

ԵՐԵՎԱՆԻ Վ.ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԼԵԶՎԱԶԱՍԱՐԱԿԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ ԲԱԳՐԱՏ ԵՓՐԵՄԻ

ԱՐՁԱԿ ԺԱՆՐԵՐԻ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄԸ ԻՏԱԼՈ ԿԱԼՎԻՆՈՅԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Ատենախոսություն

Ժ.01.07 - «Արտասահմանյան գրականություն» մասնագիտությամբ
բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի
համար

Գիտական ղեկավար՝
բ.գ.թ., պրոֆ. Ն.Մ.Խաչատրյան

ԵՐԵՎԱՆ 2016

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	3
<i>ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ</i>	
ԿԱԼՎԻՆՈՅԻ 1950-60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԱՐՁԱԿԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ՅՈՒՐԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ	15
<i>ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ</i>	
ԿԱԼՎԻՆՈՅԻ ՊՈՍՏՍՈՂԵՌՄԻՍՏԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ՎԵՊԵՐԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ և ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՅԻՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ	66
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ	124
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ.....	130

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Մեր ուսումնասիրության թեման իտալացի ակնառու գրող Իտալո Կալվինոյի (1923-1985) վիպագրությունն է: Գրողի ստեղծագործական ուղին ակնհայտորեն բաժանվում է երեք փուլի, որոնցից յուրաքանչյուրի առանձնահատկությունները որոշարկել են Կալվինոյի ստեղծագործության *ժանրային յուրահատկությունը*:

Մեր ատենախոսության *արդիականությունը* պայմանավորված է ժամանակակից գրականագիտության մեջ ժանրի, մասնավորապես՝ *վեպի* ժանրի ցայսօր չլուծված խնդրի հանդեպ գիտական հետաքրքրությամբ (1920 թվականին նույնիսկ ստեղծվել է *գենոլոգիա* եզրույթը): Բացի դրանից՝ Կալվինոյի վեպերի ժանրային փոխակերպումները ոչ միայն արտացոլում, այլև հաճախ նախանշում են 20-րդ դարի եվրոպական արձակի զարգացման ուղիները, ուստի Կալվինոյի ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը կարող է նպաստել անցյալ դարի գրական գործընթացի մասին ավելի լայն պատկերացման ստեղծմանը:

Ժանրին վերաբերող տարբեր ուսումնասիրություններում հաճախ իրարամերժ կարծիքներ են արտահայտնվել: Սկզբունքային նշանակություն ունեցան 20-ական թվականներին Յու.Տինյանովի և Մ.Բախտինի ձևակերպած տեսակետները: Յու.Տինյանովը կողմնակից է պատմական դարաշրջանների հաջորդականության հետ կապված ժանրային համակարգերի ձևավորման գաղափարին և կարևորում է տարբեր ստեղծագործություններում ժանրային կառուցվածքի հեղինակային անհատականությունը:¹

Ըստ Բախտինի՝ ժանրն ավելի կայուն համակարգ է, այն չի բխում ժամանակաշրջանների փոփոխությունից:² Սակայն Բախտինն ընդունում է Տինյանովի այն գաղափարը, որ գրականության մեջ ժանրերը ներկայացնում են հեղինակի անհատականության տարբեր կողմերն ու հնարավորությունները:³

Բ.Տոմաշևսկին գտնում է, որ յուրաքանչյուր ժանր ունի որոշակի նախանշաններ՝ *հնարներ*, որոնք գտնվում են ժանրային համակարգի կենտրոնում, հետևաբար գլխավոր

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Изд. Наука. М. 1977. С. 265-269

² Бахтин М.М. Тетралогия. Лабиринт. М. 1988. С. 110-296

³ Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. Художественная литература. М. 1986. С. 432

հնարները համարվում են գերիշխող, ժանրը բնորոշող:⁴ Տոմաշևսկին նաև առաջարկում է ժանրերը դասակարգել ըստ կոմպոզիցիոն համակարգի: Այս մոտեցումը ենթադրում է, որ միևնույն ստեղծագործության մեջ տարբեր ժանրային տարրեր միմյանց չեն բացառում, ընդհակառակը, լրացնում են:

Գ. Կոսիկովը գտնում է, որ այս դեպքում «ժանր» հասկացությունն ինքնին զրկվում է սահմանումից, նույնիսկ էությունից, և սա կարող է հանգեցնել անթիվ ժանրերի գոյությանը:⁵ Այսպիսով, եթե ֆանտաստիկ տարրը գերիշխում է՝ ապա ստեղծագործությունը կարելի է համարել ֆանտաստիկ ժանրին պատկանող:

Մեր մոտեցումը տարբերվում է թե՛ Տոմաշևսկու, և թե՛ Կոսիկովի սահմանումից: Մեր կարծիքով ցանկացած ստեղծագործության մեջ կարող են լինել այնպիսի հակասություններ, որոնք որքանով մոտեցնում, նույնքանով էլ կարող են հեռացնել ստեղծագործությունը տվյալ ժանրից:

Ժանրի խնդրի շուրջ բազմամյա քննարկումների արդյունքում ձևավորվել են դրա ժամանակակից տեսությունները, այդ թվում մեր մոտեցման հիմք հանդիսացող նորարարական տեսակետը՝ գրական զարգացման ընթացքում իրար հաջորդող ժանրային համակարգերի մասին: Կարևոր ենք համարում նաև ժանրային դասակարգումները՝ ըստ արտաքին (չափը և կառուցվածքը) և ներքին (տրամադրություն, մտահղացում, թեմա, ընթերցողական ընկալում) ձևերի:⁶ Ժանրի խնդրի վերաբերյալ մեր մոտեցումը հիմնված է *երկու ձևերի համադրման* վրա:

Վեպի ժանրային բազմազանության տեսանկյունից ուսումնասիրության հարուստ նյութ է Կավլինոյի վիպագրությունը, որում նույն ժանրը ենթարկվում է էական փոփոխությունների, և մեր ատենախոսության առաջին գլխում մենք կքննարկենք վեպի ժանրի տեսությունների հիմնական դրույթները և կանդրադառնանք Կավլինոյի ստեղծագործություններում դրանց արտահայտմանը:

Իտալո Կավլինոն ծնվել է 1923 թվականին Կուրայի Սանտիագո դե լաս Վեգաս քաղաքում: Նրա մանկությունն անցել է Իտալիայում. «*Ես մեծացել եմ մի քաղաքում՝*

⁴ Томашевский Б.М. Теория литературы. Поэтика.. Изд. Аспект Пресс. М. 1999. С.137, 203

⁵ Косиков Г.К. Сочинения. В 2-х тт. Т.2. Теория литературы. Методология гуманитарных наук// Проблема жанра романа и французский новый роман. Из истории изучения жанров. М. Изд.Центр книги Рудомино. 2011. СС. 18-19, 695

⁶ Уэллек Р, Уоррен О. Теория литературы. М. 1978

Ման Ռեմոյում, որը խիստ տարբերվում էր ամբողջ Իտալիայից և այդ ժամանակ բնակեցված էր տարեց անգլիացիներով, մեծահարուստ ռուսներով, էքսցենտրիկ կոսմոպոլիտներով: Իմ ընտանիքի ապրելակերպը Ման Ռեմոյի և առհասարակ Իտալիայի համար անսովոր էր. մերոնք գիտնականներ, բնության սիրահարներ և ազատ մտածողներ էին: Հայրս մաձձինիական, հանրապետական, հակակղերական ընտանիքից էր: Երիտասարդ ժամանակ անարխիստ էր, հետագայում՝ սոցիալիստ, ռեֆորմիստ: Մայրս աշխարհիկ ընտանիքից էր, նրա ընտանիքի կրոնը գիտությունն ու քաղաքացիական պարտքն էին: Բնույթով պացիֆիստ էր»:⁷

Կալվինոն իր աշխարհիկ դաստիարակությամբ որևէ կրոնի չի հետևել, եղել է կրոնական հանդուրժողականության կողմնակից:⁸ Սակայն քաղաքականապես ակտիվ է եղել և ֆաշիզմի առաջին տարիներից նրա ընտանիքը բազմիցս դեմ է արտահայտվել Մուսոլինիի ռեժիմին: 1944 թ-ին Կալվինոն անդամագրվել է կոմունիստական կուսակցությանը, որը, ինչպես հետագայում բացատրում էր գրողը, այդ շրջանում ֆաշիզմի դեմ պայքարող միակ գործուն ուժն էր:⁹ 1945 թվականի մարտին Կալվինոն մասնակցել է Բայարդոյում պարտիզանների ֆաշիստների դեմ մարտին, որի մասին հիշողությունները արտացոլված են 1974 թվականին լույս տեսած «Մի ճակատամարտի հուշ» էսսեում: Այդուհանդերձ նրա ո՛չ կրոնական, ո՛չ քաղաքական հայացքները ստեղծագործություններում չեն արտահայտվել: Ֆաշիզմի պարտության, կոմունիզմի ձախողման և սառը պատերազմի հետևանքները մասնակիորեն նկարագրված են միայն իր ստեղծագործական առաջին՝ նեոռեալիստական փուլում գրված որոշ պատմվածքներում:

Թուրինի Գյուղատնտեսության համալսարանում ուսանելու տարիներին (1941-1942) Կալվինոն սկսում է հետաքրքրվել կինոյով և գրում իր առաջին գրախոսականները: 1941 թվականին *Einaudi* հրատարակչությանն է ներկայացնում «Գիժ եմ ես, գիժ են ուրիշները» պատմվածքների ժողովածուն, որը նրա առաջին գրական փորձն էր:

Պատերազմից հետո Կալվինոն անցնում է բացառապես գրական գործունեության: Նրա՝ որպես գրող ձևավորման շրջանում նկատելի է թե՛

⁷ Calvino I. Cronologia// Il barone rampante. Mondadori. Milano 2014. P. XIV

⁸ Նույն տեղում, էջ XVI

⁹ Նույն տեղում, էջ XVIII

դասականների, թե՛ ժամանակակիցների ազդեցությունը: Գրողը նշում է, որ իր կյանքի առաջին տպավորիչ ընթերցանությունը եղել է Կիպլինգի «Ջունգլիների գիրքը»:¹⁰ Հետագայում ծանոթանում է Լ.Արիոստոյի «Կատաղի Ռոլանդը» պոեմին, որը դառնում է իր սիրած գիրքը, Մ. դե Սերվանտեսի, Ֆ.Ռաբլեի գլուխգործոցներին և, իհարկե, իր ժամանակակիցներ Չեզարե Պավեզեի, Էուջենիո Մոնտալեի և այլոց ստեճագործություններին:

1947 թվականին *Einaudi* հրատարակչությունը լույս է ընծայում Կալվինոյի առաջին՝ «Սարդերի հյուսած արահետը» (*Il sentiero dei nidi di ragno*) վեպը, որն այսօր Ալբերտո Մորավիայի վեպերի հետ միասին դասվում է իտալական նեոռեալիստական արձակի լավագույն ստեղծագործությունների շարքին: Վեպը սկզբում հաջողություն չի ունենում, սակայն մեկ տարի անց նրա հանդեպ հետաքրքրությունը սկսում է կտրուկ աճել: Նույն ժամանակահատվածում տպագրվում են նրա նեոռեալիստական շրջանի պատմվածքները, որոնք հետագայում ամփոփվում են «Վերջինն ագռավն է գալիս» (*Ultimo viene il corvo*) ժողովածուում:

Նեոռեալիզմը հետպատերազմյան Իտալիայում սկզբնավորված նոր գեղարվեստական շարժում էր, որն իր ցայտուն արտահայտությունն էր գտել կինոյում և գրականության մեջ՝ միավորելով Իտալիայի մտավորական Էլիտային՝ Ա.Մորավիա, Զ.Պավեզե, Լ.Վիսկոնտի, Ռ.Ռոսսելլինի, Վ. դե Սիկա:

19-րդ դարի եվրոպական ռեալիզմի և 19-րդ դարավերջի իտալական վերիզմի ավանդույթները շարունակող և զարգացնող նեոռեալիզմի գեղագիտական նպատակն էր պատերազմական և հետպատերազմական «ռեզիոնալ» կամ «լոկալ» իրականության ռեալիստական նկարագրությունը:

Կալվինոյի «Սարդերի հյուսած արահետը» վեպում նկարագրված «լոկալ» միջավայրը որբերի, փոքրիկ հանցագործների և թափառաշրջիկների, այլ կերպ ասած՝ իր ժամանակի «կորուսյալ սերնդի» աշխարհն է: Նեոռեալիստ Չեզարե Պավեզեին առաջինն է նկատել Կալվինոյի այս վեպում հեքիաթային տարրերի առկայությունը:¹¹ Իսկապես, այս առավելապես նեոռեալիստական վեպում առկա են հեքիաթային պատումի նախադրյալներ (օրինակ՝ Պինոյի երևակայական աշխարհի

¹⁰ Նույն տեղում, էջ XVI

¹¹ Նույն տեղում, էջ 11

նկարագրությունը), որոնք զարգանալու են նրա ավելի ուշ գրված վեպերում: Մեր կարծիքով՝ Կալվինոյի ստեղծագործական վաղ շրջանում նեոռեալիստական խոսույթի ստեղծումը բացատրվում է բացառապես ժամանակի պահանջով:

1950-ականներին Կալվինոյի ստեղծագործության մեջ ձևավորվում և զարգանում են այն գեղագիտական միտումները, որոնք կազմելու են նրա գեղարվեստական մեթոդի յուրահատկությունը: Դրանք են հեքիաթայինը, ֆանտաստիկը, ցնորականը, իրականի և երևակայականի միախառնումը, աբսուրդը, պուրռեալիստականը և գրոտեսկը: Այդ տարիներին լույս են տեսնում «Կիսված վիկոնտը» (*Il visconte dimezzato*, 1951), «Բարոնը ծառի վրա» (*Il barone rampante*, 1957) և «Գոյություն չունեցող ասպետը» (*Il cavaliere inesistente*, 1959) վեպերը, որոնք ոչ այնքան փախուստ են իրականությունից, որքան ֆանտաստիկի ու անհնարինի ներմուծում՝ իրականություն: Հեռավոր հերոսական անցյալին նվիրված այս վեպերում (որոնք 1960 թվականին *Einaudi*-ն հրատարակեց «Մեր նախնիները» մեկհատորյակում) իրականության խեղված, խեղաթյուրված հիմքը տեղը զիջում է երևակայականին:

«Մեր նախնիները» վիպաշարը, կրելով Լ.Քերոլի, Ռ.Լ.Ստիվենսոնի, Կ.Կոլոդիի ազդեցությունը՝ պատանեկան գրականության նմուշ է համարվում:

Այս շրջանում Կալվինոն զբաղվում է նաև իտալական ժողովրդական հեքիաթների մշակմամբ և 1956 թվականին երեք հատորով հրատարակում դրանք *Fiabe italiane* վերնագրով: Խորապես ուսումնասիրելով Իտալիայի տարբեր մարզերի բանահյուսությունը՝ հեղինակը խնամքով պահպանել է ժողովրդական հեքիաթների յուրահատկությունը, հատկապես բարբառային լեզուն:

Կալվինոն իր ստեղծագործական հաջորդ տասնամյակներին՝ 1960-70-ական թվականներին, դրսևորում է տարբեր գեղագիտական միտումներ: 60-ականների սկզբներին լույս տեսած ստեղծագործություններում՝ «Մարկովալդո» (*Marcovaldo*, 1963), «Կոսմիկոմիկները» (*Le Cosmicomiche*, 1965) հեքիաթային տարրերին փոխարինելու են գալիս խորհրդավորը, վերացականը և ցնորականը, որոնք իրենց յուրօրինակ զարգացումն են ապրելու հեղինակի ուշ պոստմոդեռնիստական շրջանի գործերում:

Կալվինոյի՝ պոստմոդեռնիստական գեղագիտությանն անցնելու նախադրյալները տեսնում ենք դեռ «Մեր նախնիներում»: Այսպես, օրինակ, հեղինակ-կերպար-ընթերցող հարաբերությունը, որը նրա պոստմոդեռնիստական փուլին բնորոշ հատկություններից

է, վառ արտահայտված է «Գոյություն չունեցող ասպետը» վեպում: Այս ստեղծագործական փուլում գրված «Խաչվող ճակատագրերի ամրոցը» (*Il castello dei destini incrociati*, 1969), «Անտեսանելի քաղաքները» (*Le citta' invisibili*, 1972), «Եթե ձմեռային մի գիշեր մի ճանապարհորդ» (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* 1979) վեպերում առկա են եվրոպական պոստմոդեռնիզմին հատուկ ինքնարտացոլումը, մետապատումը, հիպերտեքստը, ֆրագմենտարությունը, հեզնանքը, այլընտրանքային պատմությունը, ներդաշնակության և քառսի համադրումը և այլն:

Գրողի վերջին «Պալոմար» վեպը (*Palomar*, 1983) հեղինակի յուրօրինակ հրաժեշտն է նախորդ վեպերում կիրառված ժանրային էքսպերիմենտներին: Երեք տասնամյակ շարունակվող ստեղծագործական պոթիկումը հանդարտվում է այս խոհափիլիսոփայական ստեղծագործությամբ:

Վեպի միակ հերոսը՝ Պալոմարը, շրջապատող առարկաների, բնության երևույթների միջոցով փորձում է բացահայտել աշխարհը. «Պալոմարը հեղինակի համար մի ոսպնյակ է, որով ինքն ընկալում և արտացոլում է աշխարհի երևույթները՝ շարունակ փոխակերպելով դրանք»:¹² «Պալոմարն» այն եզակի ստեղծագործությունն է, որում Կալվինոն այլևս ժանրային էքսպերիմենտներ չի կատարում. կերպարը հեղինակի համար դառնում է աշխարհի ճանաչողության գործընթաց և միջոց:

«Պալոմարի» հրատարակությունից երկու տարի անց՝ 1985 թվականին Կալվինոն վախճանվում է:

Իտալո Կալվինոյի գրական ժառանգությունը հարուստ է և բազմաժանր: Բացի մեր աստենախոսության մեջ ուսումնասիրվող վեպերից նա հեղինակել է բազմաթիվ հրապարակախոսական և գրականագիտական հոդվածներ, դասախոսություններ և էսսեներ, որոնցից առավել հայտնի են «Ամերիկյան դասախոսություններ» (*Lezioni americane*, 1988) և «Ինչու՞ կարդալ դասականներին» (*Perche' leggere i classici*, 1995) հոդվածների հետմահու տպագրված ժողովածուները: Այս տեսական աշխատություններում հեղինակը ներկայացնում է իր գեղարվեստական հայացքներն ու միտումները, հաճախ անդրադառնում իր վրա ազդեցություն գործած դասականներին:

¹² Calvino I. Postfazione di Heaney S. // *Palomar*. Mondadori. Milano. 2014. P. 114

Կալվինոյի ստեղծագործություններին գրաքննադատներն անդրադարձել են դեռ հեղինակի կենդանության օրոք: Նրա տարբեր գրքերի հրատարակություններից հետո պարբերականներում և գրական ամսագրերում լույս են տեսել բազմաթիվ հոդվածներ ու գրախոսականներ:

Կալվինոյի գրական ժառանգությանը նվիրված քննադատական գրականությունը պայմանականորեն կարող ենք բաժանել խմբերի՝ կենսագրական բնույթի աշխատություններ, առանձին ստեղծագործություններին կամ խնդիրներին, գեղարվեստական հնարներին նվիրված մենագրություններ, հոդվածներ, գրախոսականներ:

Կենսագրական բնույթի աշխատություններից առաջին խոշոր ուսումնասիրությունն է գրաքննադատ Ջ.Պ.Բոտինոյի «Իտալո Կալվինո» մենագրությունը,¹³ որը նվիրված է հեղինակի ստեղծագործական ուղուն՝ «Մարդերի հյուսած արահետից» մինչև «Կոսմոկոմիկները»: Մենագրության մեջ քննարկվում են Կալվինոյի հետպատերազմյան արձակի առանձնահատկությունները և նեոռեալիզմից՝ ֆանտաստիկ ժանրի անցումը: Բոտինոյի աշխատության մեջ հատուկ տեղ է հատկացված Կալվինոյի մշակած հեքիաթներին:

Կենսագրական բնույթի ուսումնասիրություններ կարելի է համարել նաև Ջ.Բոնուրայի¹⁴ և Կ.Կալիգարիսի¹⁵ 80-ականներին գրված մենագրությունները, որտեղ արծարծվում են նաև Կալվինոյի ստեղծագործության փիլիսոփայական հայեցակետերը և ժանրային որոշ առանձնահատկություններ:

90-ական թվականներին Կալվինոյի ստեղծագործությունների վերաբերյալ ընդհանրական վերլուծություն է կատարել շոտլանդացի գրականագետ Մ.Մակլաֆլինը իր «Իտալո Կալվինո»¹⁶ աշխատության մեջ, սակայն այդ տարիներին ավելի մեծ հետաքրքրություն է նկատվում Կալվինոյի ստեղծագործության առանձին ասպեկտների հանդեպ: Այսպես, օրինակ, Ռ.Դիդիեն իր «Ժամանակի ձևերը: Իտալո Կալվինոյի ստեղծագործությունների ուսումնասիրություն»¹⁷ աշխատության մեջ քննում է ժամանակային շերտավորման խնդիրը, Զ.Պիլցը իր «Գծագրելով բարդությունը:

¹³ Bottino G. P. Italo Calvino. La Nuova Italia. Firenze 1967

¹⁴ Bonura G. Invito alla lettura di Italo Calvino. Mursia. Milano 1990

¹⁵ Calligaris C. Italo Calvino. Mursia. Milano 1985

¹⁶ McLaughlin M. L. Italo Calvino. Edinburgh University Press. Edinburgh 1998

¹⁷ Deidier R. Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino. Guerini e Associati. Milano 1995

Գիտությունը և գրականությունը Իտալո Կալվինոյի գրվածքներում»¹⁸ ուսումնասիրության մեջ կենտրոնանում է Կալվինոյի վեպերում և պատմվածքներում գիտական տարբեր ոլորտների գրական արտացոլման, պատմության և իրականության, գրականության և գիտությունների միջև փոխհարաբերությունների և հակադրությունների վրա: Այդպիսի ուսումնասիրությունների հետաքրքիր օրինակ է նաև Բրիջիտ Թոմփքինսի «Կալվինոն և Պիգմալիոնի պարադիգմը», որտեղ գրականագետը հոգեվերլուծության տեսանկյունից քննում է Կալվինոյի՝ հատկապես կանացի կերպարները:

Առանձին խումբ են կազմում այն հետազոտությունները, որոնցում քննադատներն անդրադառնում են Կալվինոյի և դասական ստեղծագործությունների միջև կապին՝ շեշտելով հատկապես Արիոստոյի, Սերվանտեսի և Մտիվենսոնի ազդեցությունը Կալվինոյի ստեղծագործության վրա: Մեր համոզմամբ, սակայն, Կալվինոյի և դասականների փոխհարաբերությունների դաշտն ավելի լայն է: Մեր ատենախոսության մեջ կփորձենք ընդլայնել համեմատության սահմանները և քննել կապն այլ դասական տեքստերի, մասնավորապես ասպետական գրականության և Լուսավորության ժամանակաշրջանի հայտնի տեքստերի հետ:

Բացի դրանից, կարևոր ենք համարում Կալվինոյի ստեղծագործությունը դիտարկել իր ժամանակակից պոստմոդեռնիստական գրականության համատեքստում, որտեղ ակնհայտ է նրա կապը այնպիսի հեղինակների հետ, ինչպիսիք են Ու. Էկոն, Ջ. Ֆաուլզը, Վ. Նաբոկովը, Դ. Բարթելմը և ուրիշներ:

Բազմաթիվ են Կալվինոյի առանձին ստեղծագործությունների կամ ժողովածուների հրատարակությունների համար գրված տարբեր գրականագետների ներածությունները: 2002 թվականին նույնիսկ փորձ է արվել մեկ հատորում հրատարակել Կալվինոյի ստեղծագործություններին նվիրված տարբեր քննադատների առավել բովանդակալից հոդվածները: Գիտական առումով մեծ արժեք է ներկայացնում այդ ժողովածուի համար գրված Հ.Բլումի «Իտալո Կալվինո: Ընդգրկուն հետազոտություն և ուսումնասիրությունների ուղեցույց» վերլուծական հոդված-ներածությունը:¹⁹

¹⁸ Pilz K. Mapping complexity: Literature and Science in the works of Italo Calvino. Troubadur Publishing Ltd. Leicester 2004

¹⁹ Introduction by Bloom H. Italo Calvino. Comprehensive research and study guide. Chelsea House Publishers. Broomall. PA 2002. P. 10

Արժեքավոր ենք համարում նաև Մարիո Բարենգիի «Իտալո Կալվինո. գծեր և սահմաններ»²⁰ հոդվածների ժողովածուն:

90-ականների քննադատությունը Կալվինոյի ստեղծագործություններն ուսումնասիրելիս կիրառել է մեթոդաբանական նոր մոտեցումներ: Այսպես՝ Ֆ.Բեռնարդինի Նապոլետանոն իր «Իտալո Կալվինոյի նոր նշանները. “Կոսմիկոմիկներից” մինչև “Անտեսանելի քաղաքներ”»²¹ աշխատության մեջ կատարում է Կալվինոյի ստեղծագործությունների դեկոնստրուկտիվիստական, իսկ Կ.Միլանին²² և Ք.Հյումը²³ տիպաբանական վերլուծություն:

Կալվինոյի առանձին ստեղծագործությունների վերլուծությանը նվիրված ուսումնասիրություններից մեր կարծիքով գիտական նշանակալի արժեք է ներկայացնում Տոմազինա Գաբրիելլեի «Իտալո Կալվինո. Էրոս և լեզու»²⁴ աշխատությունը, որտեղ հեղինակն ուսումնասիրում է «Մարկոպոլոյի» որոշ պատմվածքներում, «Կիսված վիկոնտը» և «Բարոնը ծառի վրա» վեպերում Կալվինոյի կիրառած գեղագիտական հնարները, կերպարների հակադրումը, ինքնության շփոթը և մասնավորապես՝ սիրո և էրոտիզմի խնդիրները:

Գրականագետ Բ.Ուեյսը իր «Հասկանալով Իտալո Կալվինոյին» ուսումնասիրության մեջ²⁵ կենտրոնանում է «Մեր նախնիներում» և «Եթե ձմեռային մի գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպում երգիծանքի տարրերի և պատմողական խաղերի վրա:

Կարելի է նաև առանձնացնել «Մեր նախնիները» եռերգությանը նվիրված Չ.Կազեաի «Կալվինոն և տարածության պաթոսը»,²⁶ Մ.Բարենգիի «Գրառումներ. Բարոնը ծառի վրա»,²⁷ Պ.Միլանոյի «Խաչակիրն առանց հավատքի»,²⁸ Կ.Բակկիլեգայի «Կալվինոյի

²⁰ Barengi M. Italo Calvino. Le linee e i margini. Il Mulino. Bologna. 2007

²¹ Bernardini Napoletano F.I segni nuovi di Italo Calvino. Da “Le Cosmicomiche” a “Le citta’ invisibili”. Bulzoni. Roma 1977

²² Milanini C.L’utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino. Garzanti. Milano 1990

²³ Hume K.Calvino’s Fictions. Cogito and Cosmos. Clarendon Press. Oxford 1992

²⁴ Gabriele T.Eros and Language. Fairleigh Dickinson Univ. Press. London and Toronto 1994

²⁵ Weiss B.Understanding Italo Calvino. University of South Carolina Press. Columbia. South Carolina 1993

²⁶ Cases C. Calvino e il pathos della distanza. Patrie e Lettere. Liviana Padova. Einaudi. Torino 1987. PP.160-166

²⁷ Calvino I. Note e notizie di Barengi M.// Il barone rampante// Romanzi e Racconti. Mondadori. Milano 1991

²⁸ Milano P.Il crociato senza fede.Il lettore di professione (Il vecchio e nuovo Calvino, 2).Feltrinelli. Milano 1960. PP. 260-263

ուղին. քանահյուսական հեքիաթի, ավանդության և առասպելի փոխակերպումները»,²⁹ Ռոբերտ Ա.Ռաշինգի «Ստիպելով զվարճանալ սուպերէգոյին Իտալո Կալվինոյի «Գոյություն չունեցող ասպետը» վեպում»,³⁰ Կրիստինա Վիլլայի «Գոյություն չունեցող ասպետը» վեպին նվիրված «Կալվինոյի երկրաչափական Արիոստոն»³¹ աշխատությունները: Եռերգությունը կազմող վեպերից առավել ուսումնասիրված են «Բարոնը ծառի վրա» և «Գոյություն չունեցող ասպետը», իսկ «Կիսված վիկոնտը» վեպը հիմնականում դիտարկվել է եռերգության համատեքստում: Այսպես, օրինակ, Էուջենյո Բոլոնգարոյի «Իտալո Կալվինոն և գրականության կողմնացուցը» լայնածավալ աշխատության մեջ այս վեպին նվիրված է միայն մեկ գլուխ:

Կալվինոյի ստեղծագործությունն ուսումնասիրողների համար մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Ջ.Պ.Պանունցիի «Կալվինոյի եռերգությունը» կոմպիլյատիվ աշխատությունը, որտեղ զետեղված են «Մեր նախնիներին» նվիրված տարբեր տարիներին տպագրած բազմաթիվ գրախոսականներ ու հոդվածներ:³²

Կալվինոյի եռերգությանը նվիրված մեզ հայտնի բոլոր աշխատություններում վերլուծության են ենթարկվում հեքիաթային տարրերը, սակայն անդրադարձ չի կատարվում իրականության հետ դրանց փոխհարաբերությանը:

Նշենք նաև Կալվինոյի վերջին շրջանի վեպերին նվիրված մի շարք գրախոսականներ և հոդվածներ: Դրանք են «Խաչվող ճակատագրերի ամրոցը» վեպի Ջ.Մանգանելլի,³³ Պ.Չիտատիի,³⁴ Սպինացոլայի,³⁵ Պեդուլլայի,³⁶ Բարենզիի,³⁷ ուսումնասիրությունները, «Անտեսանելի քաղաքներին» նվիրված Ֆ.Գ.Պեդրիալիի,³⁸ Կ.

²⁹ Bacchilega C. Il viaggio di Calvino. Fiaba, racconto e mito. La Ricerca Folklorica. No. 12. Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e i testiextrafolklorici. Edizioni grafo. Brescia 1985. PP. 81-98,

³⁰ Rushing R. A. Tutto e' zuppa. Making the superego enjoy in Italo Calvino's *Il cavaliere inesistente*. Romanic review. Vol. 101. Issue 3. Columbia University Press. New York 2010. PP. 561-577

³¹ Villa C. Alla ricerca del midollo del leone e l'Ariosto geometrico di Calvino. Romance Studies. Vol. 22 (2). University of California. Los Angeles 2004 PP. 115-126

³² Pannunzi P. G. La trilogia di Calvino. Alpha Test Sri. Milano 2005

³³ Manganeli G. Il mondo ammirato con la testa in giù. L'Espresso. XVI. 12. 22 marzo 1970. P. 22

³⁴ Citati P. Il castello dei destini incrociati. Il te del cappellaio matto. Mondadori. Milano 1972. PP. 236-38

³⁵ Spinazzola V. Le carte di Calvino. Dopo l'avanguardia. Transeuropa. Ancona Bologna 1989. PP. 25-27

³⁶ Pedulla W. L'estrema funzione. La letteratura degli anni settanta svela I propri segreti. Marsilio. Venezia. 1975. PP. 219-39

³⁷ Barenghi M. Note e notizie sui testi. Il castello dei destini incrociati// I. Calvino. Racconti e romanzi, I Meridiani Mondadori. II. Milano. 1992. PP. 1366-88

³⁸ Pedriali F. G. Under the rule of the Great Khan: on Marco, Italo Calvino and the description of the world. The Johns Hopkins University Press Stable. MLN. Vol. 120. No. 1. Italian Issue (Jan. 2005). PP. 161-172

Պիլցի,³⁹ Կալվինոյի ժամանակակից, գրող և կինոռեժիսոր Պ.Պ.Պազուլինի⁴⁰ հոդվածները: «Եթե ձմեռային մի գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպին անդրադարձել են Ջ. Ռաբոնին,⁴¹ Չ. Սեգրեն,⁴² բրիտանացի հռչակավոր գրող, արդեն դասական «Կեսգիշերի երեխաները» (*Midnight's children*), «Սատանայական տաղեր» (*Satanic verses*) պոստմոդեռնիստական վեպերի հեղինակ Ս. Ռուշդին:⁴³

Վերը նշված բոլոր աշխատությունների հեղինակները տարբեր տեսանկյուններից անդրադարձնում են Կալվինոյի ուշ շրջանի վեպերին, մասնավորապես դրանց կառուցվածքին, տեքստային տարբեր հնարներին:

Կալվինոյի վերջին շրջանի ստեղծագործություններին նվիրված մի շարք ատենախոսություններից մեզ հասու են եղել Դ.Ռուբի «Կալվինոյի դեկոնստրուկտիվ ստեղծագործության անդունդը»⁴⁴ և Պ.Պ.Արջոլասի «Ուտոպիական ասլանտը Ի.Կալվինոյի “Անտեսանելի քաղաքներում”»⁴⁵ ուսումնասիրությունները, որտեղ հեղինակները կենտրոնանում են «Անտեսանելի քաղաքները» վեպի ուտոպիական տարրերի վրա:

Կալվինոյի ստեղծագործությունը շարունակում է մնալ գրականագետների ուշադրության ներքո, սակայն, մեզ հայտնի քննադատական գրականության մեջ ցայսօր վերլուծության չեն ենթարկվել վեպերի ժանրային կառուցվածքի փոփոխությունները՝ նրա ստեղծագործական ուղու տարբեր փուլերում:

Ուստի մեր ատենախոսության **նպատակն է** ուսումնասիրել ***ժանրային փոփոխությունը Կալվինոյի վիպագրության մեջ:***

Վերոնշյալ նպատակը պահանջում է հետևյալ **խնդիրները** լուծում.

³⁹ Pilz K. Reconceptualising thought and Space: Labyrinths and Cities in Calvino's Fictions. American Association of Teachers of Italian. Italica. Vol. 80. No. 2 (Summer, 2003). PP. 229-242

⁴⁰ Pasolini P. P. Italo Calvino. Le citta' invisibili. Saggi sulla letteratura e sull'arte. a cura di W Siti e S. de Laude, I Meridiani Mondadori. Milano 1999, t. II, pp. 1724-30

⁴¹ Raboni G. Calvino racconta al lettore un romanzo di tutti I romanzi. Tuttolibri (La Stampa). Vol. 25, 30 giugno. Torino 1979.

⁴² Segre C. Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse di un aleph di dieci colori. Teatro e romanzo. Einaudi. Milano 1984. PP. 135-73

⁴³ Rushdie S. Italo Calvino. Patrie immaginarie. Mondadori. Milano 1991. PP. 276-84

⁴⁴ Dunster, Ruth M. The abyss of Calvino's deconstructive writing. 2010. <http://theses.gla.ac.uk/1961/1/2010dunstermth.pdf>

⁴⁵ Argiolas P.P. L'atlante utopico nelle Città Invisibili di Italo Calvino, tra il dibattito novecentesco e l'eretico Fourier. 2008: http://veprints.unica.it/122/1/argiolas_pier_paolo.pdf

1. ներկայացնել վեպի ժանրի տեսության հիմնական դրույթների մեր դիտանկյունը,

2. վերհանել Կալվինոյի ստեղծագործական «ֆանտաստիկ» և պոստմոդեռնիստական փուլերին հատուկ գեղարվեստական առանձնահատկությունները, որոնք պայմանավորել են նրա վեպերի ժանրային յուրահատկությունը,

3. վերլուծել Կալվինոյի ստեղծագործական մեթոդի զարգացման առանձնահատկությունները:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԿԱԼՎԻՆՈՅԻ 1950-60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԱՐՁԱԿԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ՅՈՒՐԱՀԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մեր ստենախոսության առաջին գրույրը նվիրված է Կալվինոյի 1950-60-ական թվականներին գրված արձակի, հիմնականում՝ վեպերի ուսումնասիրությանը: Գրողի ստեղծագործական կյանքում այս ժամանակաշրջանը նշանավորվում է գեղարվեստական մեթոդի փոփոխությամբ պայմանավորված՝ վեպի ժանրային սկզբունքային փոխակերպումներով, ինչպես նաև դրանց հետ կապված իրականության հանդեպ վերաբերմունքի, վեպի կառուցվածքի և կերպարային համակարգի փոփոխություններով:

Եթե ստեղծագործական առաջին փուլում Կալվինոն գրել է հիմնականում պատմվածքներ (բացառությամբ «Սարդերի հյուսած արահետը» վեպի), ապա 1950-ական թվականներից նա անցնում է հիմնականում արձակի խոշոր ձևերի ստեղծմանը:

Կալվինոյի վեպերի գեղարվեստական յուրահատկության համափարփակ վերլուծության համար նպատակահարմար ենք գտնում ներկայացնել վեպի ժանրի տեսության հիմնական դրույթները, որոնց հետ համաձայնությունը կամ անհամաձայնությունը կազմել են մեր վերլուծության տեսական հիմքը:

Վեպի ժանրի ուսումնասիրություններն սկսվել են դեռևս դրա ձևավորման ժամանակներից՝ 17-18-րդ դարերում, սակայն վեպի կառուցվածքի և գեղագիտության լիարժեք ուսումնասիրությունները կատարվել են 20-րդ դարասկզբին: Հատկանշական է, որ բոլոր խոշոր ուսումնասիրողները խուսափում են վեպի որևէ կոնկրետ սահմանում տալուց, քանի որ դրա բնութագրումը հակասական է և սուբյեկտիվ, ուստի չի կարող միայն մեկ սահմանում ունենալ:

Վեպի ժանրի առաջին խոշոր ուսումնասիրողներից է հունգարացի գրականագետ և փիլիսոփա Գ. Լուկաչը, որն իր «Վեպի տեսություն» աշխատության մեջ քննում է լիրիկական և էպիկական ձևերը, անդրադառնում վեպին և էպոսին՝ որպես էպիկական արտահայտության երկու հիմնական և միմյանցից տարբերվող ձևեր: Լուկաչն այդ տարբերությունը տեսնում է երկու ժանրերում օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ աշխարհների արտահայտության, էպոսի կոնկրետության և հավաքականության և վեպի

վերացականության և անհատականության հակադրության մեջ. «Վեպը մի ոգու պատմությունն է, որ գնում է աշխարհով մեկ ինքն իրեն ճանաչելու, արկած է որոնում ինքն իրեն փորձության ենթարկելու, և այդ փորձության մեջ իր չափն ու էությունը գտնելու համար»:⁴⁶ Ըստ Լուկաչի՝ վեպը շարունակ ինքնահեգնանքի ենթարկվող ժանր է և, ըստ կերպարի զարգացման՝ նոր հնարավորություններ և նոր շերտեր է ձեռք բերում:

Լուկաչի՝ վեպի բնորոշումը՝ որպես ինքնուրույն և բացարձակ ազատության ձգտող ժանր, հետաքրքրություն է առաջացրել տարբեր գրականագետների շրջանում: Այսպես, օրինակ, Բ.Ա.Գրիֆցովն իր «Վեպի տեսություն» տրակտատում նախ անդրադառնում է տարբեր գրական ժանրերին՝ ընդգծելով դրանցից վեպի անկախությունը,⁴⁷ ապա բացատրում վեպի ժանրի զարգացման փուլերի առանձնահատկությունները՝ սկսած հին հունականից մինչև 19-րդ դարը: Գրիֆցովը համեմատում է դրաման և վեպը, սահմանում նրանց միջև էական տարբերությունը՝ «դրաման կատարտիկ է, իսկ վեպը՝ պրոբլեմատիկ»:⁴⁸ Համաձայնելով գրականագետի հետ՝ ավելացնենք, որ վեպը, որպես ժանր, ցանկացած դեպքում անավարտ է և տարբեր շարունակությունների հնավորություն է տալիս:

Անդրադառնալով միջնադարում տարածված «բարձր» և «ցածր» ժանրերին (ֆարլիո, ֆարս, ասպետական վեպ)՝ Գրիֆցովը քննարկում է վիպական սյուժեներն ու դրանց հետագա վերաիմաստավորումները: Ըստ Գրիֆցովի՝ «վիպականությամբ» առավելապես աչքի է ընկնում Տրիստանի մասին պատումը, որը զուրկ է այսպես կոչված «զվարճալի արկածայնությունից» և «գրական սխեմատիզմից», իսկ Տրիստանի կերպարն օժտված է ժամանակաշրջանի համար անսովոր հոգեբանական խորությամբ:⁴⁹ Սրանով Գրիֆցովը շեշտում է Տրիստանի դերը նոր եվրոպական վեպի կերպարի ձևավորման մեջ:

Միջնադարյան «ավանտյուրային» վեպից Գրիֆցովն անմիջապես անցնում է 17-18-րդ դարի ֆրանսիական վեպին, որտեղ, ինչպես մի ժամանակ անտիկ վեպում, գերիշխող է դառնում սիրային թեման՝ «վեպը ժանր է սիրո մասին»:⁵⁰ Սիրո թեման

⁴⁶ Лукач Г. Теория романа //Опыт историко-философского исследования форм большой эпикки. Новое литературное обозрение. 1994. № 9 С. 19–78. <http://romanbook.net/book/6858808/?page=10>

⁴⁷ Грифцов Б.А. Теория романа. Гос. Академия Худож. Наук. М. 1926. С. 14-15

⁴⁸ Նույն տեղում, էջ 27

⁴⁹ Նույն տեղում, էջ 49-51

⁵⁰ Նույն տեղում, էջ 76

վեպում ամենից արժարժվածն է, սակայն տարբեր ժամանակաշրջաններում այն տարբեր դրսևորումներ է ունեցել: 18-րդ դարում թե՛ ավանտյուրային, թե՛ սիրո թեմաները նոր գեղագիտական արտահայտություն են ստանում: Ըստ Գրիֆցովի՝ սրա վառ օրինակներն են աբբա Պրևոյի «Մանոն Լեսկոն» և Վոլտերի «Կանդիդը», քանի որ երկուսում էլ խախտվում է «սիրո» և «արկածի» կանոնը.⁵¹ հեզնանքի են ենթարկվում ժանրի ավանդույթներն ու կարծրատիպերը: 19-րդ դարի առաջին կեսի վիպագրությունը փոքր-ինչ շեղվում է այս սկզբունքից: Դա մեծ մասամբ պայմանավորված է ռոմանտիզմի գեղագիտությամբ, զգացմունքների, արժեքների և հատկապես սիրո իդեալականացմամբ, որն առկա է նաև ռեալիստ հեղինակների մոտ, ինչպես, օրինակ, Դիքենսի վեպերում: Ռոմանտիզմի ավանդույթներին 19-րդ դարում լուրջ մարտահրավեր է նետում Գ.Ֆլորբերը: «Մադամ Բովարիում» հեղինակը, հրաժարվելով ռոմանտիկական հայեցակարգից՝ ստեղծում է նոր որակի վեպ: Կհամաձայնենք Գրիֆցովի այն մտքի հետ, որ «Մադամ Բովարին» առաջին ժամանակակից վեպն է, որը, ըստ գրականագետի, «*վեպ է վեպի կործանման մասին*»:⁵² «Վեպի կործանումը» (*гибельность*) բնորոշ է 20-րդ դարի մոդեռնիստական և պոստմոդեռնիստական գրականությանը և վառ արտահայտված է նաև Կալվինոյի ուշ՝ պոստմոդեռնիստական շրջանի վեպերում:

Վեպի ժանրի տեսության զարգացման համար կարևորագույն նշանակություն ունեցան Մ.Բախտինի «Վիպական խոսքի նախապատմությունից» և «Էպոս և վեպ» հոդվածները: Բախտինը գտնում է, որ վեպի, ինչպես նաև ցանկացած ժանրի յուրահատկությունը լեզվի մեջ է, և հենց վիպական լեզուն է, որ այդ ժանրը տարբերում է մյուսներից, մասնավորապես էպոսից: Ըստ Բախտինի՝ էպոսը պատում է հեռավոր, անհասանելի և սրբազան անցյալի մասին, դրան բնորոշ է «միալեզվությունը», մինչդեռ վեպը ներկայի, իրականության պատում է, որտեղ պարոդիայի են ենթարկվում բոլոր հերոսական ձևերը, դրան հատուկ է «*բազմալեզվությունը*»:⁵³ Բախտինն ավելացնում է, որ վիպական-ծաղրերգային տարբեր հնարավոր է գտնել նաև այլ ժանրերում:⁵⁴

⁵¹ Նույն տեղում, էջ 86

⁵² Նույն տեղում, էջ 123

⁵³ Бахтин М.М. Эпос и Роман//Литературно-Критические статьи. Художественная Литература. М. 1986. С. 400-403

⁵⁴ Նույն տեղում, էջ 386-387

Բախտինյան հայեցակարգի վառ արտահայտությունն են Կավլինոյի վեպերը:

Վեպի և էպոսի համեմատական ուսումնասիրության ասպարեզում անհերքելի արժեք է ներկայացնում նաև Ե.Մ.Մելիտինսկու «Էպոսի և վեպի պատմական պոետիկայի ներածություն» մենագրությունը, որում հեղինակը նախ անդրադառնում է վաղ էպիկական ձևերին, դրանց դիցաբանական ծագմանը և գրական ինքնահաստատմանը, այնուհետև՝ վեպի ժանրի ծագմանը և դրա պոետիկայի ուսումնասիրությանը: Գրականագետը քննադատում է Բախտինի այն միտքը, որ անտիկ երգիծանքն ավելի վիպական է, քան անտիկ վեպը:⁵⁵ Մելիտինսկին, ի տարբերություն Բախտինի՝ ամբողջովին վիպական չի համարում նույնիսկ Ֆ.Ռաբլեի «Գարգանտյուան և Պանտագրյուելը»: Ըստ նրա՝ վիպականությունը հիմնված է ոչ թե պարզապես ծաղրի, երգիծանքի կամ պարոդիայի, այլ ներքին կառուցվածքի ու յուրահատկության վրա:

Միջնադարյան կուրտուազ վեպը, մոտ լինելով էպոսին և ժողովրդական հեքիաթներին՝ արդեն կայացած է որպես վեպ, իսկ, օրինակ, Վոլֆրամ ֆոն Էշենբախի «Պարցիֆալը» «դաստիարակության վեպի» վաղ օրինակ է:⁵⁶ Մենք համաձայն ենք Մելետինսկու այս կարծիքին, քանի որ նույնիսկ 20-րդ դարի վեպը կարող է պարունակել էպիկական, ժողովրդական, հեքիաթային տարրեր՝ դրանց հաղորդելով նոր մեկնաբանություն: Այս առումով Կավլինոյի «Մեր նախնիները» եռերգությունը և նույնիսկ ուշ շրջանի «Խաչված ճակատագրերի ամբողջը» վեպը կարելի է համարել էպոսի վիպական մեկնաբանություն:

Անդրադառնալով Վերածննդի դարաշրջանի փոքր պատումային ձևերին, մասնավորապես հեքիաթին և նովելին՝ Մելիտինսկին քննարկում է դրանց դերը վեպի ձևավորման մեջ: Վեպի և նովելի համեմատությանն անդրադարձել է դեռ Էյխենբաումը, ըստ որի՝ *«վեպը և նովելը սկզբունքորեն անհաշտ ժանրեր են... վեպը սինկրետիկ ձև է, իսկ նովելը՝ հիմքային, էլեմենտար»*:⁵⁷ Մելիտինսկին, շեշտելով նովելի դիպվածայնությունը, այնուամենայնիվ, կարևորում է վերջինիս դերը «կենցաղային

⁵⁵ Мелитинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Художественная литература. М.1986. С. 129

⁵⁶ Նույն տեղում, էջ 153

⁵⁷ Эйхенбаум Б.М. О. Генри и теория новеллы, <http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry02.html>

վեպի» ձևավորման գործում և ավելացնում, որ հեքիաթում առկա հերոսի կայացման ճանապարհը զուտ վիպական երևույթ է և խորթ է նովելին:⁵⁸ Ավելացնենք, որ հեքիաթը և նովելը հաճախ խաչվող ժանրեր են, և երբեմն դժվար է դրանց միմյանցից տարանջատել. այս յուրահատկությունը տեսանելի է թե՛ Վերածննդի, թե՛ Հռոմանի հեքիաթ-նովելներում և թե՛ իտալական նովելագրության մեջ: Եթե դիտարկենք ֆանտաստիկի և իրականի միախառնումը զուտ արտաքին տեսանկյունից, որ բնորոշ է Հռոմանի նովելներին, ապա այն կարող է հայտնվել նաև Կավվինոյի «Երկված վիկոնտը» և «Գոյություն չունեցող ասպետը» վեպերում, որոնցում նովելային և հեքիաթային տարրերը վիպական պատումի մասն են կազմում:

Մելիտինսկին մանրամասն անդրադառնում է «Դոն Կիխոտին»՝ որպես բոլորովին նոր, կատարյալ վիպական ձևի: Ըստ գրականագետի՝ սա մի վեպ է, որին խորթ են «*վեհից՝ ցածր, պոեզիայից՝ արձակ անցումները, այստեղ հեղինակը ստեղծում է «կենսական արձակ»*»:⁵⁹

«Դոն Կիխոտում» ծաղրի են ենթարկվում ասպետական վեպի հիմնական տարրերը՝ հեքիաթայնությունը, գերզգացմունքայնությունը և հերոսի՝ որպես փրկչի առաքելությունը:⁶⁰ Մելիտինսկին գտնում է, որ «Դոն Կիխոտում», ինչպես 16-17-րդ դարերում Իսպանիայում լայն տարածում գտած «ավազակային վեպերում»՝ կարևորը կյանքին, իրականությանը, բնությանը մոտ գտնվելն ու *ճշմարտանման լինելն* է,⁶¹ իսկ այն, ինչ բնությանը հակասում է՝ ծաղրի է ենթարկվում:

18-րդ դարի հատկապես անգլիական վեպերում նկատվում է ծաղրից, «բուֆոնադայից» հեռանալու և ավանդական վեպին մոտենալու միտում:⁶² Բնականաբար ավանդական վեպի այս ընկալումը 18-րդ դարի հեղինակների ստեղծագործություններին բոլորովին նոր որակ է հաղորդում: Այսպես, Դեֆոյի և Ֆիլդինգի վեպերում պատկերված է հերոսի կենսագրությունը թույլ կոմիկական երանգներով,⁶³ մինչդեռ Ս.Ռիչարդսոնի ընտանեկան-կենցաղային վեպում՝ առանց որևէ

⁵⁸ Мелитинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Изд. Наука. М. 1986. С. 173

⁵⁹ Նույն տեղում, էջ 221

⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 223

⁶¹ Նույն տեղում, էջ 231

⁶² Նույն տեղում, էջ 248-249

⁶³ Նույն տեղում, էջ 252-253

կումիզմի:⁶⁴ Ավելացնենք, որ երկուսում էլ շեշտադրվում է հերոսի հոգեբանական պատկերումը, որ խորթ էր Ռաբլեին, Մերվանտեսին և ավագակային վեպերի հեղինակներին:

Գ.Կոսիկովը, «Վեպի տեսություն մասին» աշխատության մեջ անդրադառնալով վերը նշված գրականագետների տեսական հայացքներին, ուսումնասիրում է ժանրի սկզբունքները, զարգացման էտապների առանձնահատկությունները և պարզաբանում «ավանդական» և «նոր» վեպի միջև էական տարբերությունները.

