
**ՀԱՅԵՑԱԿԵՏԻ ԿԵՆՏՐՈՆԱՅՄԱՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ ՀՐԱՆՏ
ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ «ԽՈՒՍՀԱՐ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ**

ԳՐԻԳՈՐ ՇԱՇԻԿՅԱՆ

Նարատոլոգիայի (պատմամաքանության) կենտրոնական հասկացություններից մեկը «հայեցակետն» է (ռուս. точка зрения, անգլ. *point of view*, ֆրանս. *point de vue*): Գերմանալեզու աշխատություններում հանդիպում են *Standpunkt* կամ *Blickpunkt* եզրույթները, սակայն առավել նախընտրելի են համարվում *Perspektive* (հեռանկար) և *Erzählperspektive* (պատմողական հեռանկար) տարբերակները¹: 20-րդ դարի ութսունական թվականներին լայն տարածում է գտնում ֆրանսիացի գրականագետ Ժերար Ժենետի կողմից շրջանառության մեջ դրված focalisation (կենտրոնացում) եզրույթը²: Այն ենթադրում է տեսադաշտի սահմանափակում «ամենատեսության» համեմատ:

Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ նարատորը (պատմողը) հաճախ հանդես է գալիս իբրև կերպարներից մեկի հայեցակետի կրող, ասես նրա աչքերով է տեսնում և ընկալում իրականությունը: Ահա այս կամ այն կերպարի աչքերով իրականության վերարտադրությունն էլ նեղացնում է տեղեկատվական դաշտը, քանի որ նարատորը բացարձակ տեղեկատվության, ամենատեսության կրողն է, նա միշտ ավելին գիտի, և երբ նրա հայացքը ձուլվում է կերպարներից որևէ մեկի հայացքին, տեղի է ունենում այն, ինչ Ժ. Ժենետը անվանել է ֆոկալիզացիա (կենտրոնացում): Իհարկե, պատմողի հայացքը կարող է և ձուլված չլինել որևէ կերպարի հայացքին և սահմանափակ տեսադաշտ ունենալ, կարող է լինել ճիշտ հակառակը, երբ նարատորի հայացքը ձուլված է կերպարի հայացքին, սակայն չի կորցրել, ավելի ճիշտ՝ ամբողջությամբ չի կորցրել ամենատես պատմողի ունակությունները:

Այս ամենի համատեքստում գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ կարևոր է դառնում տարբերակել հետևյալ հարցադրումները.

- ո՞վ է տեսնում իրադարձությունը,
- ո՞վ է խոսում, կամ ո՞վ է պատմում իրադարձության մասին:

Ժենետը, աչքի առաջ ունենալով Ժան Պոլյոնի «հայացքների» (*visions*) տիպաբանությունը և Ցվետան Տոդորովի կողմից վերոնշյալ տիպաբանության թարմացված տարբերակը «նարացիայի ասպեկտներ»

¹ Այս մասին մանրամասն տե՛ս **Шмид В.** Нарратология. М., 2003, էջ 109:

² Ժենետը, հղում կատարելով Ք. Բրուքսի և Ռ. Պ. Ուորենի գրքում տեղ գտած focus of narration եզրույթին, առաջարկում է focalisation տարբերակը (տե՛ս **Женетт Ж.** Фигуры. Работы по поэтике в 2-х томах. Том 2. М., 1998, էջ 204-205):

(*aspects du récit*) անվանմամբ³, առանձնացնում է կենտրոնացման երեք աստիճան.

1. **Զրոյական կենտրոնացում** (*focalisation zéro*). պատմողը տիրապետում է ավելի շատ տեղեկատվության, քան կերպարներից յուրաքանչյուրը, կամ ասում է ավելին, քան գիտեն կերպարները: Զրոյական կենտրոնացման ժամանակ նարատորը կարող է անարգել անցնել տարածաժամանակային մի տիրույթից մեկ ուրիշ տիրույթ, մուտք գործել կերպարների ներաշխարհ, միաժամանակ տեղյակ լինել մի քանի կերպարի գլխում ծագած մտքերի բովանդակությանը և այլն: Այս դեպքում կերպարները ոչ մի գաղտնիք չունեն նարատորից, նա ամեն ինչ գիտի և, որ ամենակարևորն է, կարիք էլ չի զգում պարզաբանելու, թե իրեն որտեղից է հայտնի այդ ամենը: Այս երևույթը Պույոնը անվանում է «հայացք հետևից» (*vision par derrière*), իսկ Տոդորովը այն պատկերում է «նարատոր» պերսոնաժ» բանաձևի տեսքով: Զրոյական կենտրոնացման ժամանակ պատումը ձևավորվում է ամենատես նարատորի խոսքի միջոցով, և ակնառու է նրա գերիշխանությունը կերպարների նկատմամբ:

2. **Ներքին կենտրոնացում** (*focalisation interne*). պատմողը ասում է միայն այն, ինչ գիտի կերպարը: Այս դեպքում տեղի է ունենում հայեցակետի նեղացում, նարատորի հայացքը ձուլվում է հերոսի կամ կերպարներից մեկի հայացքին: Այս երևույթը Պույոնը անվանում է «միասնական հայացք» (*vision avec*), իսկ Տոդորովը պատկերում է «նարատոր = պերսոնաժ» բանաձևի տեսքով: Ներքին կենտրոնացումն իր հերթին լինում է **ամրագրված, փոփոխվող** և **բազմակի**: Առաջին տեսակը հազվադեպ է հանդիպում, քանի որ ենթադրում է, որ ստեղծագործության ընթացքում պատմողի հայացքը ոչ մի ակնթարթ չպետք է լքի կերպարին, և օբյեկտիվ վերլուծություն հնչել չի կարող: Երկրորդ և երրորդ տեսակները ավելի կիրառելի են. երկրորդ տեսակը ենթադրում է, որ դիպաշարի զարգացմանը զուգընթաց՝ պատմողի հայացքը կարող է պոկվել և հարկ եղած դեպքում նորից միանալ կերպարի հայացքին, այսինքն՝ կենտրոնացման աստիճանները հաջորդում են միմյանց: Իսկ երրորդ տեսակը ենթադրում է միևնույն դեպքի, իրադարձության մասին տարբեր ականատես-կերպարների ներքին կենտրոնացումները ներկայացնելն ընթերցողին:

3. **Արտաքին կենտրոնացում** (*focalisation externe*). պատմողը ասում է ավելի քիչ, քան գիտի կերպարը: Պույոնը անվանում է «հայացք դրսից» (*vision du dehors*), իսկ Տոդորովը պատկերում է «նարատոր < պերսոնաժ» բանաձևով: Արտաքին կենտրոնացումը սովորաբար կիրառվում է դետեկտիվ կամ արկածային ստեղծագործություններում: Ինչպես ներքին կենտրոնացման դեպքում էր, այս աստիճանը ևս հաճախ կիրառվում է միևնույն

³ Տե՛ս **Pouillon J.** Temps et roman, Paris, 1946, և **Todorov T.** Les catégories du récit littéraire, Communications 8, 1966, էջ 141-142:

դեպքի մասին բազմակողմանի հայեցակետ ապահովելու համար⁴:

Այսօր միևնույն ստեղծագործության տիրույթում ավելի հաճախ կարելի է հանդիպել կենտրոնացման երեք աստիճանների միասնական կիրառությանը: Դիպաշարի այս կամ այն հատվածում աստիճանները փոխարինում են միմյանց՝ ապահովելով ռիթմային և տեղեկատվական բազմազանություն: Նշենք, որ պարտադիր չէ, որ այս փոփոխությունները լինեն տեքստի ծավալուն հատվածներում, ընդհակառակը՝ դրանք հաճախ հանդիպում են միկրոտեքստերում և հպանցիկ նախադասություններում:

Այս ուսումնասիրության նպատակն է դիտարկել Հրանտ Մաթևոսյանի «Խումհար» վիպակն իբրև կենտրոնացման երեք աստիճանների միասնական կիրառության օրինակ: Դա հնարավորություն կտա ընդհանրական պատկերացում կազմելու գրողի՝ նարատիվի (պատումի) կառուցման սկզբունքների մասին:

Վիպակի կենտրոնական կերպարը, որի հայացքին ձուլված է նարատորի հայացքը, Արմենակ Մնացականյանն է: Հիմնականում նրա տեսածի ու մտածածի միջոցով է ֆիկտիվ (մտացածին) իրականության տեղեկատվությունը հասնում ընթերցողին, և կարելի է ասել, որ վիպակի ողջ ընթացքում տիրապետող է ներքին կենտրոնացումը: Ինչպես արդեն նշել ենք, «կատարյալ» ներքին կենտրոնացում հազվադեպ է լինում, և այս դեպքում ևս գործ ունենք փոփոխվող տեսակի հետ. ներքին կենտրոնացումը ժամանակ առ ժամանակ իր տեղը զիջում է արտաքինին (հաճախ մի կերպարի ներքին կենտրոնացումը միևնույն ժամանակ հանդես է գալիս իբրև մեկ այլ կերպարի արտաքին կենտրոնացում):

Կենտրոնացման աստիճանների բացահայտման տեսակետից «Խումհար» վիպակը ինդրահարույց ստեղծագործությունն է, և անզեն աչքով էլ կարելի է նկատել մի աստիճանից դեպի մյուսը կատարվող անցումը: Սակայն վիպակի որոշ հատվածներ, այնուամենայնիվ, կարող են մոլորության մեջ զցել, այդ իսկ պատճառով ստորև կանդրադառնանք վիճահարույց դրվագներին և կփորձենք պարզաբանել դրանք: Վիպակում կարդում ենք.

«Նրա համար Մակարովն ասես ներկա չէր, ներկա էին միայն Մնացականյանն ու Գուրամիշվիլին, Մակարովի համար նա ասես ներկա չէր (այս և հետագա ընդգծումները մերն են - Շ. Գ.): Բայց նրանք շատ լավ էլ զգում էին միմյանց ներկայություն, և նա գիտեր, որ Մակարովը լավը չի, և Մակարովն էլ գիտեր, որ նա ջահել չի...»⁵:

Մեջբերված հատվածը, թվում է, արտաքին կենտրոնացման օրինակ է, և շեղատառ դարձված նախադասությունն այդ է վկայում: Սակայն մենք գործ ունենք ներքին կենտրոնացման հետ, որովհետև նարա-

⁴ Այս մասին մանրամասն տե՛ս **Женетт Ж.**, նշվ. աշխ., էջ 204-209:

⁵ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Վիպակներ, Եր., 1990, էջ 307: (Այսուհետև վիպակից մեջբերումների միայն էջերը կնշենք տեքստում):

տորի հայացքը շարունակում է ձուլված մնալ հերոսի հայացքին: Բանն այն է, որ չնայած «ես» անձնական դերանվան փոխարեն օգտագործված է «Մնացականյան» ազգանունը (նա-ն), մենք կարող ենք քերականական դեմքի փոփոխությամբ վերականգնել «ես»-ը, որն էլ, ըստ Ռոլան Բարտի, պատումի անձնական մոդուսի (եղանակի) ցուցիչն է. Ռ. Բարտը, իր աշխատության մեջ սահմանելով պատումի անձնական մոդուսը, գրում է, որ դրա չափանիշը պատումի համապատասխան հատվածը փոխելու և առաջին դեմքով պատմվող տեքստ ստանալու հնարավորությունն է: Խիստ կարևոր է, որ փոփոխության ժամանակ քերականական դեմքի փոփոխությունից բացի, այլ փոփոխություններ չլինեն⁶:

«Մնացականյան» ազգանունը փոխարինելով «ես» անձնական դերանվամբ և համաձայնեցնելով օժանդակ բայի հետ՝ ստանում ենք՝ «Նրա համար Մակարովն ասես ներկա չէր, ներկա էինք միայն ես ու Գուրամիշվիլին, Մակարովի համար նա ասես ներկա չէր...» նախադասությունը, որը ներքին կենտրոնացման կատարյալ օրինակ է:

Նույն փոփոխությունը կարելի է կատարել հետևյալ հատվածում ևս.

«...Անատոլի Զուսեն այսպես պատ կանգնեցրեց, պատին աշտարակ դրեց. ինքը կանգնեց աշտարակին ու շեփորեց.

-Ծուրրուդո ւ:

-Է՞ դ՞ ինչ էր, է՞ դ՞ ինչ էր, Մնացականյան:

Բանից պարզվեց, որ ծուրրուդուել է Մնացականյանը (ծուրրուդուել էմ ես), իսկ Զուսեն ասել էր իր աշտարակի բարձրությունից...» (էջ 330):

Ի տարբերություն վերոնշյալ հատվածների՝ ստորև ներկայացվող հատվածում «ես»-ի վերականգնումը միայն քերականական դեմքի փոփոխությամբ հնարավոր չէ. իմաստային շեղում է լինում, ուստի գործունենք արտաքին կենտրոնացման հետ.

