

**ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՊՐԱԿՏԻԿԱՅԻ ԱՄԲԻՈՆ**

ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ ԳԱՅԱՆԵ ՌՈՒԴԻԿԻ

**ՋՈՅՍՅԱՆ ԲԱՌԱԴԱՐՁՎԱԾԱՅԻՆ ՄԻԱՎՈՐՆԵՐԸ ԵՎ ԴՐԱՆՑ
ԽՈՐՀՐԴԱՆՇԱՆԱՅԻՆ ԻՄԱՍՏԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ
(«Դուբլինցիներ» եվ «Ուլիսես» երկերի նյութի հիման վրա)**

**Ժ.02.07 - «Ռոմանագերմանական լեզուներ»
մասնագիտությամբ
Բանասիրական գիտությունների թեկնածուի
գիտական աստիճանի հայցման**

Ա Տ Ե Ն Ա Խ Ո Ս Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

**Գիտական ղեկավար՝
բ.գ.թ., դոցենտ Գ. Ա. Գևորգյան**

ԵՐԵՎԱՆ 2017

Բովանդակություն

Ներածություն.....	3
-------------------	---

Գլուխ I

ԿԱՅՈՒՆ ԵՎ ԱԶԱՏ ԴԱՐՁՎԱԾԱՅԻՆ ՄԻԱՎՈՐՆԵՐԸ Զ. ԶՈՅՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ ՈՐՊԵՍ ԲԱՐՈՅԱԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒ ՀԱՆՐԱՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԴԱՇՏԻ ԱՐՏԱՀԱՅՏԻՉՆԵՐ	14
Ծանոթագրություններ.....	67

Գլուխ II

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇՆԵՐՆ ԻԲՐԵՎ ՈՒՂՂԱՁԻԳ ԼԱՅՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍԻ ԱԶԴԱՆՇՈՒՅԹՆԵՐ.....	80
Ծանոթագրություններ.....	123
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ.....	126
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ.....	129
ԲԱՌԱՐԱՆՆԵՐ ԵՎ ՏԵՂԵԿԱՏՎԱԿԱՆ ՁԵՌՆԱՐԿՆԵՐ.....	140
ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ.....	142

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Գեղարվեստական բառի, որոշակի համատեքստում նրա ձեռք բերած իմաստային և հուզարտահայտչական տարբեր երանգավորումների մասին խոսվել է բազմիցս՝ տարբեր աշխատություններում և տարբեր հատույթներով: Բառի՝ բազմանշանակությամբ օժտվելու ներունակության, նրա առարկայական (ուղղակի), վերնշանային այլաբերական դրսևորումների մասին նույնպես՝ վաղուց ի վեր: Վաղագույն խորհրդածությունները և մեկնաբանությունները պատկանում են հերմենևտիկական (մեկնարվեստային) ուղղությանը, որն իր ձևավորման սկզբնական փուլում կոչված էր վեր հանել, մեկնաբանել հին հունական մտքի ու ոգու դրսևորումների, մասնավորապես՝ Հոմերոսի «Իլիական» և «Ոդիսական» էպիկական պոեմների լեզուն ու ոճը, առանձին բառերի ու արտահայտությունների ուղղակի և փոխաբերական իմաստները, ընդհանուր առմամբ՝ հանդես գալ բացատրողի, բացահայտողի, ուղեցույցի դերում: Մի գործառույթ, որը վերապահված էր աստվածների սուրհանդակին՝ Հերմեսին, ով կապ էր պահպանում աստվածների և մարդկանց միջև, վեր առնում լռության քողը և հայտնում աստվածների կամքը այս կամ այն հարցի վերաբերյալ: Ուստի պատահական չէ, որ «հերմևտիկ» կերպով փակ գաղտնիքները, ինչպես նաև մեկնողական հատուկ հմտություն ու հանճար պահանջող տեքստերի և «դժվար ընթեռնելի» (մեկնաբանության առումով) բառերի բացատրման արվեստը կոչվել է հենց Հերմեսի անունով:

Հետագայում, կարելի է ասել գրեթե ողջ միջնադարում, մեկնարվեստը կոչված է եղել աստվածաշնչյան բառ ու բանի մեկնությանը: Նոր և նորագույն շրջաններում հերմենևտիկական առավելապես սկսել է զբաղվել գեղարվեստական գրականության տարաբնույթ խնդիրների, լեզվաոճական, ժանրային դրսևորումների և առհասարակ, արտալեզվական ու լեզվական գործոնների փոխադարձ ազդեցության հարցերով՝ այդպիսով սկիզբ դնելով բանասիրական հերմենևտիկային, որի գլխավոր խնդիրներից է՝ գեղարվեստական երկի դիտարկումը իբրև բանասիրական համալիր հետազոտության առարկա և երկի լեզվի ու պոետիկայի, տեքստային միավորների՝ բառերի և լայն համատեքստի միջև եղած կապերի վերհանումը:

Արդի շրջանում՝ կապված գեղարվեստական խոսքի նորանոր դրսևորումների և գեղագիտական հոսանքների ու գաղափարների երևան գալու հետ, զարգացումներ է ապրում նաև բանասիրական հերմենևտիկան, որը միտված է տեքստի և տեքստային միավորների, դրանց ծնունդ տվող հեղինակի, ինչպես նաև տվյալ ժամանակաշրջանի և արտատեքստային այլևայլ գործոնների սերտ միասնության բացահայտմանը: Այս միասնականության բացահայտմամբ միայն կարելի է հասնել երկի գաղափարական, գեղագիտական ու ճանաչողական արժեքների լիակատար ընկալմանը և բնութագրմանը: Դրան օժանդակում է տեքստի դիտարկումն իբրև.

- 1) տեքստային միավորների, մասնավորապես՝ բառերի միջտեքստային ներթափանցումների արդյունք,
- 2) պատմաբանասիրական տեղեկատվության և ուղղաձիգ լայն համատեքստի արտահայտություն (Гюббенет 1991),
- 3) արքետիպերի գեղարվեստական անդրադարձ և նախատիպերի նորովի կիրառություն,
- 4) բառերի անվանողական, բառարանային նշանակությունների վրա հիմնված այլաբերությունների, ձեռք բերված բազմանշանակությունների ու իմաստավորումների առանձնացում կամ ցայտունացում (Потебня 1863: 150, Литвин 2005: 7-8),
- 5) կայուն (օբյեկտիվ-ավանդույթային) և ազատ (սուբյեկտիվ) մակդիրների, դարձվածքների և խորհրդանիշների յուրօրինակ համագործակցություն ողջ համատեքստի հետ,
- 6) հերմենևտիկ մշակման ենթակա երևույթ, որի քննությունը ի հայտ է բերում վերլուծության լեզվաբանական ու գրականագիտական հայեցակերպերի միասնականության արդյունավետությունը (Задорнова 1992, Эко 2003, Гаспарян 2008),
- 7) ուրույն միջավայր, որտեղ, համատեքստով պայմանավորված, հեղինակին բնորոշ մեկ այլ զգացական ու մտավոր երանգավորմամբ են օժտվում դարձվածքներն ու խորհրդանիշները:

Մշակույթ – գեղարվեստական լեզու կապի քննարկումները ցույց են տալիս, որ ամեն մի գրական ստեղծագործություն հնարավոր է քննարկել ըստ երկու

հայեցակերպերի՝ 1) որպես *ինքնակա-ներունակ կառույց* (լատ.immanens)՝ գեղարվեստական ինքնատիպ աշխարհ՝ ինքն իր մեջ, և 2) որպես ինչ-որ առավել բարձրագույն և ընդհանրական մշակութային երևույթի բաղադրատարր, նրանից ածանցված մի բան: Ասվածը, հարկավ, վերաբերում է յուրաքանչյուր գեղարվեստական ստեղծագործության, և ամեն մի երկ կարելի է բնութագրել և՛ որպես առանձին երևույթ կամ որպես ինքնակա կառույց, և՛ որպես մշակութային ինչ-որ ընդհանրության գեղարվեստական արտահայտություն: Լավագույն օրինակ կարող են համարվել դարձվածքներն ու խորհրդանիշները, դրանց լեզվամշակութային տարբերակների գեղարվեստական կիրառումները (Потман 1992): Պետք է նշել, որ այսօր, ելնելով բանասիրական համալիր քննության և լեզվաբանական ու գրականագիտական հայեցակերպերի միասնականության անհրաժեշտությունից, առավել արդյունավետ և նախընտրելի է համարվում՝ երկը քննարկել վերը նշված երկու տեսանկյունների համադրմամբ ու դրանց փոխառնչությունների վերհանմամբ:

Որպես ընդհանուր մշակութային կյանքի փոխներթափանցման գեղարվեստական արտահայտություն՝ հույժ ուշագրավ են անգլիացի մեծանուն գրող, «մոդեռնիզմի ռահվիրաներից» (Ալիքյան 2009: 162) Զ. Ջոյսի ստեղծագործությունները, որտեղ լեզվաոճական առանձնահատկությունները ինքնատիպ են և օրգանապես ձուլված գրողի ասելիքին, դարաշրջանի ոգուն ու նկարագրին: Անշուշտ, հնարավոր չէ հետազոտության մեջ ներգրավել նրա ողջ ստեղծագործությունը «Դուբլինցիներ»-ից (1914) մինչև «Ֆիննեգանի հոգեհանգիստը» (1939), որը ասվածի ամենացայտուն դրսևորումներից է: Նկատի ունենալով նման ընդգրկման անհնարինությունը, առավել ողջամիտ և նպատակահարմար է դիտվել սահմանափակվել «Դուբլինցիներ»-ով (հայ. հրտ. 1978) և «Ուլիսես»-ով (անգլ. հրտ. 1960, հայ. հրտ. 2012), որոնք, նախ, հսկայական նյութ են ընձեռում համակողմանի քննարկումների համար, բացի դրանից հագեցած են կայուն կապակցություններով՝ դարձվածքներով, գրական անդրադարձներով (մասնավորապես՝ «Ուլիսես»-ը), ազատ կամ որոշակիորեն ձևափոխված ավանդույթային-շրջանառու կապակցություններով և բրիտանական ու համաեվրոպական լեզվամշակութային ավանդույթներից սերող խորհրդանիշներով,

որոնք բոլոր դեպքերում պահպանելով սկզբնատիպը, ջոյսյան տեքստում երանգավորվում են մեկ այլ առնշանակութամբ՝ կատարելով հատուկ գործառույթ: Մեզ հետաքրքրել է, նախ, ջոյսյան լեզվամտածողության եղանակը, ավանդույթային կապակցությունների՝ դարձվածքների և խորհրդանիշների կիրարկման ու ձևափոխման «տրամաբանությունը», մարդու գոյության աբսուրդը, օտարվածության խնդիրը, «պատմականության մղձավանջը» (Տե՛ս Ալիքյան 2009: 165), մարդու սնամեջ-հավակնոտ-ցուցադրական վարքի գեղարվեստական նկարագիրը, լեզվաոճական որոշ միջոցների կիրառման անհրաժեշտությունը՝ կապված ուղղաձիգ համատեքստի և գլոբալ ուղղաձիգ համատեքստի հետ. հասկացություններ, որոնք դիպուկ կերպով է բնութագրել Ի. Վ. Գյուբենետը՝ ուղղաձիգ համատեքստի վերաբերյալ մասնավորապես նշելով, որ այն ցույց է տալիս տեքստային միավորների պատկանելիությունը, և յուրաքանչյուր հորիզոնական տեքստ, որը հայտնապես մեզ ներկայացնում է տեքստային միավորների ողջ բազմազանությունը, իր հետևում ունի նաև ուղղաձիգ համատեքստ, որն անմիջականորեն հասու չէ մեր զգայական ընկալմանը: Այդ ընկալման ներքո հետազոտողը առաջին հերթին հասկանում է իրականությունները, գրական անդրադարձի տարատեսակ տիպերը. ինչպես նաև արտատեքստային որոշ գործոններ (Гюбенет 1991: 6-7-8, 11-12-13,16): Գլոբալ (կամ լայն) ուղղաձիգ համատեքստ ասելով նա հասկանում է արտալեզվական գործոնների ավելի մեծ շրջանակ, որն այս կամ այն կերպ արտացոլվում է ստեղծագործության մեջ: Այդ շրջանակն են կազմում «դարաշրջանային համատեքստը» կամ ժամանակի ոգին, սոցիալական կյանքն իր շերտերով, գրական ուղղությունները, հեղինակի աշխարհայացքը՝ պայմանավորված այդ գործոններով և այլն. հանգամանքներ, որոնք պետք է հաշվի առնվեն հատկապես թարգմանություն անելիս, ինչպես նաև ուղղաձիգ և գլոբալ ուղղաձիգ համատեքստերի փոխհարաբերումը վերլուծելիս (նույն տեղում: 39-40-41-42):