«Մեր համոզմամբ, 19-րդ դարի “ավանդական” և 20-րդ դարի “նոր” վեպերի միջև էական տարբերությունը ոչ թե ժանրի “զարգացած” լինելու, այլ իմաստային կառուցվածքների, երկու տեսակի վեպերի պրոբլեմատիկայի մեջ է»:⁶⁵

Ըստ գրականագետի՝ նոր ժամանակի վեպը, իր առաջ նոր խնդիրներ դնելով, կերպարների ստեղծման և զարգացման բոլորովին այլ գեղարվեստական և իմաստային միջոցներ է կիրառում:

Մեր համոզմամբ՝ 20-րդ դարի վեպը, ունենալով առավել բարդ և բազմապլան ժանրային, կառուցվածքային և բովանդակային համակարգ, չի կարող սահմանվել՝ ըստ պարզապես «ավանդական» վեպից իր տարբերության: Պոստմոդեռնիստական գրականության տեսաբան Իհար Հասանը համոզված է, որ 20-րդ դարի մոդեռնիստական և պոստմոդեռնիստական վեպերը ներառում են բազմաթիվ գեղագիտական և գաղափարական ձևեր.

«Մոդեռնիզմն ու պոստմոդեռնիզմն իրարից առանձնացված չեն երկաթե վարագույրով կամ Չինական պարսպով, քանի որ պատմության պես մշակույթը նույնպես ենթակա է ներկա, անցյալ և ապագա ժամանակներին: Վախենամ՝ մենք բոլորս էլ թե՛ վիկտորիանական ենք, թե՛ մոդեռնիստ, թե՛ պոստմոդեռնիստ: Եվ մեկ հեղինակը կարող է գրել թե՛ մոդեռնիստական, թե՛ պոստմոդեռնիստական վեպեր (ինչպես, օրինակ Ջոյսի “Նկարչի դիմանկարը” և առավել ուշ գրված “Ֆիննեգանի հոգեհացը”):»⁶⁶

Հասանը համոզված է, որ վեպի և առհասարակ ողջ գրականության յուրահատկությունը չի սահմանափակվում ժամանակաշրջանի գեղագիտական

⁶⁴ Նույն տեղում, էջ 272

⁶⁵ Косиков Г. К теории романа: Роман средневековый и роман Нового времени, <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/kosikov5-ru>.

⁶⁶ Hasan I. Toward a concept of postmodernism. P.3, <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf>.

պահանջներով: Այդ է պատճառը, որ պոստմոդերնիստական տարրեր կարելի է հանդիպել նաև 18-րդ դարի հեղինակների՝ Սադի, Ստերնի, մոդերնիստների՝ Բեքեթի, Ջոյսի, Վիրջինիա Վուլֆի, Կաֆկայի մոտ: Այնուամենայնիվ, գրականագետը սկզբունքային տարբերություն է տեսնում մոդերնիզմի և պոստմոդերնիզմի գեղագիտական առանձնահատկությունների միջև, ինչպես, օրինակ, մոդերնիզմին բնորոշ է «ձևը», իսկ պոստմոդերնիզմին՝ «անձևությունը» (form/antiform), առաջինին բնորոշ է հիերարխիան, երկրորդին՝ անարխիան (hierarchy/anarchy), առաջինը նպատակային է, երկրորդը՝ խաղային (purpose/play) և այլն:⁶⁷ Սակայն մեր կարծիքով՝ 20-րդ դարի թե՛ մոդերնիստական, թե՛ պոստմոդերնիստական վեպին բնորոշ է բախտինյան բազմաձայնությունը:

Ի.Կալվինոյի վեպերում, որոնք քննության են առնված մեր ատենախոսության մեջ, առկա են թե՛ ավանդական, թե՛ նոր վեպի տարրեր, որոնք, կախված գրողի գեղագիտական աշխարհայացքի փոփոխությունից՝ տարբեր դրսևորումներ են ստացել:

Հիշեցնենք, որ Կալվինոն իր գրական առաջին փորձերը սկսել է 1940-ական թվականներին, պատերազմից հետո, երբ Իտալիայում ձևավորվել էր նեոռեալիզմը, որը *«փաստագրական ճշգրտությամբ փորձում էր ամրապնդել սոցիալական իրականությունը, առօրեականությունը և... ուղղակի հակադրվում էր մոդերնիզմին և էսթետիզմին, պրոֆաշիստական արվեստին»*:⁶⁸

Նեոռեալիզմի գեղագիտությունը՝ մոդերնիզմի և էսթետիզմի ինքնամփոփ բանաստեղծականությունից իր հրաժարումով մոտ է 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ռեալիզմին, նատուրալիզմին և իտալական վերիզմին: Շարժումը միավորել էր բազմաթիվ գրողների (Պավեզե, Մորավիա, Է.Վիտտորինի, Ու.Պրատտիինի), կինոգործիչների (Ֆելլինի, Վիսկոնտի, Ռոսսելլինի և այլք) և գեղանկարիչների: Ըստ Կալվինոյի՝ *«նեոռեալիզմը դպրոց կամ հոսանք չէր, այլ արվարձաններից հնչող ձայների ամբողջություն, տարբեր և հատկապես գրականության կողմից մինչ այդ պահը անհայտ իտալիաների հայտնագործում»*:⁶⁹ Կալվինոյի՝ «տարբեր իտալիաների»

⁶⁷ Նույն տեղում էջ 6

⁶⁸ Луков В. Неореализм в литературе// Энциклопедия гуманитарных наук. Московский Гуманитарный Университет. 2013. N1 СС.289-290

⁶⁹ <http://italiano.sismondi.ch/letteratura/autori/Calvino/italo-calvino-il-sentiero-dei-nidi-di-ragno>, P. 9

վերաբացահայտման գաղափարը արտացոլում է մեկ ընդհանուր Իտալիայի միֆի փլուզումը՝ համաշխարհային պատերազմներից հետո:

Այս փուլում Կալվինոն հրատարակում է «Վերջինն ագռավն է գալիս» պատմվածքների ժողովածուն և «Սարդերի հյուսած արահետը» վեպը, որոնք գրված են նեոռեալիզմին հատուկ լեզվի պարզությամբ և հստակ գծային կառուցվածքով: «Սարդերի հյուսած արահետը» պատմում է Լիգուրիայի մի գյուղում նացիստների հանդեպ տեղացիների դիմադրության մասին: Վեպի կենտրոնական կերպարը Գավրոշին հիշեցնող մի որբ երեխա է, որը փորձում է իր տեղը գտնել մեծերի աշխարհում, գործել ու մտածել նրանց պես, սակայն միշտ մեկուսանում է իր մտացածին աշխարհում՝ սարդերի հյուսած արահետում: Երեխայի երևակայական աշխարհը հակադրված է պատերազմական իրականությանը. Սարդերի հյուսած արահետը մի լույս է, որ հեղինակը փորձում է տեսնել պատերազմի փորձություններն ապրելուց հետո: Ընդհանուր առմամբ վեպը նեոռեալիստական է՝ գյուղի բնապատկերի, գավառական իրականության կենդանի նկարագրությամբ, գավառական կոլորիտը ստեղծող բարբառային խոսվածքի տարրերի օգտագործմամբ:

Այս ժամանակաշրջանի գեղագիտական որոնումների արդյունքում սկբունքորեն փոխվում է աշխարհի պատկերման հանդեպ Կալվինոյի մոտեցումը, իրականությունը փոխարինվում է ֆանտաստիկ պատկերներով, վիպական քրոնոտոպի, կառուցվածքի, կերպարային համակարգի առանձնահատկությունները պայմանավորում են երևակայականը, արտասովորն ու անբացատրելին: Ժանրային այս կտրուկ փոփոխությունն իր ստեղծագործության մեջ գրողը բացատրել է հետպատերազմյան ժամանակաշրջանի հանդեպ իր ունեցած թերահավատությամբ.

*«Մառը պատերազմի թեժ պահերն էին, օդում լարվածություն էր, խուլ բախում, որ չէր երևում տեսանելի պատկերներով, այլ նստած էր մեր սրտին...Ի գարմանս ինձ՝ ես ոչ միայն փորձեցի արտահայտել ժամանակի տառապանքները, այլև դրանից փախչելու անհրաժեշտությունը»:*⁷⁰

Կալվինոյի ստեղծագործության **«Ֆանտաստիկ շրջանը»** ներկայացնող «Մեր նախնիները» եռերգության երկու վեպերը՝ «Կիսված վիկոնտը» և «Գոյություն չունեցող

⁷⁰ Weiss B. Understanding Italo Calvino. University of South Carolina Press. Columbia. South Carolina. 1993. P.41

ասպետը», սկսվում են պատերազմական իրադրության պատկերմամբ, որին հետևում է որևէ «տարօրինակ», ֆանտաստիկ իրողություն (վիկոնտի երկու կես լինելը, ասպետի գոյություն չունենալը): «Բարոնը ծառի վրա» վեպում նույնպես տեղ են գտել ապստամբությունների և նապոլեոնյան արշավանքերի նկարագրություններ:

Մենք չենք համաձայնի գրականագետների այն տեսակետին, որ Կալվինոյի ստեղծագործության մեջ ֆանտաստիկ ժանրի նախադրյալներ առկա են նրա ստեղծագործության նեոռեալիստական փուլում:⁷¹ «Սարդերի հյուսած առահետը» ընդամենը Պինոյի երևակայությամբ ստեղծված պատկեր է, որը, մեր համոզմամբ, բավական չէ վեպի ժանրը որպես ֆանտաստիկ բնորոշելու համար:

Ֆանտաստիկ տարրերի հմուտ կիրառումը թույլ է տալիս «Մեր նախնիները» եռերգությունը դասել ֆանտաստիկ գրականության այնպիսի հայտնի նմուշների շարքին, ինչպիսիք են Լ.Քերոլի «Ալիսան հրաշքների աշխարհում», Ռ.Լ.Ստիվենսոնի «Բժիշկ Ջեքիլը և միստր Հայդը» և այլն: «Մեր նախնիները» եռերգությունը իրեն նախորդող հայտնի ֆանտաստիկ ստեղծագործություններից փոխառել է որոշ թեմատիկ և ժանրային տարրեր, որոնց յուրօրինակ մեկնաբանությունը Կալվինոյի վեպերում ֆանտաստիկի բոլորովին նոր որակ է ստեղծում:

Ֆանտաստիկ գրականության տարբեր պատումային ձևերին, այդ թվում և հեքիաթին, գոթական վեպին, ֆենթրզիին, գիտական ֆանտաստիկային, անդրադարձել են մի շարք գրականագետներ: Այսպես, Ռ.Ջեքսոնն իր «Ֆանտաստիկա: Անկման գրականությունը» աշխատության մեջ ֆանտաստիկը անվանում է *«մի ուրվական, որ ոչ ողջ է, ոչ մեռած, ցնորական գոյություն, որ գտնվում է լինելու և չլինելու միջև: Ֆանտաստիկը վերցնում է իրականը և խախտում է այն»*:⁷² Ցանկացած գրական ժանր ուսումնասիրելիս պետք է փորձել պարզել, թե նրա սահմաններում ինչպես է իրականությունը վերախմաստավորվում գրականության մեջ: Ֆանտաստիկ ժանրում իրականությունը վերածվում է անսովոր, երևակայական, գերբնական պատկերների: Ռ.Ջեքսոնը, կարևորելով հոգեվերլուծական մոտեցումը՝ Ֆրոյդի անգիտակցականի տեսությունը, գրում է. *«Գրական ֆանտազիաները, արտահայտելով անգիտակցականի մղումներ, բաց են հոգեվերլուծական ընթերցումների համար և պատկերային ձևերով*

⁷¹ Москалев М.В. Сказочное и фантастическое в трилогии И.Кальвино “Наши предки”//Четвертые андреевские чтения. УРАО. М. 2006. С. 193

⁷² Jackson R. Fantasy.Literature of Subversion. Routledge. Cambridge. 1981. P.20

հաճախ ցույց են տալիս «մարդկային հասարակության» և այդ անգիտակցական մղումների միջև լարվածությունը»:⁷³ Համաձայնելով գրականագետի տեսակետին՝ հարկ ենք համարում նշել, որ անգիտակցականի և հասարակական նորմերի միջև պայքարը ֆանտաստիկի միայն մի կողմն է: Հոգեվերլուծությունը, որքան էլ խոր ուսումնասիրի այդ հակադրությունը՝ հաճախ անտեսում է այլ, ավելի կարևոր ասպեկտներ, ինչպիսին, օրինակ, ժանրի պոետիկան է:

Գրականագետ Յ.Տոդորովն իր «Ֆանտաստիկ գրականության ներածություն» աշխատության մեջ ֆանտաստիկի բուն բառարանային բացատրությունը տեսնում է անհավատալիի, անիրականի մեջ. «Ֆանտաստիկ տեքստում հեղինակը պատմում է իրադարձությունների մասին, որոնք կյանքում չեն կարող տեղի ունենալ»:⁷⁴

Իրոք, ֆանտաստիկ պատումի մեջ ռեալիստական նկարագրությունը փոխարինվում է մտացածինով, երևակայականով և անհնարինով: Մակայն այն նաև բազմաթիվ նրբություններ, ձևեր և ենթաձևեր ունի: Ֆանտաստիկն իրականում գոյություն ունի գրականության ձևավորման ժամանակներից, և ամեն ժամանակաշրջան ունի ֆանտաստիկի մասին սեփական պատկերացումը: Մենք կկենտրոնանանք միայն այն դրսևորումների վրա, որոնք այս կամ այն ձևով արտացոլվել են Կավլինոյի «Մեր նախնիները» եռերգության մեջ:

Ֆանտաստիկ վեպի ժանրը քննելիս Տոդորովը սահմանում է «արտասովորն» ու «հրաշալին» և նրանց միջև հստակ տարանջատում է դնում: «Ֆանտաստիկն ինքնուրույն ժանր չէ, այն երկու ժանրերի՝ արտասովորի և հրաշալիի միջև սահմանն է»:⁷⁵ Ընդունելով գրականագետի՝ «հրաշալիի» և «արտասովորի» տարանջատումը՝ մենք դրանք դիտարկում ենք ոչ թե որպես ժանրեր կամ նույնիսկ ենթաժանրեր, այլ ընդամենը որպես ֆանտաստիկի տարբեր արտահայտչամիջոցներ: Տոդորովն այս տարանջատումը բացատրում է գոթական վեպի օրինակով. «Առաջինը (արտասովորը) բնորոշվում է գերբնականի հավակնությամբ, որը բացատրություն ունի, երկրորդը (հրաշալին) բնորոշվում է գերբնականի հավակնությամբ, որն ընկալվում է որպես այդպիսին»:⁷⁶ Այս բանաձևը մեզ համար ընդունելի է, թեև «Մեր նախնիներում» գոթական վեպի տարրեր

⁷³ Նույն տեղում, էջ 6

⁷⁴ Тодоров П. Введение в фантастическую литературу. Дом интеллектуальной книги. М. 1999. С.32

⁷⁵ Նույն տեղում էջ 38

⁷⁶ Նույն տեղում

չկան, բացակայում են ուրվականները, ընտանեկան գաղտնիքները, ամրոցների կամ հին առանձնատների մութ սենյակները, վամպիրները, սև մոզերը և, առհասարակ, մոգությունը: Գրականագետ Ս.Չանգրանդին ետերգության իր ուսումնասիրության մեջ դա համարում է զուտ գրական ժամանակաշրջանի խնդիր. «*Եթե 19-րդ դարում “անհավատալին” վախ ու սարսափ է առաջացնում, ապա 20-րդ դարում կարևոր է հենց ինքը՝ պատմողական ակտը. այստեղ արդեն ուրվականները, վամպիրները, գերբնական նախանշանները չեն, որ բնորոշում են ֆանտաստիկը, այլ մտավոր և զգացական վիճակը, պատմողական լիցքը կրող տեքստային տարրերը*»:⁷⁷ Նշենք, սակայն, որ Կալվինոյի վեպերում հենց տեքստային միջոցներով ստեղծված «անհավատալի», «հրաշալի» և «արտասովորի» տարրերն են ստեղծում ֆանտաստիկ պատումը:

Տողորովը գտնում է, որ ֆանտաստիկ ժանրի կարևորագույն ասպեկտներից մեկը թեմատիկան է կամ «իմաստաբանությանը»:⁷⁸ Մեր կարծիքով, սակայն, ժանրի բնորոշման մեջ կարևոր են թե՛ արտաքին, թե՛ ներքին ձևերը: Այսպես՝ ֆանտաստիկ վեպում կարևոր է թե՛ շարահյուսությունը (պատումը, շարադրանքը, կառուցվածքը), թե՛ իմաստաբանությունը (թեմատիկ տարրերը, մոտիվները, ֆանտաստիկ իրադարձությունները, կերպարանափոխությունը, կախարդական արարածները և այլն), որոնք ներառվում են պատումի մեջ:

Ֆանտաստիկ ժանրերից մեկը **հեքիաթն** է, որի տարրերը արտահայտված են «Մեր նախնիներում» թե՛ շարահյուսության, թե՛ իմաստաբանության պլանում: Անդրադառնալով շարահյուսական կողմին, նշենք, որ երեք վեպերն էլ սկսվում են հեքիաթային պատումի կանոնով: Այսպես, «Կիսված վիկոնտի» ինցիպիտում կարդում ենք. «*Թուրքերի դեմ պատերազմն էր: Քեռիս՝ Տեռալբայի Վիկոնտ Մեդարդոն, Բոհեմիայի դաշտավայրով արշավում էր դեպի քրիստոնյաների ճամբարը: Նրան ուղեկցում էր վահանակիրը՝ Կուրցիոն*»:⁷⁹:

«Բարոնը ծառի վրա» վեպը նույնպես սկսվում է գլխավոր հերոսի ներկայացմամբ և կոնկրետ տարեթվով. «*1767 թվականի հունիսի 15-ն էր, երբ եղբայրս՝ Կոզիմո Պիովասկո դի Ռոնդոն, վերջին անգամ մեզ հետ սեղան նստեց: Այսօրվա պես հիշում եմ:*

⁷⁷ Zangrandi S. *I Nostri antenati* di Calvino e la modernita' del fantastico. <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Zangrandi%20Silvia.pdf>

⁷⁸ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Дом интеллектуальной книги. М. 1999. С. 37

⁷⁹ Calvino I. *Il visconte dimezzato*. Mondadori. Milano 2009, P. 3

Օսրրոզայի մեր վիլլայի ճաշասենյակում էինք. լուսամուտները շրջանակում էին պարտեզի փշատենու խիտ ճյուղերը»:⁸⁰

Իսկ «Գոյություն չունեցող ասպետը» վեպի ինցիպիտը ներկայացնում է միջնադարյան ֆրանսիական բանակի պատկերը.

«Փարիզի կարմրավուն պարիսպների մոտ օթևանել էր ֆրանսիացիների բանակը: Կառլոս Մեծը պետք է պալադիանների ստուգում անցկացներ: Երեք ժամից ավել էր, ինչ հավաքված էին այնտեղ, ամառվա սկզբի շոգ, մի քիչ ամպամած ցերեկներից էր: Զրահների մեջը եռում էր մարմանդ կրակի վրա դրված կաթսաների պես»:⁸¹

Վեպերի այս պատումային ինցիպիտները հեքիաթի «լինում է, չի լինում» բանաձևի վիպական տարբերակներն են: Վ.Պրոպպը «Կախարդական հեքիաթի ձևաբանությունը» տրակտատում, խոսելով հեքիաթի պոետիկայի, կառուցվածքի, թեմատիկ առանձնահատկությունների և կերպարային նշանակության մասին, նշում է. «Հեքիաթը սովորաբար սկսվում է որոշակի էլքային իրավիճակից: Խոսվում է ընտանիքի անդամների մասին, կամ հիշատակվում է հերոսը իր անվամբ կամ դիրքով»:⁸²

«Մեր նախնիները» ետերգության վեպերը գրեթե ամբողջությամբ համապատասխանում է Պրոպպի՝ հեքիաթային ինցիպիտի այս բնորոշմանը:

Պրոպպը դասակարգում է նաև հեքիաթային պատումի սկզբնական վիճակին հետևող գործառույթները, հերոսներից որևէ մեկի՝ տնից հեռանալը, հերոսի առջև դրվող արգելքը, դրա խախտումը, անտագոնիստի հետապնդումը և այլն: Կալվինոն իր վեպերում բանահյուսական հեքիաթի պրոպպյան ֆունկցիաներից և ոչ մեկին խստորեն չի հետևում. վիկոնտին հանդիպում ենք արդեն տնից հեռացած, բարոնը դեռ գտնվում է տանը, իսկ ասպետը դեռ չի հայտնվել:

Ռ.Ջեքսոնը գտնում է, որ հեքիաթի լեզուն գալիս է հեռավոր անցյալից և անդեմ է. «Դա մի ձև է, որ բացառելով ընթերցողի մասնակցությունը՝ ներկայացնում է իրադարձություններ, որոնք ներառված են հեռավոր անցյալում, ամրապնդված են ժամանակային հեռանկարի մեջ և ցույց են տալիս, որ իրենց ձայները վաղուց դադարել են որևէ ազդեցություն ունենալ»:⁸³ Ռ. Ջեքսոնը նման եզրահանգումների է

⁸⁰ Calvino I. Il barone rampante. Mondadori. Milano 2014, P. 3

⁸¹ Calvino I. Il cavaliere inesistente. Mondadori. Milano 2014, P. 3

⁸² Пропп В. Морфология волшебной сказки. Лабиринт. М. 2001. С. 27

⁸³ Jackson R. Fantasy. Literature of Subversion. Routledge. Cambridge 1981. P.33

գալիս՝ օրինակ բերելով Գրիմ եղբայրների հեքիաթներից մեկը: Գրիմ եղբայրների ժողովածուում հեքիաթային պատումն իսկապես անդեմ է, և նրա ձայնը գալիս է հեռավոր անցյալից: Կալվինոյի եռերգության վեպերում պատումն անդեմ չէ. նա ներկա ժամանակից պատմում է հեռավոր անցյալում կատարված իրադարձությունների մասին: Ամեննին պատահական չէ, որ «Մեր նախնիները» հաճախ անվանում են «հերալդիկ պատմվածքներ»: «Հերալդիկ» մակդիրը ընդգծում է երեք վեպերում գլխավոր հերոսների, «մեր նախնիների» սոցիալական դիրքը՝ վիկոնտ, բարոն, ասպետ: Երեք հերոսների հիմնական գործառույթը ժամանակային հեռավորությունն ընդգծելն է:

Եռերգության մեր ուսումնասիրության մեջ մենք կարևորում ենք հատկապես *քրոնոտոպի* առանձնահատկությունների վերլուծությունը: Երեք վեպերում էլ պատկերելով *անցյալի* պատմական իրադարձություններ՝ Կալվինոն պատմողների լեզվով փորձում է դրանք կապել ներկային: Ֆանտաստիկի և անցյալի կապի մասին Դ.Սանդները գրում է. *«Ռեալիստականի և երևակայականի փոխհարաբերության արդյունքում ֆանտաստիկ գրականությունն արտահայտում է անցյալի և անհավանականի նոստալգիան»*.⁸⁴ «Մեր նախնիներում» Դ.Սանդների նշած «նոստալգիան» անցյալի պատկերման հիմնական մեխանիզմն է: Վեպերի պատումը ներկայացված է որպես երկրորդական կերպարների հուշեր, որոնք ներկայի հետ ոչ մի ադերս չունենալով, կարող են կրել թե՛ ֆանտաստիկ, թե՛ հեքիաթային բնույթ: *«Հեքիաթային անցյալը իրականությանը չի «հայտնվում» որպես զուտ երևակայական, այլ պարտադրում է ֆանտաստիկից տարբեր իր իրականությունը»*.⁸⁵

«Մեր նախնիներում» անցյալի կարևոր բաղադրիչ է պատմությունը: Այսպես, օրինակ, «Կիսված վիկոնտը» վեպում գլխավոր հերոսը՝ Մեդարդոն, Բոհեմիայում կռվում է թուրքերի դեմ: Սա, իհարկե, կապված չէ կոնկրետ պատմական անձի կյանքի իրադարձությունների հետ, այլ ընդհանուր ակնարկ է 17-րդ դարում օսմանյան թուրքերի՝ Կենտրոնական Եվրոպա կատարած արշավանքներին: «Բարոնը ծառի վրա» վեպում առավել կոնկրետացված են 18-րդ դարի երկրորդ կեսի և 19-րդ դարասկզբի իրադարձությունները, նշվում են տարեթվերը, հղումներ են արվում որոշ պատմական

⁸⁴ Sandner D. Fantastic Literature. A Critical reader. Praeger Publishers. Westport 2004. P.7

⁸⁵ Sandner D. Critical Discourses of the Fantastic, 1712–1831. Ashgate Publishing. Fullerton 2011. P. 27

դեմքերի (օրինակ՝ Վոլտերին և Նապոլեոն Բոնապարտին), սակայն այս ամենը (ինչպես թուրքերի արշավանքը «Կիսված վիկոնտում») նույնպես ակնարկ է ժամանակաշրջանին:

«Գոյություն չունեցող ասպետը» վեպում գործողությունները կատարվում են Կառլոս Մեծի ժամանակաշրջանում, որը ներկայացված է ոչ այնքան պատմավեպին հատուկ պատմական ճշմարտացիությամբ, որքան հեքիաթին և միջնադարյան հերոսական պոեմին հատուկ առասպելականացմամբ: Մյուս կողմից պատմությունը՝ այստեղ միախառնվելով հեքիաթային, էպիկական և արկածային տարրերին՝ ստեղծում է այն գեղանկարչական ֆոնը, որի դեկորատիվ մասնահատկություններն են Տեռալբայի կալվածքը («Կիսված վիկոնտը»), Կառլոս Մեծի վրանը, Աջիլուլֆոյի զրահը («Գոյություն չունեցող ասպետը»), Պիովասկոների վիլլան, Կոզիմոյի եռաեղջուր գլխարկը («Բարոնը ծառի վրա»): Այսպիսով՝ «Մեր նախնիներում» հուշ են թե՛ հերոսների կյանքի իրադարձությունները, թե՛ պատմական ժամանակաշրջանը:

Ըստ Տոդորովի՝ ֆանտաստիկ ստեղծագործության մեջ պատմողը հաճախ ներկայանում է առաջին դեմքով. «*Երևակայական պատմողը և ֆանտաստիկ ժանրը համապատասխանում են իրար*»:⁸⁶ «Մեր նախնիները» այդ մտքի վառ ապացույցն են: Կավվինոն ընտրում է ոչ թե չեզոք հեղինակային, երրորդ դեմքի, այլ ականատեսի պատում: Պատումային ներքին պրոցեսի՝ դիեգեզիսի և առաջին ու երրորդ դեմքերով պատումների մասին իր լայնածավալ ուսումնասիրության մեջ գրականության տեսաբան Ժ.Ժրնետը առանձնացնում է երկու տեսակի պատում. «*Այսպիսով՝ պատումները կրաժանենք երկու խմբի՝ առաջինը, որում պատմողը բացակա է (ինչպես, օրինակ, Հոմերոսը “Ոդիսականում” և Ֆլոբերը “Սենտիմենտալ դաստիարակության մեջ”)* և երկրորդը, որում պատմողը ներկա է (օրինակ՝ “Ժիլ Բլասը” և “Մոլեգին հողմերի դարավանդը”): Ակնհայտ պատճառներով առաջինն անվանում եմ հետերոդիեգետիկ, իսկ երկրորդը՝ հոմոդիեգետիկ»:⁸⁷

Հետաքրքրական է, որ որպես «ես» ներկայացող պատմողը պատումից բացակա լինելու դեպքում չի համարվում հոմոդիեգետիկ: Եռերգության առաջին երկու վեպերում պատմողները հենց սկզբից ներկայանում են և այուժեում գործում որպես կերպար, հետևաբար նրանց կարելի է համարել հոմոդիեգետիկ:

⁸⁶ Тодоров И. Введение в фантастическую литературу. Дом интеллектуальной книги. М. 1999. С.73

⁸⁷ Genette G. Narrative Discourse. An essay in method. Cornell University Press. New York 1983. P. 244-245

Բացի այդ, ըստ Տոդորովի՝ «կերպարը կարող է նաև ստել, իսկ պատմողին ստել չի կարելի»:⁸⁸ Սա վիճելի դրույթ է, Կալվինոյի վեպերն ապացուցում են, որ պատմողը, նույնիսկ ակնաստես լինելով՝ կարող է ստել, գրականագետ Ու.Ք.Բուրթի սահմանամերձառնալով անվստահելի պատմող (*unreliable narrator*):⁸⁹ Ինչպես ֆանտաստիկ պատումը, այնպես էլ առաջին դեմքով պատմված ցանկացած տեքստ, սուբյեկտիվ է, ուստի և կարող է սուտ լինել:

«Կիսված վիկոնտը» և «Բարոնը ծառի վրա» վեպերում երկու պատմողներն էլ հասուն տարիքում են և պատմում են իրենց մանկական տպավորությունների մասին: Բազմաթիվ գրականագետներ են շեշտել ֆանտաստիկի արտահայտման մեջ մանկական ապրումը: Հենց դա է այս ժանրի ստեղծագործությունները առավել մոտեցնում պատանեկան գրականությանը: «Ֆանտաստիկ ժանրի համար մեծ նշանակություն չունի այն հարցը, թե արդյո՞ք այն առաջանում է մանկությունից կամ սնահավատ անցյալից: Երկու պարագաներում էլ ֆանտաստիկի մեջ գործում են իռացիոնալը և չհասունացածը, և երկուսում էլ այն նոստալգիայի արտահայտություն է»:⁹⁰ Այսինքն՝ վիկոնտի երկակի գոյությունը, բարոնի կյանքը ծառերի վրա պատմողների մանկական տպավորությունների երևակայության ու չափազանցության արդյունք են: Աշխարհը, որ մանկության տարիներին թվացել է անբացատրելի, իր ֆանտաստիկ արտահայտությունն է գտել պատումի մեջ: «Կիսված վիկոնտում» մանկական տպավորությունների առկայությունն ավելի ակնհայտ է, քան «Բարոնը ծառի վրա» վեպում, քանի որ առաջինում պատմողը չի մեծանում. նրա հուշերը սկսվում և ավարտվում են մանուկ ժամանակ, իսկ երկրորդում պատմողը հասունանում է՝ ավարտելով իր պատմությունը ծերության տարիներին, թեև աշխարհայացքը մնում է անփոփոխ:

Գրականագետ Լ.Արմիտն իր «Ֆանտաստիկ գրականություն: Ներածություն» աշխատության մեջ ֆանտաստիկի էությունը բացատրում է ռեալիզմի հետ համադրությամբ: Ռեալիզմ ասելով՝ գրաքննադատը նկատի ունի ոչ թե գրական ուղղությունը, այլ ցանկացած պատում, որտեղ միջավայրը պատկերված է ճշմարտանման, առանց գերբնական երևույթների և ֆանտաստիկ զեղումների.

⁸⁸ Тодоров И. Введение в фантастическую литературу. Дом интеллектуальной книги. М. 1999. С.74

⁸⁹ Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. The University of Chicago Press. 1983. P. 339

⁹⁰ Sandner D. Critical Discourses of the Fantastic, 1712–1831. Ashgate Publishing. Fullerton 2011. P. 9

«Գրականության մեջ ռեալիզմի և ֆանտաստիկի տարբերությունը ոչ այնքան ռեալիզմի՝ իրականը նմանակելու, իսկ ֆանտաստիկի՝ նրանից հեռանալու մեջ է, որքան այն փաստի, որ ռեալիզմը ավելի շատ է կառչում մեզ պարտադրված «իրականից», քան ֆանտաստիկը»:⁹¹

«Մեր նախնիները» եռերգությունը լիովին տեղավորվում է այս բանաձևի մեջ: Ֆանտաստիկն այստեղ պատկերված է իրականի համատեքստում, առանձնապես չի հակադրվում դրան և զարմանք չի առաջացնում հերոսների մոտ:

Ֆանտաստիկի՝ որպես զարմանք և շփոթմունք առաջացնող առանձնահատկության մասին է խոսում Ժանրի տեսաբան Դ.Սանդները. «Ֆանտաստիկ գրականության տարօրինակ բախումները և վայրի անհավանականությունները, այլ կերպ ասած՝ ֆանտաստիկ պատկերները, որոնք ավելի շուտ մտային են, քան հստակ սահմանված, ընթերցողի հիացմունք կամ շփոթմունք են առաջացնում... Ֆանտաստիկը՝ որպես լեցուն կամ դատարկ ձև, խուսափում է մեկնաբանությունից՝ թողնելով ընթերցողին անջատման անհարմար զգացողություն, անհնարինի հետ շփման տհաճ փորձ»:⁹²

«Մեր նախնիների» պատումի մեջ ֆանտաստիկը միտված է զարմանքի կարճատև էֆեկտին, որը հիմնականում պայմանավորված է ֆանտաստիկի միաժամանակ իրական և անիրական լինելով: Ռ.Ջեքսոնը կարծում է, որ, հետևելով ֆորմալիստական տեսությանը՝ ֆանտաստիկին կարելի է վերագրել տարբեր ոճական արտահայտչամիջոցներ. «Ֆանտաստիկի հիմնական ոճական միջոցը օքսիմորոնն է, որը, միավորելով հակադրությունները, դրանք երբեք սինթեզի չի հասցնում»:⁹³ «Մեր նախնիներում» օքսիմորոնի վառ օրինակ է իրականի և ֆանտաստիկի միությունը:

«Մեր նախնիներում» ֆանտաստիկը հիմնականում արտահայտվում է գլխավոր հերոսների անսովոր **ֆիզիկական վիճակի** միջոցով, որը շեշտված է արդեն վերնագրերում: «Ամերիկյան դասախոսություններում» Կալվինոն դա անվանում է նախնական «վիզուալ» պատկեր. «Երբ սկսեցի ֆանտաստիկ պատմություններ գրել, իմ առաջ դեռ տեսական խնդիրներ չէի դնում; միակ բանը, որում համոզված էի, այն էր, որ ամեն պատմվածքիս ծագման հիմքում վիզուալ պատկերն է: Այդ պատկերներից է,

⁹¹ Armitt L. Fantasy fiction. An introduction. Continuum Intrnat. Publishing Group. New York 2005. P. 59

⁹² Sandner D. Fantastic Literature. A Critical reader. Praeger Publishers. Westport 2004. P. 9

⁹³ Jackson R. Fantasy.Literature of Subversion. Routledge. Cambridge 1981. P.21

օրինակ, երկու մասի բաժանված մարդը, որի երկու կեսերը շարունակում են ապրել իրարից անկախ, ծառին պատկած տղան, որը մի ծառից մյուսն է ցատկում՝ առանց ոտքը գետնին հպելու, դատարկ զրահը, որը շարժվում և խոսում է այնպես, կարծես ներսում մարմին կա: Այսինքն՝ պատմության մտահղացման համար ինձ բավական է պատկերը, որ ինչ-որ մի պատճառով իր մեջ իմաստ է կրում... Հենց որ պատկերը մտքումս դառնում է բավականաչափ հստակ, փորձում եմ զարգացնել այն՝ որպես պատմություն, կամ ավելի ճիշտ, պատկերն ինքն է զարգացնում իր մեջ թաքնված ներուժը»:⁹⁴

Եռերգության երկու վեպերում հերոսների վիճակը գերբնական է. «Կիսված վիկոնտը» վեպում Մեդարդոն ապրում է կիսված վիճակում, «Գոյություն չունեցող ասպետում» հերոսը դատարկ զրահ է, այսինքն՝ վիկոնտի և ասպետի օրինակները համապատասխանում են Տոդորովի՝ ֆանտաստիկի թե՛ «հրաշալիի», թե՛ «արտասովորի» սահմանմանը: Այլ է հերոսի ֆիզիկական վիճակը «Բարոնը ծառի վրա» վեպում. այն գերբնական չէ, սակայն արտասովոր է և անհավանական:

Կալվինոյի՝ ֆանտաստիկի այս մեկնաբանությունը կարելի է բացատրել այն դասական հեղինակների ազդեցությամբ, որոնց նա թվարկում է իր «Ամերիկյան դասախոսություններում». «19-րդ դարի ֆանտաստիկ պատմվածքների իմ անթոյոզիաներից մեկում հետևել եմ տեսանելի և պատկերավոր այն հոսանքին, որը հեղեղված է Հոֆմանի, Շամիսոյի, Արնիմի, Այխենդորֆի, Պոտոցկու, Գոգոլի, Ներվալի, Գոթիեի, Հոթորնի, Պոյի, Դիքենսի, Տուրգենևի, Լեսկովի պատմվածքներով և վերջապես հասնում է Սթիվենսոնին, Կիպլինգին և Ուելսին: Մրան զուգահեռ հետևել եմ մեկ այլ հոսանքի, որը վեր է հանում առօրյայի ֆանտաստիկը, մտավոր, անտեսանելի և ներփակված ֆանտաստիկը»:⁹⁵ Հերոսների ֆանտաստիկ ֆիզիկական վիճակը, իրադարձությունների գերբնական և արտասովոր բնույթը արդեն չեն զարմացնում իրականի և ֆանտաստիկի համակցմանը սովոր ընթերցողին: Ներկայացնելով «Մեր նախնիները» եռերգության վեպերում ֆանտաստիկի արտահայտման առանձնահատկությունների ընդհանուր վերլուծությունը՝ կփորձենք ուսումնասիրել

⁹⁴ Calvino I. Lezioni Americane. P. 65. [http://www.paolacarbone.com/anglo_americano/2014/italo_calvino_-_lezioni_amicane\(1\).pdf](http://www.paolacarbone.com/anglo_americano/2014/italo_calvino_-_lezioni_amicane(1).pdf).

⁹⁵ Նույն տեղում, էջ 65

եռերգության վեպերն առանձին՝ բացահայտելով դրանցում ֆանտաստիկի տարբեր գուգորդումները:

Ինչպես նշել ենք, եռերգության ժանրային բազմազանությունը պայմանավորված է հեքիաթի, հերոսական պոեմի և արկածային վեպի ազդեցություններով, որոնք, ամեն վեպում յուրովի արտահայտվելով՝ տարբեր վիպական փոխակերպումներ են ստացել: Վեպերում ֆանտաստիկի արտահայտման ձևերի վերլուծության մեջ մենք հենվում ենք նախ՝ հեղինակի կարծիքի վրա. եռերգության վերջին՝ «Գոյություն չունեցող ասպետը» (1959) վեպի առաջաբանում Կալվինոն վեպերի ժանրը բնորոշում է որպես «բարոյաֆանտաստիկ» կամ «քնարափիլիսոփայական»:⁹⁶ Որոշ վերապահումներով կկիրառենք նաև այլ գրականագետների դասակարգումներ, մասնավորապես, Ռ.Ջեքսոնի առաջարկած՝ Ֆանտաստիկի չորս փոխկապակցված խմբերի (անտեսանելիություն, այլակերպություն, երկակիություն, բարու և չարի հակադրություն) բաժանումը:⁹⁷

Եռերգության առաջին՝ *«Կիսված վիկոնտը»* (1951) վեպում առավել ցայտուն են արտահայտված հատկապես կախարդական հեքիաթի տարրերը: Չնայած փոքր ծավալին՝ «Կիսված վիկոնտը» ֆանտաստիկ վեպը բազմաշերտ, ժանրային և թեմատիկ առումով խնդրահարույց ստեղծագործություն է:

Հաշվի առնելով, որ վեպը հայերեն չի թարգմանվել՝ հարկ ենք համարում հակիրճ ներկայացնել սյուժեն: Ինչպես նշել ենք, առաջին դեմքով գրված այս վեպը պատմում է Տեռալբայի երիտասարդ վիկոնտ Մեդարդոյի մասին: Պատմողը, որը ներկայանում է որպես վիկոնտի զարմիկ, իր պատմության հերոսի հետ պատահած որոշ իրադարձություններին ականտես է եղել, մյուսների մասին միայն լսել է: Բոհեմիայում թուրքերի դեմ կռվելիս Մեդարդոն թնդանոթից արձակված արկից երկու մասի է բաժանվում, և փրկված կեսը վերադառնում է հայրենի կավվածք: Հետագայում վերադառնում է նաև մյուս կեսը: Մեդարդոյի երկու հակառակ՝ բարի և չար կեսերն ապրում են առանձին կյանքով: Մա այն տեսողական պատկերն է, որի մասին խոսում է Կալվինոն «Ամերիկյան դասախոսություններում»:

⁹⁶ Calvino I. Presentazione //Il cavaliere inesistente. Mondadori. Milano 2014. P. vii

⁹⁷ Jackson R. Fantasy.Literature of Subversion. Routledge. Cambridge 1981. P. 49

Վեպում արծարծվում է կերպարի երկակիության խնդիրը: Սակայն մինչև բուն գործողությունը, այսինքն՝ վիկոնտի կիսվելը նկարագրելը Կալվինոն կերտում է հերոսի դիմանկարը, օժտում նրան բնավորությամբ, որի հիմնական գիծը սնապարծությունն է:

Վեպի սկզբում վիկոնտը իր վահանակրի հետ շրջում է Բոհեմիայի դաշտավայրով և այնտեղ պատահած ամեն ինչի մասին հարցեր է տալիս.

«Ինչքա՛ն շատ արագիչներ կան...Որտե՞ղ են թռչում:

*–Թռչում են ճակատամարտի դաշտերը, - տխուր պատասխանեց վահանակիրը, - ամբողջ ճանապարհը ուղեկցելու են մեզ»:*⁹⁸

Կամ.

« - Ինչու՞ են այստեղ այսքան շատ ձիեր ընկած, Կուրցիո:

- Երբ ձին զգում է, որ իր փորոտիքը թափվում է, փորձում է պահպանել այն: Որոշ ձիեր փորը դնում են գետնին, որոշները մեջքի վրա են փռվում, որ թույլ չտան, որ փորոտիքը թափվի: Բայց մահը երկու դեպքում էլ արագ է վրա հասնում:

- Ժամանակ առ ժամանակ մեզ ինչ-որ մատներ ճանապարհն են ցույց տալիս, - ասաց քեռի Մեդարդոն, -ի՞նչ կնշանակի սա:

*- Ողջերը կտրում են մեռածների մատները, որ վրայից մատանիները հանեն. թող Աստված ների նրանց»:*⁹⁹

Այսպիսով՝ գլխավոր հերոսի հայտնվելը նկարագրված է հարց ու պատասխանի տեսքով: Անփորձ վիկոնտը հարցնողի դերում է, իսկ փորձված վահանակիրը՝ պատասխանողի: Սակայն վահանակրի պատասխանները կիսատ ճշմարտություններ են, որոնք հենց սկզբից վեպին որոշակի աբսուրդայնություն են հաղորդում:

Ճակատամարտի նախորդ գիշերը Բոհեմիայի դաշտավայրով շրջող, դեռևս «լիարժեք» վիճակում գտնվող վիկոնտը ինքնավստահ է և ոչ մի մտահոգություն չունի.

«Այդ գիշեր Մեդարդոն, չնայած որ հոգնած էր, ուշ գնաց քնելու: Իր վրանի շուրջ հետ ու առաջ էր գնում և լսում էր ժամապահների կանչերը, ձիերի խրխնջոցը և ինչ-որ մի քնած զինվորի բարբաջանքը: Նայում էր Բոհեմիայի երկնքի աստղերին, մտածում էր իր նոր աստիճանի, հաջորդ օրվա ճակատամարտի և իր հեռավոր հայրենիքի մասին: Մրտում ո՛չ կարոտ էր զգում, ո՛չ կասկած, ո՛չ էլ անձկություն: Նրա համար ամեն ինչ դեռ

⁹⁸ Calvino I. Il visconte dimezzato. Mondadori. Milano 2009. P. 3 (թարգմ. հեղ.)

⁹⁹ Նույն տեղում, էջ 5

լիարժեք էր ու անվիճելի իր պես: Եթե կարողանար կանխատեսել այն ահավոր ճակատագիրը, որ սպասում էր իրեն, չնայած դրա ողջ ցավին, միգուցե դա էլ կարողանար բնական ու կատարյալ համարել: Նայում էր գիշերվա հորիզոնին, որտեղ համոզված էր, որ թշնամու ճամբարն էր, և թևերը ծալած՝ ձեռքերով սեղմում էր ուսերը՝ գոհ լինելով հեռավոր իրականությունների մասին իր իմացածից և իր՝ նրանց մեջտեղում գտնվելուց»:¹⁰⁰

Այս հատվածում ստեղծված է հեքիաթին հատուկ «նախնական իրավիճակ», երբ, ըստ Պրոպպի, դեռ «ամեն ինչ բարեհաջող է»,¹⁰¹ սակայն «դժբախտության ուրվականն արդեն սկսում է շրջել»:¹⁰² Ի տարբերություն ընթերցողի, որին Կալվինոն դեռևս վերնագրում նախապատրաստել է հերոսին սպանացող դժբախտությանը, ինքը՝ վիկոնտը, հեքիաթի հերոսի պես անտեղյակ է իր ճակատագրից:

Ճակատամարտի ժամանակ վիկոնտը նետվում է դեպի թշնամու թնդանոթը, որից արձակված գնդակը նրան երկու կես է անում.