«Այդպես, նշանավոր էին դառնում Վիկտոր Իզնատևը, Գուրամիշվիլին, այդ երկրաբան Գերմանը, *երևանցի Մնացականովը՝ որ իրեն համառորեն կնքել է Մնացականյան*, այնտեղ ահա ձեռք է բարձրացրել ու հիմա շատ կարևոր բաներ է կակազելու մի քիչ ռուսերեն, մի քիչ կիրգիզերեն՝ Մուրգա Օկուևը...» (էջ 321):

Վիպակում հանդիպում ենք նաև ներքին կենտրոնացումից գրոյական կենտրոնացում անցմանը: Այս երևույթը ավելի քիչ է կիրառված Մաթևոսյանի վիպակում, քան ներքին կենտրոնացումից արտաքին կենտրոնացում անցումը: Այսպես, Արմենակ Մնացականյանը իր ընկեր Էլզար Գուրամիշվիլիի մասին ասում է.

«Նա միշտ անկուրջ է, և ես սիրում եմ նրա անլրջությունը. նկարչի ու քանդակագործի իր շնորհքով նա կարող էր իրենց Քութայիսում տաշտշել օրական մի հարզեվոր հանգուցյալի մահարձան և պինդ քարից իր համար միջնաբերդ կոփել Թիֆլիս քաղաքի կենտրոնում - ունեցած փո-

⁶ Այս մասին մանրամասն տե՛ս «Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв. Трактаты, статьи, эссе». М., 1987, էջ 412:

ըը գրպանի ռուբլիանոցն է, ունեցած հագուստը վրայի միակ տաբատն է: Ձախորդ նկարչի մասին նրա սցենարը այն է պիտի հռչակվեր՝ պարզևեղով առայժմ վեց հազար ռուբլի՝ նա խեթեց իրեն ու բեմադրողին. «Մենք, իհարկե, պիտանի հաջողակ ենք և ձեռ ենք առնում անպիտան ձախորդակներին»: Աչքը նրա դեմքին՝ նրա չրեր կինը մի աննշմար ծամածռության է սպասում, որ թողնի հեռանա իր դժբախտությունը գրկած, այդ տանը տեղ ազատի պտղավոր մեկի համար, ով այդ տունը կյցներ երեխաների փափուկ լացերով, անհամ ծիծաղներով ու թաց շավարիկներով կյանքով: Էլդարը հարբում թե խումհար մոայլությամբ որոշում է այլևս բերանը խմիչք չառնել՝ **կինն այդ է մտածում**, Էլդարը թաղվել է յոզի գրականության մեջ՝ կինն աչքի պոչով հետևում է, թե չգտա՞վ դեռ ամուսինը պտղավորման ու անպտղության մասին որևէ խոսք այդ գրքերում. կինը հիմա ընկերուհիների, գործատեղի աղջիկների, թատերասրահների կանանց բազմությունների մեջ փնտրում է գտնելու այն լավին, ում հետ ամուսինը ուրախ ու թեթև կլիներ, և չրեր դժբախտի իր հեռվից ինքը պայծառ արտասուքով կնայեր այդ կնոջը, ամուսնուն, երեխային...» (Էջ 300):

Մինչ շեղատառ հատվածը մենք գործ ունենք ներքին կենտրոնացման հետ. Արմենակը պատմում է Էլդարի մասին: Այստեղ Արմենակի ներքին կենտրոնացումը միննույն ժամանակ Էլդար Գուրամիշվիլիի արտաքին կենտրոնացումն է, որովհետև ընթերցողը Էլդարի մասին ստանում է այնքան տեղեկություն, որքան գիտի Արմենակը, և անհայտ է մնում այն ամենը, ինչ Էլդարը գիտի ինքն իր մասին: Իսկ շեղատառ հատվածում ներքին կենտրոնացումը իր տեղը զիջում է գրոյական կենտրոնացմանը: Պարզ է, որ Արմենակը ոչ մի կերպ չէր կարող իմանալ, թե ինչ է մտածում Էլդարի կինը, և ակնառու է ամենատես հեղինակի ներկայությունը: Եթե մի պահ պատկերացնենք անզամ, թե Էլդարն ինքն է Արմենակին պատմել իր ընտանեկան խնդիրների մասին, այս դեպքում էլ վերջինիս կողմից տեղեկատվության վերապատմումը անխուսափելիորեն պետք է ուղեկցվեր «Էլդարը ասում էր, պատմում էր» նախադասություններով:

Վերոնշյալ հատվածում կա յուրահատուկ մի դրվագ. «Էլդարը հարբում թե՛ խումհար մոայլությամբ որոշում է այլևս բերանը խմիչք չառնել...» նախադասությունը հուշում է, որ գործ ունենք արտաքին կենտրոնացման հետ, որ նարատորը հստակ չգիտի՝ Էլդարը հարբած ժամանակ, թե՛ խումհար մոայլության մեջ է որոշում կայացրել: Մեջբերված հատվածը, իրոք, արտաքին կենտրոնացման օրինակ է, սակայն այն կոզիացած է, և ոչ մի կապ չունի անմիջապես իրեն նախորդող և հաջորդող տողերի հետ: Այս հատվածը հաստատում է մեր այն պնդումը, թե կենտրոնացման աստիճանների փոփոխությունները հաճախ կատարվում են միկրոտեքստերի և հպանցիկ նախադասությունների մակարդակով. փաստացի մեջբերված ոչ մեծ հատվածում մենք ակնատես եղանք կենտրոնացման երեք աստիճանների միասնական կիրառությանը:

Վիպակի պատումի հայեցակետի փոփոխությունները կառուցվում են նաև «տեքստը տեքստում» սկզբունքով. վիպակը սկսվում է արևածաղիկների պատկերով, որը Արմենակի պատմվածքի ավարտն է, իսկ ամենածավալուն ներդրված տեքստը (այսուհետև՝ ներդիր) Անտոնինի «Գիշերը» ֆիլմն է: Առաջին ներդիրը ունի այսպես ասած «կղզիացած» կամ հիմնական տեքստի համեմատ անկախ կիրառություն: Վիպակի սկզբում կարդում ենք.

«Արևածաղիկները նայում են պայծա՛ռ, պայծառ: Լուռ կանգնել են ու միասին նայում են: Թաքուն մի բան, արգելված մի բան անելիս էին եղել, ծերունու ոտնաձայնի վրա շտկվել էին, նայում են ու լռում: Երեխաների խմբի պես: Եթե մեղուն լեզու ունի և կարողանում է իրենց բաների մասին իրար իմաց տալ ու հասկանալ, եթե կռունկը երամ է կապում ու իր կառավար թագուհուն գցում առջևը, եթե զամբիկն արածում ու արածելու հետ բարկանում է հեռացող քուռակի վրա, և քուռակը հասկանում է՝ ուրեմն այս երկնքի տակ աստծու ամեն արարած էլ ունի մարդկային իր լեզուն: Անտառն ինչպես է առաջ գնում. թփերն առջևն է գցում, թփերը գնում են, ինքը գնում է թփերի ետևից: Կապուտլեռ սարի մերկ լանջին գիհի մի թուփ է կպել ու վերև է կանչում ձորի անտառին: Է՛, կկանչի, կկանչի ու կչորանա, քանի որ մարդն ու անասունը շատացել են, անտառի դեմը փակում են» (էջ 297):

Այդ հատվածից հետո կարդում ենք.

«Պատմվածքը կարծես ստացվում է, հավանական է՝ լավ պատմվածք է լինելու: Ինչ որ է, այս վերջին պարբերությունն ինձ դուր է գալիս: Եվ իրար արժեն իմ հոգնությունը, պատմվածքը, ծխախոտի թանկ տուփը՝ որ ես դատարկել եմ: Գիհի ծառն ուրեմն ձորի անտառին կանչում է վերև՝ իր մոտ, որ միասին առաջ գնան մինչև ...» (էջ 297):

Ակնառու է, որ մեջբերված երկու հատվածները կենտրոնացման տարբեր աստիճաններ ունեն, այլ կերպ ասած՝ ներդիրը կենտրոնացման տեսանկյունից կախվածություն չունի հիմնական տեքստից, անկախ է: Ճիշտ հակառակն է «Գիշերը» ֆիլմի պարագայում. այստեղ հիմնական տեքստի հերոսի՝ Արմենակի ձայնը մի ակնթարթ լսելի է դառնում ներդիրում, և դա բավական է լինում, որ վերջինս կորցնի իր անկախությունը, և տեղի ունենա նարատորի հայեցակետի վերափոխում: Արմենակի ներկայությունը ֆիլմի տեքստում փաստում է իր կնոջը՝ Հասմիկին, հիշելու և նրա խոսքը մեջբերելու հատվածը.