Բնականաբար, մեզ հետաքրքրել է նաև դրանց հայերեն թարգմանությունը՝ կիրարկված լեզվաոճական միջոցների՝ հուզարտահայտչական լրացուցիչ երանգավորումների ձեռքբերման փաստը լեզվամշակութային նոր իրադրության մեջ հայտնվելիս: Ճիշտ է՝ ջոյսյան տեքստերը հստակ են, առանց կեղծ-հավակնոտ

պատկերավորության, բայց դա ամենևին էլ չի նշանակում, որ դրանց թարգմանությունը դյուրին է: Ինչ վերաբերում է «Ուլիսես»-ի թարգմանությանը, ապա այն, կարելի է ասել, խիզախում է, եթե միայն նկատի ունենանք այն հանգամանքը, որ այդ ստեղծագործության մեջ առկա են բազմաթիվ ներթափանցումներ՝ գերմաներեն, ֆրանսերեն, լատիներեն, եբրայերեն և այլ լեզուներով, ներթափանցումներ, որոնք վերաբերում են տարաբնույթ բնագավառերի: Իհարկե, առանձին դժվարություն են հարուցում ջոյսյան-հեղինակային ազատ կամ սուբյեկտիվ բնույթի (ոչ ավանդական, ոչ արքետիպային) բառակազմությունները, դիպվածային տարրերը և երբեմն էլ ամենատարօրինակ բառային զուգորդումները, որոնք բոլորն էլ գրողի լեզվի և ոճի հարազատ տարրերն են՝ կապված ինքնօրինակ լեզվամտածողության և առասպելաբանական, կրոնաբարոյական, էթնիկական, իրավական, սոցիալ-մշակութային, փիլիսոփայական ու գեղագիտական ընկալումների զուգորդման հետ: Այն, ինչ հետազոտողները, տեքստաբանները ասել են տեքստի վերաբերյալ, թե յուրաքանչյուր տեքստ ելք է դեպի այլ տեքստեր, վերաբերում է հենց ջոյսյան տեքստերին, որոնք իսկապես ելքեր են դեպի այլ տեքստեր: Ամենից շատ են ելքերը (կամ հղումները) դեպի Սուրբ Գիրք և դեպի սուրբ հայրերի մեկնաբանությունները: Երկրորդ տեղում կարելի է դնել հունահռոմեական դիցաբանական անցյալը՝ աստվածներ, առասպելական էակներ և սյուժեներ: Մեծ տեղ է գրավում Շեքսպիրը: Ամենակարևորը, սակայն, այդ լեզվաոճական անդրադարձների, հղումների ձևն է, այն կերպը, որով կատարվում է տվյալ հղումը կամ անդրադարձը: Նա ոչ թե ուղղակի բերում է դարձվածքը կամ ասույթը մի որևէ աղբյուրից՝ հանուն պատկերավորության կամ խոհականության արտահայտման, այլ, կարելի է ասել, ճիշտ հակառակը. Ջոյսի մոտ այդ «իմաստուն» դարձվածքները՝ այս կամ այն հերոսի շուրթերին, կարծես «դատարկվում» են իրենց կեղծ-լրջախոհ իմաստությունից, քանզի դատարկ են այն օգտագործող մարդիկ: Այդ գերխիտ արտահայտությունները կամ լեզվամշակութային գերխիտ նշույթագրումները, որպես հասարակության նյութական ու հոգևոր մշակույթի անդրադարձումներ (Гак 1988, Фразеология в контексте культуры 1999), «Դուբլինցիներ»-ում կամ «Ուլիսես»-ում հանդես են գալիս որպես իրենց հակոտնյաները՝ *հաճախ հնչելով իբրև պարողիաներ կամ*