«Երբ վիկոնտի վրայից մի կողմ քաշեցին սավանը, մարմինը զարհուրելի ձևով անդամահատված էր: Բացի նրանից, որ պակասում էին մի թևն ու մի ոտքը, կրծքավանդակի և որովայնի այն հատվածը, որ գտնվում էր այդ թևի ու ոտքի արանքում, փռված էր, վերացել էր թնդանոթի կրակոցից: Գլխից մնացել էր մեկ աչք, մեկ ականջ, կես քիթ, կես կզակ, կես բերան և կես ճակատ. կարճ ասած՝ միայն մի կեսն էր փրկվել, աջ կեսը, որը կատարելապես պահպանվել էր»»:¹⁰³

Հենց այստեղ է, որ վեպում ի հայտ է գալիս ֆանտաստիկը. բժիշկները կարկատում են վիկոնտի մի կեսը և նա, թեկուզ կիսված՝ ողջ է մնում: Նրա կիսված վիճակը համարժեք է կախարդական հեքիաթի հերոսի կերպարանափոխությանը, որն ի հայտ է գալիս որևէ չար կախարդանքի արդյունքում: Կալվինոյի վեպում չար կախարդի դերը կատարում է թնդանոթը, որն էլ իրականացնում է վիկոնտի կերպարափոխությունը:

¹⁰⁰ Նույն տեղում, էջ 8

¹⁰¹ Пропп В. Морфология волшебной сказки. Лабиринт. М. 2001. С.27

¹⁰² Նույն տեղում, էջ 28

¹⁰³ Calvino I. Il visconte dimezzato. Presentazione. Mondadori. Milano. 2009. P. 12

Վեպի գործողությունները ծավալվում են ֆանտաստիկ սցենարով. վիկոնտի պահպանված կեսը վերադառնում է Տեռալբա և սկսում է մի շարք վայրագություններ իրագործել՝ խեղդում է հոր դեղձանիկին, գյուղացիներին մահապատժի է ենթարկում, և «Ողիսականի» Եվրիկլեին հիշեցնող ծեր դայակը հասկանում է, որ վերադարձել է վիկոնտի չար կեսը:

Կիսված վիկոնտի կերպարի նկարագրության մեջ արտահայտված է ֆանտաստիկի և գերբնականի անբախտելի կապը, որի մասին Տոդորովը գրում է. *«Ֆանտաստիկ պատումի մեջ անընդհատ կիրառվում են հռետորական միջոցներ, քանի որ հենց նրանցից է ծագում ֆանտաստիկ շարադրանքը: Գերբնականը ծնվում է լեզվից. լեզուն գերբնականի ձևավորման թե՛ պատճառն է, թե՛ հետևանքը... Միայն լեզուն է թույլ տալիս պատկերացնել այն, ինչ երբեք չի պատահում՝ գերբնականը, որը հռետորական միջոցի հետ միասին դառնում է լեզվական խորհրդանշան»:*¹⁰⁴

Կալվինոյի վեպում ֆանտաստիկ պատումը ստեղծվում է նաև չափազանցության, գրոտեսկի և երգիծանքի միջոցներով: Այսպես՝ վիկոնտի չար կեսը ամենուրեք թողնում է իր հետքը. *«ամեն տանձից մնացել էր միայն աջ կեսը, իսկ ձախ կեսը կա՛մ անհետացած էր, կա՛մ կտրած, կա՛մ կծած»*, *«ծառաները քայլելիս հանդիպեցին կես գորտի, որ ցատկոտում էր, և իր արժանիքների շնորհիվ դեռ ողջ էր»*, *«դաշտերից անցան անտառներին և հանդիպեցին կիսատ սնկերի»*¹⁰⁵

Ինքնահաստատվելու ցանկությունը կիսված Մեդարդոյին դրդում է կերպանափոխել, իրեն համապատասխանեցնել շրջապատող «լիարժեք» աշխարհը. *«Որ կողմ որ թեքվում էինք ես, Թրելոունին, Պիետրոկիոդոն, հուզենոտները, բորոտները, բոլորս, գտնվում էինք կիսված մարդու նշանի ներքո, նա էր այն մարդը, որին ծառայում էինք և որից չէինք կարողանում ձերբազատվել»:*¹⁰⁶

Վեպի սյուժեում հերթական շրջադարձն է կատարվում, երբ կալվածք է վերադառնում Մեդարդոյի մյուս՝ բարի կեսը, և պարզ է դառնում, որ վիկոնտը կիսվելիս՝ բաժանավել էր երկու հակադիր կերպարների: Վերադարձած բարի Մեդարդոն նույնպես փորձում է իշխել: Նա սկսում է իր չար կեսի գործերը շտկել, այցելել և օգնել չարի կողմից արհամարհվող և ստորացվող բորոտներին: Սակայն հետագայում նա էլ է

¹⁰⁴ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Дом интеллектуальной книги. М. 1999. С.71

¹⁰⁵ Calvino I. Il visconte dimezzato. Mondadori. Milano 2009. P. 19-20

¹⁰⁶ Նույն տեղում, էջ 44

պարտվում չարի դեմ պայքարում. ժամանակի ընթացքում նրա չափազանց բարությունը անտանելի է դառնում մարդկանց համար, և արդյունքում նա դառնում է դոգմատիկ և ճիշտ ինչպես չարը՝ վերածվում բռնապետի: Նա այնքան է բոլորին հոգնեցնում իր խրատներով, որ մարդիկ սկսում են ասել՝ «*Երկու կեսերից բարին ավելի վատն է*»:¹⁰⁷

Բարու և չարի այս հակադրության մեջ Կալվինոն նորից կիրառում է օքսիմորոնը. վիկոնտի անջատումը բարի և չար կեսերի միևնույն երևույթի երկու հակառակ կողմերի, երկվածության արտահայտությունն է: Ըստ Ժիվկովիչի՝ «*գրականության մեջ երկվորյակը գրական հնար է, որի միջոցով տեղի է ունենում “եսի” բաժանում*»:¹⁰⁸

Երկված հերոսի կերպարը կրում է գրական այլ հայտնի «երկակտված» կերպարների արձագանքը: Հիշատակության են արժանի Է.Պոլի՝ երկու Ուիլյամ Ուիլսոնների, Գ.Մայրինկի՝ Աթանասիոս Պեռնատի և գոլեմի, Դորիան Գրեյի և նրա դիմանկարի հակադրված կերպարները: Սակայն ամենից ակնբախը Սթիվենսոնի բժիշկ Ջեքիլի և միստր Հայդի հետ զուգահեռն է, որին անդրադարձել է թե՛ գրականագետ Մարնի Կամպանյարոն եռերգության մասին իր հետազոտության մեջ,¹⁰⁹ թե՛ ինքը՝ Կալվինոն, որը նամակներից մեկում գրել է. «*Որոշելով կերպարիս երկու մասի բաժանել՝ «բարի և չար» սահմանազատման համաձայն՝ հետևել եմ այքիս առաջ ունեցած երկու հակադիր պատկերների, որ գրականության մեջ արդեն դասական ավանդույթ է դարձել (օրինակ, Ստիվենսոնը)...*»:¹¹⁰

Մեղարդոների և Ջեքիլի երկակիությունը յուրօրինակ, ֆանտաստիկ կերպարանափոխություն է: Տողորովը գտնում է, որ «*Մետամորֆոզը իրենից ներկայացնում է նյութի և հոգու հակադրության արդյունքում առաջացած շեղում*»:¹¹¹ Ջեքիլի և Հայդի դեպքում «շեղումը» ծագում է երկու էությունների անջատման արդյունքում և Ջեքիլի՝ Հայդին կառավարելու անընդունակությունից. սրանից է սրվում վիպակի դրամատիզմը: Վ.Նաբոկովն իր «Դասախոսություններ արտասահմանյան գրականության մասին» աշխատության մեջ գրում է, որ «*Ջեքիլը չի դառնում Հայդ, այլ իրենից անջատում է մաքուր չարը, որն էլ վերածվում է Հայդի, ահա թե ինչու է Հայդը*

¹⁰⁷ Նույն տեղում, p. 81

¹⁰⁸ Živković M. The double as the "unseen" of culture: Toward a definition of doppelganger//Facta Universitatis// Linguistics and Literature// Vol.2. No 7. University of Niš 2000. P. 122

¹⁰⁹ Libri & Liberi., 2013. 2 (1): 83-95. Marnie Campagnaro. A Classic Work of Italian Literature: Italo Calvino's Trilogy for Young Readers

¹¹⁰ Calvino I. I libri degli altri. Lettere 1947-1981. A cura di G.Tesio. Einaudi. Torino 1991. p.67

¹¹¹ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Дом интеллектуальной книги. М. 1999. С.95

մարմնով ավելի փոքր. Ջեքիլի մեջ բարին է գերիշխում»:¹¹² Թե՛ Սթիվենսոնի, թե՛ Կալվինոյի ստեղծագործություններում հերոսները միննույն մարմնի բառացիորեն երկու կեսերն են, որոնցից մեկը մարմնավորում է չարը, մյուսը՝ բարին, սակայն Սթիվենսոնի վիպակում, երբ հերոսներից մեկը գործում է, մյուսը չքանում է, իսկ Կալվինոյի վեպում հերոսները գործում են միաժամանակ, իրարից անկախ և միմյանց կառավարելու ցանկություն չունեն: Նրանք թերարժեքության զգացում են ապրում: Ջեքիլի թուրմը թույլ է տալիս նրան Հայդի վերածվել, ազատություն տալ իր չար էությանը, որը նա ստիպված է եղել ճնշել իր՝ պատվավոր բժշկի և պարզապես առաքինի մարդու ներքո.

«Այո՛, ես գերադասեցի տարեց և անբավ բժշկին, որ շրջապատված էր ընկերներով և ազնիվ հույսեր էր փայփայում, և վճռական ձևով հրաժարվեցի ազատությունից, ոչ այդքան հեռու երիտասարդությունից, լուսավոր կետից, թաքուն հաճույքներից, որ ապրել էի՝ Հայդի տակ թաքնված»:¹¹³

Համաձայն ենք Նաբոկովի այն մտքին, որ «*Ջեքիլի կերպարանափոխությունը ոչ թե ամբողջական փոխաբերություն է, այլ նրա մոտ անձնավորված չարի կենտրոնացում»:¹¹⁴ Սթիվենսոնն անձնավորել է Ջեքիլի չար էությունը, նրան անուն և կերպարանք տվել: Մեդարդոյի պարագայում մասնատվածությունը ֆիզիկական է, բարին և չարը՝ կիսված մարդկանց տեսքով, գործում են նույն անվամբ: Հատկանշական է, որ չար Մեդարդոյի կերպարին Կալվինոն փիլիսոփայական առումով ավելի բարդ բովանդակություն է հաղորդում.*

«Այսպես կարելի է կիսել ամեն լիարժեք բան... այսպես յուրաքանչյուրն էլ կկարողանա դուրս գալ սեփական բուր ու անգետ լիարժեքությունից: Ես լիարժեք էի, և ամեն հիմարություն ինձ համար բնական էր, կարծում էի՝ ամեն ինչ տեսնում եմ, բայց իմ տեսածն ընդամենը կեղևն էր: Երբ ինքդ քո կեսը դառնաս, տղա՛, կհասկանաս բաներ, որոնք լիարժեք ուղեղների սովորական հասկացողությանը հասու չեն: Կկորցնես սեփական կեսդ, կկորցնես աշխարհի կեսը, սակայն փրկված կեսդ հազար անգամ ավելի խորը և արժեքավոր կլինի»:¹¹⁵

¹¹² Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. Изд. Независимая Газета. М. 1998. С. 248

¹¹³ Stevenson R.L. The Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde. Collins Classics. London 2010. P. 78

¹¹⁴ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. Изд. Независимая Газета. М. 1998. С. 249

¹¹⁵ Calvino I. Il visconte dimezzato. Mondadori. Milano 2009. P. 43-44

Փաստորեն Մեդարդոյի չար կեսը հասել է իր ինքնաճանաչմանը: Իր չար բնույթը կատարելագործելով՝ նա ոչ միայն չի խորշում իր կիսատ վիճակից, այլև հպարտանում է դրանով: Սակայն նրա այս ինքնաբավ խոսքերում այնուամենայնիվ զգացվում է կիսատ մարդու ողբերգությունը, իր մյուս կեսի կորստի, շրջապատից տարբերվելու, աշխարհում իր տեղը գտնելու անհնարինության գիտակցումը: Ընդունելով գրականագետ Մարիո Բարենգիի այն կարծիքը, որ վիկոնտի երկու կեսերը փորձում են «*հասնել իրենց ինքնության առավել խորը ճանաչման*»¹¹⁶ հավելենք, որ ինքնության բացահայտմանը և ճանաչմանը հասնում է չարը. հասարակության կողմից մերժվածությունը և դրանից առաջացած ողբերգությունը նրան ստիպում են առավել ուժգին պայքար մղել լիարժեքությունը վերականգնելու համար:

Երկու Մեդարդոների միջև կոնֆլիկտի լարվածությունը բարձրագույն կետին է հասնում, երբ երկուսն էլ սիրահարվում են հովվուհի Պամելային: Նրանք փորձում են նվաճել Պամելայի սերը իրենց էության համապատասխան.

«Յերեկը հետդարձի ճանապարհին Պամելան տեսավ, որ մարգագետինների բոլոր մարգարտածաղիկները ունեին կես թերթիկներ, իսկ մյուս կեսերը պոկված էին:

– Ավա՛ղ, հովտի բոլոր աղջիկներից հենց ինձ պետք է սա պատահեր:

Հասկանալով, որ վիկոնտը սիրահարվել է իրեն՝ հավաքեց բոլոր կես մարգարտածաղիկները, տարավ տուն և դրեց աղոթագրքի մեջ:

– Պամե՛լա, ես որոշել եմ սիրահարվել քեզ:

– Եվ սրա համա՞ր եք որոշել ոչնչացնել բնության բոլոր արարածներին:

– Պամե՛լա, սրանից բացի այլ լեզվով չենք կարող խոսել: Աշխարհում երկու արարածների ցանկացած հանդիպում մի նոր կիսում է նշանակում: Ե՛կ ինձ հետ, ես գիտեմ՝ ինչ բան է այդ չարիքը, ինձ հետ ավելի ապահով կլինես, քան ցանկացած այլ մեկի, քանի որ ես չարիք եմ գործում, ինչպես բոլորը, բայց ի տարբերություն նրանց, ինձ հետ ապահով է»:¹¹⁷

Այլ կերպ է Պամելային մոտենում բարի Մեդարդոն.

«– Ա՛խ, Պամելա՛, կիսված լինելու մեջ սա է լավ՝ հասկանալ ամեն մարդու ու ամեն ինչ: Ես լիարժեք էի և չէի հասկանում, առաջ էի շարժվում մարդկանց ցավերին խուլ ու

¹¹⁶ Barengi M. Calvino. Profili di storia letteraria. Mulino. Bologna 2009. P. 21

¹¹⁷ Calvino I. Il visconte dimezzato. Mondadori. Milano 2009. P. 47-48

անտարբեր: Եթե գաս ինձ հետ, Պամելա, կսովորորես զգալ բոլորի ցավերը և բուժել նրանք քո ցավերի հետ միասին»։¹¹⁸

Բարի Մեդարդոն զգացել է աշխարհի վշտերը: Նա, ի տարբերություն չարի՝ չի հասկանում, որ ինքն էլ ամեն ինչ կիսատ է տեսնում: Նա բավարարված է իր բարիությամբ և չի կարող զգալ իր՝ կիսատ մարդու ողբերգությունը: Դրա վկայությունն է բարի Մեդարդոյի և Պամելայի հետևյալ երկխոսությունը.

« – Միասին բարի գործեր անելն է իրար սիրելու միակ ձևը:

– Ափսոս, ես էլ կարծում էի, որ այլ ձևեր էլ կան»։¹¹⁹

Հովվուհի Պամելան երկու Մեդարդոներին էլ սիրելու համաձայնություն է տալիս, հասկանալով, որ նրանք միևնույն մարդու տարբեր էություններ են և նրանց միավորելու միակ միջոցը սերն է: Սրանով կարող ենք փաստել, որ վեպի հիմնական գաղափարներից է սերը՝ որպես երջանկության և ներդաշնակության հասնելու հիմնական ուղի:

Կախարդական հեքիաթի առանցքային թեմաներից մեկը՝ **սիրո թեման**, Կալվինոյի ֆանտաստիկ վեպերում կարևոր ժանրաստեղծ դեր է խաղում: Ըստ Տոդորովի՝ սերը ֆանտաստիկ գրականության մեջ տարբեր դրսևորումներ ունի՝ **սեր կնոջ հանդեպ, նույնասեռական սեր, ինցեստ, սիրային եռանկյունի**:¹²⁰ «Կիսված վիկոնտում» պատկերված են սիրո առաջին և երրորդ տեսակները:

Պամելայի հանդեպ սիրուց վիկոնտի երկու կեսերը սկսում են արյունահոսել: Պարզ է դառնում, որ նրանց միմայնցից անջատ գոյությունն անհնարին է, և միայն միությունը կփրկի թե՛ վիկոնտի անձը, թե՛ Պամելայի հանդեպ սերը, և թե՛ ամբողջ Տեռալբան: Բժիշկ Թրելոունին իրար է կարում Մեդարդոյի երկու կեսերը, և վիկոնտը նորից դառնում է լիարժեք: Այսպիսով՝ վեպի ավարտը լավատեսական կլիներ, եթե Կալվինոն չավելացներ եզրափակիչ այս պարբերությունը.

«Այսպես իմ քեռի Մեդարդոն վերադարձավ որպես լիարժեք մարդ, ո՛չ բարի, ո՛չ չար, այլ չարի և բարու մի խառնուրդ, ոչ շատ տարբեր նրանից, որ մինչև կիսվելն էր: Բայց այս անգամ ավելի իմաստուն, քանզի ուներ երկուսի փորձը... Մեր կյանքն էլ դեպի լավը փոխվեց: Չնայած սպասում էինք, որ լիարժեք վիկոնտի վերադարձով կսկսվի

¹¹⁸ Նույն տեղում, էջ 65

¹¹⁹ Նույն տեղում, էջ 66

¹²⁰ Тодоров И. Введение в фантастическую литературу. Дом интеллектуальной книги. М. 1999. С.108

կատարյալ երջանկության մի դարաշրջան, սակայն մեկ վիկոնտը բավական չէ, որ աշխարհը փոխվի, դառնա լիարժեք»:¹²¹

Եզրափակելով Կալվինոյի վեպում հեքիաթի ժանրային առանձնահատկությունների վերհանումը՝ նշենք, որ եթե վիկոնտի կիսվելը համապատասխանում է հեքիաթում չար կախարդանքի արդյունքում հերոսի՝ որևէ հրեշի փոխակերպմանը, ապա կիսված վիկոնտի վերածումը լիարժեք մարդու՝ կախարդանքի վերացումն է: Կնոջ հանդեպ սերը վերադարձնում է վիկոնտին իր մարդկային լիարժեք կերպարանքը, իսկ բժիշկ Թրելոունին հանդես է գալիս որպես բարի կախարդանքի գործիք: Կախարդական հեքիաթը, որպես ավարտուն ժանր, ավանդաբար վերջանում է հերոսի ամուսնությամբ,¹²² որի շնորհիվ ներդաշնակություն է հաստատվում ոչ միայն հերոսի կյանքում, այլև շրջապատող աշխարհում: «Կիսված վիկոնտը», ինչպես և Կալվինոյի մյուս վեպերը, անավարտ է: Այստեղ կարելի է նկատել ապագա «բաց ստեղծագործության» նախանշանները, որոնց հանդիպելու ենք հեղինակի ստեղծագործության պոստմոդեռնիստական շրջանում:

Եռերգության հաջորդ՝ *«Բարոնը ծառի վրա»* վեպը (1957) նախորդ վեպի համեմատ առավել ծավալուն է, ժանրային կառուցվածքի տեսանկյունից՝ ավելի բազմազան: Այստեղ ֆանտաստիկը դրսևորվում է առավելապես անհնարինի ձևով, իսկ հրաշալին և կախարդականը բացակայում են:

Հեքիաթայինի տարրերը, որոնք, թեև որոշ չափով ձևափոխված, արտահայտված են «Կիսված վիկոնտում», այս վեպում ներկայացված են ընդհամենը որպես պատումային ֆոն, որին ավելացվում են տարբեր ժանրային շերտեր: Դրանք են՝ արկածային վեպը, պատմավեպը, դաստիարակության վեպը և այլն:

«Բարոնը ծառի վրա» վեպը հարուստ է նաև 18-րդ և 19-րդ դարերի Լուսավորության շրջանի իրադարձություններին, պատմական դեմքերին, հայտնի ստեղծագործություններին և կերպարներին ուղղված հղումներով, այլուզիաներով, որոնք լրացնում են վեպի բազմաշերտ տեքստային կառուցվածքը, ընդգծում ժանրային բազմազանությունը:

¹²¹ Calvino I. *Il visconte dimezzato*. Mondadori. Milano 2009. P. 89

¹²² Пропп В. *Морфология волшебной сказки. Лабиринт*. М. 2001. С. 59

Վեպը շարադրված է առաջին դեմքով, գլխավոր հերոսի՝ բարոն Կոզիմո Պիովասկո դի Ռոնդոյի կրտսեր եղբոր անունից, որը, շեշտելով տարեթիվը՝ 1767 թվականը, պատմում է, թե ինչպես մի օր իր եղբայրը, ընտանեկան սին ձևականություններից հոգնած՝ որոշում է վերջնականապես լքել կալվածքը և ապրել ծառերի վրա, որտեղ և անց է կացնում մնացյալ իր ողջ կյանքը: Այդ ընթացքում Կոզիմոն նոր ընկերներ է ձեռք բերում, հետևում 18-ից 19-րդ դարերի անցումային շրջանում Եվրոպայի քաղաքական իրադարձություններին, տեսնում ընկերոջ մահապատիժը, կորցնում իր սիրեցյալին, իսկ կյանքի վերջին րոպեներին՝ թռչում ու հեռանում:

Վեպի 1965 թվականի հրատարակության առաջաբանում Կալվինոն գրում է. *«Հերոսն ամբողջ կյանքն անց է կացնում ծառերի վրա, կյանք, որը թեև միապաղատ, բայց և լի է արկածներով, հերոսը, թեև ճգնավոր, այնուամենայնիվ պահպանում է իր և իր նմանների միջև նվազագույն հեռավորությունը»*:¹²³ Ի տարբերություն վիկոնտի, որին ճակատագիրն է երկու կես անում, Կոզիմոն իր կամքով է ընդունում «ծառի վրա ապրող բարոնի» տարօրինակ կերպարանքը: Ծառերի վրա նա ստեղծում է իր աշխարհը, սակայն չի մեկուսանում այնտեղ, շարունակում է մասնակցել գետնի վրա ընթացող կյանքին: Այսպիսով՝ նրա վիճակի միակ տարօրինակությունը դրսևորվում է ծառերի վրա ֆիզիկապես գտնվելու փաստում:

Ինչպես «Կիսված վիկոնտում», այստեղ նույնպես հեղինակը պատմում է, թե ինչպիսին էր կյանքը մինչև հերոսի տարօրինակ որոշումը. *«Սեղանի գլխին նստած էր մեր հայրը՝ բարոն Արմինիո Պիովասկո դի Ռոնդոն, Լուի 14-րդ-ի ոճի մինչև ականջները հասնող կեղծամով, որ նույնքան հնաճ էր, որքան իրեն շրջապատող իրերը: Իմ ու եղբորս միջև նստած էր վանահայր Ֆոշլաֆյորը՝ մեր ընտանիքի հոգևորականը և մեր՝ երեխաներիս ուսուցիչը: Մեր դիմացը նստած էր մեր մայրը՝ գեներալուհի Կոռադինա դի Ռոնդոն, և մեր քույր Բատիստան՝ տան միանձնուհին: Սեղանի մյուս գլխին՝ հայրիկին դեմ դիմաց, թուրքի պես հագնված, նստած էր տան վերակացուն՝ կավալեր Ավոկատո Էնեա Սիլվիո Կառեզան՝ մեր քեռին և հորս խորթ եղբայրը»*:¹²⁴

¹²³ Calvino I. Presentazione// Il barone rampante. Mondadori. Milano 2014. P .V

¹²⁴ Նույն տեղում, էջ 3

Պատումը սկսվում է 18-րդ դարի ընտանեկան տեսարանի նկարագրությամբ: Կավվինոն մինչև իր հերոսին այդ միջավայրից հեռացնելը նախ և առաջ այն պատկերում է բոլոր մանրամասներով: Սեդանի շուրջ «պաշտոնական» հավաքույթը, հոգևորականի ներկայությունը և Կոզիմոյի հոր՝ բարոնի հնաոճ կեղծամը մանրամասներ են, որոնք կերտում են ձևականության և արխատկրատական հանդիսավորության մթնոլորտը, որի դեմ պետք է ըմբոստանա Կոզիմոն.

«– Հետո՞, – հարցրեց հայրս Կոզիմոյին:

– Ո՛չ, և կրկին ո՛չ, – վրա բերեց Կոզիմոն և ավստեն նորից հետ հրեց: – Հեռու՛ այս սեղանից:

Կոզիմոն արդեն բոլորիս թիկունք էր դարձրել և սրահից դուրս էր գալիս:

– Ու՛ր էս գնում:

Ապակեպատ դռնից երևում էր, թե ինչպես էր նախասրահում վերցնում իր եռանդջուրն ու սուսերը:

– Իմ գործն է, – ասաց ու վազեց պարտեզ»:¹²⁵

Այստեղից է սկսվելու Կոզիմոյի նոր կյանքը. նա լքում է իրեն շրջապատող հին՝ ազնվական դիրքով պարտադրված կենսակերպը, որն իր համար ստեղծել են ծնողները և պատսպարվում է ծառերի «ֆանտաստիկ» աշխարհում.

«Կոզիմոն բարձրացավ մինչև խիտ ճյուղի այն կետը, որտեղ ավելի հարմար էր և նստեց այնտեղ՝ ոտքերը կախ զցած, թևերը խաչած, ձեռքերն անութների, գլուխն ուսերի մեջ, եռանդջուրը ճակատին ընկած:

– Երբ հոգնես այդտեղ մնալուց, միտքդ կփոխես, – ճշաց մեր հայրը:

– Երբեք չեմ փոխի, – պատասխանեց եղբայրս ճյուղի վրայից:

– Հենց իջնես, քեզ ցույց կտաս:

– Ես երբեք չեմ իջնի: – Եվ իր խոստումը մինչև վերջ պահեց»:¹²⁶

Կոզիմոյի ծառ բարձրանալուն պես սկսում է ձևավորվել իր և «գետնի վրա գտնվող» մերձավորների միջև հեռավորությունը: Մինչ այդ Կոզիմոն որևէ բացառիկ գծով չէր տարբերվում շրջապատից և ծառի վրա ապրելը նրա համար դառնում է մյուսներից տարբերվելու միակ ձևը:

¹²⁵ Նույն տեղում, էջ 13

¹²⁶ Նույն տեղում, էջ 14

Ծառը բարձրացած երեխայի սովորական տեսարանը ֆանտաստիկ պատկեր է դառնում այն պահից, երբ Կոզիմոն կերտում է իր՝ «ծառերի իրականությունը»:

«Կոզիմոն փշատենու վրա էր: Ծառերը խաչվում էին՝ բարձր կամուրջ ստեղծելով: Մեղմ քամի էր փչում, արևը շողում էր: Արևը տերևների արանքում էր, դրա համար ստիպված էինք ձեռքով պաշտպանվել նրանից: Կոզիմոն աշխարհին նայում էր ծառի վրայից: Վերևից ամեն բան այլ էր թվում, սա արդեն զվարճալիք էր: Արահետը բոլորովին այլ հեռանկար ուներ՝ ծաղկաթմբերի՝ հասմիկների, կամելիաների, հորտենսիաների, սուրճ խմելու համար երկայթյա սեղանիկի, ողջ Օմբրոզայի հետ միասին»:¹²⁷

Կալվինոյի «Բարոնը ծառի վրա» վեպի քրոնոտոպը շատ ավելի բարդ է, քան նրա մյուս վեպերինը: Ինչպես նշել ենք, հեղինակը շեշտել է **ժամանակաշրջանը**՝ 18-19-րդ դարերի սահմանագիծը, ընդգծելու համար ժամանակի հետ գուգրնթաց կերպարի զարգացման կարևորությունը: Իսկ **տարածությունը** ներկայացված է երկու տոպոսներով՝ սկզբում գործողությունը կատարվում է Օմբրոզայի վիլլայում, այնուհետև ստեղծվում է ծառի վրայից Կոզիմոյի աչքերի առջև բացվող աշխարհի հեռանկարը: Դա մտացածին երկիր Օմբրոզան է, որն իր բնապատկերով հիշեցնում է հյուսիսային Իտալիան: Կոզիմոն արդեն այլ կերպ է տեսնում այն աշխարհը, որի մասն էր նախկինում կազմում նաև ինքը:

Բախտինն իր «Ժամանակի ձևերը և քրոնոտոպը վեպում» հոդվածում գրում է. *«Քրոնոտոպը վեպում էական ժանրային նշանակություն ունի: Կարելի է ասել նույնիսկ, որ ժանրը և ժանրային բազմաձևությունը բնորոշվում են հենց քրոնոտոպի միջոցով, բացի այդ գրականության մեջ քրոնոտոպը գլխավորող սկիզբը ժամանակն է: Քրոնոտոպը՝ որպես ձևաբովանդակային կարգ՝ կերպարին բնորոշում է գրականության մեջ, որն իրականում միշտ քրոնոտոպիկ է»:¹²⁸* Հետևելով Բախտինի սահմանմանը՝ կարող ենք ասել, որ «Բարոնը ծառի վրա» վեպում ժամանակն ամփոփված է Օմբրոզայի կալվածքում, նրա տարբեր անկյուններում, կերպարների շարժումների մեջ: Կոզիմոյի՝ հայրենի կալվածքը լքելու հետ միասին, 18-րդ դարն է տեղափոխվում ծառերի վրա:

¹²⁷ Նույն տեղում, էջ 15

¹²⁸ Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. Художественная Литература. М. 1986. С.122

Անդրդառնալով «Բարոնը ծառի վրա» վեպում *պատմավեպի տարրերի* առկայությանը՝ կրկնենք, որ վեպը լի է 18-րդ և 19-րդ դարի պատմական կերպարներին և պատմական իրադարձություններին ուղղված այլուզիաներով: Կավլինոյի նշած ժամանակը համընկնում է Ֆրանսիական Մեծ Հեղափոխության շրջանին, երբ ձևավորվում էր նոր հասարակարգը: Այսպես, Կոզիմոյի՝ ծառի վրա տեղափոխվելուց մի քանի տարի անց Օմբրոզայում սկսում է գործել նոր հարկային համակարգ, որին պետք է ենթարկվեն բոլոր ազնվական կալվածատերերը: Օմբրոզայի բարոնը՝ Կոզիմոյի հայրը, այդ օրենքը համարում է ճիզվիտների նոր դավադրություն: Ճիզվիտների հավաքական կերպարին Կոզիմոն հանդիպում է մտացածին Օլիվաբասսա կոչվող իսպանախոս երկրում, ուր նա հասել էր՝ ծառից ծառ մագլցելով: Այնտեղ արքայական էին թագավորի դեմ ըմբոստացած մարդիկ և նրա նման ապրում էին ծառերի վրա. «*Աստիճանաբար մոտենալով Օլիվաբասսային՝ գլխի էր ընկնում, որ իրեն տեսնող անտառապահներից, անասնապահներից կամ ձիթապտուղ հավաքողներից և ոչ մեկը զարմանքով չէր նայում, ընդհակառակը, նրան ողջունում էին՝ գլուխները խոնարհելով. ասես ճանաչում էին...*»:¹²⁹ Ակնհայտ է, որ Կոզիմոյին հանդիպած ըմբոստները կաթոլիկ ճիզվիտների կարգի հետ ոչ մի կապ չունեն: Ուստի այս հատվածը բազմաթիվ այլ պատմական և կեղծ պատմական այլուզիաների շարքում կարելի է համարել ընդամենը Լուսավորության շրջանում ձևավորված ցանկացած նմանատիպ կառույցի պարոդիա:

Այդպիսի երգիծական հղում է նաև մասունների խմբակի հաստատումը Օմբրոզայում, որոնց հետ, ինչպես մի ժամանակ ճիզվիտների հետ՝ Կոզիմոն դաշինք է կնքում. «*Հնարավոր է, որ մասունությունը գոյություն ուներ վաղուց, առանց Կոզիմոյի իմացության, և նա մի օր Օմբրոզայի անտառների ծառերի վրայով զբոսնելիս պատահականորեն տեսավ տարօրինակ հագուստով ու գործիքներով մարդկանց, որ հավաքվել ու մոմերի լույսի ներքո ինչ-որ բան էին քննարկում, կանգ առավ լսելու և միջամտեց մի այսպիսի տարօրինակ խոսքով, որ հաճախ էի նրա բերանից լսել. “Պատին բարձրանալիս մտածի՛ր, թե ինչ ես թողնում հետևիցդ”, իսկ մասունները, որ ծանոթ էին նրա վեհ ուսմունքին, թույլ տվեցին նրան մտնել իրենց իջևանատուն...*»:¹³⁰

¹²⁹ Calvino I. Il barone rampante. Mondadori. Milano 2014. P. 141

¹³⁰ Նույն տեղում, էջ 214

Մասունների դերն այստեղ գրեթե նույնն է, ինչ ճիզվիտներինը: Երկուսն էլ Լուսավորության շրջանում գործող ուժեր են: Կոզիմոն ճիզվիտ չի դառնում, քանի որ «լուսավորական» հակվածությունը նրան թույլ չի տալիս պատկանել որևէ կրոնական պահպանողական կառույցի, իսկ մասունների հետ հանդիպումը, Կոզիմոյի՝ մասուն դառնալը և ողջ «առաջադեմ» գործունեությունը, ծաղրի են ենթարկվում որպես «լուսավորական կլիշեներ»:

Չավեշտի մեկ այլ օրինակ է Կոզիմոյի հեղինակած գիրքը՝ «Ծառերի վրա հիմնված իդեալական պետության սահմանադրության նախագիծը», որը հիշեցնում է Լուսավորության շրջանի նմանատիպ աշխատությունները: Գրքում *«նկարագրվում էր Արբորեայի՝ արդարներով բնակեցված երևակայական հանրապետությունը: Կոզիմոն այն սկսեց որպես օրենքների և կառավարությունների մասին տրակտատ, սակայն գրելու ընթացքում բացահայտվեց իր՝ բարդ ու խճճված պատմություններ հորինողի հակումը, և արդյունքը եղավ մի օրագիր՝ լի արկածներով, մենամարտերի նկարագրություններով և էրոտիկ պատմություններով, որոնք տեղ են գտել ամուսնական իրավունքի մասին գլխում: Ծառերի վրայի իդեալական պետությունը հիմնած հեղինակի գրքի վերջաբանը պետք է համոզեր ամբողջ մարդկությանը հաստատվել այդտեղ և ապրել երջանիկ, սակայն գիրքն անավարտ մնաց: Դրա համառոտագիրը Կոզիմոն ուղարկեց Դիդրոյին, ստորագրելով՝ Կոզիմո Ռոնդո, Հանրագիտարանի ընթերցող, և Դիդրոն նրան մի փոքր շնորհակալագիր ուղարկեց»¹³¹: Հղումը Դիդրոյին՝ որպես Լուսավորության շրջանի ամենանշանավոր մտածողներից մեկին, Լուսավորության ժամանակաշրջանի մտավորականությանն ուղղված հերթական ծաղրն է: Գրաքննադատ Սավատորե դի Պասկուան Կավվինոյի վեպում հատուկ ուշադրությամբ քննում է ըմբոստության թեման հեքիաթայինի և ռեալիստականի համատեքստում. «Կավվինոյի վեպը մի շարք պատճառներով և առաջին հերթին իր հեքիաթային, ոչ ռեալիստական բնույթով, թեմայի նրբագույն և ամենից հակասական հատկանիշներով փոխադրվում է ակնհայտորեն ավելի սառը և մեկուսի ֆանտաստիկ պատումի համատեքստ»:¹³² Սակայն, մեր կարծիքով, Կոզիմոն ըմբոստ հերոս չէ, նա հեքիաթային կամ առհասարակ ֆանտաստիկ պատումին բնորոշ *պասիվ ապստամբ է*, չի միանում*

¹³¹ Նույն տեղում, էջ 161

¹³² Pasqua di S. Il Barone rampante di Italo Calvino: Una lettura didattica// Quaderni CIRD 4. Edizioni Università di Trieste 2012. P. 26

որևէ պարտիզանական ուժի, չի պայքարում հին ու իրենց սպառած բարքերի դեմ: Նա, որպես ըմբոստ, պատասպարվում է ծառերի ֆանտաստիկ աշխարհում և ստեղծում որոշ իմաստով ուտոպիական իրականություն՝ շարունակելով մնալ իր ժամանակաշրջանի ներկայացուցիչը, սակայն նրա առաջադիմական մտքերը Կալվինոն զավեշտի է վերածում և այդպիսով ծաղրում առհասարակ ողջ լուսավորական միտքը:

Մեկ այլ պատմական հղում է Նապոլեոն Բոնապարտի հետ հերոսի հանդիպումը, որը նույնքան ծաղրանկարային է, որքան ճիզվիտների հետ հանդիպումը և մասոնների հետ համագործակցությունը: Կալվինոն այստեղ միջտեքստային հնարով բառացի հղում է անում Պլուտարքոսի «Կենսագրություններից» Ալեքսանդր Մակեդոնացու և հույն փիլիսոփա Դիոգենեսի մասին անեկդոտին.

«Տեսնելով Բոնապարտի անհանգստությունը՝ Կոզիմոն քաղաքավարի հարցրեց.

– Կարո՞ղ եմ Ձեզ համար ինչ-որ բան անել, իմ կա՛յսը:

– Այո՛, այո՛, մի քիչ այս կողմ նստեք, խնդրում եմ, այդպես ինձ արևից

կպաշտպանեք:

– Այդ դուք չէիք, Ձերդ Մեծություն, դա Ալեքսանդր Մեծն էր:

– Հա՛, իհա՛րկե, - պատասխանեց Նապոլեոնը, - Ալեքսանդրի և Դիոգենեսի

հանդիպումը:

– Միայն թե այն ժամանակ, - ավելացրեց Կոզիմոն, - Ալեքսանդրն էր, որ հարցրեց

Դիոգենեսին, թե ինչ կարող է անել նրա համար...»:¹³³

Այստեղ, ինչպես տեսնում ենք, հայտնի պատմական անեկդոտը փոքր միջտեքստային խաղով՝ նոր մեկնաբանություն է ստացել. հարցնողը և պատասխանողը դերերով փոխվել են, և հարցնողը՝ Ալեքսանդրի տեղ ներկայացած Բոնապարտը, «փիլիսոփա» Կոզիմոյին խնդրում է պաշտպանել իրեն արևից:

Վեպում պատմության դերի մասին Կալվինոն գրում է. «*սա ոչ էլ պատմավեպ է: Այս արիստոկրատներն ու “լուսավորիչները”, յակոբինյաններն ու բոնապարտիստները բալետի ֆիգուրներ են»:¹³⁴*

Հետևելով պատմավեպի սկզբունքներին՝ Կալվինոն վեպում միաժամանակ ծաղրի է ենթարկում այդ ժանրը: Հեղինակն ընդգծում է, որ սա պատմավեպի ոչ ուղիղ

¹³³ Նույն տեղում, էջ 235

¹³⁴ Նույն տեղում, էջ VII

ծաղր է, քանի որ ինքը խուսափել է այնպիսի գիտակցված անախրոնիզմներից, որոնք կարող էին «Բարոնը ծառի վրա» ստեղծագործությունը դարձնել պատմավեպի հերթական պարողիաներից մեկը:

Պատմավեպից բացի, այստեղ կարելի է նկատել նաև այլ ժանրերի, օրինակ՝ **ավագակային վեպի** տարրեր: Ծառերի վրա գտնվելու առաջին տարիներին Կոզիմոն ծանոթանում է ավագակների հետ, երբեմն օգնում նրանց, նույնիսկ ընկերանում նրանցից մեկի հետ: Կոզիմոյի արկածները երբեմն հիշեցնում են իսպանական ավագակային վեպերը, սակայն նա ավագակների գործունեությանը չի մասնակցում, միայն հետևում է ծառերի բարձունքից, հետևաբար՝ Կոզիմոյին չենք կարող համարել ավագակային վեպին բնորոշ հերոս, իսկ ավագակային վեպն այստեղ նոր մեկնաբանություն ստացած ժանրային շերտերից մեկն է:

Կալվինոյի վեպի կարևոր ժանրային շերտ է նաև **դաստիարակության վեպը** (Bildungsroman), որը կարևորում է կերպարի կայացման ընթացքը և դրան նպաստող փոփոխությունները: Վիպական կերպարի մասին խոսելիս Բախտինը այսպես կոչված «սովորական» վիպական հերոսին բնորոշում է որպես ստատիկ ու անփոփոխ. *«Կառուցման բոլոր հնարավոր տարբերություններով հանդերձ հերոսի կերպարում չկա շարժում, չկա կայացում: Հերոսն այն անշարժ և ամուր կետն է, որի շուրջ վեպում տեղի է ունենում ցանկացած շարժում: Հերոսի կայունությունն ու ներքին անշարժությունը վիպական շարժման նախադրյալն են...»:*¹³⁵

Ըստ Բախտինի՝ բոլորովին այլ է դաստիարակության վեպի հերոսի կերպարը. *«Այս գերիշխող, մասսայական տեսակի կողքին կա այլ, ավելի հազվագյուտ՝ կայացող վիպական հերոսի տեսակը: Իբրև հակադրում ստատիկ հերոսի միասնությանը՝ այստեղ գործում է հերոսի դինամիկ միասնությունը: Հերոսի փոփոխությունը ձեռք է բերում սյուժետային նշանակություն, և սրա հետ կապված՝ արմատապես վերափոխվում և վերափմաստավորվում է վեպի ողջ սյուժեն»:*¹³⁶ Այսպիսով, դաստիարակության վեպի հերոսի համար ներքին փոփոխությունը, հոգեբանական, բարոյական և քաղաքացիական ձևավորումը կերպարը ստեղծող և ժանրը բնորոշող ամենաէական գործոնն է: Եթե հերոսի բնավորության, աշխարհայացքի մեջ փոփոխություն չի

¹³⁵ <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/bahtin-roman-ego-znachenie/postanovka-problemy-romana-vospitaniya>.

¹³⁶ Նույն տեղում

կատարվում, ստեղծագործությունը չի կարող համարվել դաստիարակության վեպ: Այդ ժանրի առաջին օրինակներն են համարվում Գյոթեի «Վիլհելմ Մայստերի ուսումնառության տարիները» և Ռուսոյի «Էմիլը»: 18-19-րդ դարերի գրականության մեջ ստեղծվել են դաստիարակության վեպի բազմաթիվ հերոսներ՝ Ռոբինզոն Կրուզո, Գուլիվեր, Թոմ Ջոնս, Ժուլիեն Սորել, Ֆաբրիցիո դել Դոնգո, Ջեյն Էյր, Փիփ, Դեյվիդ Կոպերֆիլդ, Ֆրեդերիկ Մորո և այլք, որոնց զարգացումը և փոփոխությունը հոգեբանական է: Ինչպես «Կիսված վիկոնտում», այնպես էլ «Բարոնը ծառի վրա» վեպում կերպարային փոփոխությունը պայմանավորված է ոչ թե հոգեբանական, այլ, բացառապես, ֆիզիկական ֆանտաստիկ վիճակով:

Վեպի առաջաբանում Կալվինոն Կոզիմոյի կյանքը բնորոշել է որպես «միապաղաղ»: Գրականագետներից ոմանք նույնպես նկատում են եռերգության այս և մյուս երկու վեպերի հերոսների ստատիկ վիճակը. «*Բոլոր վեպերում հեղինակը հատուկ շեշտադրում է անում գործողության զարգացման վրա: Կարելի է ասել, որ Կալվինոն պատմելիս այլ բան չի էլ անում, և այդ գործողության դերն այնքան մեծ է, որ այն հոգեբանականի և հոգևոր որոնումների համար տեղ չի թողնում*»:¹³⁷ Ընդունելով, որ այս վեպում իրոք բացակայում են հերոսների հոգևոր որոնումներն ու հոգեբանական գծերը՝ նշենք, որ դա բխում է գործողության գերիշխող դերից: Կալվինոյի պատումի առանցքը վիզուալ պատկերն է և կերպարների ֆիզիկական վիճակը:

«Բարոնը ծառի վրա» ստեղծագործությունը, պարունակելով դաստիարակության վեպի տարրեր (հերոսի՝ մանկությունից մինչև ծերություն տարբեր տարածաժամանակային իրադրություններում հայտնվելը և կերպարի կայացումը), այդուհանդերձ, զուրկ է հերոսի հոգեբանական կայացման նկարագրությունից: Դա պայմանավորված է, թերևս, Կոզիմոյի ընտրության ազատությամբ, ինչպես, օրինակ, Օլիվաբասայի՝ իր պես ծառին ապրողներին հրաժեշտ տալու դրվագում: Արքունիքի հետ հարաբերությունները կարգավորած համայնքը որոշում է իջնել ծառից և ապրել ինչպես բոլորը, սակայն Կոզիմոն չի հրաժարվում իր ապրելակերպից.

¹³⁷ Москалев М.В. Сказочное и фантастическое в трилогии Кальвино «Наши предки»//Четвертые андреевские чтения. УРАО. М. 2006. С. 194

« – Աքսորն ավարտված է, - ասում էր կոմսը, - վերջապես կարող ենք գործի դնել այն, ինչի մասին վաղուց էինք մտածում: Էլ ինչու՞ ես մնում ծառերի վրա, բարո՛ն: Ցա՛ծ իջի՛ր, էլ իմաստ չունի:

– Ես այստեղ ձեզանից առաջ եմ բարձրացել, պարոնա՛յք, և կշարունակեմ մնալ»: ¹³⁸

Այս հատվածը Կոզիմոյի՝ հորը տված խոստումի յուրօրինակ կրկնությունն է: Նման կրկնություններն ավելի են ընդգծում Կոզիմոյի այսուհետ «ծառային» կյանքի բնույթը: Գրականագետ Չ.Կասեսը վեպին նվիրված իր գրախոսականում շեշտում է հենց այդ հատկանիշը. «1767 թ. հունիսի 15-ից մինչև իր մահը Կոզիմո Պիովասկո դի Ռոնդոյի էությունը մշտնջենական է և անփոփոխ. դա պայմանավորված է ծառերի վրա անցկացրած կյանքով, որտեղից երբեք չի իջնում»: ¹³⁹ Ֆանտաստիկն այս դեպքում նույնպես կապված է Կոզիմոյի ֆիզիկական վիճակի հետ:

«Բարոնը ծառի վրա» վեպում յուրօրինակ արտահայտություն է գտել նաև դաստիարակության վեպի առանցքային ժանրային հատկանիշներից մեկը՝ **սիրո թեման**, որն անմիջականորեն կապված է հերոսի կայացման գործընթացի հետ: Կավլինոյի վեպում հերոսն իր ապագա սիրուն՝ Վիոլային առաջին անգամ հանդիպում է պատահականորեն, դեռ մանուկ հասակում: Այստեղ կարելի է տեսնել տարբեր՝ Դանթեի «Նոր կյանքից»՝ մինչև հանրահայտ հեքիաթային պատումների ավանդույթների շարունակություն:

«Կոզիմոն նայեց ցած: Մոտակա մեծ ծառի ճյուղից կախված ճոճանակի վրա տասնամյա մի աղջնակ էր նստած: Շիկահեր, երեխայի համար փոքր-ինչ անսովոր բարձր սանրվածքով, երկնագույն հագուստով, որ էլի կարծես մեծերի համար լիներ, ժանյակազարդ կիսաշրջագեստը ծածկում էր ճոճանակի նստատեղը: Աղջնակը նայում էր կիսափակ աչքերով, քիթը վեր պարզած, կարծես փորձում էր տիկնոջ տեսք ընդունել, և հատ-հատ կծելով խնձոր էր ուտում՝ գլուխն անընդհատ խոնարհելով դեպի ձեռքը, որ պետք է ն՛ խնձորը պահեր, և՛ ճոճանակի պարանից բռնվեր, ամեն անգամ, երբ ճոճանակն իր կամարից ցածր դիրքում էր հայտնվում, ինքն իրեն հրում էր՝ փոքրիկ

¹³⁸ Calvino I. Il barone rampante. Mondadori. Milano 2014. P. 154

¹³⁹ Cases C. Calvino e il pathos della distanza//Patrie lettere. Nuova ed. Einaudi. Torino. 1987. P. 161

կոշիկների ծայրերը հարվածելով գետնին, շրթունքների արանքից դուրս էր թքում կծած խնձորի կճեպները և երգում՝ Oh là là là! La ba-lan-çoire...»:¹⁴⁰

Գրականագետ Սիլվիա Չանգրանդին աղջնակի հայտնվելու դրվագն անվանում է «գեղանկարային»:¹⁴¹ Նույնքան գեղանկարային են Կոզիմոյի և Վիոլայի բոլոր հանդիպումներն ու սիրային տեսարանները արդեն հասուն տարիքում: Վիոլայի կերպարը այդ ընթացքում զարգացում է ապրում. դա երևում է նաև հերոսուհու արտաքինի նկարագրության մեջ հեղինակի կողմից կատարված նոր շեշտադրումներում.