«Նեզրուհու միայն գեղեցիկ մեծ բերանը բավական էր յուրաքանչյուր աղջկա դարձնելու այնպիսին, ում մասին Հասմիկն ասում է, թե երբ նա տրամվայ էր բարձրանում, իրենց մեջ տղամարդիկ դող ու խախտվածություն էին զգում, տղամարդիկ նայում ու շփոթված գլուխները շրջում էին, և նույնիսկ կանայք էին զգում նրա իզությունը» (էջ 314):

Մինչ այս հատվածը ընթերցողը վստահ է, որ լսում է X նարատորի ձայնը և գործ ունի արտաքին կենտրոնացման հետ, սակայն վերոնշյալ

հատվածից հետո պատմողի հայեցակետը վերախմաստավորվում է, և պարզ է դառնում, որ նարատորի հայացքը շարունակում է կառչած մնալ Արմենակի հայացքին: «Տեքստը տեքստում» կառույցը նոր չէ. համաշխարհային գրականության մեջ անթիվ են նման կառույցով ստեղծագործությունները (հերոսը ընթերցում է ինչ-որ մեկի օրագիրը, գիրք է կարդում, թատերական ներկայացում կամ ֆիլմ է դիտում և այլն): Դրանք հաճախ տառացի վերարտադրություններ են, և ներդիրները պատմողի հայեցակետի առումով անկախ են:

Ինչպես տեսանք, «Գիշերը» ֆիլմի ներդիրում նարատորի հայացքը չի լքում հիմնական տեքստի հերոսի հայացքը, Արմենակը ֆիլմը դիտելիս վերլուծություններ է անում, փորձում է կռահել հերոսների մտքերը, իր կարծիքով կռահած մտքերն էլ իբրև իրողություն է ներկայացնում, և այս ամենը թույլ է տալիս մեզ ասել, թե հերոսը ժամանակավորապես, ներդիրի շրջանակում ստանձնում է «նարատորի» դերը:

Պատկերացնենք այսպիսի մի իրավիճակ. A կերպարը արդեն երկար ժամանակ է, ինչ խոսում է և խոսում է բարդ բաների մասին, իսկ B կերպարը, որ լսողի դերում է, ուշադրությամբ հետևում է նրա ասածներին և փորձում է հասկանալ: Հասկանալու համար B-ն մտովի, ինքն իր համար «ձայնագրում» է A-ի ասածները և տեղափոխելով սեփական լեզվի տիրույթ՝ փորձում է ըմբռնել բուն ասելիքը: Կատարվում է տեղեկատվության ընկալման բնական գործընթաց. B-ն լսում է A-ի խոսքը և մտովի վերարտադրում է այն (A-ի ուղղակի խոսքը վերածվում է անուղղակի խոսքի), միաժամանակ փորձում է հասկանալ կամ կենսափորձի հաշվին ապակողավորել ստացվող տեղեկությունը:

Նույնը տեղի է ունենում «Գիշերը» ֆիլմի հատվածում. Արմենակը լսողի դերում է, նա մտովի վերարտադրում է էկրանին տեղի ունեցող իրադարձությունները, իսկ ընթերցողը ընթերցում է արտաքին և գրոյական կենտրոնացմանը բնորոշ հատվածներ, բայց շարունակում է մնալ Արմենակ Մնացականյանի ներքին կենտրոնացման տիրույթում: Ֆիլմի հատվածում կարդում ենք.