ծաղրանմանակումներ. գրողն այդպես՝ արտահայտման այդ երանգով ներկայացնելով դարձվածքը՝ ուզում է ասել, որ բառերը, արտահայտությունները կորցրել են իրենց լրջագույն իմաստները. դրանք շահարկվում են այս կամ այն ազգայնամոլի, դատարկաբանի կամ ինքնությունը կորցրած խեղճ, ինքն իրենից կամ հասարակությունից օտարված մարդու կողմից. մի դեպքում՝ լրջախոհությամբ պճնվելու, մեկ այլ դեպքում՝ դարձվածքի լրջախոհության ներքո թաքնվելու նպատակով: Այդ քարացած, անհատական ապրումից ու կենդանությունից զուրկ դարձվածքները, կարելի է ասել, չեն արտահայտում ոչ մի սուբյեկտիվ կենդանի ապրում, և ունեն առավելապես ձևական բնույթ: Այդ սուբյեկտիվ ապրումից զուրկ դարձվածքների արտաբերումը գործող անձանց կողմից կարծես կոչված է հավաստելու, թե մարդ արարածն իբրև հասարակական էակ այլևս օտարացած է լեզվից, իսկ լեզուն՝ նրանից:

Եվ քանի որ օտարվածությունը երկուստեք է՝ մարդու և լեզվի միջև, նախընտրելի են դառնում լեզվի կաղապարային, պատրաստի ձևերը, այսինքն՝ կայուն և այլաբանական նշանակություն ունեցող լեզվական միավորները, որոնք կոչվում են դարձվածքներ:

Ցուցադրականության լեզվական հաղթարշավը իր գագաթնակետին է հասնում «Ուլիսես»-ում: Այդ ամենը ընդհանրացվում, ի մի է բերվում խորհրդանշական պատկերներով ու խորհրդանշաններով, որոնք չունեն ցուցադրական-աղաղակող բնույթ և կարծես թե «լռում» են՝ ընթերցողի ուշադրությունը բևեռելով վարքի, խոսքի, կատարված գործի հոգեկանության վրա՝ որքանո՞վ է այդ վարքը, խոսքը կամ գործը ճշմարիտ, որքանո՞վ է կեղծ կամ ցուցադրական: Բոլոր պարագաներում ջոխյան խոսքն ընթերցվում է որպես տեսանողի, հոգևոր ճշմարիտ վիճակների հետամուտ, բանաձևումներից ազատ քրիստոնյայի խոսք. այս ընկալումը դրդում է հետազոտողին ու թարգմանչին՝ ջոխյան խորհրդանիշ-պատկերները մեկնաբանել ու փոխանցել իբրև էպիֆանիայի (հայտնության, լուսավորման պահի) արտահայտություններ, իսկ բառային ու դարձվածային ներթափանցումներն այլաբնույթ տեքստերից՝ իբրև յուրատեսակ ռեմինիսցենցիաներ (վերհուշ) պատմամշակութային կյանքի (դեմքերի, դեպքերի, գաղափարների, արտեֆակտների և այլնի) տարբեր դրսևորումների վերաբերյալ:

Ջոյսյան տեքստերը (մասնավորապես «Ուլիսես»-ը) ամբողջովին գիտակցության ու ենթագիտակցության միաժամանակյա հոսքեր են, որոնք արտաքուստ կարծես կապ չունեն միմյանց հետ, սակայն դա ամենևին էլ այդպես չէ, քանի որ դրանք օրգանապես կապված են միմյանց և բխում են մեկը մյուսից: Այդ մշտական հոսքերը ավելի պարզ ընկալելու համար պետք է դրանց մեջ գոնե տարբերակել երկու բան՝ պատմություններ (դրվագներ), որոնց հիմքում իրական մարդիկ են և վավերական իրադարձություններ ու պատկերներ, որոնք կարելի է բնորոշել իբրև վերհուշներ կամ ենթագիտակցական հենք ունեցող խորհրդանիշներ:

Ատենախոսությունում **ուսումնասիրության առարկա** են դարձել գեղարվեստական տեքստն ու այն կազմող միավորները՝ ազատ ու կայուն, այսինքն՝ հեղինակային-սուբյեկտիվ և շրջանառու-ավանդույթային բառակապակցությունները, տրվել են դրանց որոշարկումներն ու բնութագրումները՝ լեզվաբանական ու գրականագիտական հայեցակերպերի համադրմամբ, ընդգծվել է, որ դրանց հետազոտությունն ունեցել է զարգացման տարբեր փուլեր՝ աստվածաբանական, փիլիսոփայական, պատմաբանասիրական: Արդի շրջանում կայուն կապակցությունների՝ դարձվածքների և խորհրդանիշների ուսումնասիրությունը հիմնականում ընթանում է խորքային վերլուծության ճանապարհով՝ լեզվամշակութային ի՞նչ իրադրության մեջ են դրանք ձևավորվել, ո՞րն է դրանց կազմավորման հիմքը, ինչպե՞ս է լինում, որ որոշ լեզվաոճական միջոցներ (փոխաբերություն, փոխանունություն, համեմատություն) վերաճում են դարձվածքների, իսկ որոշ բառեր ու արտահայտություններ օժտվում են խորհրդանշի արժեքով: Սույն ատենախոսության մեջ ուսումնասիրվում են այդ միավորների գեղարվեստական փոփոխակները բնագրում և թարգմանվածքում:

Թեման **արդիական** է՝ պայմանավորված մոդեռնիստական գրականությանը բնորոշ լեզվամտածողական ձևերի՝ դարձվածքների և գեղարվեստական խորհրդանիշների կիրարկման հանդեպ եղած մեծ հետաքրքրությամբ, նրանով, որ դրանք, պայմանավորված մոդեռնիստական գեղագիտության պահանջներով, տեքստում հանդես են գալիս հուզարտահայտչական նոր երանգավորումներով. արդիական է նաև դրանց ավանդույթային-սկզբնատիպային և ժամանակակից-հեղինակային նորովի կիրառումների միջև եղած տարբերությունների ընդգծումը,

որով վավերացվում է հույժ արդիական այն տեսակետը, որ տեքստը և տեքստը կազմող բոլոր միավորները լայն ուղղաձիգ համատեքստի արտահայտիչներն են, և հեղինակային դիրքորոշման, աշխարհայացքային ու գեղագիտական առանձնահատկությունները իրենց «մատնահետքն» են թողնում նաև ավանդական ու կայուն լեզվածների վրա՝ որոշակի փոփոխություն մտցնելով դրանց «ոճի» մեջ: Այդպիսով, գեղարվեստական լեզվի մեջ ամփոփված մշակութային տեղեկությոններ կայանում է փոքր-ինչ այլ կերպ կամ ավանդականից տարբեր՝ մեկ այլ մեկնաբանությամբ: Իսկ այդ մեկնաբանությունը, այսինքն՝ հեղինակային մոտեցման այդ դրսևորումն ինքնին նոր է, ուստի և արդիական, այն առումով, որ այսօրվա համաշխարհային իրականությունը մեծ չափով հիմնված է ազգա-պատմա-լեզվամշակութային տեղեկությոնի իրացման ու կիրառման վրա. ինչ-որ տեղ միջպետական և միջանձնային փոխհարաբերությունները պայմանավորված են այդ տեղեկությունների, դրանց գեղարվեստական կայացումների փոխանցմամբ, որն էլ կարող է ստեղծել հասկանալիության մթնոլորտ, նպաստել գլոբալիզացիայի (համաշխարհայնացման) հետագա առաջընթացին, մշակութային ինքնությունների ճանաչմանն ու գնահատմանը:

Հետազոտության **նպատակն** է՝ ի հայտ բերել հենց այդ արդիականը, որն առկա է ջոյսյան լեզվամտածողության մեջ: Այդ լեզվամտածողությունը, բնականաբար, չէր կարող դիտարկվել իր ամբողջ լայնքով ու խորքով, ուստի նպատակ է դրվել՝ ընդհանուր, բնութագրական գծերով հետազոտել կայուն կապակցությունների (դարձվածքների) և գեղարվեստական խորհրդանիշների ջոյսյան կիրառումները՝ դրանք զուգահեռելով հայերեն թարգմանության հետ:

Վերը նշված նպատակին հասնելու համար ատենախոսությունում առաջադրվել են հետևյալ խնդիրները.