«Կոզիմոն այժմ ավելի լավ էր տեսնում թե՛ նրա դեմքը, թե՛ նրան առհասարակ: Նա նստած էր թամբին, նրա դեմքն ասես և՛ հասուն տիկնոջ, և՛ երեխայի դեմք լիներ, ճակատը կարծես երջանիկ էր այդ աչքերից վեր գտնվելու, աչքերը՝ երջանիկ այդ դեմքի վրա լինելու համար, քիթը, բերանը, կզակը, վիզը, նրան պատկանող ամեն ինչ երջանիկ էր՝ նրա ինչ-որ մի մասում լինելու համար, ամենը, ամենը, ամենը հիշեցնում էր աղջկան, որին տեսել էր տասներկու տարի առաջ՝ ծառից կախված ճոճանակի վրա ճոճվելիս: Դա Սոֆոնիսթա Վիոլա Վիոլանտե դ'Օնդարիվան էր»:¹⁴²

Չնայած կանացի կերպարի այդ պոետիկ ներկայացմանը՝ Կալվինոն Վիոլային օժտում է ուժեղ բնավորությամբ: Պարզվում է, օրինակ, որ նա համագործակցում է ավազակների հետ, որոնց հետ ծանոթացնում է նաև Կոզիմոյին: Հիշեցնենք, որ դաստիարակության վեպի կերպարային համակարգում հաճախ հանդիպում ենք երկու հակադիր հերոսների: Կալվինոյի վեպում երկու հերոսներն էլ ըմբոստներ են, սակայն հակադրությունը՝ նրանց ակտիվության մեջ է: Կոզիմոյի ըմբոստությունը ավելի պասիվ է, նա բավարարվում է ճղճիմ աշխարհից հեռանալով և մեկուսանալով ծառերի աշխարհում, իսկ Վիոլան գործուն է: Առաջին հանդիպումից հետո՝ նա մանկական ոգևորությամբ համաձայնում է Կոզիմոյի հետ կիսել նրա ապրելակերպը, որոշ ժամանակ ապրում է նրա ստեղծած ծառերի աշխարհում, սակայն Վիոլայի ակտիվ էությունը չի կարող երկար դիմանալ այդ ուտոպիային, ուստի նա մի օր որոշում է լքել Կոզիմոյին: Սիրահարված Կոզիմոն ընդունում է Վիոլայի որոշումը՝ տեղի տալով նրա

¹⁴⁰ Calvino I. Il barone rampante. Mondadori. Milano 2014. P. 18

¹⁴¹ <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Zangrandi%20Silvia.pdf>

¹⁴² Calvino I. Il barone rampante. Mondadori. Milano 2014. P. 173

ուժեղ բնավորությանը: Երբ Վիոլայի ընտանիքը հեռանում է Օմբրոզայից, Կոզիմոյին մնում է միայն շարունակել այցելել նրանց լքված այգին:

Կոզիմոյի և Վիոլայի հանդիպումների նկարագրությունը, նրանց զրույցների թեմաներն ու համատեղ որոշումները կարելի է համարել ռեալիստական: Այսպես, օրինակ, երբ Վիոլան փորձում է հասկանալ սիրեցյալի՝ իր համար անձանոթ, տարօրինակ աշխարհը, Կոզիմոն հիմնավոր և համոզիչ է բացատրում գետնի վրա իր կյանքի ընթացքում ապրած դժկամության և հիասթափության, իր ըմբոստ, կարծրացած «եսի» ձևավորման պատճառները: Իհարկե, դաստիարակության վեպի կանոնների համաձայն՝ Վիոլայի հանդեպ սերը մեղմում է Կոզիմոյի ըմբոստ հոգին, սակայն նա հավատարիմ է մնում իր ստեղծած ծառերի աշխարհում ապրելու որոշմանը:

Ինչպես փորձեցինք ցույց տալ, «Բարոնը ծառի վրա» վեպում միախառնված են պատմավեպի և դաստիարակության վեպի ժանրային հատկանիշները, ինչը հիմնականում պայմանավորված է պատումի ընդհանուր ֆանտաստիկ բնույթով, որն էլ իր հերթին ձևավորվում է նախնական վիզուալ պատկերից: Հենց այդ վիզուալ պատկերը՝ ծառերի վրա գոյությունը, անհնարին է դարձնում կերպարի էվոյուցիան: Դրա հետ մեկտեղ Կոզիմոյի կերպարը չի կարելի համարել պարզ, նրանում միախառնված են թե՛ 18-րդ դարի «լուսավորական», ռացիոնալ, թե՛ 19-րդ դարի ռոմանտիկական գրականության ըմբոստի, թե՛ 20-րդ դարի մեկուսացած կերպարի գծերը: Սակայն այս մեկուսացումը նման չէ էկզիստենցիալիստական օտարացմանը, Կոզիմոյի կերպարում հակահերոսի գծեր չկան, նա իրեն հասարակությունից չի օտարում, օրինակ, շփվում է վիլլայի գրադարանից գրքեր բերող կրտսեր եղբոր հետ:

Վեպում ստեղծած *գրքային աշխարհի* ավելի լայն ու պարադոքսալ պատկերը Կալվինոն հետագայում զարգացնելու է իր «Եթե ձմեռային մի գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպում, սակայն «Բարոնը ծառի վրա» վեպում էլ ընթերցանության թեմային կարևոր տեղ է հատկացվում: Ծառերի վրա ապրած իր կյանքի զգալի մասը Կոզիմոն անցկացնում է 18-րդ դարի ժամանակակից դասականների գրքերի ընթերցանությամբ: Ծանոթանալով Ջան դեյ Բրուզի անունով մի ավագակի հետ՝ Կոզիմոն Ռոբինզոնի պես ցանկանում է կրթել նրան, ներքաշել ընթերցողական իր աշխարհը: Կալվինոն իր հերոսի «ծառերի» գրադարանում տեղադրում է 18-րդ դարի հայտնի վեպերը՝ Լըսաժի

«Ժիլ Բլասը», Ռիչարդսոնի «Կլարիսան», Ֆիլդինգի «Ջոնաթան Ուայլդը», որի վերջին գլուխը Կոզիմոն ավագակի համար կարդում է նրա մահապատժից առաջ.

« – Պատմի՛ր, թե՛ ոնց է վերջանում, - ասաց դատապարտյալը:

– Ցավում եմ, Ջաննի, - պատասխանեց Կոզիմոն, - Ջոնաթանին կախում են:

– Եղավ, շնորհակալ եմ: Գոնե այդպես կիմանամ, որ այդ գիրքն իմ մասին է»:¹⁴³

Ֆիլդինգի դասական վեպին այս հղումը ընդգծում է Ջան դեյ Բրուզիի և Ջոնաթանի կերպարների միջև միջտեքստային կապը:

Մեր կարծիքով՝ Կոզիմոն ընդհանրություններ ունի ոչ միայն Ռոբինզոնի, այլև Վոլտերի Կանդիդի և Սվիֆտի Գուլիվերի հետ: Ծառերին մագլցելով՝ Կոզիմոն ականատես է լինում աշխարհի արհավիրքներին, որոնց մասին գետնի վրա լինելով միգուցե և չիմանար: Նույն կերպ Կանդիդը, աշխարհով մեկ ճամփորդելով՝ տեսնում է, որ այն իր ուսուցչի՝ Պանգլոսի նկարագրածի ճիշտ հակառակն է: Կոզիմոյի ընկերոջ՝ ավագակ Ջան դեյ Բրուզիի մահապատիժը, հորեղբոր՝ կավալեր Ավոկատոյի դաժան սպանությունը հիշեցնում են «Կանդիդում» նկարագրված դաժան փորձությունները: Երկու հեղինակների հերոսներն էլ չեն հասնում վերջնական փիլիսոփայական ճշմարտությանը: Կոզիմոյի ընտրած տարօրինակ տոպոսը հիշեցնում է նաև Սվիֆտի նկարագրած անիրական աշխարհները: Սակայն նրանց միջև կա մի էական տարբերություն. Սվիֆտի վեպում տոպոսները փոխվում են, և տարբեր աշխարհներում փոխվում է Գուլիվերի դերը, իսկ Կոզիմոյինը շարունակում է մնալ նույնը: Հեղինակային բազմաթիվ հղումներն ու զուգահեռները Կավլինոյի վեպը դարձնում են 18-րդ դարի գրականության մի հանրագիտարան:

Կանդիդի և Գուլիվերի մասին վեպերի հետ ակնհայտ ընդհանրությունը թույլ է տալիս «Բարոնը ծառի վրա» վեպում բացահայտել ևս երկու ժանրային շերտ, դրանք են **արկածային վեպի** առանձնահատկությունները, որոնք արտահայտված են միայն ֆաբուլայի մակարդակով, և ներքին բովանդակության մեջ արտահայտված **փիլիսոփայական վեպի** որոշ գծեր: Նկատի ունենք Կոզիմոյի մեկուսացման պատճառը և բացարձակ ազատության ձգտումը, որն ուղղորդում է նրան ծառերի վրա բարձրանալու որոշումից՝ մինչև մահվան տեսարանը, երբ Բիաջոն և մյուսները տեսնում են, թե ինչպես է «հոգեվարքի մեջ գտնվող Կոզիմոն» «օդապարիկի պարանից բռնված...

¹⁴³ Նույն տեղում, էջ 109

չքանում ծովի անեզրության մեջ»:¹⁴⁴ Այս դրվագը կարելի է համարել նաև Քրիստոսի համբարձման ակնարկ:

Վեպի ժանրային բնորոշման մեջ կարևոր տեղ է զբաղեցնում նաև *պատմողի դերը*, որն այս վեպում կատարում է Կոզիմոյի եղբայր Բիաջոն, և որն այստեղ ավելի չեզոք է, քան եռերգության մյուս երկու վեպերում: Կոզիմոյի եղբայրն ընդամենը նրա տարեգիրն է, որը եղբոր պատմությունը փորձում է ներկայացնել առավելագույն ճշգրտությամբ: Կոզիմոյի արկածների մասին նա հիմնականում լսել է հենց եղբորից, սակայն խոստովանում է, որ Կոզիմոն հաճախ *«կատարում էր նոր հավելումներ, ընդարձակումներ, չափազանցություններ, նոր կերպարներ և դրվագներ էր ներմուծում, սրանով պատմությունն աղավաղվում էր, դառնում ավելի հնարավոր, քան սկզբում էր»*:¹⁴⁵ Փաստորեն գրքում կա երկու պատմող. մեկը Կոզիմոն է, որն անկասկած «անվստահելի պատմող» է, մյուսը՝ իր տարեգիր եղբայրը, որն իր տեսածն ու լսածը ջանում է ճշգրտությամբ թղթին հանձնել: Վեպի վերջին գլուխներից մեկի սկզբում Բիաջոն գրում է.

«Կոզիմոն շատ է պատմել պատերազմի ժամանակ անտառներում կատարած իր սիրանքների մասին, որոնք այնքան անհավատալի են, որ այս կամ այն տարբերակը պատմելու ցանկություն չունեն: Այստեղ խոսքը փոխանցում եմ նրան... »:¹⁴⁶ Կոզիմոյի անունից պատմված այս միակ գլխում ստեղծվում է անհավատալի, անհնարին, ֆանտաստիկ մի պատմություն, որ Կոզիմոյին նմանեցնում է բարոն Մյունխհաուզենին: Կոզիմոյի բարոնի տիտղոսը նույնպես հղում է այդ հայտնի ստախոսի կերպարին:

Այսպիսով՝ «Բարոնը ծառի վրա» վեպը բարդ, մի շարք ժանրային շերտերից բաղկացած ստեղծագործություն է:

Մենք փորձեցինք վերհանել արկածային և դաստիարակության վեպերի, պատմավեպի և այլ վիպական ժանրերի առանձնահատկությունները, որոնք հաճախ վերափոխվում են՝ ստանալով պարողիայի ժանրային ձև: Հիմնական պատումը *ֆանտաստիկ է*, սակայն հարստացված է վերը նշված կամային ձևափոխումների ենթարկված բոլոր ժանրային շերտերով:

¹⁴⁴ Նույն տեղում, էջ 245

¹⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 137

¹⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 224

Կալվինոյի ստեղծագործության երկրորդ՝ «Ֆանտաստիկ» փուլը եզրափակում է «Մեր նախնիները» եռերգության *վերջին՝ «Գոյություն չունեցող ասպետը»* (1959) վեպը: «Հերալդիկ» եռերգության առաջին երկու վեպերին «Գոյություն չունեցող ասպետը» մոտ է թե՛ ժանրային, թե՛ թեմատիկ առումով. այն նույնպես պատմա-առասպելական անցյալից վերցված մի պատում է, որն այլաբանորեն ներկայացնում է հեղինակի բարոյա-փիլիսոփայական հայացքները: Ժանրային և պատմողական տեսանկյունից «Գոյություն չունեցող ասպետը» կարելի է համարել եռերգության մեջ ամենից բարդը. սա Կալվինոյի ստեղծագործության մեջ առաջին վեպն է, որտեղ նա փորձում է «պատումից» անցում կատարել դեպի «տեքստ»:

Ընդհանուր հեքիաթային պատումի մեջ այստեղ, ինչպես «Բարոնը ծառի վրա» վեպում, առկա են միջտեքստային հղումներ դասական այլ տեքստերին, մասնավորապես հերոսական պոեմին և ասպետական վեպին: Միջտեքստային և մետատեքստային փորձերը հետագայում զարգացվելու են հեղինակի ավելի ուշ գրված «Խաչվող ճակատագրերի ամրոցը» վեպում:

Նշենք նաև, որ նախորդ վեպերի համեմատ՝ այստեղ գեղարվեստական կերպարները շատ ավելի խորհրդանշական են, ուստի կարող են ունենալ տարբեր մեկնաբանություններ: Թերևս դա է պատճառը, որ *Einaudi* հրատարակչության կողմից առաջին անգամ լույս տեսնելուց հետո՝ վեպը տարբեր գրականագետների կողմից ստացել է տարբեր մեկնություններ: Գիտնականները հիմնականում անդրադարձել են վեպի ֆանտաստիկ տարրերին և եռերգության մյուս երկու վեպերում առկա նույն տարրերի հետ համեմատությանը:

Աշխատելով չկրկնել մեզ հայտնի քննադատական գրականության մեջ ասվածը՝ մենք կանդրադառնանք մի շարք ժանրային և թեմատիկ խնդիրների՝ շեշտը դնելով կերպարների տարբեր նշանակությունների և հատկապես նրանց ինքնության որոնման, ձեռքբերման և կայացման խնդիրների վրա:

Շարունակելով եռերգության առաջին երկու վեպերի գաղափարական գիծը՝ Կալվինոն այս վեպում նույնպես ուսումնասիրում է անձի թերարժեքության, ինքնության և ազատության խնդիրները, որոնք քննարկում է ֆանտաստիկ պատումի շրջանակներում: Եռերգության 1991 թվականի հրատարակության առաջաբանում Կալվինոն գրում է. «*Կիսված վիկոնտը*» պատմում է մարդկային թերարժեքության,

մասնակիության, թերի կայացման մասին, “Բարոնը ծառի վրա”՝ մեկուսացման, հեռավորության և մերձավորի հետ հարաբերվելու դժվարության, իսկ “Գոյություն չունեցող ասպետը”՝ դատարկ ձևականությունների, ընդհանուրից չտարբերվելու մասին»:¹⁴⁷

Երեք վեպերում էլ **ինքնության խնդիրը** այն սյունն է, որի վրա կառուցվում է կերպարների գաղափարական նշանակությունը, սակայն եթե «Կիսված վիկոնտում» մասնատված հերոսը ձգտում է հասնել լիարժեքության, «Բարոնը ծառի վրա» վեպի անհնարին թվացող տոպոսում՝ նոր աշխարհի, քաղաքակրթության ստեղծմանը, ապա «Գոյություն չունեցող ասպետում» անձի ինքնության խնդիրը կապված է այնպիսի խնդիրների հետ, ինչպիսիք են մարդկային գոյության հանդեպ կասկածը և ֆանտաստիկի անհետացման հետ՝ իրականի հաստատումը:

Ըստ գրաքննադատ Ռ.Ջեքսոնի՝ «*Իր ամենալայն իմաստով ֆանտաստիկ գրականությունը միշտ ձգտել է բացահայտել և հետազոտել “ես”-ի և “ոչ ես”-ի, սեփական ինքնության և օտարի փոխհարաբերությունները*»:¹⁴⁸

Ինչպես եռերգության նախորդ վեպերի, այնպես էլ «Գոյություն չունեցող ասպետի» սյուժեն վերաբերում է հեռավոր պատմա-առասպելական անցյալին՝ Կառլոս Մեծի թագավորության ժամանակաշրջանին, որն արտացոլվել է ֆրանսիական հերոսական էպոսում՝ «Ռոլանդի երգում» և հետագայում՝ Լոդովիկո Արիոստոյի գրական մշակման մեջ՝ «Կատաղի Ռոլանդը» էպիկական պոեմում: Կալվինոյի վեպը, Արիոստոյի պոեմի նման՝ ֆրանսիական էպոսի և միջնադարյան ասպետական վեպերի նոր, ժամանակակից մեկնաբանություն է: Գրականագետ Կրիստինա Վիլլան գտնում է, որ «*երկու հեղինակներն էլ իրենց պատմությունը ներկայանցնում են “ֆանտաստիկ դեֆորմացման” պրիզմայով*»:¹⁴⁹

Իսկապես, երկու հեղինակներն էլ ստեղծում են «առասպելական մի անցյալ», որտեղ երևակայականը միախառնված է իրականին, և այդ միախառնումը հաճախ վերածվում է գրոտեսկի:

¹⁴⁷ Calvino I. Romanzi e Racconti vol. 1. I Meridiani. Mondadori. Milano. 1991. P.1307.

¹⁴⁸ Jackson R. Fantasy.Literature of Subversion. Routledge. Cambridge. 1981. P.53

¹⁴⁹ Villa C. Alla ricerca del midollo del leone e l’Ariosto geometrico di Calvino. Romance studies. Vol. 22. Univeristy of California. Los Angeles 2004. P. 116

Իրականության և անիրականության փոխհարաբերությունը միջտեքստային հղում են «Կատաղի Ռոլանդին»: Գրաքննադատ Ռ.Կապոֆեռոն իրավացիորեն նկատում է, որ «Կատաղի Ռոլանդը» միջնադարյան ասպետական վեպի կիսապարոդիա է. քանի որ այն ձգտում է վերացնել իր մեջ կախարդականը. «Փաստը, որ “Կատաղի Ռոլանդը” հարում է *ռեալիզմին, մասնակցելով հին գերբնականի տարրալուծմանը, շատ ավելի տեսանելի է, քանի որ կախարդանքը ժամանակ առ ժամանակ ներկայանում է որպես այլաբանական ինքնախաբեություն*»:¹⁵⁰ Ըստ գրականագետի՝ միևնույն սկզբունքն է գործում նաև «Դոն Կիխոտում». «Մերվանտեսը ասպետական վեպի հրաշքները վերածում է արտաքին աշխարհի հետ տառապալից հարաբերության մեջ գտնվող ինքնախաբեության»:¹⁵¹ Կավվինոյի վեպի հերոս Աջիլուֆոն, ճիշտ ինչպես իր գրական նախատիպերը, գտնվում է նման ինքնախաբեության մեջ, որը ցրելու միակ միջոցը հեղինակը տեսնում է ֆանտաստիկի կործանման մեջ:

«Գոյություն չունեցող ասպետում», ինչպես և եռերգության առաջին դեմքով գրված նախորդ վեպերում, ընդգծվում է **պատմողի դերը**: Մենաստանում փակված քույր Թեոդորան պատմում է այն, ինչ լսել է միանձնուհիներից, սակայն իրականում, ինչպես կպարզվի հետագայում՝ վեպի իրադարձությունների ականատեսն ու մասնակիցն է եղել:

«Գոյություն չունեցող ասպետում» պատմողի դերը խնդրահարույց է: Պատումն այստեղ առաջին երեք գլուխներում երրորդ դեմքով է, և միայն չորրորդ գլխում է ներկայանում հետերոդիեգետիկ պատմողը.

*«Ես՝ այս դեպքերի մասին պատմողս, քույր Թեոդորան եմ, Սան Կոլումբանոյի կարգի միանձնուհի: Գրում եմ մենաստանում փակված՝ վերհիշելով հին քարտերը, զրուցարանում լսած խոսակցությունները և դրսից եկած վկայությունները: Մեզ՝ միանձնուհիներին համար քիչ առիթ է լինում զինվորների հետ խոսել: Այն, ինչի մասին չգիտեմ, փորձում եմ երևակայել, թե չէ էլ ո՞նց էի անելու: Այս պատմության մեջ ամեն ինչ չէ, որ հայտնի է»:*¹⁵²

¹⁵⁰ Capoferro R. Empirical Wonder: Historicising the Fantastic, 1660-1760. Peter Lang Publishing Group. New Brunswick 2009. P. 52

¹⁵¹ Նույն տեղում, էջ 53

¹⁵² Calvino I. Il cavaliere inesistente. Oscar Mondadori. Milano. 2014. P. 29 (թարգմ.՝ հեղինակի)

Այսպիսով՝ ընդհանուր պատումը ներկայացված է որպես պատմողի կողմից հավաքված և շարադրված գրույցներ: Եռերգության ընդհանուր տեքստային կառուցվածքի, ժանրային տարրերի մասին խոսելիս նշել ենք, որ տեքստը պատմվում է **ներկայից**: Սակայն, երբ հետազայում պարզվում է, որ Թեոդորան վեպի իրադարձությունների ականատեսն ու մասնակիցն է՝ հետերոդիեգետիկ պատմողը դառնում է հոմոդիեգետիկ:

Վեպի գլխավոր հերոսը՝ Կառլոս Մեծի գորքերում կովոդ Աջիլուլֆոն անունով մի ասպետ է, որն ունի բազմաթիվ կոչումներ և մեծարանքներ, սակայն զուրկ է «գոյությունից». *«Սկզբում թվաց՝ Աջիլուլֆոն հապաղում էր, բայց հետո վստահ կերպով բարձրացրեց սաղավարտը, որը դատարկ էր: Ջրահի ներսում իրոք ոչ ոք չկար»*:¹⁵³

Փաստորեն Աջիլուլֆոն Էմո Բերտրանդինո դեի Գուիլդիվերնին մարմնից զուրկ մի դատարկ զրահ է, նա ֆիզիկապես գոյություն չունի, բայց փոխարենն ունի ասպետական կողեքսին հավատարիմ ցանկացած ասպետին բնորոշ հնչեղ անուն և բազմաթիվ տիտղոսներ և արժանիքներ: Աջիլուլֆոն հայտնի է իր օրինակելիությամբ և կարգապահությամբ, ուստի ճակատագրական մարտերում Կառլոս թագավորը հրամանատարությունը նրան է վստահում:

Իր այս բոլոր արժանիքներով հանդերձ՝ Աջիլուլֆոն կովից և ճակատամարտերից հոգնած մեկն է, որ պարփակվել է իր «անվան», «զենք ու զրահի» և «կոչումների» մեջ: Գրականագետ Կրիստինա Բակիլեգան այս կապակցությամբ գրում է. *«Աջիլուլֆոն ոչ այլ ինչ է, քան անուն և տիտղոս, որ նյութականցված է զենք ու զրահի մեջ»*:¹⁵⁴

Աջիլուլֆոն արժանի ասպետ լինելու համար ունի ամեն ինչ, բացի «ինքն իրենից». *«այսպիսով՝ Կառլոս Մեծի բանակում կարելի է ասպետ լինել, ունենալ բազմաթիվ կոչումներ, կովելու հանդեպ մեծ կիրք և պատրաստակամություն՝ առանց գոյություն ունենալու կարիքի»*:¹⁵⁵

Երբ ասպետական նկրտումներով տարված և Աջիլուլֆոնի շնորհներով հիացած դեռահաս Ռամբալդոն խորհուրդ է հարցնում Աջիլուլֆոնից՝ ինչպես պետք է

¹⁵³ Նույն տեղում, էջ 6

¹⁵⁴ Bacchilega C. Il viaggio di Calvino. Fiaba, racconto e mito. La Ricerca Folklorica. No. 12. Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e i testi extrafolklorici. Edizioni grafo. Brescia 1985. P.29

¹⁵⁵ Calvino I. Il cavaliere inesistente. Mondadori. Milano. 2014. P. 15

սարակինոսներից վրեժ լուծի հոր սպանության համար, ապշում է ասպետի տված անտարբեր և ակնհայտորեն կենցաղային, բյուրոկրատական պատասխանից.

*«Պետք է դիմել Մենամարտերի, Վրիժառության և Պատվի վրա Խազերի Տնօրինությանը՝ մասնավորեցնելով պատճառները, որոնք ուսումնասիրվելուց հետո կորոշվեն ինչ պայմաններ ձեռնարկել, որ դիմողը բավարարվի»:*¹⁵⁶

Ակնհայտ է, որ նման պատասխանը հատուկ չէ միջնադարյան ասպետական վեպի հերոսին: Սա ճղճիմ կենցաղային խնդիրներով ու ձևականություններով տարված, տիտղոսների զրահ հագած և մարդկային զգացմունքներից զուրկ մի հերոսի պատասխան է, որն ապացուցում է կովի և ասպետականության հանդեպ նրա խանդավառության բացակայությունը:

Վեպում ինքնությունից զուրկ կերպարներից է նաև Աջիլուլֆոյի վահանակիրը՝ Գուրդուլուն, որն ունի բազմաթիվ այլ անուններ և կերպարանքներ՝ *«երբ բաղերի հետ է, նա ինքն էլ է բաղ դառնում... ասե՛ք պանիր կամ հոսանք, նա կպատասխանի՝ այստեղ էս»:*¹⁵⁷ Անվանումները փոխող և շարունակ փոխակերպվող այս կերպարը հավանաբար ամենից գրոտեսկայինն է. նույնանալով տարբեր առարկաների հետ՝ նա և՛ մարդ է, և՛ մարդ չէ:

Գրականագետ Բելանուլին գտնում է, որ Աջիլուլֆոն *«մաքուր կամքն է՝ առանց տարածականության»*, իսկ Գուրդուլուն *«ներկայացնում է բացարձակ տխմարությունը»:*¹⁵⁸ Համաձայնելով գրաքննադատի կարծիքին՝ հավելենք, որ Աջիլուլֆոյի մարմինը, «տարածականությունը», լուծված է նրա բացարձակ կամքի մեջ, որը մետաղի պես կարծրացել և վերածվել է զրահի: Իսկ Գուրդուլուն ունի մարմին, սակայն զուրկ է կամքից: Աջիլուլֆոյի և Գուրդուլուի ընդհանրությունը ինքնության բացակայության մեջ է, սակայն, ի տարբերություն շարունակ «ծոճվող», «վերելքների» ու «վայրէջքների» մեջ գտնվող իր վահանակրի՝ մարմնից զուրկ Աջիլուլֆոն հաստատուն կանգնած է իր զրահի ներսում:

Մի շարք գրականագետներ, ինչպես, օրինակ Ռոբերտ Ռաշինգը, Աջիլուլֆոյի և վահանակիր Գուրդուլուի մեջ տեսնում են Դոն Կիխոտ և Սանչո Պանսա զույգի

¹⁵⁶ Նույն տեղում, էջ 13

¹⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 24

¹⁵⁸ Balanuye C. The Fish Dissolved in Water: A Deleuze-Guattarian Experiment with Calvino. Akdeniz University. Istanbul 2012. Vol. 2. No. 5. P. 319

արձագանքը: Ընդունելով Ռաշինգի այն միտքը, որ Աջիլուֆոյի կերպարը արտահայտում է Դոն Կիխոտի «*իդեալիզմի հերթական տրագիկումիկական ձախողումը*»¹⁵⁹ ավելացնենք, որ Դոն Կիխոտի պես մելանխոլիկ Աջիլուֆոն արդեն կրում է սերվանտեսյան հերոսի գիտելիքն ու իդեալների տապալման փորձը:

Դոն Կիխոտը՝ որպես Վերածննդի կերպար, հետևում է բացառապես սեփական ազնիվ մղումներին, բայց բախվում է աշխարհի արհավիրքներին, մինչդեռ Աջիլուֆոն սաստում է այդ արհավիրքները, ձեռք բերում տիտղոսներ ու պարզևներ: Կալվինոյի՝ իր գործին կատարյալ տիրապետող, բայց իրականում էությունից զուրկ և աշխարհի հանդեպ անտարբեր հերոսը օտարանում, փակվում է իր զրահի մեջ: Ասպետական արժանիքները նրա համար զուտ սկզբունք են, բարոյականությունը՝ ընդամենը կարգ:

Աջիլուֆոյի անունը, պատիվն ու պարզևները կասկածի տակ են դրվում, երբ Կառլոսի պալադիաններից մեկը՝ Տոռիզմունդոն, հայտարարում է, որ Աջիլուֆոյի տիտղոսները, որոնք նա ձեռք է բերել մի օրիորդի պատվազրկումից փրկելու համար, կեղծ են, քանզի այդ աղջիկը Շոտլանդիայի արքայադուստր Սոֆրոնիան է, ում հետ զվարճացել են սուրբ Գրաալի կարգի բոլոր ասպետները:

Աջիլուֆոն մեկնում է որոնելու Սոֆրոնիային իր պարզևների արժանիությունը ապացուցելու նպատակով: Նրան հետևում են Բրադամանտեն՝ Աջիլուֆոյին սիրահարված մի կին ասպետ, Բրադամանտեին սիրահարված Ռամբալդը, որ երագում էր ասպետ դառնալ, և Տոռիզմունդոն: Աջիլուֆոն գնում է որոնելու իր ինքնության ակունքները, այն, ինչ իրեն ասպետի պատիվ է բերել: Այստեղ է, որ նա դոն Կիխոտի պես բախվում է այն իրականությանը, որը ցույց է տալու նրան իր ինքնության բացակայությունը:

Ճամփորդության ընթացքում Աջիլուֆոն իջևանում է մի ազնվական տիկնոջ՝ Պրիշիլլայի մոտ, որը փորձում է նրան գայթակղել և պահել իր մոտ: Իր ակունքները «Ողիսականում» ունեցող այս մոտիվը, որ հանդիպում է արթուրյան շարքի գրեթե բոլոր վեպերում, այստեղ մի յուրօրինակ գրոտեսկային վերաիմաստավորում է ստանում. «*Ասում են՝ Կլեոպատրան ամեն գիշեր երագում տեսնում էր անկողնում պատկած*

¹⁵⁹ Rushing A.R. Tutto e' zuppa! Making the superego enjoy in Calvino's «Nonexistent knight». Romantic Review. Columbia University. New York 2010. Vol. 101. P. 562

գրահով մի մարտիկի»:¹⁶⁰ Անձանոթ ազնվական տիկնոջ հետ մերձեցումը այն պահին է, երբ յուրաքանչյուր ասպետ դեն է նետում իր գրահը և ներկայանում որպես սիրեկան, մինչդեռ ցանկացած սխրանքի պատրաստ Աջիլուֆոն՝ գրահի մեջ ամփոփված անմարմին այս էությունը, անկարող է կատարել «կնոջը տիրելու սխրանքը»:

Այս իրավիճակը համապատասխանում է գրականագետ Կրիստինա Վիլայի «Ֆանտաստիկ դեֆորմացման» վերը նշված բնորոշմանը: Աջիլուֆոնի գոյություն չունենալու փաստը և՛ ֆանտաստիկ է, և՛ ռեալ:

Այսպիսով՝ ֆանտաստիկը վեպում միախառնվում է իրականին, որի ճնշման տակ հետզհետե անհետանում է: Ըստ գրականագետ Ռ.Սանդների՝ *«Ֆանտաստիկ պատկերը չունի “գոյություն”, հետևաբար այն կասկած է սփռում ցանկացած պատկերի վրա, որ փորձում է “գոյություն” ներկայացնել»*:¹⁶¹

«Գոյության» և «չգոյության», «իրականի» և «անիրականի» հակադրությունը կարելի է բնորոշել միաժամանակ որպես ֆանտաստիկ և այլաբանական: Ֆանտաստիկ գրականության մեջ այլաբանական գործոնը որոշ գրականագետների համար խնդրահարույց է: Այսպես՝ Տոդորովը գրում է.

«Այլաբանությունը առաջին հերթին ենթադրում է առնվազն երկու իմաստ միևնույն բանի մեջ, որտեղ կա՛մ ջնջվում է նախնական իմաստը, կա՛մ պահպանվում են երկու իմաստներն էլ»:¹⁶²

«Գոյություն չունեցող ասպետում» և առհասարակ ամբողջ եռերգության ֆանտաստիկն այլաբանորեն է ընկալվում պատումի ընթացքում: Տոդորովին համակարծիք է Ռ.Սանդները. *«Ֆանտաստիկը ձգտում է աննշանակության տարածք: Երբ այն դառնում է սիմվոլ կամ այլաբանություն, կորցնում է իր աննշանակելիությունը»*:¹⁶³

Շարունակելով գրականագետի միտքը՝ կարող ենք գալ սխալ եզրահանգման, որ եռերգությունն առհասարակ ֆանտաստիկ չէ, քանի որ կերպարների ֆանտաստիկ վիճակը «նշանակելի», «այլաբանական» է: Մեզ համար ավելի ընդունելի է գրականագետ Լ.Օլսենի այն կարծիքը, որ *«Ֆանտաստիկ տեքստը բառացիորեն է ընկալում*

¹⁶⁰ Calvino I. Il cavaliere inesistente. Mondadori. Milano. 2014. P. 86

¹⁶¹ Sandner D. Critical Discourses of the Fantastic. 1712–1831. Ashgate Publishing. Fullerton 2011. P. 37

¹⁶² Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Дом интеллектуальной книги. М. 1999. С.56

¹⁶³ Jackson R. Fantasy.Literature of Subversion. Cambridge. 1981. P.41

վոխաբերությունը»:¹⁶⁴ Ֆանտաստիկի պլանում ասպետի չգոյությունը կարող ենք հասկանալ բառացիորեն, իսկ այլաբանության պլանում՝ որպես ինքնության որոնում: Այլաբանությունն այստեղ ֆանտաստիկին ստիպում է տեղը զիջել իրականին, սակայն զադափարը և պատումը մնում են ֆանտաստիկ: Այսպիսով՝ կարող ենք փաստել, որ այլաբանությունը և ֆանտաստիկը «Գոյություն չունեցող ասպետում» գործում են համատեղ:

Հետևելով մյուս ասպետական վեպերին՝ Կալվինոն չի կենտրոնանում միայն մեկ կերպարի վրա: Ինչպես Կրեյտեն դը Տրուան և Վոլֆրամ ֆոն Էշենբախն են Պարսիֆալի և Լանսլոտի մասին իրենց վեպերում պատմում այլ ասպետների (օրինակ՝ Գավեյնի և Տրիստանի) մասին, այստեղ ևս հեղինակն առանձին գլուխներ է նվիրում այլ կերպարների, որոնց մասին լսել է պատմողը և փորձել է միավորել մեկ պատումի մեջ: Այսպես՝ քույր Թեոդորան պատմում է Ռամբալդոյի մասին, որը հետապնդում էր սիրելի կնոջը՝ Բրադամանտեին, որն էլ իր հերթին որոնում էր իր սիրած տղամարդուն՝ գոյություն չունեցող Աջիլուֆոյին: Թեոդորան ներկայացնում է նաև Տոռիզմունդոյի պատմությունը, որը փնտրում է իր ինքնության արմատները: Գրաալի կարգի ասպետների հետ հանդիպման արդյունքում Տոռիզմունդոն իմանում է, որ նրանք Կուրվալդիայի համայնքը շահագործող և կեղեքող բռնի զավթիչներ են: Տոռիզմունդոն այդպես էլ չի իմանում, թե նրանցից որ մեկն է իր հայրը, և հեռանում է՝ որոշելով անպայման վերադառնալ և համայնքը փրկել բռնապետներից: Հետագայում, երբ Տոռիզմունդոն գտնում է Սոֆրոնիային, որը, ինչպես պարզվում է, իր մայրը չէ, այլ խորթ քույրը, նա վերադառնում է Կուրվալդիա՝ համայնքն ազատելու սուրբ Գրաալի ասպետների ճնշումներից: Արդյունքում զավթիչները ստիպված են լինում հանձնվել: Փաստորեն Տոռիզմունդոն գտնում է մինչ այդ իրեն անհայտ ինքնությունը և ամուսնանալով Սոֆրոնիայի հետ՝ սկսում կառավարել համայնքը:¹⁶⁵

¹⁶⁴ Olsen L Prelude. Nameless Thing and thingless names// Sanders D. Fantastic Literature. A Critical reader. Praeger Publishers. Westport 2004 P. 290

¹⁶⁵ Սուրբ Գրաալի ասպետների՝ որպես ուզուրպատորի այս հավաքական կերպարը (նրանցից ոչ մեկը այստեղ որպես անհատ չի ներկայանում) որոշ գրականագետների կողմից քաղաքական մեկնաբանություն է ստացել և դրանով որոշակի հակասություն առաջացրել: Այսպես՝ գրականագետ Վալտեր Պեդուլան իր «Նախկին կոմունիստի վեպը» հոդվածում գրում է, որ Սուրբ Գրաալի ասպետները Կալվինոյի վեպում կոմունիստների այլաբանություն են: Կալվինոն այս մեկնությունը համարել է «արսուրդային»

Այլ կերպ է ընթանում Աջիլուֆոյի ուղին: Սոֆրոնիային հանդիպելով՝ նա պարզում է, որ կինն առանց ճանաչելու մերձեցել է որդու՝ Տոռիզմունդոյի հետ: Մակայն մինչև իրական պատմությունը բացահայտելը՝ Աջիլուֆոն, խառնաշփոթից հոգնած, որոշում է ընդմիջտ լքել Կառլոս Մեծի ճամբարը՝ հայտարարելով. «*ինձ այլևս չեք տեսնի...ես այլևս անուն չունեմ*»:¹⁶⁶ Երբ ամեն ինչ բացահայտվում է, և վերջ է դրվում ինքնությունների այս շփոթին, Աջիլուֆոյով միշտ հիացող Ռամբալդոն գնում է իր կուռքին որոնելու և տեսնում ծառի տակ թողած նրա զենքն ու զրահը:

Հասկանալի է, որ ընդմիջտ չքվել էր զրահի տակ թաքնված տարօրինակ էությունը կամ էլ երբեք չէր էլ եղել: Աստեղ նույնպես կարելի է ակնարկ տեսնել Քրիստոսի անհետացման դրվագին: Ռամբալդոն՝ «գոյություն ունեցող մարդը», ժառանգում է Աջիլուֆոյոյի զենք ու զրահը, որն այսուհետ կրելու էր նրա բոլոր տիտղոսների ու պարզների հետ միասին:

Բրադամանտեն, Աջիլուֆոյի անհետացումից հուսահատված, որոշում է հեռանալ և փակվել մենաստանում: Այստեղ տեղի է ունենում ինքնության մի նոր՝ **հեղինակի ինքնության բացահայտում**: Գոյություն չունեցող ասպետի ողբերգական պատմությունը պատմող քույր Թեոդորան նույն ինքը Բրադամանտեն էր, որ դատարկ զենք ու զրահի մեջ փորձում էր գտնել մեկին, ով գոյություն չուներ: Այս պլուժետային շրջադարձին՝ որպես վեպի պատումի կարևոր տարր, անդրադարձել է գրաքննադատ Տերեզա դե Լաուրենտիսը: Ըստ նրա՝ Բրադամանտեն վեպում երկու գործառույթ է կատարում. կին-մարտիկ Բրադամանտե և պատմող քույր Թեոդորա: Նրա երկվությունն ու երկու կերպարների վերջնական նույնացումը մեխանիկական են և ցույց են տալիս, որ հեղինակը՝ հոմոդիեգետիկ, թե հետերոդիեգետիկ, առհասարակ չի կարող ազդել պլուժետային զարգացումների վրա:¹⁶⁷

Մեր կարծիքով, սակայն, այս դեպքում տեղի է ունենում վիպական կերպարի և հեղինակի նույնացում: Այսինքն՝ հեղինակն ինքն էլ է փնտրում իր ինքնությունը և վերջապես այն գտնում է կերպարներից մեկի մեջ:

Վեպի ավարտին Բրադամանտե-Թեոդորան, ընթերցողին բացահայտվելով, որոշում է միանալ գոյություն չունեցող Աջիլուֆոյի զրահին ու կոչումներին տիրացած

¹⁶⁶ Calvino I. Il cavaliere inesistente. Mondadori. Milano. 2014. P.110

¹⁶⁷ Laurentis de T. Narrative discourse in Calvino: Praxis or Poesis? PMLA. vol. 90. n. 3.). University of Wisconsin-Milwaukee. Milwaukee 1975. P. 416

Ռամբալդոյին և նրա հետ հեռանալ մենաստանից: Այսպիսով՝ Աջիլուֆոյի կերպարը դառնում է խորհրդանիշ, մարմնավորելով Բրադամանտեի համար՝ տղամարդու, իսկ Ռամբալդոյի համար՝ ասպետի իդեալը:

«Ասպետը այլաբանորեն և խորհրդանշական ձևով ներկայացնում է այն բացասական վիճակը, որում գտնվում է ժամանակակից մարդը: Այն իր մեջ կենտրոնացնում է “բանականության հոռետեսությունը” և դառնությունը, որոնք բնորոշ են Կալվինոյի խոսույթին»¹⁶⁸

Տիտղոսներով ու մեծարանքներով զգեստավորվելով՝ Աջիլուֆոն կորցրել էր իր «եսը». նրա վախճանը խորհրդանշում է մեր ժամանակների մարդու ինքնության կորուստը: Այս հատկության շնորհիվ «Գոյություն չունեցող ասպետը»՝ պատմված անձկության մեկուսի մթնոլորտում՝ մենաստանում, տարբերվում է նախորդ երկու վեպերից՝ ինքնության ճգնաժամի առավել խոր արտահայտմամբ:

Այսպիսով՝ կարող ենք եզրակացնել, որ «Գոյություն չունեցող ասպետը» վեպի բոլոր կերպարներն անցնում են կայացման նույն ուղին. Աջիլուֆոն փնտրում է իր ձեռքբերումների իմաստը և փորձում հասկանալ, թե ով է ինքը, Գուրդուլուն գուրկ է իր ամբողջական կերպարանքից, ուստի շարունակ նույնանում է այլ օբյեկտների հետ, Ռամբալդոն ձգտում է հերոսության և փաստորեն գնում է Աջիլուֆոյի ճանապարհով, Տոռիզմունդոյին հետաքրքրում է իր ծագման առեղծվածը, Բրադամանտեն սիրահարվում է դատարկ զենք ու գրահի և վերջում հասկանում, որ Աջիլուֆոն ընդամենը պատրանք էր, իր իդեալների ստվերը, որը հետագայում մարմնավորվում է Ռամբալդոյի տեսքով:

Ինչպես նախորդ վեպերում, «Գոյություն չունեցող ասպետում» նույնպես արժարժվում է *սիրո թեման*: Այստեղ ներկայացված են թեմայի բազմազան դրսևորումներ. ասպետական վեպին բնորոշ *կուրտուազ սերը* (Ռամբալդո/Բրադամանտե), *անպատասխան սերը* (Բրադամանտե/Աջիլուֆո) և *սեր, որը հանկարծակի կարող է վերածվել ինցեստի* (Սոֆրոնիա/Տոռիզմունդո):

«Երջանիկ ամուսնությունների», «իշխանության ձեռքբերման» շնորհիվ պատումի մեջ առավելապես պահպանվում է հեքիաթի ոգին: Սակայն ինչպես «Կիսված

¹⁶⁸ DeFrancesco C. Il cavaliere inesistente e la scrivana monaca. Genesi della riflessione calviniana sulla scrittura. P.6 <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/22/DeFrancesco22.pdf>

վիկնոտում», այստեղ ևս վերջնական ներդաշնակություն չի հաստատվում: Այստեղ հեքիաթը, միախառնված ասպետական վեպի և հերոսական պոեմի պարողիային, նույնպես վիպականացված է, ուստի չի կարող վերջնական ավարտ ունենալ և ենթադրում է շարունակություն: Բացի այդ՝ կարևոր է հաշվի առնել նաև հիշողության գործոնը, որը կարող է անվերջ շարունակություն ունենալ և ներկայի հետ ներդաշնակ չլինել:

Այսպիսով, մեր ատենախոսության առաջին գլխում ուսումնասիրելով Իտալո Կալվինոյի «Մեր նախնիները» եռերգությունը՝ մենք փորձեցինք վերհանել երեք վեպերը միավորող թեմատիկ և ժանրային հիմնական առանձնահատկությունները, հեքիաթի, հերոսական պոեմի, արկածային և ավազակային, դաստիարակության, ասպետական և վիպական այլ ժանրերին հատուկ տարրերը, որոնք, տարբեր կերպ արտահայտվելով՝ յուրօրինակ վիպական փոխակերպումներ են ստացել:

Եռերգության մեջ առանձնակի կարևորել ենք բազմաթիվ միջտեքստային հղումները դասականներին, պատումի ճկունությունը և այլ առանձնահատկություններ, որոնք փոխակերպվելով, առավել տեքստային բնույթ կրելով՝ արտահայտվել են Կալվինոյի ուշ ստեղծագործական շրջանում գրված պոստմոդեռնիստական վեպերում:

ԿԱԼՎԻՆՈՅԻ ՊՈՍՏՄՈՂԵՌՄԻՍՏԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ՎԵՊԵՐԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ և
ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՅԻՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Մեր ատենախոսության երկրորդ գլուխը նվիրված է Կալվինոյի ուշ՝ պոստմոդեռնիստական շրջանի երեք՝ *«Խաչված ճակատագրերի ամբողջը»* (1969, հրատ. 1973), *«Անտեսանելի քաղաքներ»* (1972), *«Եթե ձմեռային մի գիշեր մի ճանապարհորդ»* (1979) վեպերի ***Ժանրային և կառուցվածքային խնդիրների*** ուսումնասիրությանը: Այս վեպերն աչքի են ընկնում պոստմոդեռնիստական գրականությանը բնորոշ այնպիսի առանձնահատկություններով, ինչպիսիք են ***ինքնարտացոլումը, մետապատումը, միջտեքստայնությունը, հատվածայնությունը, հեզնանքը, ներդաշնակության և քառույթի, իրականության և պատրանքի փոխհարաբերությունները:***

Պոստմոդեռնիստական գեղագիտության որոշ առանձնահատկություններ, ինչպես օրինակ, պատմող և տեքստ, պատմող – կերպար, անվստահելի պատմող, մետատեքստ և ինտերտեքստ՝ արտահայտված են դեռ *«Մեր նախնիներում»*, սակայն *«եռերգության վեպերը դեռ մոտ են դասական կանոններին. նրանց մեջ չկա հատվածայնություն, “ամենը բնորոշող նախնական քառու”, որը հատուկ է ուշ պոստմոդեռնիստական փուլի վեպերին»*:¹⁶⁹

«Մեր նախնիներում» պատումը դեռ «գծային», «ավանդական» է, այն կատարում է «պատմություն պատմելու» իր գործառույթը, պատմողն էլ երբեք դուրս չի գալիս տեքստի սահմաններից: Չնայած *«Մեր նախնիներում»* առկա մետատեքստային և ինտերտեքստային նախադրյալներին, այստեղ բացակայում են պոստմոդեռնիստական գրականությանը բնորոշ ***հեղինակ և տեքստ, ընթերցող և տեքստ*** փոխհարաբերությունները և տեքստային ***խաղը***, որոնք հատուկ են ուշ շրջանի երեք վեպերին՝ դրանք դարձնելով բաց, տարբեր մեկնաբանությունների ենթակա ստեղծագործություններ:

Ժանրային տեսանկյունից *«Մեր նախնիները»*, որքան էլ բազմազան ու «կամայական» լինեն, ունեն այնպիսի հստակ շերտավորորումներ, ինչպիսիք են

¹⁶⁹ Москалев М.В. Своеобразие поздних романов И.Кальвино//Пятые андреевские чтения. УРАО. М. 2007. С.193

հեքիաթը, դաստիարակության վեպը և այլն: Ուշ շրջանի վեպերում նման ժանրային հստակությունը բացակայում է:

Ինչպես «Մեր նախնիները» եռերգությունը, այնպես էլ Կալվինոյի պոստմոդեռնիստական շրջանի վեպերի սյուժեն բնորոշող հիմնական տարրը ֆանտաստիկն է, որը, սակայն, այստեղ այլաբնույթ է. այն հեռանում է կախարդականից՝ դառնալով երբեմն ցնորական, տեսիլային, երբեմն էլ՝ սյուրռեալիստական: Ռ.Ջեքսոնը, տարբերակելով ֆանտաստիկը և սյուրռեալիստականը՝ գրում է. *«Սյուրռեալիստական գրականությունը ավելի մոտ է հրաշալիի ձևին նրանով, որ պատմողն ինքը անորոշության մեջ չէ: Արտասովոր իրադարձությունները չեն սպառնում պատմողին, ընդհակառակը, նա սպասում է, անտարբերությամբ և ակնհայտ չեզոքությամբ գրառում է դրանք»*.¹⁷⁰

Կալվինոյի «Մեր նախնիներում» ֆանտաստիկը երբեք նպատակ չի ունեցել ընթերցողին զարմացնելու, զարմանքի էֆեկտը կարճատև է, գործում է մեկ ակնթարթում, որից հետո ընթերցողը վարժվում է անսովորին ու անբացատրելիին: Հեղինակի ուշ շրջանի երեք վեպերում ֆանտաստիկը գործում է տարօրինակի, սյուրռեալիստականի և ցնորականի սահմաններում: Գրաքննադատ Ք.Պիլցը Կալվինոյի՝ տարօրինակի հանդեպ այս հետաքրքրությունը համեմատում է Ջ.Լեոպարդիի գրական աշխարհայացքի հետ. *«Կալվինոյի, ինչպես Լեոպարդիի համար գրականության առաջադրանքը կայանում է “անհայտը”, “անորոշը” և “չսահմանվածը” նկարագրելու անդադար փորձի մեջ»*.¹⁷¹

Մեր կարծիքով, սակայն, Լեոպարդիի համար խորհրդավորը, անորոշը, չսահմանվածը՝ իրականությունից փախչելու ռոմանտիկական միջոցներ էին, իսկ Կալվինոյի ստեղծագործություններում ֆանտաստիկը դրսևորվում է իրականի և անիրականի հարաբերության շփոթ ստեղծող տեքստային տարբեր հնարների միջոցով: Եթե «Մեր նախնիներում» և, առհասարակ, «ավանդական», «գծային» պատում ունեցող բոլոր ֆանտաստիկ ստեղծագործություններում ֆանտաստիկն ընդամենը սյուժե բնորոշող և պատումին ընթացք տվող ձև է, ապա Կալվինոյի ուշ շրջանի վեպերում դրա միջոցով ստեղծվում է իրականի և անիրականի փոխհարաբերությունը:

¹⁷⁰ Jackson R. Fantasy.Literature of Subversion. Routledge. Cambridge. 1981. P. 36

¹⁷¹ Pilz K. L'idea del limite in Italo Calvino//Aperture. Roma 1997. P. 162

Գրաքննադատ Ք.Բրուք-Ռոուզը ֆանտաստիկ ժանրի մասին իր լայնածավալ աշխատության մեջ փորձում է պարզել «իրականի» և «անիրականի» խնդրահարույց փոխհարաբերությունը: *«Իրական/անիրականի այս ակնհայտ, բայց ներկա պահին մասնակի շեղումը տրամաբանական է. եթե իրականը սկսել է անիրական թվալ, ապա բնական է անիրականն իրականի տեղ ընդունել»*:¹⁷²

Ցանկացած իրականության «անիրական» և «շինծու» լինելը պոստմոդեռնիստական աշխարհայացքի ամենակարևոր գծերից է և ցայտուն կերպով արտահայտված է Կալվինոյի ուշ շրջանի երեք պոստմոդեռնիստական վեպերում:

Պոստմոդեռնիստական գրականության տեսաբան Ի.Հասանը այդ ուղղության բնորոշ հատկությունների մեջ առանձնացնում է *չսահմանվածը* (*indeterminacy*), *հատվածայնությունը* (*fragmentation*), *ապականոնավորումը* (*decanonization*), *«անդեմությունը»* և *«խորության բացակայությունը»* (*self-less-ness and depth-less-ness*), *հեզանքը* և *«աններկայացնելին»* (*unpresentable*): Հասանը գրում է. *«Իր նախորդի (մոդեռնիզմի, Բ.Ա.) պես պոստմոդեռնիստական արվեստն անիրական է և առանց պատկերանշանի: Նույնիսկ նրա “մոզական ռեալիզմն” է լուծվում եթերային վիճակներում»*:¹⁷³

Կալվինոյի ուշ շրջանի վեպերում տեսնում ենք Ի.Հասանի բնորոշած իրականի և անիրականի՝ եթերայինի մեջ լուծված, տեսիլայինի և ցնորականի վերածված ֆանտաստիկը: Դրա հետ մեկտեղ՝ Կալվինոյի ուշ շրջանի երեք վեպերում ի հայտ են գալիս պոստմոդեռնիստական գրականությանը բնորոշ տարրեր, ինչպես, օրինակ, Հասանի նշած տարրերի «շղթան», որ տեքստը դարձնում են բաց և ազատ, զծայնությունից զերծ և բազմաթիվ մեկնաբանությունների ենթակա:

Ու.Էկոն, իր «Բաց ստեղծագործություն» տրակտատում խոսելով գրական ստեղծագործության անհատական, տարբեր ձևերով մեկնաբանելի լինելու մասին՝ գրում է. *«Արվեստի գործը՝ որպես իր հրաշալի օրգանիզմի կատարելության մեջ չափված ամբողջական և փակ ձև, մեկ այլ տեսանկյունից բաց է և ունի հազարավոր մեկնաբանությունների հնարավորություն՝ առանց փոփոխության ենթարկելու իր*

¹⁷² Brooke-Rose C. A rhetoric of the unreal: Studies in narrative and structure, especially of the fantastic. Cambridge University Press. Cambridge 1983. P. 4

¹⁷³ Hassan I. Pluralism in Postmodern Perspective. //Critical Inquiry. Vol. 12. No.3. University of Chicago 1986. P.504

լիարժեք և անվերարտադրելի եզակիությունը»:¹⁷⁴ Ըստ Էկոյի՝ տարաբնույթ մեկնաբանությունների համար բաց կարող է լինել ցանկացած ստեղծագործություն: «Մեր նախնիները» եռերգությունը կարող է տարբեր կերպ մեկնաբանվել, սակայն այն ամբողջովին բաց չէ ընթերցողի համար: Եռերգության վեպերում ամբողջ նախաձեռնությունը գտնվում է պատմողների ձեռքում. ինքը սկսում, իրենք էլ ավարտում են պատմությունը, իսկ ընթերցողի դերն այստեղ նվազագույն է: «Խաչված ճակատագրերի ամբողջ», «Անտեսանելի քաղաքներ» և «Եթե ձմեռային մի գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպերն ուսումնասիրելիս կտեսնենք, որ հեղինակային տեքստը չի օտարում ընթերցողին: «Մեր նախնիները» ժանրային և կառուցվածքային ուսումնասիրության մեջ կիրառեցինք առավելապես «պատում» եզրույթը, իսկ պոստմոդերնիստական շրջանի վեպերում պատումն արդեն առավելապես «տեքստային» է դառնում, «*Եթե ձմեռային մի գիշեր մի ճանապարհորդ*» վեպում նույնիսկ չքանում է՝ ամբողջությամբ վերածվելով **տեքստի**: Ռ.Բարտն իր «Ստեղծագործությունից՝ տեքստ» հոդվածում որոշակի տարանջատում է դնում «ստեղծագործություն» և «տեքստ» հասկացությունների միջև.

