաիրի, 2014:

նը: Սակայն այն ոչ մի կերպ չի ծառայում ռացիոնալ ժամանակ, պատում կառուցելուն: Գիշերի և ցերեկվա զուգորդումներն այստեղ մեզ ավելի շուտ տեղափոխում են երազի ժամանակայնություն, որտեղ անցումները չեն ենթարկվում ոչ մի տրամաբանության: Տեսախցիկի՝ առաջ սահող շարժմանը համադրվում է հակառակ՝ ընկրկող շարժումը: Ճերմակին ասես ընդառաջ է գալիս խավարը: Ծարժումը նույնպես դուրս է ռացիոնալ մտքի տիրույթից: Ուր են գնում հերոսները, մինչ լույսն ու խավարն այդպես հետևողականորեն հաջորդում են իրար:

Իհարկե, լույս ու ստվերի խաղերը, դրանց տարաբնույթ համադրումները բնորոշ են Գարբելի բոլոր ֆիլմերին, բայց այստեղ առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի այն արտասովոր ճերմակ լույսը, որը նույնպես անուղղակիորեն հղում է ներվալյան երազին: Ամփջապես հիշում ես «Օրելիայի» տողերը.

«Ջարմանալի այդ ճերմակը զուցեն ծագում էր հատուկ մի փայլից կամ լույսի խաղից, որտեղ խառնվում, կորչում էին պրիզմայի սովորական երանգները»¹⁰:

Իսկապես, տարօրինակ ճերմակ լույսը ներվալյան երազի կարևորագույն տարրերից է: Դարձյալ «Օրելիայում» մեկ այլ ձգգրտում կա երազային այդ լույսի բնույթի և ծագման վերաբերյալ.

«Յուրաքանչյուրին է հայտնի, որ երազներում արևը մեզ երբեք չի երևում, թեև հաճախ առավել պայծառ լույսի զգացողություն ենք ունենում: Մարմիններն ու առարկաներն այստեղ լուսավորված են ներսից»¹¹:

Ինչպես նշեցինք, ուշագրավ է զարրելյան երազագրության պատկերային համակարգը: Հարկ է կանգ առնել դրա ամենավաղ տարրերից մեկի՝ հանդերձափոխության վրա, որն առկա է նաև ռեժիսորի մյուս ֆիլմերում: Այն հաճախ է օգտագործվում՝ ցույց տալու համար անցումը սահմանից սահման: Այսպես, «Օրինավոր սիրեկանները» ֆիլմում գլխավոր հերոսի՝ Ֆրանսուայի ննջասենյակին հետևած կադրերում հերոսներն անսպասելիորեն երևում են XIX դարի հանդերձներով՝ ասես անձնատուր անշրջելի մի արարի հրամայականին, որն անդառնալիորեն շարժվում է առաջ: Հանդերձափոխության կապը

10 Ժերար դը Ներվալ, «Օրելիա», Librairie générale française, 1972, էջ 24: Թաղգմ.՝ Շ. Թամրազյանի, Նաիրի, 2014:

11 Նույնը, էջ 28:

բեմի, բեմական արարի հետ ակնհայտ է, և հղումը թատրոնին պատահական չէ. թատրոնը՝ որպես խաղացկուն սահմանների ցնցվող տախտակամած, որտեղ ամենքն էլ ավիից ավի թափառող նավորդներ են:

Այս առումով՝ հարկ է հիշել ոչ պակաս առանցքային մի տեսարան Ֆիլիպ Գարբելի մեկ այլ՝ «Վարի անմեղություն» ֆիլմից, որ կառուցված է ֆիլմ ֆիլմի մեջ հենքի վրա: Սյուժեի առանցքում գլխավոր հերոսի՝ երիտասարդ ռեժիսորի ֆիլմերից մեկի նկարահանումն է: Երիտասարդի ֆիլմը կյանքից հեռացած կնոջ՝ Կարոլի մասին է: Նկարահանման ժամանակ շրջադարձային այն պահին, երբ երիտասարդ դերասանուհու ճակատագիրը լքում է իր սահմանները՝ անդառնալիորեն նույնանալով, միախառնվելով ռեժիսորի հանգուցյալ կնոջ՝ Կարոլի պատմության ու ողբերգական դիմագծի հետ, անսպասելիորեն հայտնվում է դանդաղընթաց թափորը՝ երաժշտական հնչյունների ուղեկցությամբ, XIX դարի հանդերձներով, և երազային, անիրական իր ընթացքով շարժվում դեպի նկարահանման հարթակ: Մենք դարձյալ երազի և իրականության սահմանեզրին ենք, ու համրաքայլ թափորն ասես սահմանեզրյա այդ սահանքի մարմնացումն է դառնում: Նշենք, որ հանդերձափոխությունը ներվալյան երազագրության կարևորագույն տարրերից է, այն ենթարկվում է նույն՝ սահմանեզրյա աշխարհագրությանը: Բավական է մտաբերել «Սիլվի» վիպակի «Օթիս» գլուխը, որտեղ երիտասարդ զույգին վիճակված հրաշագործ հանդերձափոխությունը ծեր մորաքրոջ ննջասենյակում նրանց մի քանի ժամով որակապես նոր ժամանակային և տարածական տիրույթ է տեղափոխում¹². հերոսները դեռ մուտք չեն գործել անհնարին երազի աշխարհը, բայց նրանց ընդամենը մի քանի ժամով տրված է փոխակերպել իրականությունը:

Եվ, ահա, երազագրության տեսանկյունից ամենահետաքրքիր տեսարանը: Այն գրեթե համը է: Հերոսները ծառերի միջով շարժվում են առաջ: Լուծությունն ընդամենը երկու կցկտուր ռեպլիկներ են խախտում: Երիտասարդ աղջիկը հասցնում է արձանագրել՝ ծառին նայելով. «Տե՛ս, ա՛ստղ է»: «Արի՛», - պատասխանում է Ֆրանսուան: Երկու ռեպլիկ՝ պարզ, անբացատրելի, որոնց նշանակությունը միայն

¹² Ժերար դը Ներվալ, «Սիլվի», Flammarion, 2013, էջ 37-42: Թարգմ. Ծ. Թամրազյանի, Նաիրի, 2016:

ֆիլմի վերջին տեսարանում է բացահայտվում: Նշենք, որ մեկ անգամ ևս գործ ունենք ներվայան երազապատումի ամենակրկնվող պատկերներից մեկի՝ անորսալի աստղի հետ, որի հետագիծն ակոսում է ներվայան ամբողջ գրվածքը:

Եվ կրկին հաջորդում են պատկերներ՝ անվերծանելի իրենց երկակիությամբ: Սաղարթի մեջ նշմարված աստղին անմիջապես հաջորդում է արևի լույսով հեղեղված բացատի կադրը, որտեղ հերոսուհին ցախ է հավաքում: Կենցաղային բնույթի այս գործողությունն այստեղ նույնպես ապակողավորված է, այն երազային, անիրական հնչեղություն է ստանում՝ դառնալով բացարձակապես անօգուտ մի ժեստ. ցախը ոչնչի չի ծառայելու, հաջորդ տեսարանում հերոսուհին այն թողնելու է պատի տակ:

Մյուս կադրում հերոսները բախվում են անհասկանալի մի մակերեսի. էկրանին պատ է, բաղեղածածկ պարիսպ կամ երազային քարե մի գորգ: Նույնիսկ հնչյունաշարը, որն ավելի շուտ ձաքձքող քարերի աղմուկ է հիշեցնում, չի կարողանում ցրել պատկերի տազնապալից երկակիությունը: Ծուտով մահվան առկայությունը դառնում է ակնհայտ. ինչ են նշանակում սպիտակ անհասկանալի մարմինները, որ Ֆրանսուան գտնում է պատի մոտ դրված տարօրինակ պարկերի մեջ, եթե ոչ փտող նյութի կաշուն դադարը: Ապա երազի տառերը մթագնում են: Գիշեր է, և մենք դարձյալ երազի խավարչտին թավուտներում ենք, որոնք իրենց մութ գրկում «արդարների քունն» են հղանում:

Երբ խորհրդավոր այդ միջնաշխարհում իր զբոսանքն ավարտելով՝ Ֆրանսուան վերջապես կփակի աչքերը բարձր, մութ ծառերի տակ, հանդիսատեսին դարձյալ կդիմավորի պատկերների խավարումը: Ու քանի դեռ էկրանը չի լուսավորվել, մի քանի վայրկյան տևած այդ խավարում պատկերներն արդեն հատել են իրականության սահմանը: Բայց մինչ ամեն ինչ կպարզվի, դեռևս ձգվող խավարում լսվում է գլխավոր հերոսի՝ Ֆրանսուայի ձայնը. «Գիսա՛ստղ, ցա՛ծ սուրա ամբողջ ուժով»: Մյուս կադրում ոստիկանը շոշափում է երիտասարդի անշնչացած դեմքը և մահն արձանագրում:

Այսպիսով, ֆիլմի ավարտին սևի ու սպիտակի կրկնվող զուգորդումները հանկարծ մի ուրույն նշանակություն են ստանում՝ դառնալով մահվան յուրօրինակ նախերգանք, մահը՝ միակը ուղևորություններից, որին տրված է հիմնովին սրբագրել, վերասահմանել երազի և իրական-

նության սահմանները: Եվ զարմանալի է, որ կինոբեմադրիչին, ասես ակամա, հաջողվել է պատկերագրել ինքնասպանությունից առաջ ժե-
րար դը Ներվալի՝ մորաքրոջը թողած առեղծվածային երկտողը¹³, որին
անդրադարձել են կենսագիրների և գրականագետների քանի-քանի
սերունդներ. «Ինձ չսպասես այս երեկո: Որովհետև գիշերը կլինի սև և
սպիտակ»:

Եվ այդժամ մենք գիտենք, թե որն էր այն աստղը, որ հերոսները
գտել էին փշալարերից անդին՝ բարձր սաղարթի մեջ, և թե ինչու
պետք չէր կանգ առնել: Բայց գիտենք նաև, որ հաջողվել է անցումը:
Երբեմն հաջողվում է փշալարերը հատելով՝ երազի ուղերձը տանել
սահմանից սահման:

Բանալի բառեր. - երազ, ֆիլմ, ողմանտիզմ, պատկեր, կերպար:

13 1855 թ.-ի հունվարի 25-ի լույս 26-ի գիշերը:

Шушаник Тамразян

Описание снов Нерваля в фильмах Филиппа Гарреля

Резюме

У французского кинодраматурга Гарреля отсутствуют откровенные послы к произведению Жерара де Нерваля. Однако есть глубокая связь между киноискусством Гарреля и описанием снов Нерваля. Киноискусство Филиппа Гарреля - поиск хрупкой грани между сном и реальностью. Жерар де Нерваль исследует "утечку сна в реальную жизнь". Гаррель и Нерваль доводят описание сна до идейного, эстетического, поэтического совершенства. У Гарреля и у Нерваля сны определяются особенной "географией" границ, переходами от грани до грани, в одном случае это выражается стихотворными образами, в другом случае - кинообразами; статья изучает след нервалевского сновидения в фильмах Филиппа Гарреля.

Ключевые слова: мечта, кино, романтика, образ, изображение.

Shushanik Tamrazyan

Nerval dream scrap in Philippe Garrel's films

Summary

The obvious references to Gerard de Nerval's works are missing in French film director Philippe Gerard's film art. But there is a deep inner relationship between Garrel film art and Nerval dream scrap. The films by Philippe Garrel are the seeking of the mutable line of dreams and reality. Gerard de Nerval studies "the outflow of the dreams into the real life". Both artists take dream scrap to its conceptual, aesthetic, poetic height that is an infinite dialogue between dream and reality. It is expressed by peculiar boundary geography, fluent transitions from border to border, in one case expressed with poetic image, in another case with movie illustrations. The article intends to find out Nerval dream scrap trace in Philippe Garrel's films.

Keywords: dream, movie, romanticism, image, character.