«Հետո, Մարչելոյին արթնացրեց աղախինը, և նրա արթնանալու հետ՝ լուսամուտից ներս էր ընկնում ատոմային սնկի նման շինությունը. աղախինը, ներեցեք, չէր արթնացնի. քանի որ նա հագիվ արդեն ննջում էր, բայց զանգահարել է տիկինը: Ժաննան ասաց թե... Ժաննայի ձայնն աշխույժ էր... Ժաննան ասում էր թե ինքը քաղաքի ծայրին է, քաղաքի ծայրին, խարկված պարապուտում, ինքը գտել է հետաքրքիր, շատ հետաքրքիր մի բան...» (էջ 312):

Աղախնի և Ժաննայի խոսքերի անուղղակի կառույցը Արմենակի՝ ֆիլմը մտովի վերարտադրելու արդյունքն է: Բերենք հերոսի կողմից տեղեկատվության ապակողավորման մի օրինակ ևս.

«Ժաննան ուզում էր ասել Մարչելոյին, թե ինքը նրանից սրտի թրթիռով սպասել ու սպասել է, և նա ինքն էլ խոստացել էր, մեծ, ան-

հայտ, սպանիչ մի սեր, իսկ նա սովորական, իսկ նա՝ կիսամեռած, իսկ կյանքը՝ ձանձրալի, իսկ թախիծը՝ անհասկանալի, իսկ տագնապը՝ անընդհատ...» (էջ 316):

Մեջբերված հատվածը Արմենակի՝ ֆիլմի դիտման ընթացքում Ժաննայի կերպարի մասին ձեռք բերած տեղեկության ապակողավորումն է: Էկրանին տեսնելով Ժաննայի կեցվածքը, դեմքի արտահայտությունն ու աչքի առաջ ունենալով նախորդող դեպքերը՝ հերոս-նարատորը իրեն թույլ է տալիս ասել, թե կինը ինչ էր ցանկանում ասել իր ամուսնուն:

Այսպիսով, մեկ ստեղծագործության տիրույթում կենտրոնացման երեք աստիճանների միասնական կիրառության շնորհիվ Հրանտ Մաթևոսյանին հաջողվել է ստեղծել պատումի բազմաբարդ, խրթին, միևնույն ժամանակ կենսունակ ու ճկուն մի կառույց, որտեղ պատմողը, կոնկրետ հատվածներում նեղացնելով և ընդլայնելով իր հայեցակետը, տարաբնույթ տեղեկություններ է հաղորդում ընթերցողին: Թերևս սա է «Խումհար» վիպակի գլխավոր գրավչություններից մեկը:

Բանալի բառեր – *հայեցակետ, կենտրոնացում, նարատորգիա, նարատոր, տեքստ, տեքստը տեքստում, պատում, ֆիկտիվ, Հ. Մաթևոսյան, «Խումհար»*

ГРИГОР ШАШИКЯН – Методы фокализации в повести Гранта Матевосяна “Похмелье”. – Центральная категория нарратологии – это точка зрения. С 1980-х годов широкое распространение получил введённый французским теоретиком Ж. Женеттом термин *фокализация*, который определяется как ограничение поля зрения по отношению к всеведению. Фокализация имеет три степени – нулевую, внутреннюю и внешнюю. В некоторых произведениях все три её степени встречаются одновременно, обеспечивая ритмическое и информационное разнообразие. Яркий пример использования всех трёх степеней фокализации являет собой повесть Гранта Матевосяна «Похмелье». Здесь рассказчик, доводя до читателя разного рода сведения, в определённые моменты то расширяет, то сужает свою точку зрения.

Ключевые слова: *точка зрения, фокализация, нарратология, нарратор, текст, текст в тексте, наррация, фиктивный, Г. Матевосян, “Похмелье”*

GRIGOR SHASHIKYAN – Ways of Viewpoint Focalization in Hrant Matevosyan’s Novella “Hangover”. – One of the basic concepts of narratology is the point of view. In the 1980s the term focalization, which was brought in use by G. Genette, became widely popular. It implied the restriction of the scope as compared to omniscience. Focalization has three degrees; zero, internal and external. These three can be presented simultaneously in some works, thus providing rhythmic and informational variation. A remarkable example of the simultaneous implementation of the three focalisation degrees in modern Armenian literature is the novella “Hangover” by Hrant Matevosyan, where the narrator conveys various information to the reader by narrowing and widening the viewpoint in specific sections.

Key words: *point of view, focalization, narratology, narrator, text, text in text, narration, fictive, H. Matevosyan, Hangover*