«Տեքստը կանոնավորող տրամաբանությունը հիմնվում է ոչ թե ընկալման, այլ փոխանունության վրա, գուգորդումների, խորհրդանշական էներգիան իր էլքը գտնում է փոխկապակցումների և փոխանցումների մեջ: Ստեղծագործությունը լավագույն դեպքում պակաս սիմվոլիկ է, նրա սիմվոլիկան արագ անէանում է, կանգ է առնում անշարժության մեջ, մինչդեռ տեքստն ամբողջովին սիմվոլիկ է, իր բնույթի մեջ հասկացված, ընկալված և ընդունված ստեղծագործությունը հենց ինքը տեքստն է: Դրանով է տեքստը վերադառնում լեզվի խորքը. ինչպես լեզուն, տեքստը նույնպես ունի կառուցվածք, բայց չունի միավորող կենտրոն, չունի պարփակվածություն»:¹⁷⁵

Բարտը տեքստում որպես կառուցվածքային միավոր կարևորում է հատվածայնությունը: Այս սկզբունքով շարժվելով՝ նա ստեղծագործությունը համարում է ամբողջական, հստակ գծված ու պատկերված **փակ տարածություն**, մինչդեռ տեքստը՝ **շարժուն և բաց տարածություն**:

Բարտն ընդգծում է նաև ընթերցողի և տեքստի միջև հարաբերության

¹⁷⁴ Eco U. Opera aperta. Bompiani. Milano 1997. P. 34

¹⁷⁵ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Изд. Прогресс. М. 1989. С. 417

նշանակությունը: Կալվինոյի վեպերի մեր վերլուծության մեջ ընդունելով Բարտի այս մոտեցումը՝ այնուամենայնիվ չենք կարող բնորոշել «Մեր նախնիները» որպես «ստեղծագործություն», իսկ, օրինակ, «Անտեսանելի քաղաքները»՝ տեքստ: Երկուսում էլ առկա են թե՛ «ստեղծագործության», թե՛ «տեքստի» տարրեր: Սակայն «Անտեսանելի քաղաքները» և ուշ շրջանում գրված մյուս երկու վեպերը առավել տեքստային են, քան «Մեր նախնիները», քանի որ, ինչպես արդեն նշել ենք, եռերգության մեջ բացակայում է ճկուն տեքստային խաղը, ընթերցողին ուղղված մարտահրավերը, առանձնահատկություններ, որոնք բնորոշ են Կալվինոյի պոստմոդեռնիստական վեպերին:

Այսպիսով՝ «Խաչված ճակատագրերի ամբողջը», «Անտեսանելի քաղաքներ» և «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպերին բնորոշ են *բաց տեքստային տարածությունը*, տեքստային տարրերի *համակցումները* և *խաչաձևումները*: Նման հնարների ամբողջությունը գրականագիտության մեջ ստացել է *հիպերտեքստ* անվանումը.

*«Հիպերտեքստը տեղեկատվություն՝ որպես իրար կցված (linked) բների (nodes) ներկայացումն է, որտեղ ընթերցողներն ազատ են նավարկելու (navigate) ոչ գծային ձևով: Այն թույլատրում է հեղինակների հոգնակիության հնարավորություն, հեղինակի և ընթերցողի գործառույթների տարրալուծում, ընդլայնված և ոչ հստակ սահմաններով աշխատանք և ընթերցման բազմաթիվ ուղիներ»:*¹⁷⁶

Կալվինոյի երեք վեպերում հիպերտեքստը ներկայանում է բազմաթիվ տեքստային խաղերի տեսքով. «Խաչված ճակատագրերի ամբողջում»՝ տարրյի միևնույն քարտերից ստացվող տարբեր պատմությունների, «Անտեսանելի քաղաքներում»՝ շախմատաքարերի և ժեստերի լեզվով պատմված տեքստի, «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպում՝ մեկ վեպի մեջ տարբեր «վեպերի» համակցման ձևով: Այս բոլոր հնարներն ու տեքստային առանձնահատկությունները Կալվինոն անվանում է *հիպերվեպ*.

«Գրական վերջին կարևոր ժանրի ստեղծումը, որին ականատես ենք եղել, Խորխե Լուիս Բորխեսի կարճ գրվածքն է, և իր՝ որպես պատմողի բացահայտումը... Սակայն ըստ իս՝ այսօր «կարճ գրելու» կանոնը հաստատվում է նաև երկարածավալ վեպերում,

¹⁷⁶ Визель М. Поздние романы Кальвино как образцы гипертекста. <http://www.netslova.ru/viesel/viesel.htm>

որոնք ներկայացնում են համակցային, ձևային մի կառուցվածք: Այս նկատառումներն են այն ժանրի հիմքում, որ ես անվանում եմ հիպերվեպ, որի օրինակը փնտրել եմ “Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ” վեպում: Իմ նպատակն էր տալ վիպականի էությունը՝ կենտրոնանալով տասը տարբեր վեպերի սկզբերի վրա, որոնք տարբեր ձևերով զարգանում են մեկ ընդհանուր կառույցի մեջ, գործում մի շրջանակում և փոխազդում միմյանց: Պատմելիի վերաբերյալ հոգնակիության հաղթականության նույն սկզբունքով եմ գրել “Խաչված ճակատագրերի ամրոցը”, որն իր տեսակի մեջ պատմվածքներ բազմացնող մի մեքենա է, որ բխում է բազմաթիվ հնարավոր փոխաբերական իմաստների ամբողջությունից, ինչպիսին, օրինակ, տարոյի քարտերի կապուկն է»:¹⁷⁷

Այսպիսով հիպերվեպը մի ծավալուն գրական համակարգ է, որն օժտված է ներքին դինամիկայով, ինքնարտացոլմամբ, իր սահմաններից դուրս գալու և ընթերցողի հետ հարաբերվելու հնարավորությամբ:

Ուշագրավ է, որ հիպերվեպի իր սահմանումը Կալվինոն բխեցնում է Բորխեսի «կարճ գրելու» սկզբունքից: Կալվինոյի ուշ շրջանի երեք վեպերը «կարճ գրվածքների» համակցման արդյունքում ստեղծված ֆրագմենտար վեպեր են: Օրինակ՝ «Խաչված ճակատագրերի ամրոցում» տարոյի քարտերը ներկայացնում են «խաչաձևվող տեքստեր», «Անտեսանելի քաղաքների» տարբեր վիսյետները իրար են կապվում տեքստային կրկնությունների և այլ հնարների միջոցով, իսկ «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպում տարբեր վեպերի ինցիպիտների տեքստային կապն արտահայտված է իրենցից դուրս գտնվող պատումի մեջ:

Կալվինոյի ուշ շրջանի վեպերի այս տեքստային խաղերը ստացել են *համակցման խաղ* (*gioco combinatorio*) անվանումը՝ գրական հնար, որի ներմուծումն այս վեպեր Կալվինոյի ժամանակակից գրող՝ Ռայմոն Քենոյի գլխավորած «Ուլիպո» գրական խմբակի հետ համագործակցության արդյունքն է:¹⁷⁸ Համակցման խաղը, որը ձևավորվում է տեքստային ներքին և արտաքին տարրերի համակցումների ու խաչաձևումների արդյունքում՝ Կալվինոյի հիպերտեքստին բնորոշ ամենից կարևոր հատկությունն է: Ք.Պիլըր Կալվինոյի վեպերում համակցման խաղը բացատրում է

¹⁷⁷ Calvino I. «Lezioni americane», p.81 [http://www.paolacarbhone.com/anglo_americano/2014/italo_calvino_-_lezioni_amicane\(1\).pdf](http://www.paolacarbhone.com/anglo_americano/2014/italo_calvino_-_lezioni_amicane(1).pdf)

¹⁷⁸ Москалев М.В. Своеобразие поздних романов И.Кальвино//Пятое Андреевские чтения. М. 2007. С.223

որպես անսահմանությունը գծելու և պատկերելու միջոց. «Կալվինոյի համար կոմբինատոր համակարգն առաջարկում է մի մոդել, որը հնարավոր է դարձնում գծագրելու անսահման բարդության մի աշխարհ, որը դիմակայում է խոսքին».¹⁷⁹

Անսահմանությունն այս վեպերում արտահայտված է տեքստային ֆրագմենտների անավարտ, խնդրահարույց լինելու մեջ: Դրա շնորհիվ Կալվինոյի այս վեպերում ակներև է դառնում տեքստային «լաբիրինթոսի» սկզբունքը, որի կառուցումն ընթանում է համակցման խաղի ներսում: Ք.Պիլցը անդրադարձել է Կալվինոյի գրվածքների «լաբիրինթային բնույթին». «Նա (Կալվինոն, Բ.Ա.) տեսնում է գրականությունը՝ որպես լաբիրինթոսը քարտեզագրելու մի ձև, որը, սակայն, դառնում է խաղ՝ մարտահրավերի և պարտության միջև».¹⁸⁰

Ք.Պիլցի այս սահմանումը բնութագրում է Կալվինոյի՝ մեկ տեքստում բազմաթիվ գրական տեքստեր ներառելու փորձը: Այսպիսով, ցանկացած «փոքր գրվածք» դառնում է բորխեսյան տեքստային լաբիրինթոսի պարունակ, որից դրս գալու հնարավորությունը թողնվում է ընթերցողին:

Մեկ ընդհանուր հիպերվեպում ոչ վիպական, տեքստային տարրերի արտահայտման և միահյուսման առանձնահատկությունների վերլուծության համար կանդրադառնանք Կալվինոյի երեք պոստմոդեռնիաստական վեպերի առանձին ուսումնասիրությանը:

«Խաչված ճակատագրերի ամրոցը» վեպի առաջին մասը գրվել և հրատարակվել է 1969 թվականին «*Tarocchi - Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*» հատորյակում: Վեպն ամբողջությամբ հրատարակվել է 1973 թվականին *Einaudi* հրատարակչության կողմից: Գրքի առաջաբանում հեղինակը հաղորդում է, որ նպատակ է ունեցել գրել նաև երրորդ՝ «*Խաչված ճակատագրերի մոթելը*» վերնագրով մասը, սակայն ծրագիրը չի իրականացրել: Արդյունքում՝ Կալվինոն երկու տարբեր՝ «Ամրոցը» և «Պանդոկը» վերնագրեր ունեցող, սակայն իմաստային և կառուցվածքային առումով միմյանց սերտ կապված երկու տեքստերը միավորել է «Խաչված ճակատագրերի ամրոցը» վեպի մեջ:

¹⁷⁹ Pilz K. L'idea del limite in Italo Calvino//Aperture. Roma 1997. P. 164

¹⁸⁰ Pilz K. Mapping complexity. Literature and Science in Works of Italo Calvino. Troubador Publishing. Leicester 2005. P. 85

Վեպի ժանրային առանձնահատկությունները դրսևորվում են դրա հիպերտեքստը կազմող ֆանտաստիկի նոր հորիզոնների ստեղծման և հին տեքստերի վերաիմաստավորման մեջ, պատմություն պատմելու նոր ձևերում և այլ հնարներում:

Վեպը մեկ ընդհանուր պոլիմե չունի: Կարելի է նույնիսկ ասել, որ այն գուրկ է պոլիմեից: «Խաչված ճակատագրերի ամրոցը» կառուցվածքով մոտ է Ջ.Բոկաչչոյի «Դեկամերոնին» և Ջ.Չոսերի «Քենթրբերյան պատմվածքներին», որոնք, չունենալով կոնկրետ պոլիմե՝ մեկ պատումային շրջանակի մեջ զետեղում են տասնյակ պատմվածքներ և նովելներ: Սակայն Կալվինոյի վեպը տարբերվում է այս ստեղծագործությունների «գծային», «ավանդական» պատումից, դառնում է ֆրագմենտար և ձեռք բերում ոչ գծային բնույթ (*non-linearity*): Է.Աարսեթը գտնում է, որ ոչ գծային պատումը որպես ճարտասանության տարր ո՛չ «գրական ժանր» է, ո՛չ «խոսույթի պոետիկ արտահայտության ձև», և ո՛չ էլ նույնիսկ «դարձույթ» (*trope*): Ըստ Աարսեթի՝ ոչ գծային պատումն ընդամենը արտահայտչաձև է (*type of figure*):¹⁸¹

«Խաչված ճակատագրերի ամրոցում» պատումի «ոչ գծայնությունը» ստեղծվում է համակցման խաղի միջոցով: Այստեղ միահյուսվում են բազմաթիվ պատմություններ. առաջին տեքստում՝ «Խաչված ճակատագրերի ամրոցում», Կալվինոն օգտագործել է 15-րդ դարում նկարված տարոյի «վիսկոնտյան քարտերը», երկրորդում՝ «Խաչված ճակատագրերի պանդոկում»՝ 18-րդ դարի հայտնի «մարսելյան քարտերը»:

Վեպի առաջաբանում Կալվինոն հայտնում է, որ «տարոյի քարտերը՝ որպես *համակցային պատումի մեքենա*»¹⁸² կիրառելու գաղափարը ծագել է 1968 թվականին Ուրբինոյում անցկացված մի սեմինարի ժամանակ, ուն Պաոլո Ֆաբրիի «Քարտագուշակության պատմությունը և խորհրդանշանների լեզուն» զեկույցը լսելիս, ինչպես նաև՝ քարտերով գուշակության շուրջ այլ աշխատություններին ծանոթանալուց հետո: Սակայն այս վեպում քարտերի գուշակության նշանակությունը չէ, որ ներշնչել է հեղինակին, այլ դրանք որպես համակցման խաղ կիրառելու գաղափարը.

«Դժվար թե աշխատանքս այս մեթոդաբանական հետազոտությունների հետ որևէ կապ ունենա: Մրանցից պահպանել եմ հատկապես այն գաղափարը, որ ամեն մի

¹⁸¹ Aarseth E.. Non-Linearity and Literary theory. P. 777. <http://art-tech.arts.ufl.edu/~jack/courses/f06-dig4581/papers/non-linear/aarseth.pdf>

¹⁸² Calvino I. Presentazione //Il Castello dei Destini Incrociati. Mondadori. Milano 2014. P. VI

քարտի նշանակությունը կախված է իրեն հաջորդող և նախորդող քարտերի հաջորդականության մեջ ունեցած տեղից: Հիմք ունենալով այս գաղափարը՝ առաջ եմ շարժվել՝ ըստ տեքստիս ներքին պահանջների»:¹⁸³

Վեպում քարտերի եզոթերիկ հատկությունը չի պահպանվել. պատկերները ծառայում են զուտ պատմություններ հնարելուն: Ուշագրավ է, որ ինչպես «Մեր նախնիներում», այս վեպի ինցիպիտում նույնպես հոմոդիեգետիկ պատմողը ներկայացնում է սյուժեի ելակետային իրադրությունը: Անանուն պատմողը հայտնվում է «Խիտ անտառի մի ամրոցում», որտեղ ապաստան են գտնում նաև հոգնածության պատճառով խոսելու կարողությունից զրկված մի խումբ ճանապարհորդներ. *«Թվաց՝ գտնվում եմ մի հարուստ արքունիքում, որ դժվար թե տեսնեիր այդ համեստ ու անշուք ամրոցում, և ոչ միայն թանկարժեք կահույքի և հախճապակյա սպասքի, այլև այն հանգստության ու թեթևության շնորհիվ, որ տիրում էր սեղանի շուրջ հավաքվածների մոտ»:¹⁸⁴*

Ինչպես նկատել է գրաքննադատ Ջ.Մանգանելլին՝ Կալվինոն իր վեպն սկսում է միջնադարյան, երազային տեսիլքով:¹⁸⁵ Լ.Արմիտը գտնում է, որ *«միջնադարյան երազների տեսության մեջ տեսիլքը հիմնական զգայարանն է»* և մեջբերելով մեկ այլ գրաքննադատի՝ Դ.Հայեթի միտքը՝ հաստատում է, որ *«բանաստեղծի համար ավելի կարևոր է իր տեսածը, քան լսածը»:¹⁸⁶* Կալվինոյի այս վեպում պատկերավորումը ամբողջությամբ բխում է տեսողական ընկալումից, մյուս զգայարանները չեն գործում: Իսկ տեսողականը, ավելի քան մյուս զգայարանները, կարող է խաբուսիկ լինել, ուստի անիրականի տպավորություն ստեղծելու համար տեսիլքը կամ երազը առանձնահատուկ կարևորություն ունեն: Եթե վեպի առաջին մասում հիմնական և անփոփոխ տոպոսն ամրոցն է, ապա երկրորդ գլխում՝ «Խաչված ճակատագրերի պանդոկում», տոպոսն ամրոցից փոխվում է պանդոկի, սակայն երազային տրամադրությունը պահպանվում է, նույնիսկ սրվում.

«Խավարից դուրս ենք գալիս, ո՛չ, ներս ենք մտնում, դրսում խավար է, այստեղ գոնե ծխի մեջ ինչ-որ մի բան երևում է, լույսը ծխախառն է, երևի մումից է, բայց երևում են

¹⁸³ Նույն տեղում, էջ VII

¹⁸⁴ Calvino I. Il Castello dei Destini Incrociati. Mondadori. Milano 2014. P.5

¹⁸⁵ Calvino I. Postfazione di G.Manganelli//Il Castello dei destini incrociati. Mondadori. Milano 2014. P.123

¹⁸⁶ Armitt L. Fantasy fiction. An introduction. Continuum Intrnat. Publishing Group. New York 2005. P. 39

գույները՝ դեղին, կապույտ, սպիտակի վրա, սեղանի վրա, գունավոր հետքեր՝ կարմիր, նաև դեղին, սև միջուկներով, նկարներ, սեղանի վրա այս ու այն կողմ ցրված սպիտակ ուղղանկյունների վրա... Ճիպտոներ, խիտ ճյուղեր, կոճղեր...»¹⁸⁷ Կիսատ, անավարտ մտքեր, մասնատված դրվագներ, ակնթարթային պատկերներ ներկայացնող տեքստային պատառները գիտակցության հոսք են հիշեցնում: Տարոյի պատկերներից ասոցիատիվ կերպով ստեղծված պատմությունների միջոցով, ինչպես նաև շարահյուսությամբ՝ զեղչված ստորոգյալով համադաս նախադասություններով, թվարկումներով, ստեղծվում է անիրականի, երազայինի տպավորություն: Գրաքննադատ Մ. Շնայդերը «Խաչված ճակատագրերի ամրոցի» մասին իր լայնածավալ աշխատության մեջ գրում է. *«Թվում է, թե ամրոցի և պանդոկի սրահները պատկանում են հանդերձյալ աշխարհին, իսկ բնակիչները մեռած հոգիներ են, որոնք վերհիշում են իրենց անցյալը»*:¹⁸⁸ Մեր կարծիքով, սակայն, այս հիշողությունները ոչ այնքան իրական անցյալից են, որքան ասոցիատիվ, ցնորական մտքեր:

Գրաքննադատ

Ֆ.Աթերբերին ֆանտաստիկ գրականությանը նվիրված իր աշխատության մեջ գրում է. *«Ֆանտաստիկ գրականությունը հաճախ նմանակում է երազները: Երազները ֆանտաստիկ պատմությունների պես ներկայացնում են անհնարին իրավիճակներ և գոյություն չունեցող էություններ, որոնք մենք համարում ենք խորհրդավոր կերպով իմաստավոր»*:¹⁸⁹ Երազային բնույթն այս վեպում շարունակվում է մինչև տեքստի ավարտը: Կերպարներին խոսելու կարողությունից զրկելը Կավլինոյի՝ ժեստերի լեզուն տեքստի ու պատկերների վերածելու խորամանկ հնարն է: Վեպի անանուն հերոսը մոտենում է սեղանակիցներին, որոնց ամրոցի տերը տարոյի քարտերի մի կապուկ է տալիս: Ներկաներն սկսում են քարտերն այս ու այն կողմ նետել, որպեսզի ծանոթանան դրանց բովանդակությանը, և յուրաքանչյուրը կարողանա իր պատմությունը պատմել: Ներկաներից մեկը, դասավորելով քարտերը, սկսում է իր պատմությունը.

«Սեղանակիցներից մեկը դեպի իրեն քաշեց այս ու այն կողմ ցրված քարտերը՝ բաց թողնելով սեղանի մի մեծ հատված, բայց դրանք կապուկի մեջ չհավաքեց և ոչ էլ

¹⁸⁷ Calvino I. Il Castello dei Destini Incrociati. Mondadori. Milano 2014. P.53

¹⁸⁸ Schneider M. Calvino at a crossroads. Il castello dei destini incrociati// PMLA. Vol. 95. No. 1. Modern Language association. New York 1980. P. 76

¹⁸⁹ Sandner D. Fantastic Literature. A Critical reader. Praeger Publishers. Westport 2004. P.299

խառնեց, այլ վերցրեց մի քարտ և դրեց իր առաջ: Բոլորս նկատեցինք նրա դեմքի և քարտի վրա պատկերվածի միջև նմանությունը և հասկացանք, որ այդ քարտով նա ցանկանում էր ասել՝ «սա էս էմ» և սկսում էր իր պատմությունը»¹⁹⁰:

Քարտի պատկերի և հերոսի նույնացման հնարը փոքր-ինչ հիշեցնում է պուշկինյան «Пиковая дама»-ն, որտեղ կոմսուհու ուրվականը վերամարմնավորվում է քարտի վրա պատկերված ագռավի թագուհու մեջ և վախեցնում Հերմանին: Այստեղ անանուն և անդեմ, գրեթե ուրվականային կերպարը նույնանում է քարտի պատկերի հետ:

«Ներկայանալով մեզ **Գավաթների Ասպետի** պատկերով՝ կարմրաթուշ և շիկահեր մի երիտասարդ՝ հազին արևի ճառագայթների պատկերով ասեղնագործ մի թիկնոց, ձեռքին մի ընծա, որ հիշեցնում էր մոզերին, մեր սեղանակիցը հավանաբար ցանկանում էր հայտնել մեզ իր բարձր դիրքի, ճոխության և շոայլության հանդեպ իր հակումների մասին, իսկ ձին հուշում էր նրա արկածախնդիր ոգու մասին»:¹⁹¹ Հատկանշական

է, որ այստեղ, ինչպես մնացած բոլոր պատմություններում, տեքստն ուղեկցված է տարոյի արկանով: Սակայն Կալվինոն չի սահմանափակվում պարզապես արկանը տեքստին կցելով, այլ նաև նկարագրում է պատկերի բովանդակությունը, որը տեքստը մերկ կոմիքսից վերածում է վեպի: Կալվինոն փորձում է ստեղծել բացառապես վիպական նկարագրողական լեզու.

«Գեղեցիկ երիտասարդը մի ժեստով բոլորիս ուշադրությունն իրեն սևեռեց և սկսեց իր համր պատմությունը՝ սեղանին դնելով երեք քարտ. **Փողերի Թագավորը, Փողերի Տասը և Ճիպոտների Ինը**: Այս երեքից առաջին արկանը դնելիս դեմքի մոայլ արտահայտությունը և մյուս երկուսը դնելիս՝ դեմքի ուրախ արտահայտությունը կարծես ցանկանում էին մեզ հասկացնել, որ նրա հայրը մահացել էր (Փողերի Թագավորը ներկայացված էր որպես բարգավաճ ու մի փոքր խոնարհված դիրքով և կարծես ավելի տարեց, քան մյուս կերպարները), և որ ինքը, ժառանգելով մի մեծ կարողություն, անմիջապես ճանապարհ էր ընկել»:¹⁹²

Նույն կերպ տեքստի են վերածվում նաև մյուս արկանները, որոնց հաջորդականությամբ ներկաները պետք է փորձեն հասկանալ պատմության ընթացքը,

¹⁹⁰ Calvino I. Il Castello dei Destini Incrociati. Mondadori. Milano 2014. P.9

¹⁹¹ Նույն տեղում, էջ 9

¹⁹² Նույն տեղում, էջ10

մանրամասները, տրամադրությունը: Դրան օգնում է նաև «պատմողի» դեմքի արտահայտությունը, քանի որ միայն պատկերը և գործողությունը տեքստը վիպական չէին դարձնի: Արկածներով և փորձություններով լի մի այլ պատմությունից էլ ներկաները կռահում են, որ ճանապարհին պատմողի վրա է հարձակվել մի ավագակ և թալանել հորից մնացած ժառանգությունը, իսկ ինչ-որ կնոջ հետ հանդիպումը նրա համար էլ ավելի ճակատագրական էր դարձել: Կինն այստեղ ներկայացված է Կին Պապի արկանով, որը պատմողին մի քանի ենթադրությունների առիթ է տալիս. «**Կին Պապը՝ մի վանական կնոջ խորհրդավոր կերպար: Նրան միսիթարողը միանձնուհի՞ էր: Քարտը դնելիս նրա աչքերը լի էին տազնապով: Կամ արդյոք վիռու՞կ էր: Բարձրացնում էր ձեռքերը սրբազան վախ հիշեցնող աղաչական ժեստով: Արդյո՞ք այդ կինը մի գաղտնի արյունոտ պաշտամունքի քրմուհի էր**»¹⁹³: Պատմողին տարակուսանքի մեջ է գցում Կին Պապի արկանը. նրա բազում մեկնաբանությունները ցույց են տալիս տեսածի և հասկացածի հանդեպ անվստահությունը: Ի վերջո պարզվում է, որ երիտասարդը հանդիպել է բաքոսուհիներ հիշեցնող մի խմբի, որոնց ստիպված է եղել զոհաբերել ամեն ինչ՝ հրաժարվելով ինքն իրենից: Այս փոքր պատմության մեջ միախառնված են մի քանի դասական պատումներ: Ամեն մի արկանը մի պատումի ասոցիացա է ստեղծում: Հերոսի ժառանգություն ստանալն ու ճանապարհ ընկնելը, ավագակի կողմից թալանվելը հիշեցնում են ժողովրդական հեքիաթները, դեկամերոնյան նովելները, իսկ ավարտը՝ հղում է կատարում Դիոնիսոսի առասպելին:

Երբ երիտասարդը վերջացնում է պատմությունը, ներկաներից մեկն իր ձեռքն է վերցնում արկանները: Պարզվում է, որ նա արթմիկոս է, գործարք է կնքել սատանայի հետ, որն էլ նրա առաջ բացել է մետաղների գաղտնիքը: Արթմիկոսը ոսկուց քաղաք է կառուցել: Սատանան, իր պայմանագրի համաձայն, պետք է արթմիկոսից ուզեր քաղաքի բնակիչների հոգիները, սակայն ոսկին և ազահությունը նրանց մետաղի պես կարծր ու անմարդկային են դարձրել: Այստեղ սատանան՝ որպես մոլորեցնող, ներկայացված է *Խեղկատակի* արկանով, որի հետ ենթադրյալ երկխոսությունից հետո պատմողը ճանաչել է սատանային, իսկ ներկաներն էլ իրենց հերթին ճանաչում են պատմողին. «*այսինքն՝ շաղատանի մեջ նա ճանաչել էր բոլոր խառնակությունների և երկդիմությունների ձեր իշխանին, այնպես, ինչպես մենք էինք մեր սեղանակցի մեջ*

¹⁹³ Նույն տեղում, էջ 15

ճանաչել բժիշկ Տաուստին»։¹⁹⁴ Կալվինոն ուղիղ միջտեքստային հղում է կատարում Տաուստ և Մեֆիստոֆել գույզին, որոնց պատմությունն այստեղ առակի տեսք է ստանում։ Պատմությունն ավարտվում է այն պահին, երբ գալիս է Մեֆիստոֆելի՝ հոգիները պահանջելու ժամանակը։ Այստեղ ալքիմիկոսը քաղաքի բնակիչներից մեկի հետ այսպիսի երկխոսություն է ունենում.

« – Վախենում եք, որ մեր հոգիները սատանայի հետ կգահավիժեն անդու՞նդր, – հավանաբար հարցնում է քաղաքացին:

– Ո՛չ, վախենում եմ, որ սատանային տալու համար հոգի էլ չի լինի»։¹⁹⁵

Պատմության ավարտը հիշեցնում է թե՛ պարադոքսային, բարոյափիլիսոփայական առակ, թե՛ անսպասելի շրջադարձով նովել:

«Խաչված ճակատագրերի ամբոցի» առաջին մասում տեղ է գտել նաև Ռոլանդի մասին պատմությունը։ Պատմողի մեջ Ռոլանդի ինքնությունը պարզ է դառնում, երբ նրա՝ *Թրերի Թագավորի* և *Թրերի Տասի* արկանների մեջ ներկաների առջև բացվում է պատերազմի տեսարանը՝ *«Մեր աչքերը կուրացան ճակատամարտերի փոշուց, լսեցինք փողերի ձայնը, գեղարդները մաս-մաս եղան օղի մեջ...»*։¹⁹⁶ Պատերազմի տեսարանը պատմողին ենթադրել է տալիս, որ իր առջև գտնվում է հայտնի էպիկական հերոս Ռոլանդը, որի վերաիմաստավորված կերպարին հանդիպել ենք նաև «Գոյություն չունեցող ասպետում»։ Այստեղ Արիոստոյի «Կատաղի Ռոլանդը» վերաբացահայտվում է տարոյի արկանների վերձանման միջոցով։ Այսպես՝ *Կառքի* արկանը, որտեղ պատկերված է կառքին նստած *«մի կին՝ կախարդուհու կամ արևելյան տիրուհու հագուստով, որ պահում էր թևավոր ձիերի սանձերը»*, ներկայացնում է Անջելիկային՝ Ռոլանդի սիրուհուն։ *Արևի* արկանը, որտեղ պատկերված է արևանման գլուխը ձեռքին մի երեխա, որն *«իր հետ տանում է Ռոլանդի իմաստության լույսը»*, ներկայացնում է Ռոլանդի խելագարությունը։ Այս և վերը նշված այլ օրինակներից ակնհայտ է դառնում, որ Կալվինոն արկանների է վերածում ոչ միայն կերպարներին՝ մարդկանց, այլև իրողությունները։ Ռոլանդի մասին պատմվածքի վերջում, երբ Բանականությունը *Արդարադատության* արկանի տեսքով գալիս է հերոսին խելքի բերելու, Կալվինոն նովելը վերածում է *մետապատմվածքի*.

¹⁹⁴ Նույն տեղում, էջ 20

¹⁹⁵ Նույն տեղում, էջ 22

¹⁹⁶ Նույն տեղում, էջ 31

«... Կառլոս Մեծի բանակի ասպետները, հետևելով իրենց հերոսի շավիղներին, չէին հրաժարվում նրա թուրը Բանականության և Արդարադատության ծառայությանը տանելուց: Արդյոք թուրը և կշեռքը ձեռքին այդ շիկահեր կին դասավորը Բանականության պատկե՞րն էր, որի հետ նա իր հաշիվները պետք է մաքրեր: Արդյո՞ք դա Բանականությունն էր, որ նստած էր տարոյի ցրված քարտերի համակցման խաղի մեջ»:¹⁹⁷:

Այստեղ Կալվինոն ոչ միայն տարոյի պատկերն ու տեքստն է նույնացնում, այլև դուրս է գալիս իր պատումի սահմաններից, ինքնահղում է կատարում՝ արդյո՞ք ճիշտ, տրամաբանական և իրական է այն ամենը, ինչ պատմվում է: Երբ Բանականությունը գալիս է *Կախվածի* արկանով ներկայացված Ռոլանդին խելագարությունից հետ բերելու՝ հերոսը պատասխանում է. «Թողե՛ք ինձ այսպես: Ամբողջ պտույտը կատարել և հասկացել եմ: Ամբողջ աշխարհն է գլխիվայր ընթերցվում»:¹⁹⁸ Աշխարհի նմանօրինակ ընթերցումը Կալվինոն ներկայացնում է կախված Ռոլանդի տեսքով: Աշխարհում ցանկացած բան, որ ընթանում է մի ուղղությամբ, պետք է շրջվի: Այսպես, **աշխարհը, ինչպես վեպը**, վերածվում է **հիպերտեքստի**: Գրաքննադատ Մ.Շնայդերը գրում է. «Պատկերազարդ պատմությունները, որ կարող են ընթերցվել հորիզոնական կամ ուղղահայաց, արտացոլում են գրքի հատվածային և հայելային դասավորությունը և գերազանցում են “գծային” լեզվի սահմանափակումները... այստեղ պատկերների կոնֆլիկտն է, որում հակառակորդները փորձում են մտնել ֆիզիկական, հոգեկան, առասպելական, հոգևոր և հոետորական պայքարի մեջ»:¹⁹⁹ Աշխարհը Ռոլանդին և միաժամանակ Կալվինոյին ներկայանում է որպես մի գիրք, որը «համակցման խաղի» շնորհիվ կարող է և հակառակ ընթերցվել:

Մետապատումային հղումներն օգնում են կերպարների ճիշտ հասկացվելուն և արտացոլում են նրան՝ «վերջնական» իրականության հասնելու ձգտումը: Այս հնարը հետագայում Կալվինոն կատարելագործել է «*Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ*» վեպում:

«Խաչված ճակատագրերի ամբոցի» առաջին մասի վերջում պատմողը բոլոր

¹⁹⁷ Նույն տեղում, էջ 36

¹⁹⁸ Նույն տեղում, էջ 36

¹⁹⁹ Schneider M. Calvino at a crossroads. Il castello dei destini incrociati// PMLA. Vol. 95. No. 1. Modern Language association. New York 1980. P. 73

արկանների դասավորությունը փորձում է վերածել մի տեքստի, մի պատմվածքի, որի արդյունքում միևնույն արկանը դառնում է մի քանի իմաստների կրող: Մասամբ կհամաձայնենք Ք.Պիլցի այն տեսակետին, որ այստեղ *«յուրաքանչյուր քարտ ունի սահման, ճշգրիտ նշանակություն, իսկ մյուս քարտերի հետ համակցմամբ՝ պարունակում է անսահմանություն՝ որպես բոլոր հնարավոր և պատմելի պատմությունների ներուժ»*:²⁰⁰ Այստեղ պատմություններն իրավամբ «ձգտում են» շարունակ «պատմելի» լինել, սակայն արկանների իմաստները ճշգրիտ չեն: Դրանց վերծանումը կատարում է անանուն պատմողը, որի պատմելաոճից, օգտագործված մակբայներից ու բայաձևերից (*«հավանաբար ուզում էր ասել»*, *«երևի կնշանակեր»*, *«դժվար էր մեկնաբանել»*) պարզ է դառնում, որ այս ամենն ընդամենը նրա ենթադրություններն են:

Պատմողի դերին անդրադարձած գրաքննադատներից մեջբերենք Մոսկալսկի կարծիքը. *«Պատմողն “Ամբողջում” ընդամենը պատմություն պատմող չէ, նա ավելի շուտ տարրյի քարտերի “լեզվի” թարգմանիչ է, այսինքն՝ միաժամանակ և՛ ընթերցող, և՛ գրող»*:²⁰¹ Այսինքն, պատմողը նախ կարդում է քարտերը, ապա փորձում վերծանել, միաժամանակ և գրել, սակայն, ինչպես արդեն նշել ենք, գրում է միայն իր հասկացածը, իր ենթադրածը: Նա հաճախ գրում է հոգնակի առաջին դեմքով՝ «մենք»-ով՝ փորձելով դա վերագրել նաև ներկաներին: Սակայն շատ հնարավոր է, որ սեղանակիցները այլ բան հասկացած լինեն: Արդյունքում ստեղծվում է պատկերների ու պատմությունների մի մեծ նկարահյուս, նկարագարդ մի գիրք, որտեղ յուրաքանչյուր պատկեր կարող է ընկալվել յուրովի՝ տարբեր կերպ արտացոլելով իրականությունը: Մ.Շնայդերը գտնում է, որ պատմություններն այստեղ խոստովանական բնույթ են կրում:²⁰²

Ինքնախոստովանությունն այստեղ արտացոլում է յուրաքանչյուր հերոսի էությունը. այդ նպատակն է հետապնդում նաև հայտնի դասական կերպարներ հաճախ ներմուծելը և նրանց պատմությունը վերաիմաստավորելը: Վեպի երկրորդ տեքստը՝ *«Խաչված ճակատագրերի պանդոկը»*, գրեթե ամբողջությամբ հայտնի հերոսների «ինքնախոստովանությունն» է, որի արդյունքում շատ կերպարներ սկսում են նույնանալ:

²⁰⁰ Pilz K. L'idea del limite in Italo Calvino//Aperture. Roma 1997. P. 164

²⁰¹ Москалев М.В. Свообразие поздних романов И.Кальвино//Пятые андреевские чтения. УРАО. М. 2007. С. 224

²⁰² Schneider M. Calvino at a crossroads. Il castello dei destini incrociati// PMLA. Vol. 95. No. 1. Modern Language association. New York 1980. P. 76

Այսպիսով, կրկին հայտնվում է Ֆաուստը՝ *Ճգնափորի* արկանի տեսքով: Դրանով հեղինակը նախ հղում է կատարում գրքի առաջին մասի այն նովելին, որտեղ կերպարը գործարք է կնքել սատանայի հետ, այնուհետև Ֆաուստին նույնացնում է մեկ այլ՝ Պարսիֆալի կերպարի հետ:

«Միննույն ժամանակ նա մի թափառական ասպետ է, որն իր արարքները ենթարկում է բացարձակ և խիստ մի օրենքի, որպեսզի դրանով պահպանի երկրային հարստությունը, սակայն փորձենք ենթադրել մի Պերսիվալ-Պարցիֆալ-Պարսիֆալի, որը փոխում է Կլոր Սեդանի օրենքը. ասպետական արժանիքները, որ նրանում ի ծնե են, դուրս կելնեն, ինչպես բնության ընծա, ինչպես թիթեռների թևերի գույները, այդպիսով գոնե նա կկարողանա ենթարկել բնությունն իր կամքին, տիրել աշխարհի գիտելիքին, ինչպես մի առարկայի, դառնալ մի մոգ կամ հրաշագործ, սպիացնել Ձկնորս Արքայի վերքը և կանաչը վերադարձնել ամայի հողին».²⁰³

Հանդիպեցնելով Ֆաուստին և Պարսիֆալին՝ Կալվինոն ցույց է տալիս է, որ նրանց ելման կետը նույնն է՝ աշխարհի գաղտնիքին տիրելու ձգտումը: Սակայն ինչպես Ֆաուստը իր ալքիմիական փորձերը կատարելիս, այնպես էլ Պարսիֆալը Գրաալի որոնումների ընթացքում՝ ձախողում են, և հենց սա է միավորում այս սկզբունքորեն տարբեր կերպարներին և Կալվինոյի վեպում ստեղծում նրանց երկակիությունը: Գրաալի ամբողջում հիվանդ Ամֆորտաս թագավորին տեսնելիս Պարսիֆալի լռությանը Կալվինոն իր՝ որպես գրականագետի մեկնաբանությունն է տալիս. *«Պարսիֆալի ուժն աշխարհում այնքան նոր, և դրանով իսկ այնքան մտազբաղ լինելն է, որ նրա մտքով երբեք չի անցնում հարցնել իր տեսածի մասին».²⁰⁴* Կալվինոն զուգահեռ է անցկացնում Պարսիֆալի լռության մեղքի և Ֆաուստի հետաքրքրվածության, գիտելիքի ծարավի միջև: Կալվինոյի վեպում երկու դասական կերպարների ընդհանրության և հակադրության մասին Մ.Շնայդերը գրում է.

«Երկու որոնողներն էլ նույն նպատակն են հետապնդում. մի հիմքային օբյեկտի տրանսմուտացիան (սովորական մետաղը՝ ես-ը) իր մաքուր էության մեջ (ոսկին՝ հոգին հմայքի մեջ): Սակայն նրանք մնում են տրամագծորեն հակադիր: Պարսիֆալը բնության արարած է՝ անմեղ, առանց սեփական կամքի, առանց գիտակցական ձևավորման,

²⁰³ Calvino I. Il Castello dei Destini Incrociati. Mondadori. Milano 2014. P.94

²⁰⁴ Նույն տեղում, էջ 98

երանելի, մինչդեռ Ֆաուստը ուսյալ է, հղկված քաղաքակրթության և սաստանայական տենչանքի արգասիք: Ֆաուստը շատ հարցեր է տալիս, իսկ Պարսիֆալը չի տալիս և ոչ մեկը: Ֆաուստը՝ որպես ոչ կատարյալ այքիմիկոս (կամ իմաստուն), Պարսիֆալը՝ որպես ոչ կատարյալ քրիստոնյա (կամ հավատացյալ), չեն կարողանում դառնալ արարիչ և այդպիսով ոչինչ չեն կարողանում վերափոխել»:²⁰⁵ Մ.Շնայդերի կարծիքին հավելենք, որ Ֆաուստի և Պարսիֆալի անկատարությունն այն խաչմերուկն է, որտեղ պետք է հատվեն կերպարների պատմությունները, Վ.ֆոն Էշենբախի տեքստը պետք է հանդիպի Գյոթեի և Մառլոյի տեքստերին և երկու «անկատար» տեքստերը «անկատարության» նոր ձև ստանան Կալվինոյի հիպերտեքստում: Հայտնի դասական կերպարների ճակատագրերը և պատմությունները խաչվել են Կալվինոյի ստեղծած պանդոկում:

«Զգիտեմ, թե դեռ որքան են Ֆաուստն ու Պարսիֆալը մտադիր վերգտնել իրենց արահետները, տարոն տարոյի հետևից, պանդոկի սեղանին: Բայց ամեն անգամ, երբ խոնարհվում են քարտերի վրա, նրանց պատմությունն այլ կերպ է ընթերցվում, ենթարկվում է ուղղումների, վերածվում է տարբերակների, հավաքում է օրվա տրամադրությունները և մտքերի երթը, օրորվում է երկու կիսագնդերի՝ ամբողջի և ոչնչի միջև»:²⁰⁶

Այստեղ պատմողը կատարելության է հասցնում պատմությունները տարբեր կերպ ընթերցելու իր համակցման խաղը: Նա այս «հիպերտեքստն» ընկալելու համար դիմում է ընթերցողին՝ թույլ տալով նրան պարզաբանել ստեղծված խառնաշփոթը: Գրաքննադատներ Կառլո Չինատին և Պիեռո Ֆաբրին հիպերտեքստի կարևոր առանձնահատկությունը տեսնում են հեղինակի՝ հենց ընթերցողի օգնությանը դիմելու մեջ:

«Այս դեպքում հիպերտեքստայնությունը փաստորեն ընթերցողին թույլ է տալիս ընտրել պատմությունները կարդալու և իրադարձություններին հետևելու ձևը՝ թողնելով կամ առավելությունը տալով դրանց ընտրությանը: Հաջորդիվ ընթերցողը կկարողանա վերադառնալ թողնված պատմություններին և հետ բերել դրանք՝ կատարելով տարբեր

²⁰⁵ Schneider M. Calvino at a crossroads. Il castello dei destini incrociati// PMLA. Vol. 95. No. 1. Modern Language association. New York 1980. P. 82

²⁰⁶ Calvino I. Il Castello dei Destini Incrociati. Mondadori. Milano 2014. P. 99

ընտրություններ՝ արդեն անցած խաչմերուկներում».²⁰⁷

Մոսկվալի համոզմամբ՝ «Խաչված ճակատագրերի ամրոցում» ընթերցողի և պատմողի դերը միաժամանակ կատարում է անանուն պատմողը: Նա ինքն է փորձում դուրս գալ պատմությունների այս խառնաշփոթից և արդյունքում բերում է մի քանի վարկածներ, որոնք յուրաքանչյուրն էլ կարող են ճիշտ լինել: Իսկ համր պատմողները, ինչպես նշել ենք, նույնանում են կերպարների հետ:

Պանդոկի հյուրն են նաև միմյանց հանդիպող այլ հայտնի գրական կերպարներ. «Պատմությունը, որ պետք է կարողանանք կարդալ այս տարրների մեջ, երկու քույրերի մասին է, որոնք կարող էին լինել **Գավաթների Թագուհին** և **Սրերի Թագուհին**, մեկը՝ հրեշտակային, մյուսը՝ այլանդակ: Այն մենաստանում, որտեղ առաջինն ընդունել է միանձնուհու իր ուխտը, հետ նայելուն պես նրան վայր է գցում մի ճգնավոր և օգտվում նրա հմայքներից, մյուսին, որը բողոքում է, վանամայրը կամ **Կին Պապը** ասում է.

– Դու չես ճանաչում աշխարհը, **Ժյուսֆին**. **Փողի** կամ **Սրի** ուժը միայն մարդ արարածներին իրերի վերածելու մեջ է, հաճույքների բազմազանությունը ծրագրված արտացոլանքների պես սահմաններ չունի: Քույրդ՝ **Ժյուլիետտը**, քեզ կարող է ցույց տալ Միրո տարասեռ վայելքները, նրանից կարող ես սովորել, թե ով է կարողանում պտտել չարչարանքների **Անիվը**, և թե ով է մնում **Կախված ոտքերից**».²⁰⁸

Մարքիզ դը Սադի երկու հայտնի հերոսուհիներին՝ **Ժյուսֆինին** և **Ժյուլիետին** իրար հակադրելով՝ Կալվինոն հանդիպեցնում է սիրո երկու հակառակ՝ առաքինի և հոռի բևեռները՝ իրարից այդքան տարբեր, սակայն երկուսն էլ անկատար:

Տեքստերի լաբիրինթոսը հաղթահարելով՝ հեղինակը ներկայացնում է իր պատմությունը, որտեղ օգտագործում է միևնույն արկանները. «**Սրերի Ասպետը**, **Ճգնավորը** և **Խեղկատակը** միշտ ես եմ, ինչպես ժամանակ առ ժամանակ ինքս ինձ երևակայել եմ, մինչդեռ շարունակում եմ նստած գրիչս տանել ու բերել թղթի վրայով».²⁰⁹

Այսպիսով, պատմողն ինքն էլ է փորձում ձուլվել արկաններին և արդյունքում վերածվել տեքստի: «Խենթության և կործանման երեք պատմություն» վերնագրված գլխում իր ինքնությունը ճանաչած պատմողը ստեղծում է կատարյալ մի տեքստ, որտեղ

²⁰⁷ http://www.carlocinato.com/download/saggi_iperromanzi/iperromanzi_e_romanzi_ipertestuali-carlo_cinato.pdf P.15

²⁰⁸ Calvino I. Il Castello dei Destini Incrociati. Mondadori. Milano 2014. P.104

²⁰⁹ Նույն տեղում, էջ 106

արկանները ներկայացնում են շեքսպիրյան հայտնի հերոսներին՝ Համլետին *Խենթի, Պոլոնիուսին՝* Խեղկատակի, Գերտրուդին՝ *Կայսրուհու* արկանով, որոնք կա՛մ նույնանում են այլ կերպարների հետ, կա՛մ հանդիպում են նրանց այլ արկանների տեսքով, ինչպես, օրինակ, Լեդի Մակբեթը՝ *Սրերի Թագուհու* քարտի պատկերով, որը *Աստղի* արկանի տակ «ճանաչում է իր լուսնոտությունը», Կորդելիան՝ *Ժուժկալության* արկանով և այլն: Այնտեղ, ուր վերջանում է կերպարներից մեկի պատմությունը, սկսում է մյուսինը, կամ հաճախ բխում է հենց նախորդից: Բոլոր այս գրական կերպարները գրեթե ուրվականների պես հայտնվում են անսպասելի և նույն կերպ չքանում: Արդյունքում ստացվում է մեկ պատմություն, մեկ հիպերտեքստ՝ կոլաժի տեսքով, որտեղ որոշ կերպարներ հասնում են ընդհուպ մինչև խելագարության: Վեպի այս խառնաշփոթի մասին Մ.Շնայդերը գրում է.

«Ամբողջի՝ էությունը նշանակության հասնելու խնդրահարույց բնույթի մեջ է, անկատարության կամ անամբողջականության, որպեսզի հասկանանք, որ բոլոր կերպարները (ընթերցողը ներառյալ) դավաճանում են, ինչի արդյունքն է դեպքերի և փորձությունների մասնակի, պայմանական և երբեմն հակասական մեկնաբանությունների էվրիստիկ մոճավանջը»»²¹⁰

Պատմողի և հերոսների ստելու, պատմությունների անհրական լինելու փաստը ընթերցողին հայտնի է հենց սկզբից, որտեղ, ինչպես նշել ենք, հեղինակն ստեղծում է ցնորական տրամադրություն, կերպարներ, որոնք դառնում են բարդ, խճճված երազի մի մասը: Մա Կալվինոյի երազն է, որտեղ արտացոլված է գրողի ընթերցողական փորձը: Դրա շնորհիվ է, որ վեպի պատմողը նախ փորձում է արկանները հասկանալ, հետո վերձանել և գրի առնել: Արդյունքում հայտնվում են համաշխարհային գրականության ճանաչելի հերոսներ: Հեղինակի նպատակն է բոլոր կարճ երազային պատումները վիպական լեզվի վերածելը, դրանցից նոր վիպական որակ ստանալը:

Վեպի երազային էությանը, իրականի և անհրականի միջև շփոթի խնդիրը Կալվինոն շարունակում է «Անտեսանելի քաղաքները» և «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ» *հիպերտեքստային* վեպերում:

²¹⁰ Schneider M. Calvino at a crossroads. Il castello dei destini incrociati// PMLA. Vol. 95. No. 1. Modern Language association. New York 1980. P. 84

«Անտեսանելի քաղաքները» վեպը հրատարակվել է 1972 թվականին *Einaudi* հրատարակչության կողմից: Իր յուրօրինակ ֆրագմենտար կառուցվածքով այն մոտ է «Խաչված ճակատագրերի ամրոցին», սակայն տեքստային տարրերի անսովոր համակցումների, պատմող-ունկնդիր, հեղինակ-տեքստ, տեքստ-ընթերցող երկակի և խնդրահարույց փոխհարաբերությունների, ժանրային երկիմաստությունների շնորհիվ ավելի բարդ է և պատկերավորման միջոցներով ստեղծում է բացառապես նոր վիպական խոսույթ: Այսպես, օրինակ, եթե «Ամրոցում» իրականի և անիրականի հակադրությունը դրսևորվում է պատկերներից պատմություն ստեղծելու մեջ, ապա այստեղ այն առավել բովանդակային է և դրամատիկ: Եթե «Ամրոցում» խոսքային և ոչ խոսքային միջոցների շնորհիվ տեքստի ստեղծումը և կերպարների հաղորդակցման պատկերումը առավել ակնհայտ է, ապա այստեղ բառերի և ժեստերի լեզուն տանում է իրականության առավել խորը և հակասական արտահայտման:

«Անտեսանելի քաղաքները» վեպը կազմված է ինը գլուխներից, որոնցից ամեն մեկում զետեղված է հինգ (և միայն առաջինում՝ տասը) **վինյետ**: Արդյունքում ստացվում է շեղատառերով գրված մեկ ընդհանուր սյուժետային գիծ, որտեղ գործում են երկու կերպար՝ Մարկո Պոլոն ու թաթարների կայսր Կուբլա Խանը, և հիսունհինգ վինյետ, որոնցում Մարկո Պոլոն Խանին պատմում է նրա կայսրության քաղաքների մասին: Ի տարբերություն «Ամրոցի», որը հիշեցնում է «Դեկամերոնի» շրջանակը, «Քաղաքները» մոտ է «Հազար ու մի գիշերներին», իսկ Մարկո Պոլոն և Կուբլա Խանը Շահերեզադե և Շահրիար զույգի արձագանքն են: Այստեղ նույնպես կան միմյանց հետ երկխոսող, պատմող և լսող:

Վեպի առաջաբանում Կալվինոն խոստովանում է, որ իր ստեղծագործության վրա որոշակի ազդեցություն է գործել 12-րդ դարի հայտնի վենետիկցի ճանապարհորդ Մարկո Պոլոյի՝ Արևելք կատարած ճանապարհորդությունների մասին Ռուստիկելլո դա Պիզայի «*Milione*» գիրքը:²¹¹ Կալվինոյի վեպում քաղաքների ֆանտաստիկ, սյուրռեալ և երազային բնույթը արտացոլում է հեքիաթային Արևելքի անհավանական, տարօրինակ արարածների, վիշապների և այլ բանահյուսական տարրերի պատկերումը:

Վեպի բոլոր գլուխներն էլ են կառուցված միևնույն սկզբունքով: Յուրաքանչյուր գլուխ սկսվում են Մարկո Պոլոյի և Կուբլա Խանի երկխոսությամբ, որին հետևում են

²¹¹ Calvino I. *Le Città Invisibili*. Mondadori. Milano 2014. P. VIII

քաղաքները պատկերող վինյետները: Ամեն գլխի ավարտին հետևում է դատարկ մի էջ: Մարկո Պոլոյի և Կուբլա Խանի՝ գլուխը եզրափակող երկխոսություններին նախորդում և հաջորդում են դատարկ էջեր:

Վեպի ստեղծման և ֆրագմենտար կառուցվածքի մասին Կալվինոն գրում է. *«Գիրքը ծնվել է իրար հաջորդող հատվածների համակցման արդյունքում, նույնիսկ երկար դադարներով, բանաստեղծությունների պես, որոնք հանձնում էի թղթին՝ հետևելով տարբեր ներշնչանքների»*.²¹² Փաստորեն վեպը ստեղծվել է հատված առ հատված: Այդ ֆրագմենտները, որքան իրարից անջատ, նույնքան միասնական են: Վինյետներից ամեն մեկը պատմում է մի քաղաքի մասին, հետևաբար կարող է լինել ինքնուրույն: Պոլոյի և Խանի գրույցները չեն կարող ընթերցվել առանձին, քանի որ այդպիսով թե՛ իրենց, և թե՛ վինյետները միավորող պատումային ֆոնը կգրկվի ամբողջականությունից.

«Սակայն այս բոլոր էջերը միասին դեռ գիրք չեին կազմում. գիրքը պետք է բաղկացած լինի սկզբից ու վերջից (նույնիսկ եթե նեղ իմաստով վեպ չէ), դա մի տարածք է, որտեղ ընթերցողը պետք է մտնի, շրջի, միգուցե մոլորվի, սակայն մի որոշակի կետում այնտեղից դուրս գալու ելք կամ մի քանի ելքեր գտնի».²¹³

Ընդունելով «Անտեսանելի քաղաքների» ժանրի խնդրահարույց լինելը՝ նշենք, որ վեպի թե՛ հատվածային, թե՛ ամբողջական ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այն կարող է միայն վեպի ժանրին պատկանել: Կալվինոն այստեղ իր առաջ հստակ նպատակ է ունեցել առանձին հատվածներից, փոքր տեքստերից՝ մեկ ամբողջական կառուցվածք ունեցող գիրք ստեղծել: «Ամերիկյան դասախոսություններում» Կալվինոն բացատրում է վեպի ժանրային և կառուցվածքային առանձնահատկությունները.

«Անտեսանելի քաղաքներում» և այժմ նաև «Պալոմարի» նկարագրություններում փորձել եմ նաև օգտագործել ավելի փոքր շարադրանքներ, առավել համառոտ պատումային զարգացմամբ, բարոյախրատական հեքիաթից մինչև փոքր արձակ բանաստեղծություն (petit-poème-en-prose): Անշուշտ, տեքստի մեծ կամ փոքր ծավալները արտաքին չափանիշներ են, սակայն ես խոսում եմ հատուկ մի խտության մասին, որին

²¹² Նույն տեղում, էջ III

²¹³ Calvino I. Le Città Invisibili. Mondadori. Milano 2014. P. IV

եթե կարելի է հասնել խոշոր չափի պատմություններում, կարելի է գետեղել նաև մի էջի վրա»։²¹⁴

Հաշվի առնելով վեպում քաղաքների սյուրռեալիստական, ֆանտաստիկ նկարագրությունները՝ որոշ գրականագետներ այն բնորոշել են որպես **ուտոպիա**։ Այսպես օրինակ, Պ.Արջուլասը գրում է. «*Քաղաքները*» պատկերելու համար *Կալվինոյի ընտրած կրկնագիրը ներկայացնում է «այն կողմ գտնվող» մի երևակայական մայրցամաք, որ կարծես անցյալում հայտնաբերվել է մի ճանապարհորդի կողմից։ Առաջին կորոդինասը միջտեքստային հղում է կատարում ուտոպիային, բայց ոչ որևէ կոնկրետ ուտոպիական տեքստի»։²¹⁵ Գրաքննադատը հաստատում է «Անտեսանելի քաղաքների» ուտոպիական «ակունքը» և միաժամանակ համարում այն ուտոպիայից օտարված։ Մեր համոզմամբ՝ Կալվինոյի նկարագրած ֆանտաստիկ քաղաքները իդեալական հասարակությունը պատկերող որևէ ուտոպիական հատկանիշ չունեն։ Այստեղ «իդեալական» և, առհասարակ, հասարակությունը, որպես այդպիսին, բացակա է։ Ք.Ռիվոլետտին իրավացիորեն նշում է, որ այստեղ նկարագրված են ոչ թե գրական ուտոպիստների կատարյալ քաղաքները, այլ դրանց *«անհատական, առօրյա և ֆրագմենտար ուսումնասիրությունը»*։²¹⁶*

Կալվինոյի վեպում առանձին ֆրագմենտները՝ վինյետները, իրենց ակնթարթային նկարագրությամբ և ռիթմիկ բնույթով իրավամբ հիշեցնում են հեղինակի բնութագրած «արձակ պոեմները»։ Այսպիսով՝ վեպը կարող է ընկալվել որպես բանաստեղծությունների ժողովածու և ժանրային առումով մոտ լինել Դանթեի «Նոր կյանքին» կամ Պետրարկայի «Տաղարանին», որոնց մեջ գետեղված իրարից անկախ բանաստեղծությունները կապված են ներքին «քնարական» շրջանակով։ «Անտեսանելի քաղաքներում» բանաստեղծականն արտահայտված է արձակով և ներկայանում է որպես պատմողի տեքստ։ Այստեղ առկա են ոչ միայն արտաքին պատումի, այլև ներքին վիպական գծեր, որոնք միավորում են արձակ պոեմներ հիշեցնող գրքի մետապատումները։

²¹⁴ [http://www.paolacarboni.com/anglo_americano/2014/italo_calvino_-_lezioni_amicane\(1\).pdf](http://www.paolacarboni.com/anglo_americano/2014/italo_calvino_-_lezioni_amicane(1).pdf)

²¹⁵ Argiolas P. L'atlante utopico nelle Città Invisibili di Italo Calvino, tra il dibattito novecentesco e l'eretico Fourier. Università' degli studi di Cagliari. Cagliari 2008. P. 88

²¹⁶ Rivoletti C. Dagli "Ossi di seppia" a "Le città invisibili": come Calvino riusa Montale//Romanische Forschungen. 118. Bd. H. 3. Vittorio Klostermann GmbH. Frankfurt 2006. P. 327

«Անտեսանելի քաղաքները» վեպի բախտինյան բազմաձայնության տեսության վառ արտացոլումն են: Եթե «Ամբոցում» տարոյի քարտերից ստացված պատկերները միավորվում են մեկ հյուսվածքի մեջ, այստեղ արդեն անջատման և միավորման սկզբունքը շատ ավելի բարդ է:

Վեպում հեղինակն ընթերցողին հենց սկզբից ծանոթացնում է ընդհանուր պատումի տրամադրությանն ու ռիթմին.

«Չենք ասում, թե Կուբլա Խանը հավատում է այն ամենին, ինչ նրան ասում է Մարկո Պոլոն՝ նկարագրելով նրա տիրապետության տակ գտնվող քաղաքները... սակայն թաթարների կայսրն անշուշտ շարունակում է լսել երիտասարդ վենետիկցուն ավելի մեծ հետաքրքրությամբ և ուշադրությամբ, քան կլսեր իր որևէ ենթակայի կամ հետախույզի»²¹⁷

Վեպը պատմված է երրորդ դեմքով, հեղինակի կողմից, որը հենց սկզբից հայտնում է, որ իր պատումը իրական չէ: Այսինքն՝ նա «անվստահելի պատմող» է, որին նույնիսկ իր ունկնդիրը չի հավատալու: Սակայն կյանքի մայրամուտին հասած Խանը շարունակում է լսել Պոլոյին՝ հասկանալով, որ երիտասարդ վենետիկցու պատմածն արտացոլում է այն, ինչ իրեն վիճակված չէ տեսնել՝ «անտեսանելի քաղաքները»:

Հատկանշական է, որ Կալվինոն իր կերպարների միջև հաղորդակցման ձևի մասին հայտնում է միայն առաջին գլխի ավարտին, երբ Պոլոն արդեն պատմել է որոշ քաղաքների մասին: Սրանով Կալվինոն նախ ստեղծում է Խանի և Պոլոյի միջև խոսքային միջոցներով հաղորդակցվելու պատրանքը, հետո՝ հայտնում, որ իր երկու հերոսները հաղորդակցվում են ժեստերի լեզվով.

«Նոր ժամանած և Արևելքի լեզուներին անծանոթ՝ Մարկո Պոլոն չէր կարող արտահայտվել այլ կերպ, քան ժեստերով, թռիչքներով, հրճվանքի կամ սարսափի ճիչերով, կենդանիների հաչոցներով կամ բառաչներով և ձեռքի տակ գտնվող առարկաներով՝ ջայլամի փետուրներով, որձաքարերով, որոնք շախմատի քարերի պես դնում էր իր առաջ»²¹⁸

Հիշեցնենք, որ եթե «Ամբոցում» Կալվինոն պատումը կառուցում է հին միջնադարյան պատկերների և պատմողների ժեստերի միջոցով, ապա «Անտեսանելի

²¹⁷ Calvino I. Le Città Invisibili. Mondadori. Milano 2014. P. 5

²¹⁸ Նույն տեղում, էջ 21

քաղաքներում» հաղորդակցման միջոցներն ավելի սահմանափակ են: Պատկերները, որոնք «Ամբոցում» իրենց մեջ քիչ թե շատ պատմություն էին պարունակում, այստեղ բացակայում են, ուստի ընկալման ընթացքն ու արդյունքը շատ ավելի բարդ են.

«Մեծ Խանը վերժանում էր նշանները, բայց դրանց և այցելած վայրերի միջև կապն անորոշ էր մնում. երբեք չէր իմանում, թե ինչ էր Մարկոն ցանկանում ասել. ճանապարհին պատահած արկած, քաղաքի հիմնադրի աշխատանք, աստղագետի մարգարեությունն, ռեբուս թե շարադ: Մակայն հստակ թե մշուշոտ, այն ամենը, ինչ ցույց էր տալիս Մարկոն, ուներ նշանների զորությունը, որ մեկ անգամ տեսնելիս այլևս հնարավոր չէր մոռանալ».²¹⁹

Այս հաստատվածից կարելի է եզրակացնել, որ կա՛մ Կալվինոյի համար ժեստն ու բառը կարող են նույնանալ մեկ նշանի մեջ, իսկ Մարկոյի պատմածն ու Խանի հասկացածը նույնն են, կա՛մ էլ՝ կարևոր չէ, թե Խանը որպես ունկնդիր, հասկանում է Պոլոյի պատմածը, թե ոչ: Քաղաքների նկարագրություններում նույնպես առկա են նմանատիպ երկիմաստություններ: Գրականագետ Մ.Բրերան վեպին նվիրված ուսումնասիրության մեջ կենտրոնանում է տեքստի բազմաշերտ ընթերցման և ընկալման խնդրին.

«Կալվինոյի հղումը լեզվին ու դրա զորությանն ակնհայտ է քաղաքների նկարագրության մեջ և էլ ավելի բացահայտ է պատումի շրջանակներում՝ Մարկո Պոլոյի, և թաթարների կայսեր նշանային կատարումների միջև».²²⁰

Քաղաքների նկարագրություններում պատկերված է Մարկո Պոլոյի՝ բառերի վերածված ժեստերի լեզուն, իսկ գլխավոր պատումային գծում Կալվինոն է մանրամասն նկարագրում իր հերոսների շփման միջոցները: Այստեղ փաստորեն կա երկու պատմող՝ հիմնական պատումի հեղինակ Կալվինոն և Մարկո Պոլոն: Կալվինոն շարունակ նոր միջոցներ է ներմուծում պատմող-ունկնդիր փոխհարաբերություններում. Մարկո Պոլոն յուրացնում է կայսրության բարբառները և սկսում Խանի հետ խոսքային միջոցներով հաղորդակցվել, սակայն Խանը որոշում է կրկին փոխել նշանները՝ շախմատի քարեր ներմուծելով.

²¹⁹ Նույն տեղում, էջ 22

²²⁰ Brera M. At the Court of Kublai Kan: Storytelling as Semiotic Art in Le città invisibili by Italo Calvino. Symposium. Vol. 65, No. 4. University of Edinburgh 2011. P. 272

«Իր վերջին առաքելությունից վերադառնալով՝ Մարկո Պոլոն Խանին գտավ շախմատի տախտակի առջև նստած իրեն սպասելիս: Մի ժեստով նրան հրավիրեց նստել իր դիմաց և շախմատի քարերով նկարագրել իր այցելած քաղաքները: Վենետիկցին դրանից իրեն չկորցրեց: Մեծ Խանի շախմատաքարերը հարթ փղոսկրից կտորներ էին. տախտակի վրա դնելով աշտարակները, ստվերոտ ձիերը, խտացնելով զինվորների խմբերը, թագուհու քայլքի պես նիշեր անելով ուղիղ և թեք ճամփաների վրա՝ Մարկոն լուսնային գիշերներում վերստեղծում էր սպիտակ ու սև քաղաքների հեռանկարներն ու տարածությունները»:²²¹

Այսպիսով՝ վեպում նոր նշանային դաշտ է ստեղծվում: Շախմատի շնորհիվ Մարկոն կրկին վիզուալ է դարձնում իր պատումը և Կուբլա Խանը փորձում է ընթերցել նրա նոր տեքստը: Մ.Բրեքան վեպում տեքստերի ընկալման իր ուսումնասիրության մեջ գրում է.

«Նշանային պայմաններում

Կուբլան ներկայացված է որպես իր հետազոտողի տեքստերի հետաքրքրված և ուշադիր ընթերցող, թեպետ նրա և Մարկոյի միջև առաջին հաղորդակցային փոխանակումը խախտված է: Փաստորեն իրենց նշանային կատարման սկզբում Մարկոն և Կուբլան կայսեր կասկածից դուրս են: Կայսրն այստեղ նկարագրված է նաև որպես “սկեպտիկ ընթերցող”:²²²

Այսպիսով՝ Մարկոն և Խանը ոչ միայն պատմող և լսող են, այլև հեղինակ և ընթերցող: Կուբլա Խանը ներկայացնում է տարբեր տեսակի ու որակի ընթերցողների.

«Հաշվի առնելով ընթերցող/հեղինակ երկակիությունը, որի մասին խոսել ենք՝ կհամարենք, որ այստեղ ավելի շուտ հեղինակն է, որը թույլ է տալիս ընթերցողին հասկանալ ավելին: Այս կետում մենք բախվում ենք Էկոյի տեսաբանած “օրինակելի հեղինակ” և “օրինակելի ընթերցող” փոխհարաբերությանը, և այստեղ հենց առաջինն է, որ առաջնորդի դերում է»:²²³

Հավելենք, որ վեպի տեքստը մեծ մասամբ պատկանում է Մարկո Պոլոյին, որն այն կառուցում է տարբեր միջոցներով, իսկ Խանը՝ ընթերցողը, պահանջում է նրանից առավել բարդացնել իր տեքստը, քանի որ քաղաքները բառերով պատմված լինելու

²²¹ Calvino I. Le Città Invisibili. Mondadori. Milano 2014. P. 118

²²² Brera M. At the Court of Kublai Kan: Storytelling as Semiotic Art in Le città invisibili by Italo Calvino. Symposium. Vol. 65, No. 4. University of Edinburgh 2011. P.273,

²²³ Նույն տեղում, էջ 275

դեպքում կարող են իրեն չհետաքրքրել: Պատմող և լսող, հեղինակ և ընթերցող փոխհարաբերություններն այստեղ հետաքրքիր են նաև հոգեբանական առումով, դրանք արտահայտում են կասկած, որոնում, հետաքրքրություն: Խանր, որն անձանոթ է Մարկոյի նկարագրած քաղաքներին՝ փորձում է ընթերցել և վերծանել տեքստերը ըստ իր հոգեբանական վիճակի.

« – Այն օրը, երբ ճանաչեմ բոլոր նշանները, – հարցրեց Մարկոյին, – կկարողանա՞մ վերջապես տիրել իմ կայսրությանը:

Եվ վենետիկցին պատասխանեց.

– Չհավատա՛ս դրան, տիա՛ր. այդ օրը դու ինքդ նշան կդառնաս նշանների մեջ»²²⁴

Լսելով քաղաքների մասին Մարկոյի զարմանալի պատմությունները՝ Խանն իր կայսրությունն ընկալում է որպես «նշանների զոդիակ» (*zodiaco di emblemi*) և զգում է, թե որքան օտարված է նրանից, ուստի դրանք «հասկանալը» նա համարում է այդ ամենին տիրելու միակ միջոցը: Ըստ Բ.Պիլցի՝ *«Խոսքերի այս փոխանակումը հատուկ է գիտելիքի այն երկու հակադիր գաղափարախոսություններին, որոնք մարմնավորում են այս երկու հերոսները»²²⁵* Մեր կարծիքով, այս հատվածը շարունակում է Մարկո Պոլո/Խան, հարցնող/պատասխանող, հեղինակ/ընթերցող երկատումների խաղը: Մարկոն հետազոտողն է, գիտելիքին տիրապետողը, հետևաբար, ակտիվ դիրքում գտնվողը, իսկ Խանը տիրակալն է, որ գիտակցում է իր պասիվ դիրքը և Մարկոյից գիտելիք է պահանջում:

Համակցման խաղի միջոցով քաղաքների միջև առաջանում է ներքին և արտաքին կապ, որը դրսևորվում է վինյետների կրկնվող վերնագրերում՝ «Քաղաքներ և հիշողություն», «Քաղաքներ և երազանք», «Քաղաքներ և նշաններ», «Քաղաքներ և անուններ», «Քաղաքներ և փոխանակումներ», «Քաղաքներ և երկինք», «Քաղաքներ և հանգուցյալներ» և այլն: Այս բոլոր քաղաքները պարունակում են անիրականի որևէ ոլորտ, և բոլորին միավորում է մի հատկանիշ՝ «անտեսանելիությունը»:

«Քաղաքներում» իրականի և անիրականի փոխհարաբերությունը արտահայտված է նախ և առաջ անցյալի և հիշողության թեմայի մեջ.

²²⁴ Calvino I. *Le Città Invisibili*. Mondadori. Milano 2014. P. 22

²²⁵ Pilz K. *Mapping complexity. Literature and Science in Works of Italo Calvino*. Troubador Publishing. Leicester 2005. P. 8

«Մեկնելով այնտեղից և երեք օր շարունակ գնալով դեպի արևելք՝ մարդը հասնում է Դիոմիրա՝ յոթանասուն արծաթե գմբեթների, բոլոր աստվածների բրոնզե արձանների, փողոցների, ամեն առավոտ աշտարակի վրա կանչող ոսկե աքաղաղի քաղաք: Ճանապարհորդն այս բոլոր գեղեցկություններն արդեն ճանաչում է, քանի որ այլ քաղաքներում էլ է տեսել: Բայց սրա յուրահատկությունը նրանում է, որ նա, ով այստեղ գալիս է սեպտեմբերյան մի երեկո, երբ կարճանում են օրերն ու համատարած վառվում են գույնզգույն լամպերը դռների վրա, և մի պատշգամբից մի կնոջ ձայն ճչում է՝ ու՛հ, նա սկսում է նախանձել բոլոր նրանց, ովքեր արդեն ապրել են սրա նման մի երեկո և այնժամ են երջանիկ եղել»:²²⁶

Դիոմիրա քաղաքը առաջինն է «Քաղաքներ և հիշողության» շարքում: Ճանապարհորդը, որ առաջին անգամ է այստեղ հայտնվում, զգում է նախկինում արդեն ապրածը, հասկանում է, որ այստեղ իրականում ամեն ինչ կրկնվում է: Քաղաքը ճանապարհորդի մեջ ասոցիատիվ կերպով իր այցելած այլ քաղաքների հիշողությունն է արթնացնում, հետո էլ ինքն է ներկայանում նրան՝ որպես հիշողություն:

Այլ կերպ է նկարագրված «հիշողության» շարքի մյուս քաղաքը.

«Այս ամենի մասին նա մտածում էր, երբ երազում էր մեկ այլ քաղաքի մասին: Այսպիսով, Իսիդորան իր երազանքների քաղաքն է՝ մի տարբերությամբ: Երազանքի քաղաքում նա երիտասարդ էր, Իսիդորա գալիս է ուշ տարիքում: Հրապարակում պատի տակ կանգնած են ծերերը, որոնք նայում են, թե ինչպես է անցնում երիտասարդությունը: նա նրանց հետ նստած է նույն շարքում: Երազանքներն արդեն հիշողություն են»:²²⁷

Այստեղ քաղաքն իր մեջ կրում է երազանքի և հիշողության միաձուլումը, երիտասարդ տարիներին երազանքի, և ծերության ժամանակ՝ հիշողությունների տեսքով: Իսիդորայում ժամանակները զարմանալի կերպով հանդիպում են միմյանց, մի կողմից շեշտվում է նրանց միջև հեռավորությունը, մյուս կողմից՝ նրանց հատումն ու միավորումը: Երազանքը, որ ապագան է, դարձել է հիշողություն, որ անցյալն է: Կալվինոյի երիտասարդության ընկեր, գրող և կինոռեժիսոր Պ.Պ.Պազուլինին, վեպի ընթերցանության իր տպավորություններում գրում է անցյալի ու ապագայի հատման մասին.

²²⁶ Calvino I. Le Città Invisibili. Mondadori. Milano 2014. P. 7

²²⁷ Նույն տեղում, էջ 8

«Կալվինոյի գիրքը ծեր մարդու գիրք է, որի համար “երազանքները հիշողություն են”: Մակայն ոչ միայն երազանքներն են հիշողություն, այլև հասկացությունները, գաղափարախոսությունները, տեղեկությունները, լուրերը, դեպքերը, տրամաբանությունները. ամեն ինչ հիշողություն է: Կյանքում մտավոր ցանկացած գործիք հիշողություն է»:²²⁸

Մեր դիտարկմամբ՝ այստեղ երազանք/հիշողություն համադրումը խորհրդանշում է երկու կերպարներին. պատումի հերոսները միավորվում են Իսիդորայի մասին երազող ճանապարհորդի կերպարում, Մարկոն ներկայացնում է նրան երիտասարդ ժամանակ՝ մարմնավորելով նրա երազանքը, իսկ Խանը՝ ծեր ժամանակ՝ մարմնավորելով հիշողությունը:

Անցյալը, արդեն ապրածն ու տեսածն այլ կերպ են արտահայտվում Զաիրա քաղաքի նկարագրության մեջ.

«Բայց քաղաքը չի պատմում իր անցյալը, այլ պարունակում է այն իր փողոցների անկյուններում, լուսամուտների ցանցերում, աստիճանների բազրիքներում, կայծակների ալեհավաքներում, դրոշակների ձողերում, ամեն մի հատված՝ արված իր կտրվածքով...»:²²⁹

Այստեղ արդեն անցյալն իր հետքն է թողել քաղաքի ճարտարապետության, նրա ամեն մի մասնիկի և կտորի մեջ: Այս երեք քաղաքները՝ Դիոմիրան, Իսիդորան և Զաիրան միավորվում են մեկ թեմատիկ խմբի՝ հիշողությունների, անցյալի ապրումները կրող քաղաքի մեջ: Քաղաքների՝ որպես հուշ ներկայանալու մասին յուրօրինակ ամփոփումը ներկայացված է երկրորդ գլխի սկզբում.

«Մարկոն մտնում է մի քաղաք, հրապարակում տեսնում է իր կյանքը կամ դրա մի պահն ապրող մեկին, կյանք, որ կարող էր լինել և իրենը, այդ մարդու փոխարեն այդժամ կարող էր լինել ինքը, եթե կանգ առած լիներ շատ վաղուց, կամ էլ եթե շատ վաղուց խաչմերուկում կանգնած մի ճամփով գնալու փոխարեն ընտրեր դրա հակառակ ճամփան և մի երկար պտույտից հետո հետ գար ու հրապարակում կանգներ այդ մարդու տեղում: Այժմ նա զուրկ է իր այդ ճիշտ կամ ենթադրյալ անցյալից, այլևս չի կարող կանգ առնել, պետք է առաջ շարժվի դեպի մի այլ քաղաք, որտեղ իրեն սպասում է մի ուրիշ

²²⁸ Նույն տեղում

²²⁹ Նույն տեղում, էջ 11

անցյալ, կամ այն, որ եղել է իր հնարավոր ապագան, իսկ այժմ ինչ-որ ուրիշ մեկի ներկան է: Չիրականացված ապագաներն ընդամենը անցյալի ճյուղեր են, չոր ճյուղեր»:²³⁰

Քաղաքը Մարկոյի համար դարձել է ժամանակների՝ ներկայի, անցյալի ու ապագայի հատման խաչմերուկ: Խանին այս քաղաքները նկարագրելով՝ նա վերանայում է իր անցյալը, մտորում իր ապագայի մասին՝ միաժամանակ արթնացնելով խանի անցյալի հուշերը: Արդյունքում անցյալն ու ապագան, երազանքն ու հուշը տարալուծվում են մեկ ամբողջական և անհայտ ժամանակի մեջ, որն իր մեջ պարունակում է քաղաքը: Այս հատկությունների շնորհիվ վեպի ժանրը կարող ենք բնորոշել որպես *վեպ-մեմուար*:

Գրքի առաջաբանում Կալվինոն բնութագրում է վինյետները՝ որպես օրագրային գրառումներ, որոնք արտացոլում են իր ամենօրյա տրամադրությունները,²³¹ հիշողությունները, որոնք, վերածվելով տեսիլքների՝ ավելի են սրում իրականության ընկալման հակասականությունը:

Վեպում բազմաթիվ են հղումները «կրկնակի քաղաքներին», իրական քաղաքին և նրա արտացոլանքին, երազին և իրականությանը, առհասարակ քաղաքների երկակիությանը, որոնք ստեղծում են ընկալման հակասություններ: Այսպես, Մ.Վուդը գտնում է, որ *«մենք (ընթերցողներս – Բ.Ա) նույնպես սկսում ենք կասկածել՝ արդյո՞ք այս ամենն իրականում տեղի է ունենում նույնիսկ պատումի շրջանակներում, արդյո՞ք Կուրլա Խանը և Մարկո Պոլոն հաղորդակցվում են միմյանց հետ, թե՞ այդ ամենը երազում են տեսնում»:²³²* Իրականությունը և պատրանքն այնքան միախառնված են, որ նույնիսկ դրանք միմյանցից տարանջատելը դառնում է անհնարին: Այստեղ, ինչպես նշել է գրաքննադատը, ոչ միայն քաղաքներն են իրականի և անիրականի խաչմերուկում, այլև Խանի և Մարկոյի երկխոսությունները. *«Մարկո Պոլոն երևակայում էր, թե պատասխանել է (կամ էլ Խանն էր երևակայում նրա պատասխանը), որ որքան մոլորվում էր հեռավոր քաղաքների անհայտ թաղամասերի մեջ, այնքան ավելի էր հասկանում մյուս քաղաքները, որ կտրել-անցել էր այդտեղ հասնելու համար, և*

²³⁰ Նույն տեղում, էջ 26

²³¹ Նույն տեղում, էջ VI

²³² Wood M. Hidden in the Distance: Reading Calvino Reading// The Kenyon Review New Series. Vol. 20. Princeton University Press. Princeton 1998. P. 157

կրկին շրջում էր իր ճամփորդությունների փուլերով, սովորում էր ճանաչել այն նավահանգիստը, որտեղից նավարկել էր, պատանեկությունից իրեն ծանոթ վայրերը, տան շրջակայքը և Վենետիկի մի փոքրիկ հրապարակ, որտեղ վազվզում էր մանուկ հասակում».²³³

Հատվածն իր մեջ ամփոփում է թե՛ ընդհանուր պատումային գծի, թե՛ մետապատումների մտացածին լինելը: Կավվինոն ապացուցում է, որ այստեղ արտահայտված ցանկացած տիպի իրականություն կարող է երևակայական լինել: Ըստ Մ.Վուդի. «Կերպարները փորձում են ասել, որ մենք նույնպես պետք է պատկերացնենք իրենց երկխոսելիս, և մեր պատկերացրած երկխոսությունն է, որ կարևոր է: Գիրքը գրուցակիցներին ստիպում է փիլիսոփայորեն մտածել, թե ովքեր են իրենք».²³⁴

Համաձայնելով գրաքննադատի այս մտքին՝ ավելացնենք, որ Մարկո Պոլոյին քաղաքից քաղաք գնալ ստիպում է նաև սեփական ինքնության որոնման պահանջը: Այդ է պատճառը, որ վերը նշված հատվածում հիշատակվում է Վենետիկը՝ Մարկո Պոլոյի ծննդավայրը: Վենետիկը, որ գրքում հավանաբար միակ ոչ երևակայական քաղաքն է, հիշատակվում է ընդամենը երկու անգամ: Խանը, կարծես նկատելով, որ Մարկոն խուսափում է խոսել իր հայրենի քաղաքի մասին՝ ինքն է հիշատակում Վենետիկի մասին, ինչին Մարկոն պատասխանում է.

«Ամեն անգամ, երբ նկարագրում եմ մի քաղաք, միշտ մի բան Վենետիկից եմ պատմում:

-Երբ քեզ հարցնում եմ այլ քաղաքների մասին, նշանակում է՝ ուզում եմ, որ դրանց մասին խոսես: Երբ Վենետիկի մասին եմ հարցնում, Վենետիկի մասին խոսի՛ր:

-Այլ քաղաքների բնույթը հասկանալու համար միշտ պետք է սկսեմ մի քաղաքից, որ թաքնված է ամենքի մեջ: Ինձ համար դա Վենետիկն է».²³⁵

Փաստորեն Մարկոն բոլոր քաղաքներում այլ բան չի որոնում, քան հայրենի քաղաքը: Մեր համոզմամբ, հենց սա է հիմնական պատճառներից մեկը, որ քաղաքները նրան ներկայանում են տարօրինակ, հակասական ու երկակի: Մարկո Պոլոյի որոնումներն արտացոլում են ճանապարհորդի մոտ հայրենի քաղաքից հեռու գտնվելու

²³³ Calvino I. Le Città Invisibili. Mondadori. Milano 2014. P. 26

²³⁴ Wood M. Hidden in the Distance: Reading Calvino Reading// The Kenyon Review New Series. Vol. ²⁰ Princeton University Press. Princeton 1998. P. 157

²³⁵ Calvino I. Le Città Invisibili. Mondadori. Milano 2014. P. 86

անձկությունը, ճանապարհորդի կարոտաբաղձությունը: Սրանով փաստորեն շարունակվում է վեպի մեմուարային, օրագրային բնույթը:

Քաղաքների ընկալման երկակիությունն արտահայտված է նաև այլ քաղաքների մեջ, որոնք իրենց մեջ կրում են երազանք, շիրականացված ապագա, հույզեր, և կորստի զգացում: Այդպիսին է Ֆեդորան, որ կառուցված է քարից և, միաժամանակ, փակված է ապակե գնդերում.

«Ցանկացած ժամանակահատվածում յուրաքանչյուրը, նայելով, թե ինչպիսին է Ֆեդորան, երևակայել է նրա նմանությամբ կատարյալ քաղաք կերտելու ձևը, սակայն մինչ կառուցում էր նրա մակետը, Ֆեդորան այլևս այն չէր, ինչ եղել է նախկինում, և այն, ինչ մինչև երեկ իր հնարավոր ապագան է եղել, այժմ ընդամենը ապակե գնդի մեջ փակված մի խաղալիք էր»²³⁶

Ֆեդորան, որ կառուցված է քարից, ներկայացնում է իրականությունը, իսկ երազանքների «ապակե գնդերում» ներփակված ֆեդորաները՝ «անհայտ ապագան»: Ֆեդորան «Քաղաքներ և երազանք» շարքից է, ուստի ապագան չի ենթարկվում անցյալին, ինչպես «Քաղաքներ և հիշողություն» շարքում: Այստեղ ապագան պատկանում է իրականությանը՝ ներկային.

«Կայսրությանդ քարտեզում, օ՜ մեծ խան, կարող են գտնվել թե՛ մեծ Ֆեդորան, որ քարից է կառուցված, թե՛ փոքր ֆեդորաները, որ ապակե գնդերում են: Ոչ նրա համար, որ բոլորն էլ հավասարապես իրական են, այլ որ բոլորն էլ ենթադրյալ են: Մեկն իր մեջ ամփոփում է այն, ինչ ընդունված է որպես անհրաժեշտ, սակայն դեռ այդպիսին չի դարձել, մյուսները՝ այն, ինչ մտածված է որպես հնարավոր, սակայն մեկ ընդհանուր առաջադրանք չէ»²³⁷

Փաստորեն ցանկացած քաղաք իրենից ներկայացնում է մարդկային ստեղծագործ երևակայության արգասիք: Քաղաքներում ամեն ինչ մտացածին է, հնարովի, հետևաբար խեղաթյուրված է նաև իրականությունը: Հատկանշական է, որ Մարկո Պոլոն չի պատմում իր ճանապարհի մասին, այստեղ ճանապարհի տոպոս չկա, քանի որ շարժում էլ, որպես այդպիսին, չկա: Պատկերները հայտնվում են մեկ ակնթարթում և գրեթե նույն պահին էլ չքանում: Մ.Բրեքան վեպում իրականության պատկերման,

²³⁶ Նույն տեղում, էջ 31

²³⁷ Նույն տեղում, էջ. 31-32

արտահայտության և ընկալման մասին գրում է. «Փաստորեն, որքան շատ ենք կենտրոնանում իրականության մի կողմի վրա, այնքան այն ավելի անհայտ է դառնում ու քայքայում մտավոր և զգայական ընկալման նկատմամբ վստահությունը: Պարադոքսալ կերպով միայն այս բարդության պատկերը մեր մտքում պահելով է, որ սկսում ենք հասկանալ ամբողջ տիեզերքի բնույթը».²³⁸ Մ.Բրեքան իր այս միտքը չի կապում քաղաքի տոպոսի ստեղծման բարդացման հետ: Ինչպես տեսանք, նույն քաղաքն անցյալում ներկայացնում է իրականության մի, ներկայում և ապագայում՝ մեկ այլ կողմը:

Քաղաքների երկակի ընկալման հակասության մյուս կարևոր կողմը **հայելայնությունն է**, որ արտահայտված է լճի ափին կառուցված Վալդրադա քաղաքի նկարագրության մեջ.

«Այստեղ հասնելով՝ ճանապարհորդը տեսնում է երկու քաղաք. այն, որ լճից վերև է, և մյուսը, որ գլխիվայր արտացոլված է լճի մակերևույթին: Չկա մի բան, որ տեղի ունենա մի Վալդրադայում, որ մյուս Վալդրադան չկրկնի, քանի որ քաղաքը կառուցվել է այնպես, որ իր ամեն մի կետը արտացոլվի հայելու մեջ, և ջրում արտապատկերված Վալդրադան պարունակում է ոչ միայն լճից վեր հառնող ճակատների բոլոր ակոսներն ու թռիչքները, այլ նաև սենյակների ներհարդարանքը՝ առաստաղներով և հատակներով, միջանցքների հեռանկարը, պահարանների հայելիները».²³⁹

Հայելայնության միջոցով ստեղծվում է իրականության երկակիությունը, սակայն հայելին ընդամենն արտապատկեր է, այն «մե՛րթ ավելացնում է իրերի արժեքը, մե՛րթ հերքում».²⁴⁰ Հայելին արտացոլում է իրականությունը և միաժամանակ հերքում այն՝ ստեղծելով իրենը, որն էլ իր հերթին է դառնում անիրական: Իրականի և անիրականի երկակիության խաղը ներկայացված է նաև **երկրային կյանքի և հանդերձյալ աշխարհի փոխհարաբերությունը** պատկերող քաղաքներում: Այդպիսին է Էուսապիա քաղաքի նկարագրությունը.

«Ասում են՝ հանգուցյալների Էուսապիան տարեցտարի անճանաչելի է դառնում: Իսկ ողջերը նրանցից հետ չմնալու համար ամեն ինչ անում են այնպես, ինչպես

²³⁸ Guj. L. The loss of the self: la selva oscura of Mr Palomar//The Modern Language Review . Vol. 82. No.4. Modern Humanities Research Association. Cambridge 1987. P. 863

²³⁹ Calvino I. Le Città Invisibili. Mondadori. Milano 2014. P. 51

²⁴⁰ Նույն տեղում, էջ 51

հանգուցյալների մասին նրանց պատմում են իրենց աշխարհ ուղարկվածները: Այսպես ողջերի էուսապիան կրկնօրինակում է իր ստորգետնյա նմանակին: Ասում են՝ սա տեղի է ունենում շատ վաղուց. իրականում հանգուցյալներն են կառուցել վերին էուսապիան՝ իրենց քաղաքի նմանությամբ: Ասում են՝ այս երկվորյակ քաղաքներում հնարավոր չէ իմանալ, թե ովքեր են ողջերը, ովքեր՝ մեռածները»:²⁴¹

Այստեղ Կալվինոն, ներկայացնելով կենդանի և մեռյալ աշխարհների երկակիությունը՝ ավելի է խորացնում իրականի և անիրականի խնդրահարույց փոխհարաբերությունը: Տեղորայի իդեալական պատկերը վերստեղծելու փորձն արվում էր ապակե գնդերում, իսկ Վալդրադայում, որի հայելային արտապատկերումը կարող էր նաև «բարձրացնել» և «իջեցնել» նրա արժեքը, իրար են բախվում ողջերի ու մեռյալների քաղաքները: Էուսապիան իր մեջ պարունակում է կյանք, որը կարող է լինել մահ, և մահ, որը կարող է լինել կյանք: Վեպում պատկերների երկակիության կարևորության մասին Կալվինոն խոսում է իր «Ամերիկյան դասախոսություններում».

«Անտեսանելի քաղաքներում ամեն մի հասկացություն և ամեն մի արժեք երկակի է դառնում, նույնիսկ հստակությունը»:²⁴² Ամեն մի կրկնապատկվող պատկեր, որ հստակություն է ձեռք բերում, սկսում է լուծվել անիրականության մեջ: Այսպես ապագայի ստեղծման փորձը ձախողվում է, ենթարկվում է անցյալին, մեռյալների աշխարհը՝ ողջերի աշխարհին և հակառակը, պատկերն իր արտացոլանքում երկակի նշանակություն է ձեռք բերում՝ այն և՛ իրական, և՛ անիրական է: Գրականագետ Մ.Վիգելը պնդում է, որ այստեղ ժամանակ՝ որպես այդպիսին չկա. «Գործողությունն այստեղ ո՛չ դեպի անցյալ է ընթանում, ո՛չ էլ ապագա: Գործողությունը ոչ մի տեղ չի շարժվում»:²⁴³ Համաձայնելով գրականագետի կարծիքին՝ հավելենք, որ ժամանակի այս անշարժությունը քաղաքների երազային, տեսիլային բնույթից է: Զրույցներից մեկում Խանը նկատում է, որ Մարկոն երբեք չի լքում իր դոյակը և շարունակ իրեն պատմություններ է պատմում: Մարկոյի և Խանի անշարժ վիճակը չի կարող լինել այլ բան, քան երազ, իսկ քաղաքները՝ երազի դրվագներ: Գրաքննադատ Լ.Կիեզան Կալվինոյի բազմապրոֆիլ քաղաքներն անվանում է «լարված աշխարհագրություն», գտնվելով «հնի» և «նորի», «իրականի» և «երևակայականի», «անտեսանելիի» և «ապրելու

²⁴¹ Նույն տեղում, էջ 110

²⁴² [http://www.paolacarbhone.com/anglo_americano/2014/italo_calvino_-_lezioni_amicane\(1\).pdf](http://www.paolacarbhone.com/anglo_americano/2014/italo_calvino_-_lezioni_amicane(1).pdf)

²⁴³ <http://www.netslova.ru/viesel/viesel.htm#o6>

համար անհնարինի» միջև, բոլոր քաղաքներն էլ խոսում են «թաքնված» և «պարականոն», երազի պես «ակնթարթային» քաղաքի մասին:²⁴⁴ Պատմողը բոլոր այս քաղաքներում հայտնվում է հանկարծակի, ուստի կարելի է ասել, որ դրանք միևնույն անվերջանալի երազի պատառներ են: Այս վեպում Կալվինոն շարունակում է միևնույն իրավիճակի դրվագային պատկերումը, որ սկսել էր «Խաչված ճակատագրերի ամրոցում»: Եթե «Ամրոցում» արտահայտված էր արդեն պատրաստի պատկերներից պատմություն հյուսելու գաղափարը, ապա այստեղ անտեսանելին տեսանելի դարձնելն է, և այդ տեսանելին տեքստի վերածելը: Ֆ.Գ.Պեդրիալին սա փոխաբերական իմաստով բնութագրում է որպես հեղինակի՝ «սխեմատիզմի և տեսանելի աշխարհի հանդեպ սերը»:²⁴⁵ «Անտեսանելի քաղաքները» դառնում են տեսանելի, երբ տեքստի վերածված՝ սկսում են ընթերցվել:

Ոչ խոսքային միջոցը տեքստի վերածելու էքսպերիմենտը, որ Կալվինոն կիրառել էր «Խաչված ճակատագրերի ամրոցում», այստեղ փաստորեն արտահայտվել է մի քանի կերպ՝ տեքստի են վերածվում *ժեստերի լեզուն, մնջախաղը և շախմատաքարերը*: Մյուս կարևորագույն տարրը *ճարտարապետությունն* է: Սկզբունքորեն այս քաղաքները առանց ընթերցման տեսնել հնարավոր չէ, և փաստորեն ընթերցվում է նրանց ճարտարապետությունը: Նշանագետ Յու.Լոտմանը իր «ճարտարապետությունը մշակույթի համատեքստում» հոդվածում, անդրադառնալով ճարտարապետությանը՝ որպես նշանային համակարգ, գրում է, որ քաղաքի «*համատեքստը նախ և առաջ նրա ընդհանուր կառուցվածքն է*», և «*եթե ռեալ շինությունները ձեռք են բերում խորհրդանիշերի բնույթ, ապա դառնում են կառուցվածքի մի մասը*»:²⁴⁶ Լոտմանը քաղաքը, քաղաքային ճարտարապետությունն ակնհայտորեն դիտարկում է որպես տեքստ, որտեղ բոլոր տարրերը կապված են իրար: «Անտեսանելի քաղաքներում» Լոտմանի բնորոշած «քաղաքային համատեքստը» քաղաքից դուրս է, այն գտնվում է Խանի ապարանքում, որտեղ ընթանում է պատումային ընդհանուր գիծը: Իսկ սիմվոլների վերածված շինությունները քաղաքներն են, որոնք իրենց մեջ ամփոփում են տարբեր ապրումներ և կյանքեր: Այսպիսով պատումային գիծը՝ որպես քաղաքային

²⁴⁴ Chiesa L. Calvino and Perec: Cities and Puzzles// The Romanic Review. 97. Columbia University Press. New York 2006. P. 403

²⁴⁵ Pedriali F. G. Under the Rule of the Great Khan: On Marco Polo, Italo Calvino and the Description of the World//MLN. Vol. 120. No. 1. Italian Issue. The Johns Hopkins University Press. Baltimore 2005 P. 169

²⁴⁶ Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Изд. Искусство. СПб 2010. С. 682

համատեքստ, և քաղաքների ճարտարապետությունը՝ որպես տեքստ, կառուցում են «Անտեսանելի քաղաքների» **հիպերտեքստը**:

Կարևոր է նաև վեպում քաղաքների անձնավորման հնարը, բոլոր քաղաքները ներկայացված են կանացի անուններով: Գրականագետ, լրագրող, սոցիոլոգ Մ.Միկը, ֆեմինիստական տեսանկյունից անդրադառնալով վեպում կնոջ պատկերմանը և ընդգծելով նրա պասիվ, օբյեկտացված վիճակը՝ քաղաքները կանանց անուններով կոչելը համարում է կանացիությունը հետազոտելու առնական երևակայության հետևանք.

«Կալվինոյի ստեղծագործությունը չի դիտվում որպես կնոջը՝ կա՛մ մարմնից զուրկ, կա՛մ սեքսուալ օբյեկտ պատկերելու առասպելի փաստացի քննադատություն, այստեղ տեքստը այնքան խորն է հիմնվում նմանատիպ առասպելաբանության վրա, որ ոչ միայն չի կարողանում ապակառուցել այն, այլ նաև ամրապնդում է»²⁴⁷

Վեպում կնոջ կերպարի առասպելականացման միտումներ անկասկած կան: Այդպիսին է հատկապես Ջոբեիդե քաղաքի նկարագրությունը, որտեղ մի կնոջ հետապնդելով և արդյունքում նրան կորցնելով՝ մի խումբ մարդիկ, ի հիշատակ նրա, քաղաք են կառուցում: Մ.Միկը քննում է այս հատվածը և այն համարում *«անձեռնխելի, գեղեցիկ կնոջը հետապնդելու տիպիկ տղամարդկային ֆանտազիա, որի արդյունքում է ձևավորվել նաև Վենետիկի հիմնադրման առասպելը»²⁴⁸* Մեր համոզմամբ՝ կնոջ նույնացումը քաղաքին, նրա *«մարմնի մասնատումը և վերածումը ճարտարապետության»* վեպում զուտ բանաստեղծական միջոց է և Դանթեի «Նոր կյանքում» Բեատրիչեի և Պետրարկայի «Տաղարանում»՝ Լաուրայի պատկերման արձագանքն է: Այստեղ կինը նույնանում է ճարտարապետությանը, այնուհետև՝ տեքստին և դառնում ընթերցման ենթակա հերթական տեքստային շերտը: Ինչպես քաղաքների բազմաթիվ մեկնաբանությունները, պատումային գծին համակցումը, այնպես էլ քաղաքների անունները կազմում են Կալվինոյի բազմաթիվ տեքստերից բաղկացած **հիպերվեպը**:

Այսպիսով, «Անտեսանելի քաղաքների» բարդ, խճճված կառուցվածքը պարունակում է տարբեր ժանրային շերտեր, դրանք են՝ բանաստեղծությունների ժողովածու՝ կնոջ՝

²⁴⁷ Mik M. The Immemorial Waters of Venice: Woman as Anodyne in Italo Calvino's Invisible Cities//The Expicator. Vol. 67. Iss. 3. University of Lodz. Heldref Publication. Lodz 2009. P. 223

²⁴⁸ Նույն տեղում, էջ 222

ճարտարապետության վերածված մարմնի գովերգմամբ, «Հագար ու մի գիշերվա» հեքիաթների շրջանակված պատում, վեպ-մեմուար: Վիպական այս տարբեր արտահայտությունները Կալվինոն զարգացրել և յուրօրինակ փոխակերպման է ենթարկել իր պոստմոդերնիստական շրջանի մյուս՝ «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպում:

Կալվինոն պոստմոդերնիստական շրջանը եզրափակում է **«Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ»** վեպով (1979), որը բազմաթիվ գրաքննադատների կողմից համարվում է հեղինակի *magnum opus*-ը: Վեպն իրավամբ ամփոփիչ է հեղինակի ստեղծագործական կյանքում, քանի որ այստեղ համագումարի են բերվում հեղինակի՝ գրեթե բոլոր վեպերում կիրառած տեքստային ու պատումային, ժանրային ու գեղարվեստական հնարները: Ինչպես գրում է գրականագետ Մ.Մ.Յակոբսենը, *«Կալվինոյի վեպերը՝ “Արահետից” սկսած մինչև “Եթե մի ձմեռային գիշերը”, ինչպես արդեն նկատել են այլք, թեմայի վարիացիաներ են, իսկ նրա տեքստերից շատերը ժողովում են այդ վարիացիաների վարիացիաները»:*²⁴⁹

«Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպ-լաբիրինթոս է, որտեղ իրարից անջատ հանդես են գալիս բազմաթիվ առանձին տեքստեր, որոնք իրենց հերթին պարունակում են այլ տեքստեր, որոնք բոլորն էլ միավորվում են վեպի մեկ ընդհանուր **մետապատումի** մեջ: Սա վեպ է վեպերի, գրքերի կախարդական աշխարհի, այդ աշխարհն ինչ-որ կերպ ներկայացնող անձանց մասին, որոնց միավորում է *ընթերցանությունը*: Ինչպես նշել է հեղինակը Բուենոս Այրեսում կայացած գիտաժողովներից մեկում՝ *«սա վեպ է վեպեր ընթերցելու հաճույքի մասին»:*²⁵⁰

«Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպն իր առաջին հրատարակումից հետո արժանացել է լուրջ և բազմակողմանի գրականագիտական ուսումնասիրության: Քննադատները վեպը դիտարկել են մասնավորապես նշանագիտական հաղորդակցական համատեքստում՝ ընթերցող-տեքստ, հեղինակ-տեքստ և հեղինակ-ընթերցող փոխհարաբերությունների մեջ՝ քննելով թե՛ տղամարդ ընթերցող-կին ընթերցող և ընթերցողական այլ կատեգորիաների սեռային և դերային նշանակությունը,

²⁴⁹ Jacobsen M.M. Palomar e il viaggio di Calvino dall'"esattezza" alla "leggerezza"// Italica. Vol. 69. No. 4. University of California. Berkeley 1992. P. 492

²⁵⁰ Calvino I. Mondo scritto e mondo non scritto. Mondadori. Milano 2011. P.125-126

թե՛ կերպարների արքետիպային բնույթը, թե՛ վեպի որոշ միջտեքստային կապերը: Սակայն գրականագետների անդրադարձում որոշակի բաց է նկատվում վեպում առկա բազմաթիվ ժանրային շերտերի²⁵¹ և այլ հայտնի տեքստերի (թե՛ դասական, թե՛ պոստմոդեռնիստական) հետ կոնցեպտային կապերի ուսումնասիրության մեջ: Մեր ատենախոսության մեջ մեջ կփորձենք լրացնել այդ բացը՝ վերհանելով ժանրային շերտերը, որոնք վեպի պոստմոդեռնիստական կոլաժի մասն են կազմում:

Նշենք, որ «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդը» *մետապատումի* (*metafiction*) ամենից հայտնի օրինակներից է: Մետապատումի՝ որպես 20-րդ դարի պոստմոդեռնիստական գեղագիտության ամենաբնորոշ հնարներից մեկի մասին գրականագետների կողմից բազում անդրադարձեր են եղել: Գրականագետ Պատրիսիա Ուոն իր աշխատության մեջ գրում է.

«Մետապատումը մի տերմին է, որ սովորաբար վերագրում են այնպիսի ստեղծագործություններին, որոնք ինքնագիտակից և համակարգված կերպով ուշադրություն են սևեռում իրենց կարգավիճակի վրա՝ որպես արտեֆակտ, իրականության և գրականության (fiction) միջև հարաբերության վերաբերյալ հարցեր առաջադրելու համար: Իրենց իսկ կառուցվածքային մեթոդների շուրջ քննադատություն ապահովելով՝ նման ստեղծագործությունները ոչ միայն քննում են պատումի հիմքային կառուցվածքները, այլև հետազոտում են գրական մտացածին տեքստից դուրս աշխարհի հավանականորեն մատացածին լինելը»»²⁵²

Պ.Ուոյի այս բնորոշումը հիմք ընդունելով՝ մետապատումը կոնստրուկցիոնալ որպես պատումը կառուցող հնար, որն իր հայելային հատկությամբ արտացոլում է հենց նույն պատումը և թույլ է տալիս գիտակցել նրա մտացածին (*fictional*) լինելը:

Մետապատումը, որը գերիշխող է պոստմոդեռնիստական տեքստերում, տարբեր կերպ է արտահայտվել դասական ստեղծագործություններում: Մետապատումի օրինակներ առկա են դեռ Լ.Ստերնի «Տրիստրամ Շենդիի կյանքն ու խոհերը» վեպում, որտեղ հեղինակը ոչ թե պարզապես «գրում է իր ստեղծագործությունը», այլ

²⁵¹ Բացառություն է կազմում Կառլ Դ.Մալմգրենի «Ընթերցողին դարձնելով Սիրավեպի կերպար: Իտալոն Կալվինոյի «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպը» հոդվածը, որը վեպը համարում է սիրավեպի (*romance*) օրինակ

²⁵² Waugh P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Routledge. New York 1984. P. 2

պատումային շրջանակից բազմաթիվ «շեղումների» (*digression*) միջոցով պատկերում է գրելու ընթացքը: Մետապատումային «շեղումներ» առկա են «Դոն Կիխոտում», օրինակ, առաջին գրքի 19-րդ գլխում, երբ Սանչո Պանսան առաջին անգամ իր տիրոջն անվանում է «Տխուր Կերպարի Ասպետ», Դոն Կիխոտը ենթադրում է, որ դա Սանչոյի մտքով չէր, որ անցավ, այլ «*Կարծես այն իմաստուն մարդը, որին շնորհված է գրել իմ սխրանքների պատմությունը, հարմար գտավ, որ ես ինձ որևէ մականուն ընտրեմ, քանզի այդպես էին գործում բոլոր թափառող ասպետները...*»:²⁵³ Այստեղ վեպն ինքնահղում է կատարում՝ հիշեցնելով իր՝ ասպետական վեպերի պարողիական մեկնաբանություն լինելու մասին: Ամբողջությամբ մետապատում է նաև երկրորդ գրքի երրորդ գլուխը, որտեղ Դոն Կիխոտը Սանչոյի և բակալավրի հետ միասին քննում է իր սխրանքների մասին պատմող գիրքը, այսինքն՝ «Դոն Կիխոտի» առաջին հատորը:

Մետապատումի (մետաթատրոնի) հնարով է կառուցված Լ.Պիրանդելլոյի «Վեց կերպար փնտրում են դերասան» պիեսը, որտեղ Պիրանդելլոն կոնֆլիկտը ուղղակիորեն պատկերելու փոխարեն ներկայացնում է պիեսի բեմադրման պրոցեսը՝ հերոսներ դարձնելով թատրոնի տնօրենին, ռեժիսորին և դերասաններին, որոնք պետք է մարմնավորեն «իսկական պիեսի» կերպարներին:

20-րդ դարի պոստմոդերնիստական գրականությունից հայտնի մետապատումներ և մետավեպեր են Ջ.Ֆաուլզի «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին», որտեղ արտացոլված է վիկտորիանական պատումը նոր ոգով պատմելու գործընթացը, Վ.Նաբոկովի «Գունատ կրակը», Ս.Բեքեթի «Ուոթը» և բազմաթիվ այլ օրինակներ, որոնք բոլորն էլ պարունակում են իրենց իսկ «մտացածին», «գրքային» էությունը քննող պատումային շեղումներ և մեկնաբանություններ: Քննադատ

Մ.Սավվատորին «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպի գլխավոր պատումային գիծը անվանում է վեպի *մակրոտեքստ*:²⁵⁴ Գլխավոր հերոսը՝ անանուն ընթերցողը, ամեն վեպ կարդալուց հետո «մակրոտեքստում» *մեկնաբանում* է իր ընթերցած, իսկ վեպի վերջում՝ նաև իր մասին գրված տեքստը: *Մետա-մեկնաբանության* մասին Պ.Ուոն գրում է. «*Մետա-մեկնաբանությունը, որ տեղ է գտնում ինքնագիտակից գրականության մեջ, կրում է հետևյալ քիչ թե շատ բացահայտ ուղերձը. "սա փորձում է*

²⁵³ Сервантес М. Дон Кихот. Том 1-ый. Гос. Изд. Худ. Лит. Москва 1963. С. 176

²⁵⁴ Salvatori M. Italo Calvino's "If on a Winter's Night a Traveler": Writer's Authority, Reader's Autonomy//Contemporary Literature. Vol. 27. No. 2. University of Wisconsin Press. Wisconsin 1986. P. 186

ձեզ հավատացնել իրեն” կամ “սա ընդամենը խաղ է”²⁵⁵ Մեր համոզմամբ՝ մետամեկնաբանությունը, որը մետապատումի հատուկ տեքստային տարրն է, անթաքույց կերպով ցույց է տալիս իր պատումի մեջ նկարագրված իրականության ոչ իրական, մտացածին լինելը: Գրականագետ Լ.Շատչեոնը մետապատումի մեջ կարևորում է պարողիայի տարրը.

*«Մետապատումի շատ օրինակներում ընթերցողին մնում է այն տպավորությունը, որ, քանի որ ամբողջ գրականությունը կյանքի պարողիայի ինչ-որ ձև է, կարևոր չէ, թե որքանով է այն փորձում ճշմարտանման լինել: Ամենից ինքնությունը և անկեղծը իր իսկ մտացածին լինելը գիտակցող գրականությունն է»:*²⁵⁶

Յուրաքանչյուր գրական ստեղծագործություն պատկերավոր ձևով վերաիմաստավորում է իրականությունը, այսինքն՝ ստեղծում է որևէ **«մետա-իրականություն»**: Մետապատումը գիտակցում է իր պատկերած իրականության ոչ իրական լինելը և դրա մասին ուղղակի կամ անուղղակի կերպով հայտնում է ընթերցողին: «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդում» գլխավոր հերոսին՝ Ընթերցողին իր ընթերցած գրքերի հետ միասին երբեք չի լքելու ինչ-որ մետա-իրականության մեջ գտնվելու զգացողությունը: Պ.Ուոն գրականության և մետա-գրականության փոխհարաբերության շուրջ գրում է.

*«Ողջ գրականությունը պահանջում է ”մետա” մակարդակներ, որոնք բացատրում են մեկ համատեքստից անցումը մյուսին և ստեղծում են համատեքստերի և նշանակությունների փոխկապակցվածություն: Մետա-գրականության մեջ այս մակարդակը զգալի չափով առաջ է մղվում, քանի որ այն իր հիմնական վեկտորն ուղղում է “իրականության” համատեքստից գրականության համատեքստ տեղափոխմանը և այս երկուսի բարդ միջնորդափանցմանը»:*²⁵⁷

«Եթե մի ձմեռային գիշերում» իրական և գրական աշխարհների միջև բարդ փոխհարաբերությունը վերհանում է իրականի և մտացածինի (*fictional*) կապի և միմյանցից անջատման հնարավորության խնդիրները: «Եթե մի ձմեռային գիշերը»,

²⁵⁵ Waugh P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Routledge. New York 1984. P. 35

²⁵⁶ Hutcheon L. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Library of the Candian Review of Comparative Literature. Vol. 5. Wilfrid Laurier University Press. Waterloo 2006. p. 49

⁸⁹ Waugh P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Routledge. New York 1984. P. 36

ինչպես Կավլինոյի նախորդ երկու պոստմոդերնիստական հիպերվեպերը, աչքի է ընկնում բարդ ֆրագմենտար կառուցվածքով, պատումային բազմազանությամբ և լեզվական ճկունությամբ: Վեպում կիրառված են թե՛ *առաջին*, թե՛ *երկրորդ*, թե՛ *երրորդ* դեմքով պատումներ: Գլխավոր պատումային գիծը՝ «մակրոտեքստը», որ պատմված է *երկրորդ* դեմքով, բաղկացած է տասնմեկ գլխից: Գլխավոր հերոսն Ընթերցողն է, որին Կավլինոն դիմում է «դու Ընթերցող՛դ»: Վեպի տասը «միկրովեպերը» մտացածին հեղինակների տասը վեպերի *ինցիպիտներ* են, որոնք Ընթերցողը կիսատ է թողնում: Բոլոր վեպ-ինցիպիտները, ժանրային և թեմատիկ առումով տարբերվելով իրարից՝ մեկ ընդհանուր պատումային շրջանակի մաս են կազմում, որի միջոցով էլ կապակցվում են իրար: Այստեղ, փաստորեն, Կավլինոն շարունակում է «Խաչված ճակատագրերի ամրոցի» պատմությունների կապակցման, «Անտեսանելի քաղաքների» թեմատիկ խմբավորման համակցման խաղը: Սակայն, ինչպես նկատել է Մ.Մոսկալը, այս վեպին, ի տարբերություն նախորդ երկուսի՝ Կավլինոն «վերադարձնում է սյուժեն».²⁵⁸ մակրոտեքստում գործում է մեկ ընդհանուր սյուժե, որը կապում է նաև միկրովեպերի սյուժեները: Այստեղ Ընթերցողն սկսում է կարդալ կարճ պատումները՝ վեպ-ինցիպիտները, և տարբեր պատճառներով կիսատ թողնում: Կավլինոն վեպը սկսում է իր հերոսին՝ Ընթերցողին դիմելով.

*«Պատրաստվում ես կարդալ Իտալո Կավլինոյի նոր “Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ” վեպը: Լիցքաթափվի՛ր: Հավաքի՛ր քեզ: Հեռացրո՛ւ քեզնից ցանկացած այլ միտք: Թող, որ քեզ շրջապատող աշխարհը ցնդի անհայտության մեջ».*²⁵⁹

Փաստորեն, վեպի հենց սկզբում Կավլինոն կառուցում է իր մետապատումը *ինքնահղման* և *ինքնարտացոլման* միջոցով: Իր վեպի հերոս ներկայացնելով Ընթերցողին՝ նա հիմնում է ընթերցող-տեքստ-հեղինակ մի յուրօրինակ կապ: Նա ինքը որպես հեղինակ չի ներկայանում «ես»-ով, այդպիսով տեքստն օտարելով իրենից, իր ստեղծագործությունն իր իսկ տեքստի մետատեքստը դարձնելով: Այնուհետև Ընթերցողն սկսում է կարդալ համանուն վերնագիրն ունեցող վեպը, որն իր հերթին մեկ այլ տեքստ է ներկայացնում.

²⁵⁸ Москалев М.В. Свообразие поздних романов И.Кальвино//Пятые андреевские чтения. УРАО. М. 2007. С. 227

⁹¹ Calvino I. Se una notte d'inverno un viaggiatore. Mondadori. Milano 2014. P. 4

«Վեպը սկսվում է մի երկաթուղային կայարանում, փոնչում է շոգեքարշը, մսխոցի մի կահույրը ծածկում է վեպի գլխի բացվածքը, ծխի մի քուլա թաքցնում է առաջին պարբերության կեսը»։²⁶⁰

Ինչպես մակրոտեքստը, այնպես էլ առաջին միկրոտեքստը, սկսվում է ինքնահղումով: Հեղինակն առաջին վեպ-ինցիպիտի պատումը ներկայացնում է բոլոր դեմքերով՝ երրորդ դեմքով պատմվում է, թե ինչպես է կայարան նոր ժամանած «տղամարդը մտնում բար», որը փաստորեն հենց ինքը հեղինակն է, այստեղից սկսվում է առաջին դեմքի պատումը: Հետո, կրկին դիմելով ընթերցողին՝ հեղինակը ներմուծում է երկրորդ դեմք: Այստեղ ընթերցողի, հեղինակի և կերպարի ինքնությունների շփոթ է առաջանում: Այսպես շարունակվելու է գրեթե բոլոր պատումներում: Դեմքերի և ինքնությունների այս շփոթին անդրադարձել է գրաքննադատ Ինջե Ֆինքը, ըստ որի՝ Կալվինոն այստեղ օգտագործել է երկակի խաղ.

«Առաջին խաղը հիմնված է ներսի և դրսի ընթերցողի վրա: Կիրառելով երկրորդ դեմքի պատում՝ հեղինակը շահում է ընթերցողների վստահությունը և նրանց ներառում խոսույթի մեջ՝ պատումային բավարարությունը հետաձգելու կամ ժխտելու համար: Երկրորդ ռազմավարությունը սկսում է գործել, երբ ընթերցողը տարանջատվում է Ընթերցողից, ով սկսում է իր կյանքը՝ որպես վիպական պատումի գլխավոր հերոս: “Իսկական” ընթերցողը տեսնում է, թե ինչպես է հեղինակը խաղում իր կերպարների հետ՝ հաստատելով իր իշխանությունը անունների և դերանունների միջոցով»։²⁶¹

Ըստ գրաքննադատի՝ ընդհանուր պատումի մեջ հեղինակը, դիմելով վեպի հերոս Ընթերցողին, դիմում է նաև «իսկական» ընթերցողին, որը վեպի հերոս չէ: Հերոս-Ընթերցողը դառնում է նաև իր ընթերցած վեպի հերոսը: Իհարկե, Ընթերցողի և միկրովեպերի հերոսների նույնացումը չի կատարվում բառացի: Ընթերցողի կյանքի և իր կարդացած վեպերի միջև ընդհանրությունն է, որ թույլ է տալիս դա ենթադրել: Ինչպես տեսնում ենք, բերված օրինակում Կալվինոն փորձում է իր նկարագրած պատկերը նույնացնել տեքստի, գրվածքի, էջի հետ՝ մի հնար, որ հեղինակը կիրառել է նաև «Խաչված ճակատագրերի ամրոցում» և «Անտեսանելի քաղաքներում»: Մեր համոզմամբ

²⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 10

⁹³ Fink I. The Power behind the Pronoun: Narrative Games in Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*// Twentieth Century Literature. Vol. 37. No. 1. Hofstra University Stable. Hempstead 1991. P.94

սա ընթերցողին իր տեքստի մեջ ներառելու, պատումին ծանոթացնելու մոտեցում է: Ընթերցողի կարդացած առաջին վեպում, որտեղ նրա համար ամեն ինչ անհասկանալի է, աղոտ ու մշուշոտ, գլխավոր հերոսը կանգնած է ճամպուրակը ձեռքին և փորձում է հասկանալ, թե որն է այդ «աղոտ» ու «անհասկանալի» վիճակում մնալու իմաստը: Այնուհետև մոտենում, զրուցում է կայարանում կանգնած մի կնոջ հետ. *«Կինը գրավում է քո՝ ընթերցողի ուշադրությունը, արդեն մի քանի էջ է, ինչ պտտվում էս նրա շուրջը, որ էս, ո՛չ, որ հեղինակն է պտտվում այս կանացի ներկայության շուրջ, մի քանի էջ է, ինչ սպասում էս, որ այս կանացի ուրվականը կերպարանք ստանա, այնպես, ինչպես գրված էջի վրա են կանացի ուրվականները կերպարանք ստանում...»*:²⁶²

Կնոջ կերպարանքն այստեղ նույնքան սովորոտ ու «ուրվականային» է, որքան ամբողջ տեսարանը: Նույնքան խորհրդավոր կերպով կայարանում մի ոստիկան մոտենում է հերոսին և պահանջում, որ հեռանա: Հենց պատկերները սկսում են փոքր-ինչ հստակություն ձեռք բերել՝ Ընթերցողը ստիպված է լինում ավարտել իր ընթերցանությունը՝ գրքում տպագրական սխալի պատճառով: Վեպի առաջաբանում Կալվինոն առաջին միկրովեպը բնորոշել է որպես «մառախուղի վեպ»,²⁶³ որտեղ պատկերված է անհայտը, ամեն ինչ գտնվում է անորոշության մեջ: Ժանրային առումով սա կարող ենք թրիլեր համարել, որտեղ սկզբում ամեն ինչ ընթերցողի համար անորոշ է, անհասկանալի: Թրիլերի ժանրին Կալվինոն անդրադառնում է նաև մյուս միկրովեպերում: Երկրորդ՝ «Մալբորկի կավածքի մոտ» վերնագրով վեպը սկսվում է խոհանոցային տեսարանի «առարկայական» նկարագրությամբ.

«Էջի վրա մեղմ փչում է տապակայի բույրը, կարծես սոխառած լինի, մի քիչ վառված, քանի որ սոխի մեջ կան հատիկներ, որ նախ դառնում են մանուշակագույն, հետո՝ շագանակագույն, սոխի ամեն մի պատառի ծայրը նախ սև է դառնում, հետո՝ ոսկեգույն...»:²⁶⁴

Այստեղ, որպես առաջին վեպի հակաթեզ, «աղոտ», «մշուշոտ» նկարագրության, առարկաների հյութեղ, մարմնեղ պատկերումն է: Այս վեպում, որ Կալվինոն անվանում է «մարմնական փորձի վեպ», հեղինակը փորձում է նկարագրությանը առարկայական հստակություն տալ: Առաջինում գործում էր միայն տեսողական զգայարանը,

²⁶² Calvino I. Se una notte d'inverno un viaggiatore. Mondadori. Milano 2014. P. 20

²⁶³ Նույն տեղում, էջ xv

երկրորդում՝ հոտառականը, իսկ վեպի «գարգացմանը» զուգընթաց՝ նաև շոշափելիքինը: Այստեղ Կալվինոն ներմուծում է համեմունքների, բաղադրիչների տարօրինակ անուններ: Երկրորդ վեպի «առարկայական», «շոշափելի» բնույթի մասին Ի.Ֆինքը գրում է.

«Խաբուսիկ կերպով ռեալիստական թվացող ինցիպիտի մեջ, որ վերնագրված է «Մալբորկի կալվածքի մոտ», չենք կարող որոշել կերպարների թիվը, քանի որ հեղինակն է, որ նրանց շնորհում է անուններ և առանձնահատկություններ, և միայն բառերն ու անուններն են, որ մեզ առաջնորդում են դեպի նրա երևակայության լայն խոհանոց».²⁶⁵

Համաձայն ենք գրաքննադատի այն կարծիքին, որ ռեալիստական նկարագրությունը նույնպես ուղեկցվում է երևակայական տարրերով՝ մասնավորապես հաշվի առնելով, որ խոհանոցային տեսարանին հետևում են խորհրդավոր իրադարձություններ: Այս միկրովեպում գլխավոր հերոսը մոտենում է Յվիդա/Բրիգո անունով կանացի երկդեմ մի կերպարի և փորձում նրա հետ մերձենալ: Այստեղ, ի տարբերություն առաջին վեպի՝ կնոջ կերպարը մարմին է ստացել ու փորձում է գրավել հերոսին: Տեսարանն այստեղ ընդհատվում է, ինչին հետևում է մեկ այլ խորհրդավոր տեսարան: Հենց այն պահին, երբ իմանում ենք ոմն Պոնկոյի (հավանաբար հերոսի մրցակցի) դաժան սպանության մասին, հերոսը լսում է իր պապի զրույցը մի պարոնի հետ՝ իր և մեկ այլ ընտանիքի (հավանաբար Յվիդա/Բրիգոյի) միջև վաղեմի թշնամության մասին: Այստեղ վեպը նորից ընդհատվում է երկու դատարկ էջերի պատճառով: Մյուս բոլոր վեպերը, որ ընթերցողն սկսում է կարդալ, ինցիպիտիներից հետո դարձյալ ընդհատվում են ոչ պակաս անսովոր պատճառներով: Հաջորդ վեպում հայտնվում են նախորդ կիսատ թողնված վեպի հերոսները, այդ թվում և խորհրդավոր կինը՝ Յվիդան:

Հատկանշական է, որ խորհրդավոր կնոջ կերպարն Ընթերցողի ուշադրությունը գրավում է բոլոր վեպ-ինցիպիտներում: Առաջին վեպում կինն անձանոթ է, խորհրդավոր, «ուրվականային»: Երկրորդ վեպում կինը մարմին է ստանում: Երբ Ընթերցողն սկսում է կարդալ երկրորդ վեպը, նրա կյանքում՝ «մակրոտեքստում», Կալվինոն արդեն ներմուծել է Կին Ընթերցողին՝ Լյուդմիլային, որի հետ ծանոթանում է գրախանութում՝ առաջին կիսատ գիրքը վերադարձնելիս.

²⁶⁵ Fink I. The Power behind the Pronoun: Narrative Games in Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*// *Twentieth Century Literature*. Vol. 37. No. 1. Hofstra University Stable. Hempstead 1991. P.101

«Ահա Կին Ընթերցողը մուտք է գործում քո տեսադաշտ, հայտնվում է քո ուշադրության կենտրոնում, ավելի ճիշտ, դու ես հայտնվում նրա մագնիսական դաշտում, որի ձգողականությունից չես կարող խուսափել: Էլ ժամանակ մի՛ կորցրու, գրույցն սկսելու համար լավ թեմա ունես՝ երկուսիդ ընդհանուր հետաքրքրությունը, մտածի՛ր մի քիչ, կարդացածդ գրքերը հիշի՛ր, առա՛ջ անցիր, ու՛մ ես սպասում»:²⁶⁶

Կին Ընթերցողը մուտք է գործում Ընթերցողի կյանք, վեպի հիմնական պատումային գիծ, որով պետք է սկսվի նրա և Ընթերցողի սիրավեպը.

«Սակայն երեկվանից հետո մի բան փոխվել է: Քո ընթերցանությունն այլևս մենավոր չէ. մտածում ես Կին Ընթերցողի մասին, որն այս պահին նույնպես գիրք է բացում, և ահա վեպը, որն ընթերցելու համար է, կցվում է վեպին, որ ապրելու համար է, այն, ինչ հետևում է քո և նրա պատմությանը, մի նոր պատմության սկիզբ է»:²⁶⁷

Այսպիսով, ընթերցանությունը միավորում է Ընթերցողին և Կին Ընթերցողին՝ դառնալով նրանց հնարավոր սիրավեպի սկիզբը: Երկրորդ միկրովեպը, որը փաստորեն ընթերցում են երկուսն էլ միաժամանակ, իր հերթին նրանց մտերմության արտացոլանքն է: Ընթերցողի ձեռքում հայտնված մյուս բոլոր վեպերը ևս նրա և Կին Ընթերցողի միջև հնարավոր սիրավեպի զարգացումներն են, և համարվում են վեպի միկրոտեքստերը: Կառլ Դ.Մալմգրենը վեպի սիրային թեմայի մասին գրում է.

«Տեքստի ըմբռնման սիրախաղը պետք է ավարտին հասցվի ընթերցանության մեջ: Քանի որ գրականության ակունքը ցանկությունն է, դրանից հետևում է, որ Ընթերցողի արկածները գրականության կարգավիճակ ձեռք չեն բերի, չեն դառնա վիպական, մինչ նա չհանդիպի իր Ցանկության օբյեկտին՝ Ուրիշ Ընթերցողի՝ Լյուդմիլայի կերպարով»:²⁶⁸

Ընթերցողի և Կին Ընթերցողի մյուս հանդիպումը տանում է նրանց մերձեցմանը, որտեղ Կավվինոն երկուսին էլ դիմում է երկրորդ դեմքով.

²⁶⁶ Calvino I. Se una notte d'inverno un viaggiatore. Mondadori. Milano 2014. P. 28

²⁶⁷ Նույն տեղում, էջ 31

²⁶⁸ Malmgren C.D. Romancing the Reader: Calvino's If on a Winter's Night a Traveler//The Review of Contemporary Fiction. Vol. 6. Iss. 2. University of New Orleans 1986. P.112

«Միասին պատկած էք անկողնում, Ընթերցող և Կի՛ն Ընթերցող: Ժամանակն է երկուսիդ էլ հոգնակի երկրորդ դեմքով դիմելու, որ շատ բարդ մի գործ է, քանի որ համարժեք է երկուսիդ էլ մեկ ընդհանուր սուբյեկտ համարելուն»:²⁶⁹

Այսպիսով՝ Կալվինոն գրքերի «ընթերցանության» միջոցով երկու կերպարներին հնարավորություն է տալիս նաև «միմյանց ընթերցելու» .

«Կի՛ն Ընթերցող, քեզ ընթերցեցին: Մարմինդ ենթարկվեց համակարգված ընթերցանության՝ շոշափողական, տեսողական և լսողական ալիքների միջոցով...»:

«Դու էլ այսուհետ ընթերցանության առարկա ես, Ընթերցող. Կին Ընթերցողը հետազոտում է մարմինդ գլուխների բովանդակության միջոցով...»:²⁷⁰

Այսպիսով՝ Կալվինոն սեռական ակտի տեսարանը նկարագրում է գրավոր տեքստի վերածած փոխաբերության միջոցով, մի հնար, որը կիրառել էր նաև «Խաչված ճակատագրերի ամրոցում»՝ տարոյի պատկերները վերածելով պատմության, և «Անտեսանելի քաղաքներում»՝ մնջախաղը, շախմատաքարերը և ճարտարապետությունը վերածելով տեքստի: Իրավացի է վեպի «էրոտիկ տեքստայնության» հեղինակ Ի.Ֆինքը.

«Այն պահից ի վեր, երբ Ռոլան Բարթը հիմնեց սեռական և տեքստային հաճույքների միջև կապը, շատ քննադատներ սկսեցին ուսումնասիրել տեքստերի էրոտիկ բնույթը: “Եթե մի ձմեռային գիշերում” Կալվինոն բառացի նկարագրում է սեռական ցանկության պոետիկայի պոստմոդեռնիստական հասկացույթը, և ընթերցողի, գրողի և տեքստի միջև առաջարկած նրա հարաբերությունը կրում է էրոտիկ կապի բոլոր հասկանիշները»²⁷¹:

Մինչև Ընթերցողի և Կին Ընթերցողի սիրավեպի հանգուցալուծումը՝ Կալվինոն նոր ժանրեր, ենթաժանրեր և տեքստեր է ներմուծում, որոնք բոլորն էլ տարբեր գրական մետա-աշխարհներ են ներկայացնում: Այսպես, վեպը, որը համալսարանում ընթերցանության ակումբի համար կարդում է Լյուդմիլայի քույրը՝ Լոտարիան, ներկայացված է որպես կումբրիացի մի գրողի վեպ, որը մյուս բոլոր կումբրիական գրերի հետ միասին թաքցված է եղել կիներների կողմից: Ներմուծելով արդեն գոյություն

²⁶⁹ Calvino I Se una notte d'inverno un viaggiatore. Mondadori. Milano 2014. P. 152

²⁷⁰ Նույն տեղում, էջ 153-154

²⁷¹ Fink I. The Power behind the Pronoun: Narrative Games in Calvino's If on a Winter's Night a Traveler// Twentieth Century Literature. Vol. 37. No. 1. Hofstra University Stable. Hempstead 1991. P.102

չունեցող ազգեր, նրանց գրականությունը և ներկայացնելով նրանց որպես Երկրորդ համաշխարհային պատերազմում կռվող ուժեր՝ Կալվինոն այս վեպ-ինցիպիտը մոտեցնում է երգիծական քաղաքական հակաուտոպիային.

«Կասահմանափակվեմ՝ հիշեցնելով, թե ինչպես այն նահանգները, որ Կիմերական պետության մասն էին կազմում, Երկրորդ Համաշխարհային պատերազմից հետո մտան Կումբրիական Ժողովրդական Հանրապետության կազմի մեջ: Վերադասավորելով կիմերական արխիվների փաստաթղթերը՝ կումբրիացիներին հաջողվել է վերագնահատել այնպիսի մի գրողի, ինչպիսին Վորտս Վիլյանդին է, որ կումբրիերեն գրել է նույնքան, որքան կիմերերեն, դրանցից, սակայն, կիմերները թարգմանել են միայն իրենց լեզվով (այժմ վերացած) գրվածները»:²⁷²

Մեր համոզմամբ՝ կիմերական և կումբրիական պետություններն ու նրանց «գրականությունները» այստեղ ներկայացված են որպես հայտնի քաղաքական հակաուտոպիաների («1984», «451 աստիճան՝ ըստ Ֆարենհեյթի») ծաղր: Հետաքրքրական է, որ վեպի մակրոտեքստում կերպարները խոսում են այս պետությունների՝ թե՛ որպես իրականի, թե՛ որպես անիրականի մասին:

Վեպը սկսում է զինվորական շքերթի տեսարանով, որտեղ գլխավոր հերոսն ու իր ընկեր Վալերիանոն գործող վարչակարգի՝ Սպիտակների ներկայացուցիչ են (հղում Ռուսական Մեծ Հեղափոխությանը): Նրանք Իրինա անունով մի կնոջ հետ քայլում են կամրջի վրայով, «որից ներքև անդունդն է»: Այն պահին, երբ Իրինան, հերոսի ձեռքերի մեջ կորցնում է գիտակցությունը՝ տեսարանը փոխվում է, և երեքով հայտնվում են ոստիկանական բաժանմունքում: Այստեղ տեքստը նույնպես տարօրինակ է և մշուշոտ, սակայն ձգտում է «ձև», կերպարանք ստանալ ու արդյունքում վերածվում է մետապատմվածքի՝ արտացոլելով ինքն իրեն. *«Միգուցե հենց այս պատմվածքն է, որ դատարկության վրա կառուցված մի կամուրջ է, և առաջ է ընթանում՝ նետելով լուրերը, զգացողությունները և էմոցիաները...»:²⁷³*

Փաստորեն, կերպարները, հաղթահարելով անդունդի վրայի կամուրջը՝ փորձում են պատմվածքին հստակություն հաղորդել, տեսանելի և շոշափելի դարձնել այն:

²⁷² Calvino I. Se una notte d'inverno un viaggiatore. Mondadori. Milano 2014. P. 73

¹⁰⁵ Նույն տեղում, էջ 80

Համաձայն ենք գրաքննադատ Բ.Սպեքմանի այն կարծիքին, որ այստեղ փորձ է արվում դատարկությունը լցնելով՝ կառուցել գրական աշխարհը.

«*Այստեղ* ևս մի քայլ է արված՝ կամրջելու այն ճեղքվածքը, որ կարծես գրականության և դեռ այդպիսին չդարձածի միջև է, կամ չի կարող դառնալ գրականություն: *Vuoto*-ից մինչև անդունդ (*voragine*) դատարկությունը ձև է ստանում, դառնում երկրային, և վերջապես անդունդի հետ դառնում առասպելական և, որ միգուցե ավելի կարևոր է, գրական»:²⁷⁴

Վեպն ընդհատվում է այն պահին, երբ կինը բացահայտում է, որ հերոսը գործակալ է և լրտեսում է Սպիտակներին: Այս վեպ-ինցիպիտը, որ Կալվինոն բնութագրում է որպես «քաղաքական էկզիստենցիալ վեպ», նախ, ինչպես նշեցինք, քաղաքական հակաուտոպիայի ծաղր է և պարունակում է լրտեսական թրիլերի տարրեր:

Ինչպես նշել ենք, Ընթերցողի կարդացած բոլոր վեպ-ինցիպիտներում գլխավոր հերոսը դառնում է ինքը՝ Ընթերցողը: Սրանք տարբեր գրքային աշխարհներ ու մետա-իրականություններ են, որոնցից ամեն մեկում փոխվում է Ընթերցողի դերը: Վեպերից և ոչ մեկը զծային պատում չունի և աչքի է ընկնում ոչ տիպիկ, անսովոր իրականությունների նկարագրությամբ, ինչպես մշուշոտ կայարանը, հոտավետ խոհանոցը, որը նույնպես սկսում է տարալուծվել անորոշության մեջ, օդերևութաբանական կայանը, հայելիների և կալեյդոսկոպների աշխարհը, Պոդոտան, որ հերոսը սկսում է կործանել, բոլորն էլ գրքային, հետևաբար և ֆանտաստիկ աշխարհներ են, որտեղ բացակայում է իրականի զգացողությունը: Եվ հենց այն պահին, երբ ամեն ինչ սկսելու է որևէ բացատրություն ստանալ, ընթերցանությունն ընդհատվում է, և Ընթերցողը վերադառնում է իրական աշխարհ: Ընթերցողի տարբեր մետա-աշխարհներում գտնվելը հիշեցնում է Լ.Քերոլի «Ալիսան»: Գրականագետ Լ.Արմիտը «Ալիսայի» օրինակով անդրադառնում է նմանատիպ երկաշխարհությանը, որը, ըստ քննադատի՝ այուրռեալ ֆանտաստիկ ստեղծագործություններում հաճախ ներկայացվող թեմատիկ գիծ է.

²⁷⁴ Spackman B. *Calvino's non-knowledge*//Romance Studies. Vol. 26 (1). University of California. Berkeley 2008. P.2

«Ֆանտաստիկ պատումի շրջանակում կա երկու քրոնոտոպ. գլխավոր հերոսը արտաքին ռեալիստական աշխարհից մտնում է երազների աշխարհ: Լյուիս Քերոլի «Ալիսան» նման պատումների արքեստիպային օրինակ է: Ալիսայի պատմությունն սկսում է ռեալիստական պատումի աշխարհում՝ գետի մոտ քրոջ հետ նստած, որից հետո մուտք է գործում ոչ թե երազների, այլ գրականության աշխարհ»²⁷⁵: «Ալիսայի» պատումի հիմքում գտնվող երկակի աշխարհների այս մոտիվը արտացոլված է նաև «Եթե մի ձմեռային գիշերում»: Ամեն անգամ նոր գիրք վերցնելիս՝ Ընթերցողը մուտք է գործում մի երազային, ֆանտաստիկ աշխարհ և ամեն մի նոր աշխարհում նրա դերը փոխվում է: Ըստ Արմիտի՝ «Ալիսան գրականության սահմաններում սկսում է գործել որպես երկու կերպար: Որպես երազող՝ նա ռեալիզմի կերպար է, և միայն որպես երազի մեջ իր եսի արտաքին պրոյեկցիա՝ նա դառնում է ֆանտաստիկ գրականության կերպար»:²⁷⁶

Ընթերցողը գրքային աշխարհներում Ալիսայի պես նոր դեր է ստանձնում, սակայն տարածական ամեն նոր ոլորտում նախորդից մի բան պահպանվում է: Այսպես, օրինակ, առաջին վեպում Ընթերցողի ձեռքին ճամպրուկ է, իսկ հինգերորդ վեպում՝ պարկ, որի մեջ դիակ է, երկրորդ վեպի կանացի կերպարը հայտնվում է նաև երրորդ վեպում և այլն: Մ.Սավատորին իր աշխատության մեջ վեպի ընդհանուր պատումի և «միկրոպատումների» փոխհարաբերության մասին գրում է.

«Պատումներում հղումները, արձագանքներն ու արտացոլումներն ավելի քիչ են ֆիքսվում և հազվադեպ են վերահաստատվում խաղային “եսի” կողմից, որ շրջանակում հաճախ մեզ զրկում է բացահայտման հաճույքից: Պատումներում, թերևս, մեզ՝ որպես ընթերցողի, ավելի շատ է ինքնուրույնություն տրված: Շրջանակի դիդակտիկ կալանքներից ազատվելուն պես մենք կարողանում ենք մխրճվել ընթերցողական գործընթացի մեջ»:²⁷⁷

Չենք կարող համաձայնել գրականագետի այս կարծիքին, քանի որ պատումի շրջանակներում տեղ գտած միկրոտեքստերը բոլորն էլ հավասարապես ներկայացնում

²⁷⁵ Armitt L. Fantasy fiction. An introduction. Continuum Intrnat. Publishing Group. New York 2005. P. 27

¹⁰⁸ Նույն տեղում, էջ 29

²⁷⁷ Salvatori M. Italo Calvino's "If on a Winter's Night a Traveler": Writer's Authority, Reader's Autonomy//Contemporary Literature. Vol. 27. No. 2. University of Wisconsin Press. Wisconsin 1986. P. 202

են իրականության որևէ պատկեր և դրա մեջ արտացոլում են գլխավոր պատումը: Վերջինս նույնքան մետապատումային է և թե՛ հերոս-Ընթերցողին, թե՛ ընթերցողին ընդգրկում է իրականի ու անիրականի փոխհարաբերության խաղի մեջ: Նման մետապատումային հնարներ են կիրառված նաև Վ.Նաբոկովի «Լոլիտա» և Է.Բյորջեսի «Լարովի նարինջ» վեպերում: «Լոլիտայում» Հումբոլդտ Հումբոլդտը ներկայացնում է գրական էսթետիկ աշխարհը, որի մեջ փակված է Լոլիտան, և որի կերպարը բնութագրվում է՝ համաձայն այդ աշխարհի: Նաբոկովը Հումբոլդտ Հումբոլդտի աշխարհին մետապատումային հղում է կատարում Լոլիտայի՝ «Կախարդված որսորդներ» վերնագրով ներկայացման իր դերին պատրաստվելիս: Դա նաև այն մոթելի անվանումն է, որտեղ Հումբոլդտ Հումբոլդտն առաջին անգամ տիրանում է Լոլիտային՝ դարձնելով նրան իր «գրական աշխարհի» մասը: «Լարովի նարինջում» գլխավոր հերոսը՝ Ալեքսը, հայտնվում է մի գրողի տանը, որը շարադրում էր նույնպիսի՝ «Լարովի նարինջ» վերնագրով վեպը և ցանկանում է Ալեքսին դարձնել իր հակաուտոպիկ վեպի հերոս: Գրողի վեպում Ալեքսը ներկայացվելու է որպես «լարովի նարինջ» կամ խաղալիք՝ իշխանությունների ձեռքին: «Եթե մի ձմեռային գիշերում» Ընթերցողը նույնպես գտնվում է նման մետա-աշխարհներում, որոնցում նա բնութագրվում է՝ համաձայն տվյալ գրական աշխարհի ժանրի ու թեմատիկայի: Ընթերցողի բոլոր կերպարներն այս կամ այն կերպ պետք է արտացոլվեն նաև նրա իրական աշխարհում՝ «մակրոտեքստում»: Նման մետապատումային հնարներով Կավլինոն ավելի է սրում գրական և իրական աշխարհների փոխհարաբերության դժվարությունը: Պ.Ուոն մետապատումի մեջ իրականի և անիրականի արտահայտության մասին գրում է.

«Մետապատումը գործում է առավելապես “իրականության” հակասականության պրոբլեմատիզացման, քան թե ապակառուցման մեջ: Այն կախված է օրենքների և համակարգերի կանոնավոր կառուցումից և տապալումից: Այսպիսի վեպերը սովորաբար հաստատում են ներքին պլանում “խաղային” աշխարհ, որ ամրապնդում է ընթերցողի ընկղմումն իր մեջ, և հետո մերկացնում իր օրենքները, որպեսզի դրանով հետագոտի “իրականության” և “գրականության” հարաբերությունը, “ֆիկցիայի” հասկացությունը»:²⁷⁸

²⁷⁸ Waugh P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Routledge. New York 1984. P. 41

Առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում «Եթե մի ձմեռային գիշեր» վեպի *կերպարային համակարգը*: Արդեն նշել ենք Ընթերցողի աշխարհում Լյուդմիլայի հայտնվելու նշանակությունը, սակայն նրա հետ միասին Կալվինոն մակրոտեքստ է ներմուծում նաև բոհեմական աշխարհը ներկայացնող այլ կերպարներ: Այսպես, երբ պարզում է, որ երկրորդ վեպը նույնպես էջային թերություններ ունի, Ընթերցողը հանդիպում է Լյուդմիլայի քրոջը՝ Լոտարիային՝ այլ տեսակի ընթերցողի, որ խմբակային ընթերցանության երեկոներ է կազմակերպում, ոչ ընթերցողին՝ Իրներհոյին, ով գրքերի թղթերից զանազան պատկերներ է ստեղծում, պրոֆեսոր Ուցի Տուցիին, ով համալսարանում Ընթերցողի համար թարգմանելով՝ զուգահեռաբար կարդում է կիմերացի գրողի վեպը, խմբագրին՝ Կավեդանյային, ով Ընթերցողին թույլ է տալիս ուսումնասիրել կիսատ վեպերի և նրանց վերնագրերի հետ առաջացած խառնաշփոթի հեղինակի՝ ստահակ թարգմանիչ Էրմես Մարանայի թղթապանակը և ճգնաժամի մեջ գտնվող գրողին՝ Սայլաս Ֆլաներիին, որը վեպ-ինցիպիտներից երկուսի հեղինակն է, որոնցից Էրմես Մարանայի թարգմանչական զեղծարարությունների պատճառով մնացել են միայն պարականոն տարբերակները: Հատկանշական է, որ երբ Ընթերցողը խմբագրատանն ուսումնասիրում է Մարանայի թղթապանակը, հայտնաբերում է որ թարգմանիչ-զեղծարարը ներգրավված է տարբեր երկրներում «գրքային դավադրությունների»: Մարանան բնագրերից թարգմանում է միայն մի հատվածը և այլ վերնագրով ներկայացնում դրանց պարականոն տարբերակները: Հատկանշական է նաև, որ Մարանայի գործի ուսումնասիրության մեջ Ընթերցողը պարզում է, որ բոլոր պարականոն տարբերակները Մարանան «հասցեագրել է» տարբեր կին ընթերցողների, որոնք բոլորն էլ Ընթերցողի մոտ Լյուդմիլայի կերպարի զուգորդումներ են առաջացնում:

«Շունչդ պահած նամակ առ նամակ հետևեցիր կին ընթերցողի այս փոխակերպումներին, որ կարծես նույն մարդուն վերաբերեր...Սակայն նույնիսկ եթե տարբեր մարդիկ էլ լինեն, բոլորի մեջ դու Լյուդմիլայի պատկերն ես տեսնում...»²⁷⁹

Բոլոր խորհրդավոր կին ընթերցողները, որոնց մասին Մարանան խոսում է իր նամակներում, Ընթերցողին հիշեցնում են իր ծանոթ Կին Ընթերցողին՝ Լյուդմիլային, իսկ Մարանայի թարգմանած և կեղծած գրքերը՝ Լյուդմիլայի գրական

²⁷⁹ Calvino I. Se una notte d'inverno un viaggiatore. Mondadori. Milano 2014. P. 127

նախասիրությունները: Երբ Ընթերցողը հայտնվում է Լյուդմիլայի տանը՝ Իրներհոյից իմանում է, որ Մարանան հաճախ Լյուդմիլայի հետ գրքեր է փոխանակել, և մի անգամ նրանից գողացել է Սայլաս Ֆլաների անունով մի հեղինակի կոմերցիոն թրիլերները, որոնցից միայն պարականոն տարբերակներն է հանձնել խմբագրությանը: Այստեղ նույալես մակրոտեքստի ներսում ստեղծվում է մեկ այլ տեքստ: Փաստորեն, Կալվինոն Մարանայի դավադրությունը մակրոտեքստում վերածում է մետա-թրիլերի: Այստեղ արտացոլված բոլոր կանացի կերպարները կրում են Լյուդմիլայի պատկերը, նմանապես միկրոտեքստերում միննույն կանացի կերպարը տարբեր գրական խոսույթներում տարբեր կերպ է արտահայտվում: Իրավացի է գրաքննադատ Ջ.Մորսեն՝ վեպում Լյուդմիլայի կերպարը համարելով իրականության հեղհեղուկ պատկերումը սրող.

«Լյուդմիլայի ներկայությունը ընթերցողներին հիշեցնում է, որ Կալվինոյի պատմությունն ամբողջովին երևակայություն է, քանի որ Լյուդմիլան կրում է տարօրինակ և խորհրդավոր հատկանիշներ: Դրանցից ամենատարօրինակը նրա՝ Ընթերցողին հաջորդ տեքստի որակները բնորոշելու կարողությունն է»²⁸⁰

Լյուդմիլայի կերպարը գրականագետի վերը նշած «տարօրինակություններով» հանդերձ՝ Կալվինոյի մետապատումի գլխավոր հենասյուններից է: Նա գտնվում է թե՛ Ընթերցողի, թե՛ Մարանայի, թե՛ Սայլաս Ֆլաներիի ուշադրության կենտրոնում, հանդես է գալիս որպես նրանց երեքի հետաքրքրության օբյեկտ: Լյուդմիլայի ընթերցողական ճաշակն է, որ ուղորդում է վեպ-ինցիպիտները. *«Ինձ ամենից շատ գրավող վեպերը, - սասց Լյուդմիլան, - ստեղծում են մշուշոտ, դաժան ու հոռի պատրանք, որով կարելի է ներթափանցել մարդկային հարաբերությունների կծիկը»²⁸¹*

Վեպի բոլոր վեպ-ինցիպիտները կրում են Լյուդմիլայի՝ նաև որպես փորձառու, «էսթետիկ» ընթերցողի նախասիրության կնիքը: Առաջին՝ «մշուշոտ» և չորրորդ՝ «քաղաքական-էկզիստենցիալ» վեպերը պարունակում են մշուշոտ պատկերներ, նույն կերպ և վեցերորդ վեպը (Կալվինոն սա անվանել է «անձկության վեպ»), որտեղ հերոսը պրոֆեսորի կերպարով միայն վերջում է որոշում պատասխանել վեպի ամբողջ գլխի ընթացքում հնչող հեռախոսագանգին, երկրորդ և հինգերորդ միկրովեպերում

²⁸⁰ Morse J. On Italo Calvino//Chicago Review. Vol. 33. No. 2. Chicago 1982. P. 113

²⁸¹ Calvino I Se una notte d'inverno un viaggiatore. Mondadori. Milano 2014. P. 192

պատմվում է դաժան սպանության մասին, ութերորդ վեպը, որ իբր գրված է ճապոնացի հեղինակի կողմից, պարունակում է սիրային հոռի տեսարանի նկարագրություն: Տարբեր վեպերում, լինի դա «մշուշի», թե՛ «առարկաների», «անձկության», թե՛ «հոռի» բոլորն էլ արտահայտում են այն պատրանքը, որի մասին խոսում է Լյուդմիլան:

Հետաքրքիր է պատկերված նաև ճգնաժամի մեջ գտնվող գրողը՝ Սայլաս Ֆլաներին, որին տեսնելու և դետեկտիվային հետազոտությունն ավարտելու է մեկնում Ընթերցողը: Գրողի պատումային գիծը ներկայացված է վեպի ութերորդ գլխում, որ Սայլաս Ֆլաներիի օրագիրն է, և ողջ մակրոտեքստում միակ առաջին դեմքով պատմված հատվածն է: Օրագրի մեջ Ֆլաներին խոսում է գրողի՝ իր որոնումների, խորհրդավոր Կին Ընթերցողի կերպարի հանդեպ իր հետաքրքրության մասին.

*«Նայելով շեզլոնգին նստած կնոջը՝ մոտս իսկապես գրելու ցանկություն առաջացավ, այսինքն՝ գրելու ոչ թե նրան, այլ նրա ընթերցանությունը, գրել ցանկացած բան՝ մտածելով, թե ինչ կարող է անցնել նրա ընթերցանությամբ»:*²⁸² Ֆլաներիին փաստորեն սկսում է հետաքրքրել Կին Ընթերցողի ընթերցողական աշխարհը, որն էլ իր հերթին կարող է արտացոլվել իր գրական աշխարհում: Այնուհետև Ֆլաներին հայտնում է, որ կուզեր *«գրել մի գիրք, որը միայն ինցիպիտ կլիներ, որ իր ողջ տևողության մեջ կպահպաներ սկզբի կարողությունը, սպասումն առանց սպասման օբյեկտի: Սակայն ինչպե՞ս կարող է կազմված լինել նման գիրքը: Պետք է ընդհատվի՞ առաջին իսկ պարբերությունից»:*²⁸³

Ինչպես հերոսների /Ընթերցողի և Կին Ընթերցողի/ ընթերցանությունն է դարձել Կավլինոյի վեպի հիմնական թեմա, այնպես էլ Ֆլաներին է ցանկանում բոլոր վեպ ինցիպիտների հետ միասին այդ գործընթացը ներառել իր վեպի մեջ: Արդյունքում ստացվում է *մետա-մետավեպ*՝ վեպ ընթերցանության մասին, որն իր հերթին պարունակում է ընթերցանության մասին մեկ այլ վեպ՝ իր արտահայտումը գտած Ֆլաներիի օրագրում: Ֆլաներիի հետ Ընթերցողի հանդիպումը հիշեցնում է Կ.Վոննեգուտի *«Սպանդանոց N°5-ում»* Բիլլի Փիլգրիմի՝ իր սիրելի գրողի՝ նույնպիսի ճգնաժամի մեջ գտնվող ֆանտաստ Քիլգոր Թրաութի հետ հանդիպումը, որը փաստորեն

²⁸² Նույն տեղում, էջ 171

²⁸³ Նույն տեղում, էջ 180

շարադրել էր նաև Բիլլիի՝ Տրալֆամադորացիների մոլորակ կատարած ճամփորդությունը: Երկու վեպերում էլ գրողների կերպարները ներկայացնում են վեպերի հեղինակների՝ Կալվինոյի և Վոննեգուտի *alter ego*-ները:

Ֆլաներիի հետ հանդիպումից հետո Ընթերցողը վերադառնում է՝ ճանապարհին ընդհատված թողնելով երկու վեպերի ընթերցանությունը, որոնցից մեկը՝ «հոռի» վեպը՝ օդանավակայանի գրաքննությունը նրան արգելում է իր հետ տանել՝ էրոտիկ նկարագրությունների պատճառով: Արդյունքում՝ Ընթերցողը ստիպված է լինում ընթերցել մեկ այլ վեպ-ինցիպիտ, որտեղ հերոսը Պոդոտայում սկսում է ոչնչացնել ճանապարհին պատահած ամեն ինչ: Այս միկրովեպը, որ Կալվինոն բնորոշել է որպես «ապոկալիպտիկ վեպ», իր մեջ կրում է ընթերցանությունն ավարտելու և վերսկսելու գործընթացը: Պոդոտան կործանելով՝ հերոսը, այդուհանդերձ Ընթերցողը, պետք է վերադառնա սկիզբ և ամեն ինչ վերսկսի: Գրաքննադատ Կ.Մացցոնին վեպում խախտված սկզբերի մասին գրում է.

«Ձմեռային գիշերվա» գլխավոր որոնումը սկզբերի մեջ է, մի փորձ, որ անդադար ընդհատվում է սյուժեի մեջ շարունակ ներմուծվող սիրավեպի և պատմության (history) պատճառով, որ արդեն իսկ մշտապես կայացած սիրավեպի (storia) և պատմության (storia) ներմուծումն է պատմություն (storia):»²⁸⁴

Վեպի խախտված սկզբին հետևում են տարօրինակ իրադարձություններ, որոնք վեպը շարունակ տանում են սիրավեպից թրիլեր և հակառակը: Վերջին՝ «ապոկալիպտիկ վեպի» ինցիպիտը կարդալուց հետո Ընթերցողն ընկնում է հուսահատության մեջ: Նա՝ որպես «միջին վիճակագրական ընթերցող», ցանկանում է իմանալ ավարտը: Ըստ Ս.Բրիցիարելլիի՝ «*Ընթերցողը նախ կենտրոնացած է գիրքը սկզբից մինչև վերջ ընթերցելու գաղափարի մեջ, սակայն “Եթե մի ձմեռային գիշերվա” զարգանալու հետ միասին նա այնքան է վհատվում, որ նրան սկսում է քիչ հետաքրքրել, թե վերջին հաշվով ինչ գիրք կկարդա: Փոխարենը նա, որպես ավանդական ընթերցող,*

²⁸⁴ Mazzoni C. (Re)constructing the Incipit: Narrative Beginnings in Calvino's "If on a Winter's Night a Traveler" and "Freud's Notes upon a Case of Obsessional Neurosis"// Comparative Literature Studies. Vol. 30. No. 1. Penn State University Press 1993. P.59

տարված է գիրքն ավարտելու ցանկությամբ՝ այդպիսով հարմարվելով կարծրատիպային ընթերցանության սպասելիքներին»։²⁸⁵

Մեր համոզմամբ՝ Ընթերցողին առաջ է մղում գրքերի միջոցով իր իսկ կյանքի պատմությունը տեսնելու, հասկանալու և նաև՝ ձևավորելու մղումը։ Այդ է պատճառը, որ վեպի վերջում՝ այս ընթերցողական լաբիրինթոսին վերջ տալու համար նա հայտնվում է գրադարանում, որտեղ լսում է գրքերի էությանը վերաբերող այլ ընթերցողների կարծիքներ.

«Ես նույնպես հաճախ զգում եմ կարդացածս գրքերը վերընթերցելու կարիքը...բայց ամեն վերընթերցումից հետո կարծես մի նոր գիրք կարդամ... Ինձ համար էլ բոլոր ընթերցածս գրքերը տանում են դեպի մեկ գիրք...բայց սա ժամանակի հետևում գտնվող մի գիրք է, որ բխում է իմ իսկ հիշողություններից։ Կա մի պատմություն, որ ինձ համար սկսվում է բոլոր մյուս պատմություններից առաջ, և բոլոր կարդացածս պատմությունները կրում են նրա անհետացող արձագանքը»։²⁸⁶

Ընթերցողն այստեղ **իրար է կցում բոլոր գրքերի վերնագրերը** և ստանում է առաջին հայացքից աղճատ, սակայն մեկ ընդհանուր միտք արտահայտող նախադասություն՝ «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդ... Մալբորկի կալվածքի մոտ...ուղղաձիգ ափից ձգվելով...առանց վախենալու քամուց և գլխապտույտից...նայում է ցած, որտեղ խտանում է խավարը...իրար քարկապվող գծերի մի ցանցում...իրար հատվող գծերի մի ցանցում...լուսնով լուսավորված սիզամարգում...մի դատարկ փոսի շուրջը...ի՞նչ է սպասում նրան վերջում»։²⁸⁷ Այս ամենի մեջ նա տեսնում է իր պատմությունը, ինչպես այն միակ գիրքը գրադարանի ընթերցողի համար, որից բխում են մնացած բոլորը։ Ումբերտո Էկոն իր «Ընթերցողի դերը» աշխատության մեջ անդրադառնում է ընթերցողի և տեքստի միջև այս փոխհարաբերությանը.

«Միևնույն ժամանակ ընթերցողը ստիպված է լինում համեմատել (եթե նա դա դեռ չի արել) տեքստի ներկայացրած աշխարհը իր իրական աշխարհի հետ, որտեղ

²⁸⁵ Briziarelli S. What's in a name, A Seventeenth-Century Book, Detective Fiction, and Calvino's *Se una notte d'inverno un viaggiatore*//Romance Quarterly. 57: 77–91. Taylor & Francis Group. LLC. Routledge 2010. P.81

²⁸⁶ Calvino I. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Mondadori. Milano 2014. P. 255

²⁸⁷ Նույն տեղում

արտացոլված է իր կյանքի փորձը; համենայն դեպս այն աշխարհի հետ, որը կառուցված է իր ընթերցողի հանրագիտարանի կողմից»։²⁸⁸

Հենց ընթերցողը գիտակցում է իր և իր ընթերցած աշխարհների ընդհանրությունը և դրանց բոլորի մեջ իրականը գրքայինից տարանջատման անհնարինությունը, նա հասկանում է, որ այս ամենը կարող է մի նոր պատմության սկիզբ դառնալ, իր պատմության, որը նույնպես գրված է, և որը նույնպես պետք է ավարտին հասցնել: Այստեղ արդեն Ընթերցողի փոխարեն պետք է գործի հեղինակը, որ գրադարանի ընթերցողների ձայնով նրան դրողում է գնալ ու ամուսնանալ Կին Ընթերցողի հետ, քանի որ *«Դեռ հնուց պատմությունները երկու հնարավոր ավարտ ունեին. բոլոր փորձություններն անցնելով՝ հերոսն ու հերոսուհին կա՛մ ամուսնանում էին, կա՛մ մեռնում: Բոլոր պատմությունների վերջնական իմաստն ունի երկու դեմք՝ կա՛մ կյանքի շարունակությունը, կա՛մ մահվան անխուսափելիությունը»։²⁸⁹*

Ու.Էկոն «Վարդի անունը» վեպի իր հետգրության մեջ խոսում է իր վեպը մեկ այլ պատմությունից՝ վերագտնված մի միջնադարյան ձեռագրից բխեցնելու փորձի մասին.

«Վերաբացահայտել եմ

այն, ինչ իմացել են բոլոր գրողները (և որ շատ անգամներ մեզ ասել են). գրքերը միշտ պատմում են այլ գրքերի մասին, և յուրաքանչյուր պատմություն պատմում է արդեն պատմված պատմություն»։²⁹⁰ Էկոյի այս բնորոշումն ամբողջովին համապատասխանում է Կավլինոյի մետավեպի էությանը: Ընթերցողը, գիտակցելով արդեն գրված իր պատմությունը՝ որոշում է սկսել այն սկզբից:

Մենք ընդունում ենք գրաքննադատ Մալգրենի այն միտքը, որ Կավլինոյի այս ստեղծագործությունը գլխավորապես հետևում է սիրավեպի կանոններին: Սիրահարների ծանոթությունից հետո ներմուծվում են այլ ժանրեր, մասնավորապես թրիլլերն ու դրա ենթատեսակները՝ քաղաքական, լրտեսական և այլն: Դրանք ծառայում են Ընթերցողի և Կին Ընթերցողի կողմից բոլոր փորձությունների հաղթահարմանը և վերջում նրանց միավորմանը:

Գրքային աշխարհների, դրանց միավորման և նոր պատմության սկիզբն արտացոլելու իր կարողության շնորհիվ «Եթե ձմեռային մի գիշեր մի ճանապարհորդ»

²⁸⁸ Эко У. Роль читателя. Симпозиум. СПб. 2007. С.72

²⁸⁹ Calvino I-Se una notte d'inverno un viaggiatore. Mondadori. Milano 2014. P. 259

²⁹⁰ Eco U. Il nome della rosa. Bompiani. Milano 2009. P. 513

վեպը յուրօրինակ կերպով ամփոփում է հեղինակի թե՛ ֆանտաստիկ եռերգության մեջ արտահատյալաձև հնարները, թե՛ տեքստային տարրերի համակցման խաղի միջոցով գրված ուշ շրջանի երկու հիպերվեպերը:

Այսպիսով, Կալվինոյի պոստմոդեռնիստական շրջանի երեք՝ «Խաչված ճակատագրերի ամրոցը», «Անտեսանելի քաղաքները» և «Եթե մի ձմեռային գիշեր մի ճանապարհորդը» վեպերում՝ առկա են պոստմոդեռնիստական գեղագիտության մի շարք առանձնահատկություններ: Այստեղ արտացոլված է ավելի վաղ գրված «Մեր նախնիները» եռերգության վեպերի ֆանտաստիկ ժանրի փոխակերպումը՝ ցնորականի: Համակցման խաղի հնարի, մետապատումի, բազմաթիվ ժանրային շերտերի (շրջանակային պատում (*frame-story*), հեքիաթ, նովել, առակ, վեպ-մեմուար, վեպ-թրիլեր) միջոցով այս վեպերում ստեղծվում են իրականի և անիրականի (գրքայինի) փոխհարաբերության նոր պատկերներ: Հեղինակի

վերջին՝ «Պալումար» վեպը ժանրային առումով միատարր է: Իր կառուցվածքով, ներքին տրամադրությամբ ավելի շատ փիլիսոփայական տրակտատ է հիշեցնում, քան վեպ: «Մեր նախնիների» վիպական տարբեր խոսույթները, ժանրային շերտերը, որոնց փոխակերպումն առկա է պոստմոդեռնիստական շրջանի երեք վեպերում՝ «Պալումար» վեպում ամբողջությամբ բացակայում է: Ուստի նպատակահարմար չենք գտել մեր աստենախոսության մեջ անդրադառնալ այդ վեպի ուսումնասիրությանը:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ուսումնասիրելով Իտալո Կալվինոյի ստեղծագործական տարբեր փուլերի արձակի ժանրային, թեմատիկ, կառուցվածքային առանձնահատկությունները և դրանցով պայմանավորված *ժանրային փոխակերպումները*՝ հանգում ենք հետևյալ եզրակացություններին.

1. 20-րդ դարի *վեպը* որպես ժանրային, կառուցվածքային և բովանդակային բազմապլան համակարգ, ներառում է տարբեր ժանրերին հատուկ բազմաթիվ տարրեր: Վեպը շարունակ *ինքնահեզնանքի* ենթարկվող ժանր է, որն անընդհատ *զարգանալով*, նոր հնարավորություններ և նոր շերտեր է ձեռք բերում, սակայն անավարտ է և տարբեր շարունակությունների հնարավորություն է տալիս:
2. Ի.Կալվինոյի ստեղծագործական առաջին՝ *նեոռեալիստական շրջանը* (1940-ական թվականներ) գրողի կայացման, ստեղծագործական ուղիների որոնման շրջան է և պայմանավորված է ժամանակի սոցիալ-քաղաքական իրադրության պահանջներով: Կալվինոյի՝ այդ տարիներին հեղինակած «Վերջինն ագռավն է գալիս» պատմվածքների ժողովածուն և «Սարդերի հյուսած արահետը» վեպը գրված են նեոռեալիզմին հատուկ *լեզվի պարզությամբ, հստակ գծային կառուցվածքով*, գյուղի բնապատկերի, գավառական իրականության կենդանի նկարագրությամբ, բարբառային խոսվածքի տարրերի օգտագործմամբ:
3. Ի.Կալվինոյի արձակում կատարված նորարական էքսպերիմենտները, գիտական հետաքրքրություն ներկայացնող ժանրային փոխակերպումները կապված են նրա ստեղծագործական ուղու երկրորդ՝ ֆանտաստիկ և երրորդ՝ պոստմոդեռնիստական շրջանների երկերի հետ: Ի.Կալվինոյի ստեղծագործական երկրորդ՝ ֆանտաստիկ շրջանի (1950-60-ական թվականներ) գեղագիտական որոնումների արդյունքում սկզբունքորեն փոխվում է աշխարհի պատկերման Կալվինոյի ընկալումը: Այդ տարիներին գրված «Մեր նախնիները» եռերգության մեջ («Կիսված վիկոնտը» «Բարոնը ծառի վրա», «Գոյություն չունեցող ասպետը») իրականությունը փոխարինվում է *ֆանտաստիկ* պատկերներով,

վիպական քրոնոտոպի, կառուցվածքի, կերպարային համակարգի առանձնահատկությունները պայմանավորում են *երևակայականը, հրաշալին, արտասովորն ու անբացատրելին*: «Մեր նախնիներում» ֆանտաստիկը հիմնականում արտահայտվում է գլխավոր հերոսների *ֆիզիկական վիճակի* անսովոր դրսևորումներով, որոնք արտահայտված են վերնագրերում: Կավվինոն դա անվանում է նախնական «վիզուալ» պատկեր:

4. Կավվինոյի Ֆանտաստիկ վեպերի ժանրի բնորոշման մեջ կարևորվում են թե՛ *արտաքին* ձևը՝ շարահյուսությունը (պատումը, շարադրանքը, կառուցվածքը), թե՛ ներքինը՝ իմաստաբանությունը (թեմատիկ տարրերը, մոտիվները, ֆանտաստիկ իրադարձությունները, կերպարանափոխությունը, կախարդական արարածները և այլն): Կավվինոյի ֆանտաստիկ վեպի *քրոնոտոպը* ներկայացված է *անցյալի* պատմական իրադարձությունների և պատումի ներկայի համադրումով, ինչպես նաև հեքիաթային, էպիկական և արկածային վեպերին հատուկ գեղանկարչական ֆոնը ստեղծող բազմապիսի տոպոսների նկարագրությամբ: Կավվինոյի այս շրջանի վեպերում տեքստային միջոցներով ստեղծված Ֆանտաստիկը պատկերված է *հրականի* համատեքստում:

5. Հեղինակի ներմուծած տարբեր ժանրերի՝ հեքիաթի, հերոսական պոեմի, արկածային և ավազակային, դաստիարակության, ասպետական և այլ վիպական ժանրերին հատուկ տարրերը, տարբեր կերպ արտահայտվելով՝ յուրօրինակ վիպական փոխակերպումներ են ստացել: Այսպես՝ Կիսված վիկոնտը» վեպում վերաիմաստավորում և վիպականացում են ստացել *կախարդական հեքիաթը* և *կերպարի երկվության* թեման, «Բարոնը ծառի վրա» վեպում ժանրային բազմաշերտության մեջ տարբերակվում են *պատմավեպը, դաստիարակության, ավազակային և արկածային* վեպերը, որոնք այստեղ ծաղրական մեկնաբանություն են ստանում, «Գոյություն չունեցող ասպետում» հեքիաթային պատումի ֆոնին վերամեկնաբանվում են *պատմավեպի, ասպետական վեպի և հերոսական պոեմի* ժանրային տարրերը:

6. Կալվինոյի եռերգության վեպերում պատումը ներկայացված է առաջին դեմքով, *հոմոդիեզետիկ պատմողների* անունից: Քանի որ պատմողը որպես իրադարձությունների ականատես կամ տարեգիր, պատմում է իր *հիշողությունները*՝ Ու.Ք.Բուրի բնորոշմամբ դառնում է «անվստահելի պատմող» (*unreliable narrator*): Կալվինոյի «հերալդիկ» եռերգության *արդիականությունը* պայմանավորված է վեպերի հերոսների՝ ժամանակից մարդու օտարացումն արտացոլող «ես»-ի *ճգնաժամով, ինքնության և իդեալական աշխարհի որոնումով*:
7. Կալվինոյի ուշ՝ *պոստմոդեռնիստական շրջանի* երեք՝ «*Խաչված ճակատագրերի ամբողջը*» (1973), «*Անտեսանելի քաղաքներ*» (1972), «*Եթե ձմեռային մի գիշեր մի ճանապարհորդ*» (1979) վեպերի *ժանրային և կառուցվածքային խնդիրների* ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ դրանցում առկա են պոստմոդեռնիստական գրականությանը բնորոշ այնպիսի առանձնահատկություններ, ինչպիսիք են *ինքնարտացոլումը, մետապատումը, միջտեքստայնությունը, հատվածայնությունը, հեզնանքը, ներդաշնակության և քառուսի, իրականության և պատրանքի փոխհարաբերությունները*, Ի.Հասանի բնորոշած տարրերի «շղթան», որ տեքստը դարձնում են *բաց և ազատ*, իրականի և անիրականի՝ եթերայինի մեջ լուծված, *տեսիլայինի և ցնորականի վերածված ֆանտաստիկը, հեղինակ և տեքստ, ընթերցող և տեքստ* փոխհարաբերությունները և տեքստային *խաղը*:
8. Կալվինոյի պոստմոդեռնիստական շրջանի վեպերում կարևորվում է ընթերցողի դերը, *պատումն* առավելապես «տեքստային» է դառնում, իսկ վերջին՝ «*Եթե ձմեռային մի գիշեր մի ճանապարհորդ*» վեպում նույնիսկ չքանում է՝ ամբողջությամբ վերածվելով *տեքստի*: Կալվինոյի ուշ շրջանի վեպերին բնորոշ են *բաց տեքստային տարածությունը*, տեքստային տարրերի *համակցումները և խաչաձևումները*: Նման հնարների ամբողջությունը գրականագիտության մեջ ստացել է *հիպերտեքստ* անվանումը: Այն ներկայանում է բազմաթիվ տեքստերի *համակցման* խաղի (*gioco combinatorio*) տեսքով. «*Խաչված ճակատագրերի*

ամրոցում՝ տարոյի միննույն քարտերից ստացվող տարբեր պատմությունների, «Անտեսանելի քաղաքներում»՝ շախմատաքարերի և ժեստերի լեզվով պատմված տեքստի, «Եթե ձմեռային մի գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպում՝ մեկ վեպի մեջ տարբեր «վեպերի» համակցման ձևով: Այս բոլոր հնարներն ու տեքստային առանձնահատկությունները Կալվինոն անվանում է *հիպերվեպ*:

ա. «Խաչված ճակատագրերի ամրոցը» վեպը ներկայացնում է պատմություններ ստեղծելու և դրանք մեկ սյուժետային գծով միավորելու հնարավորությունը: Վեպի հիմնական առանձնահատկություններն են տարոյի պատկերներից պատմություններ ստեղծելը, դրանց տարբեր ընթերցումներն ու մեկնաբանությունները, խաչաձևումները, հայտնի դասական կերպարների ներմուծումը և վերախմաստավորումը, կերպարների երկակիությունը, իրականության ընկալման տարբեր կողմերը:

բ. «Անտեսանելի քաղաքները» վեպն իր յուրօրինակ ֆրագմենտար կառուցվածքով, տեքստային տարրերի անսովոր համակցումների, պատմողունկնդիր, հեղինակ-տեքստ, տեքստ-ընթերցող երկակի և խնդրահարույց փոխհարաբերությունների, ժանրային երկխմաստությունների շնորհիվ ստեղծում է բացառապես նոր վիպական խոսույթ: Այստեղ բառերի և ժեստերի լեզուն տանում է իրականության առավել խորը և հակասական արտահայտման:

գ. Վեպի՝ կանացի անուններ կրող քաղաքներին նվիրված ֆրագմենտները՝ *վինյետները*, «արձակ պոեմներ» են, որոնք իրենց ակնթարթային նկարագրությամբ և ռիթմիկ բնույթով կարող են ընկալվել որպես բանաստեղծություններ և ժողովածու և ժանրային առումով մոտ լինել Դանթեի «Նոր կյանքին» կամ Պետրարկայի «Տաղարանին», որոնցում իրարից անկախ բանաստեղծությունները կապված են ներքին «քնարական» շրջանակով: Համակցման խաղի միջոցով քաղաքների միջև առաջանում է ներքին և արտաքին կապ, որը դրսևորվում է վինյետների կրկնվող վերնագրերում:

դ. Վեպի քրոնոտոպը խնդրահարույց է, քանի որ նկարագրված բոլոր քաղաքները «անտեսանելի» են, անիրական և ներկայացված են որպես հիշողություն, տեսիլք, ներկայի, անցյալի ու ապագայի հատման խաչմերուկ: Վինյետներում արտացոլված հատկապես անցյալի թեման «Անտեսանելի քաղաքները» մոտեցնում է *վեպ-մեմուար* ժանրին: Վեպում բացակայում է *ճանապարհի տոպոսը*, քանի որ շարժում, որպես այդպիսին, չկա: Քաղաքների ընկալման մեջ իրականի և անիրականի երկակիության խաղը ներկայացված է *երկրային կյանքի և հանդերձյալ աշխարհի փոխհարաբերությամբ*, ինչպես նաև *հայելայնությամբ*: հայելին արտացոլում է իրականությունը և միաժամանակ հերքում այն՝ ստեղծելով իրենք, որն էլ իր հերթին դառնում է անիրական:

ե. «Եթե ձմեռային մի գիշեր մի ճանապարհորդը» վեպում համագումարի են բերվում հեղինակի՝ գրեթե բոլոր վեպերում կիրառած տեքստային ու պատումային, ժանրային ու գեղարվեստական հնարները: Սա *վեպ-լաբիրինթոս* է, որտեղ իրարից անջատ հանդես են գալիս բազմաթիվ առանձին տեքստեր, որոնք իրենց հերթին պարունակում են այլ տեքստեր, որոնք միավորվում են վեպի մեկ ընդհանուր *մետապատումի* մեջ, դառնալով: Կալվինոյի alter ego-ն՝ գրող Ֆլաներին, ցանկանում է բոլոր վեպ-ինցիպիտները միասին ներառել իր վեպի մեջ: Արդյունքում ստացվում է *մետա-մետավեպ*՝ վեպ ընթերցանության մասին:

զ. Վեպի գլխավոր հերոսը՝ անանուն Ընթերցողը, տարբեր վեպ-ինցիպիտներ կարդալուց հետո «մակրոտեքստում» մեկնաբանում է իր ընթերցածը, իսկ վեպի վերջում՝ նաև իր մասին գրված տեքստը: Վեպերից ոչ մեկը գծային պատում չունի և աչքի է ընկնում անսովոր իրականությունների, ֆանտաստիկ աշխարհների նկարագրությամբ: Այն պահին, երբ ամեն ինչ սկսում է ինչ-որ բացատրություն ստանալ, ընթերցանությունն ընդհատվում է, և Ընթերցողը վերադառնում է իրական աշխարհ:

9. «Եթե ձմեռային մի գիշեր մի ճանապարհորդ» վեպն ամփոփում է թե՛ «Մեր նախնիները» եռերգության ժանրային շերտերը, թե՛ նախորդ երկու

պոստմոդեռնիստական վեպերում առկա տեքստային խաղերը: Վեպի ժանրային շերտերից առաջնային տեղն են գրավում սիրավեպն ու թրիլերը, իսկ վեպ-ինցիպիտներում՝ հակաուտոպիան, էրոտիկ վեպը, լրտեսական թրիլերը:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Calvino I. Il visconte dimezzato. Mondadori. Milano 2009. 91p.
2. Calvino I. Il barone rampante. Mondadori. Milano 2014. 253 p.
3. Calvino I. Il cavaliere inesistente. Mondadori. Milano 2014. 124 p.
4. Calvino I. Il castello dei destini incrociati. Mondadori. Milano 2014. 126 p.
5. Calvino I. Le città invisibili. Mondadori. Milano 201. 166 p.
6. Calvino I. Se una notte d'inverno un viaggiatore. Mondadori. Milano 2014. 264 p.
7. Calvino I. Palomar. Mondadori. Milano 2012. 117 p.
8. Calvino I. Romanzi e Racconti vol. 1. Mondadori. Milano 1991. 1398 p.
9. Сервантес М. Дон Кихот. Том 1-ый. Гос. Изд. Худ. Лит. Москва 1963. 584 стр.
10. Stevenson R.L. The Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde. Collins Classics. London 2010. 116 p.
11. Argiolas P. L'atlante utopico nelle Città Invisibili di Italo Calvino, tra il dibattito novecentesco e l'eretico Fourier. Università degli studi di Cagliari. Cagliari 2008. 194 p.
12. Armit L. Fantasy fiction. An introduction. Continuum Intrnat. Publishing Group. New York 2005. 229 p.
13. Bacchilega C. Il viaggio di Calvino. Fiaba, racconto e mito.// La Ricerca Folklorica. No. 12. Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e i testiextrafolklorici. Edizioni grafo. Brescia 1985. PP.27-32
14. Balanuye C. The Fish Dissolved in Water: A Deleuze-Guattarian Experiment with Calvino. Akdeniz University. Istanbul 2012. Vol. 2. No. 5. 314-322
15. Barengi M. Calvino. Profili di storia letteraria. Mulino. Bologna 2009. 153 p.
16. Barengi M. Italo Calvino. Le linee e i margini. Il Mulino. Bologna. 2007. 281 p.
17. Barengi M. Note e notizie sui testi. Il castello dei destini incrociati// I. Calvino. Racconti e romanzi. Vol. 2. I Meridiani Mondadori. II. Milano. 1992. PP. 1366-88
18. Bernardini Napoletano F. I segni nuovi di Italo Calvino. Da “Le Cosmicomiche” a “Le città invisibili”. Bulzoni. Roma 1977. 217 p.

19. Bonura G. Invito alla lettura di Italo Calvino. Mursia. Milano 1990. 216 p.
20. Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. The University of Chicago Press. 1983. 552 p.
21. Bottino G. P. Italo Calvino. La Nuova Italia. Firenze 1967. 498 p.
22. Brera M. At the Court of Kublai Kan: Storytelling as Semiotic Art in *Le città invisibili* by Italo Calvino. Symposium. Vol. 65, No. 4. University of Edinburgh 2011. PP. 271-289
23. Briziarelli S. What's in a name, A Seventeenth-Century Book, Detective Fiction, and Calvino's *Se una notte d'inverno un viaggiatore*// *Romance Quarterly*. 57: 77-91. Taylor & Francis Group. LLC. Routledge 2010. P.77-91
24. Brooke-Rose C. A rhetoric of the unreal: Studies in narrative and structure, especially of the fantastic. Cambridge University Press. Cambridge 1983. 456 p.
25. Calligaris C. Italo Calvino. Mursia. Milano 1985. 127 p.
26. Calvino I. I libri degli altri. Lettere 1947-1981. A cura di G. Tesio. Einaudi. Torino 1991. 658p.
27. Calvino I. Mondo scritto e mondo non scritto. Mondadori. Milano 2002. 362 p.
28. Capoferro R. Empirical Wonder: Historicising the Fantastic, 1660-1760. Peter Lang Publishing Group. New Brunswick 2010. 238 p.
29. Cases C. Calvino e il pathos della distanza. *Patrie e Lettere*. Liviana Padova. Einaudi. Torino 1987. PP.160-166
30. Chiesa L. Calvino and Perec: Cities and Puzzles// *The Romanic Review*. 97. Columbia University Press. New York 2006. PP. 401-421
31. Citati P. Il castello dei destini incrociati// *Il te del cappellaio matto*. Mondadori. Milano 1972. PP. 236-38
32. Deidier R. Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino. Guerini e Associati. Milano 1995. 179 p.
33. Dunster, Ruth M. The abyss of Calvino's deconstructive writing. University of Glasgow 2010. 140 p.
34. Eco U. Opera aperta. Bompiani. Milano 1997. 308 p.
35. Fink I. The Power behind the Pronoun: Narrative Games in Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*// *Twentieth Century Literature*. Vol. 37. No. 1. Hofstra University Stable. Hempstead 1991. PP. 93-104

36. Gabriele T. *Eros and Language*. Fairleigh Dickinson Univ. Press. London and Toronto 1994. 175 p.
37. Genette G. *Narrative Discourse. An essay in method*. Cornell University Press. New York 1983. 285 p.
38. Guj. L. *The loss of the self: la selva oscura of Mr Palomar*//*The Modern Language Review* . Vol. 82. No.4. Modern Humanities Research Association. Cambridge 1987. PP. 862-868
39. Hassan I. *Pluralism in Postmodern Perspective*. //*Critical Inquiry*. Vol. 12. No.3. University of Chicago 1986. P.503-520
40. Hume K. *Calvino's Fictions. Cogito and Cosmos*. Clarendon Press. Oxford 1992. 224 p.
41. Hutcheon L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. *Library of the Canadian Review of Comparative Literature*. Vol. 5. Wilfrid Laurier University Press. Waterloo 2006. 188 p.
42. Introduction by Bloom H. *Italo Calvino. Comprehensive research and study guide*. Chelsea House Publishers. Broomall. PA 2000. 128 p.
43. Jackson R. *Fantasy. Literature of Subversion*. Routledge. Cambridge. 1981. 224 p.
44. Jacobsen M.M. *Palomar e il viaggio di Calvino dall'"esattezza" alla "leggerezza"*// *Italica*. Vol. 69. No. 4. University of California. Berkeley 1992. PP. 489-504
45. Laurentis de T. *Narrative discourse in Calvino: Praxis or Poesis?* *PMLA*. vol. 90. n. 3.). University of Wisconsin-Milwaukee. Milwaukee 1975. P. 414-425
46. Malmgren C.D. *Romancing the Reader: Calvino's If on a Winter's Night a Traveler*//*The Review of Contemporary Fiction*. Vol. 6. Iss. 2. University of New Orleans 1986. PP. 106-116
47. Manganelli G. *Il mondo ammirato con la testa in giu*// *L'Espresso*. XVI. 12. 22 marzo 1970. P. 22
48. Marnie Campagnaro. *A Classic Work of Italian Literature: Italo Calvino's Trilogy for Young Readers*// *Libri & Liberi*. 2 (1). Universita' di Padova 2013. PP. 83-95
49. Mazzoni C. *(Re)constructing the Incipit: Narrative Beginnings in Calvino's "If on a Winter's Night a Traveler" and "Freud's Notes upon a Case of Obsessional Neurosis"*// *Comparative Literature Studies*. Vol. 30. No. 1. Penn State University Press 1993. PP. 53-68
50. McLaughlin M. L. *Italo Calvino*. Edinburgh University Press. Edinburgh 1998. 240 p.

51. Mik M. The Immemorial Waters of Venice: Woman as Anodyne in Italo Calvino's Invisible Cities//The Expicator. Vol. 67. Iss. 3. University of Lodz. Heldref Publication. Lodz 2009. PP. 221-224
52. Milanini C.L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino. Garzanti. Milano 1990. 196 p.
53. Milano P.Il crociato senza fede.Il lettore di professione//Il vecchio e nuovo Calvino, 2. Feltrinelli. Milano 1960. PP. 260-263
54. Morse J. On Italo Calvino//Chicago Review. Vol. 33. No. 2. Chicago 1982. P. 111-114
55. Pannunzi P. G.La trilogia di Calvino. Alpha Test Sri. Milano 2005. 128 p.
56. Pasolini P. P. Italo Calvino. Le città invisibili. Saggi sulla letteratura e sull'arte. a cura di W Siti e S. de Laude. I Meridiani Mondadori. Milano 1999. t. II. pp. 1724-30
57. Pasqua di S. Il Barone rampante di Italo Calvino: Una lettura didattica// Quaderni CIRD 4. Edizioni Università di Trieste 2012. PP. 20-34
58. Pedriali F. G. Under the Rule of the Great Khan: On Marco Polo, Italo Calvino and the Description of the World//MLN. Vol. 120. No. 1. Italian Issue. The Johns Hopkins University Press. Baltimore 2005. PP. 161-172
59. Pedriali F. G.Under the rule of the Great Khan: on Marco, Italo Calvino and the description of the world. The Johns Hopkins University PressStable. MLN. Vol. 120. No. 1. Italian Issue (Jan. 2005). PP. 161-172
60. Pedulla W.L'estrema funzione// La letteratura degli anni settanta svela I propri segreti. Marsilio.Venezia. 1975. PP. 219-39
61. Pilz K. L'idea del limite in Italo Calvino//Aperture. Roma 1997. PP. 162-169
62. Pilz K. Mapping complexity. Literature and Science in Works of Italo Calvino. Troubador Publishing. Leicester 2005. 209 p.
63. Pilz K. Reconceptualising thought and Space: Labyrinths and Cities in Calvino's Fictions. American Association of Teachers of Italian. Italica. Vol. 80. No. 2 (Summer, 2003). PP. 229-242
64. Raboni G.Calvino racconta al lettore un romanzo di tutti I romanzi. Tuttolibri (La Stampa). Vol. 25. Torino 1979. PP. 1388-97
65. Rivoletti C. Dagli "Ossi di seppia" a "Le città invisibili": come Calvino riusa Montale//Romanische Forschungen. 118. Bd. H. 3. Vittorio Klostermann GmbH. Frankfurt 2006. PP. 305-329

66. Rushdie S. Italo Calvino. *Patrie immaginarie*. Mondadori. Milano 1991. PP. 276-84
67. Rushing A.R. Tutto e' zuppa! Making the superego enjoy in Calvino's «Nonexistent knight». *Romantic Review*. Columbia University. New York 2010. Vol. 101. P. 561-577
68. Rushing R. A. Tutto e' zuppa. Making the superego enjoy in Italo Calvino's *Il cavaliere inesistente*//*Romantic review*. Vol. 101. Issue 3. Columbia University Press. New York 2010. PP. 561-577
69. Salvatori M. Italo Calvino's "If on a Winter's Night a Traveler": Writer's Authority, Reader's Autonomy//*Contemporary Literature*. Vol. 27. No. 2. University of Wisconsin Press. Wisconsin 1986. P. 182-212
70. Sandner D. *Critical Discourses of the Fantastic, 1712–1831*. Ashgate Publishing. Fullerton 2011. 200 p.
71. Sandner D. *Fantastic Literature. A Critical reader*. Praeger Publishers. Westport 2004. 357 p.
72. Schneider M. Calvino at a crossroads. *Il castello dei destini incrociati*// *PMLA*. Vol. 95. No. 1. Modern Language association. New York 1980. PP. 73-90
73. Segre C. Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse di un aleph di dieci colori. *Teatro e romanzo*. Einaudi. Milano 1984. PP. 135-73
74. Spackman B. Calvino's non-knowledge//*Romance Studies*. Vol. 26 (1). University of California. Berkeley 2008. PP. 6-19
75. Spinazzola V. *Le carte di Calvino. Dopo l'avanguardia*. Transeuropa. Ancona Bologna 1989. PP. 25-27
76. Villa C. Alla ricerca del midollo del leone e l'Ariosto geometrico di Calvino// *Romance studies*. Vol. 22. University of California. Los Angeles 2004. PP. 115-126
77. Villa C. Alla ricerca del midollo del leone e l'Ariosto geometrico di Calvino// *Romance Studies*. Vol. 22 (2). University of California. Los Angeles 2004 PP. 115-126
78. Waugh P. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge. New York 1984. 186 p.
79. Weiss B. *Understanding Italo Calvino*. University of South Carolina Press. Columbia. South Carolina 1993. 233 p.

80. Wood M. Hidden in the Distance: Reading Calvino Reading// The Kenyon Review New Series. Vol. 20 Princeton University Press. Princeton 1998. PP. 155-170
81. Živković M. The double as the "unseen" of culture: Toward a definition of doppelganger//Facta Universitatis// Linguistics and Literature// Vol.2. No 7. University of Niš 2000. PP.121-128
82. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Изд. Прогресс. М. 1989. 616 стр.
83. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. Художественная литература. М. 1986. 544 с.
84. Бахтин М.М. Тетралогия. Лабиринт. М. 1988. 608 с.
85. Грифцов Б.А. Теория романа. Гос. академия худож. наук. М. 1926. 152 с.
86. Косиков Г.К. Сочинения. В 2-х тт. Т.2. Теория литературы. Методология Гуманитарных наук// Проблема жанра романа и французский новый роман. Из истории изучения жанров. М. Изд.Центр Книги Рудомино. 2011. 695 с.
87. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Изд. Искусство. СПб 2010. 704 с.
88. Луков В. Неореализм в литературе// Энциклопедия гуманитарных наук.№1. Московский Гуманитарный Университет. М. 2013. СС.289-292
89. Мелитинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Художественная литература. М.1986. 320 с.
90. Москалев М.В. Своеобразие поздних романов И.Кальвино//Пятые андреевские чтения. УРАО. М. 2007. 223-227 с.
91. Москалев М.В. Сказочное и фантастическое в трилогии И.Кальвино "Наши предки"//Четвертые андреевские чтения. УРАО. М. 2006. 193-196 с.
92. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. Изд. независимая газета. М. 1998. 512 с.
93. Пропп В. Морфология волшебной сказки. Лабиринт. М. 2001. 192 стр.
94. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Дом интеллектуальной книги. М. 1999. 144 с.
95. Томашевский Б.М. Теория Литературы. Поэтика.. Изд. Аспект пресс. М. 1999. 334 с.

96. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Изд. Наука. М. 1977. 576 с.
97. Уэллек Р, Уоррен О. Теория литературы. Прогресс. М. 1978. 328 стр.
98. Эко У. Роль читателя. Симпозиум. СПб. 2007. 502 стр.

Էլեկտրոնային կայքեր

99. <http://theses.gla.ac.uk/1961/1/2010dunstermth.pdf>
100. http://veprints.unica.it/122/1/argiolas_pier_paolo.pdf
101. <http://romanbook.net/book/6858808/?page=10>
102. <http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry02.html>
103. <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/kosikov5-ru>
104. <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/>
105. <http://italiano.sismondi.ch/letteratura/autori/Calvino/italo-calvino-il-sentiero-dei-nidi-di-ragno>
106. [http://www.paolacarbone.com/anglo_americano/2014/italo_calvino_-_lezioni_amicane\(1\).pdf](http://www.paolacarbone.com/anglo_americano/2014/italo_calvino_-_lezioni_amicane(1).pdf)
107. <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/bahtin-roman-ego-znachenie/postanovka-problemy-romana-vospitaniya>
108. <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Zangrandi%20Silvia.pdf>
109. <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/22/DeFrancesco22.pdf>
110. <http://www.netslova.ru/viesel/viesel.htm>
111. <http://art-tech.arts.ufl.edu/~jack/courses/f06-dig4581/papers/non-linear/aarseth.pdf>
112. http://www.carlocinato.com/download/saggi_iperromanzi/iperromanzi_e_romanzi_ipertestuali-carlo_cinato.pdf