1. Բնութագրել դարձվածքները իբրև լեզվամշակութային և բարոյաբանական պատկերացումների արտահայտություններ, իբրև կայունությամբ և այլաբերականությամբ օժտված կապակցություններ, սահմանել կայունություն հասկացության իմաստային սահմանները և դրան զուգահեռ՝ բնորոշել ազատ կամ հեղինակային դարձվածային միավորները:

2. Ի հայտ բերել հեղինակի գաղափարագիտական միտվածության և լեզվաոճական այս կամ միջոցի կիրառման միջև եղած կապը՝ դրանով իսկ հաստատելով այն հիմնարար միտքը, որ լեզվական միավորները, այդ թվում նաև առանձին բառեր ու բառակապակցություններ, լեզվաոճական տարբեր միջոցներ, խոսքի արդիականացմանն առընթեր, իրականացնում են իրենց իմաստային ներուժի այն կողմերը, որոնք էական են՝ լեզվական տվյալ արտահայտությամբ գաղափարագեղագիտական այս կամ այն գործառույթն իրագործելու, ինչպես նաև այդ միավորների ետևում առկա լեզվամշակութային և համատեքստային իրողությունը ճշմարտացիորեն ընկալելու համար:
3. Բանասիրական հերմենևտիկայի լույսի ներքո և լեզվաբանաստեղծական վերլուծության եղանակով վեր հանել դարձվածքների ջոյսյան կիրառումները, երևան բերել դրանց արքետիպային-սկզբնատիպային արմատները և փոխակերպումների աստիճանը՝ կապված ստեղծագործության ողջ ուղղաձիգ համատեքստի հետ, նաև ցույց տալ դրանց սոցիալ-հոգեբանական և հեղինակային իմաստավորումները, այսինքն՝ այժմեականացման միտումը գեղարվեստական տեքստում:
4. Ջոյսյան խորհրդանիշների բնույթն առավել հստակությամբ ըմբռնելու և բնորոշելու նպատակով՝ նախ տալ խորհրդանիշների ծագման ու զարգացման համառոտ պատմությունը: Տարբերակել գեղարվեստական խորհրդանիշները կայուն-ավանդական խորհրդանիշներից, ցույց տալ, որ որոշակի համատեքստում բառը կամ բառակապակցությունը կարող է վերաճել խորհրդանիշի:
5. Վեր հանել խորհրդանշայնացման գործընթացը, պարզաբանել, թե ինչպես է ջոյսյան տեքստում բառը կամ պատկերը վերաճում խորհրդանիշի, պարզաբանել դրանց՝ խորհրդանիշի վերածվելու եղանակները: Զուգադրական համեմատությամբ բացահայտել դրանց առնշանակային տարբերակների առկայությունը թարգմանության մեջ:
6. Զուգադրական վերլուծության միջոցով ցույց տալ, թե երանգային ինչ տարբերություններ կան բնագրային և հայերեն թարգմանված

խորհրդանիշների միջև, քնորոշել վերջիններիս առնշանակային յուրահատկությունները:

Աշխատանքում **նորույթ** է, նախ, քննարկվող նյութը՝ ջոյսյան դարձվածքներն ու խորհրդանիշները, դրանց՝ երկի համատեքստի և հեղինակի գեղագիտական դիրքորոշման հետ ունեցած սերտ, օրգանական կապի բացահայտումը և այդ հենքի վրա՝ դրանց արքետիպային-կայուն ու հեղինակային-ազատ տարբերակների ցուցադրումը: **Նորույթ է** գեղարվեստական (իմա՝ ջոյսյան) պատկերավորման նշյալ միջոցներում առկա մշակութային ազդանշանների և վերնշանային որոշակի բովանդակության մատնանշումը: Աշխատանքում նոր է նաև այն կարևոր դիտարկումը, որ ջոյսյան տեքստում կիրառվող դարձվածքները (= կայուն ու այլաբերական ասույթները), որպես պատկերավորման արտահայտիչ և գերխիտ միջոցներ, կախված համատեքստային միջավայրից ու խոսքի երգիծական ուղղվածությունից, կարծես հանդես են գալիս որպես իրենց հակոտնյաները՝ ոչ թե ոճականորեն արտահայտիչ պատկերավոր միջոցներ, այլ՝ ներքին իմաստից զուրկ, դատարկ, ցուցադրական արտահայտություններ՝ մեքենայորեն արտաբերված: Դրանք հանդես են գալիս որպես ցուցադրականության, հոգևոր կաթվածահարության ցուցիչներ՝ ցույց տալով ժամանակակից մարդու խոսքի և գործի միջև եղած անջրպետը: Նոր է նաև այն, որ ցույց է տրվում, թե ինչ ուղիներով են պատկերավորման շատ միջոցներ (փոխաբերություն, դարձվածք) գեղարվեստական ստեղծագործության համատեքստում վերաճում խորհրդանիշների՝ պայմանավորված դրանց ընդհանրացման ուժով և արտահայտչականությամբ:

Մեթոդաբանական առումով աշխատանքի համար ելակետային, հիմնարար արժեք են ունեցել բանասիրական հերմենևտիկայի ուղղությանը պատկանող տեսական աշխատությունները, նշանագիտական բնույթի մեկնաբանությունները (Nida 1991), լեզվաբանական (Смирницкий 1956), լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական (Задорнова 1992, Гаспарян 2013 և այլն), և զուգադրական ոճաբանության մեթոդներով (Задорнова 1992, Гаспарян 2008: 115-116 և այլն) կատարված հետազոտությունները, ինչպես նաև տեքստի ընկալմանը (տեքստը

որպես ելք՝ դեպի այլ տեքստեր) վերաբերող ուսումնասիրությունները (Гюбенет 1981 և այլն):

Տեսական առումով ստացված արդյունքները կարող են իրենց նպաստը բերել գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանության տեսության հետագա զարգացման գործին:

Ատենախոսության **գիտագործնական ու կիրառական** նշանակությունը պայմանավորված է նրա պատմամշակութային և լեզվաոճական բնույթի կարևոր տվյալներով ու բնութագրումներով, որով այն կարող է օգտակար լինել տեքստաբանական, ոճաբանական, մշակութաբանական քննարկումների և վերլուծական բնույթի դասընթացների շրջանակներում: Կարող է նպաստել գեղարվեստական լեզվի զանազան կողմերի համալիր ընկալման գործընթացին և, անշուշտ, թարգմանությանը:

Ատենախոսության հիմնախնդիրները քննարկվել են ԵՊՀ ռոմանագերմանական բանասիրության ֆակուլտետի թարգմանության տեսության և պրակտիկայի ամբիոնի նիստերում, տեսական սեմինարներում ու քննարկումներում: Ատենախոսության թեմայով հրատարակվել են գիտական հոդվածներ:

ԳԼՈՒԽ I

ԿԱՅՈՒՆ ԵՎ ԱԶԱՏ ԴԱՐՁՎԱԾԱՅԻՆ ՄԻԱՎՈՐՆԵՐԸ Զ. ԶՈՅՍԻ

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ ՈՐՊԵՍ ԲԱՐՈՅԱԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒ

ՀԱՆՐԱՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԴԱՇՏԻ ԱՐՏԱՀԱՅՏԻՉՆԵՐ

Արդի շրջանում գեղարվեստական տեքստն ընկալվում և ուսումնասիրվում է տարբեր դիտանկյուններից ու տարբեր կտրվածքներով: Ըստ նշանային և կառուցվածքային լեզվաբանության ներկայացուցիչների՝ գեղարվեստական տեքստը բնորոշվում է իբրև ինտերտեքստ¹, այսինքն՝ բազմաթիվ այլ տեքստերի «մարմնավորում», դրանց յուրատեսակ «ներկայացուցիչ», քանի որ, ինչպես նշում է Ա. Վելիկանովը՝ մնացյալ (ուրիշ) տեքստերը տարբեր մակարդակներով կամ քիչ թե շատ ճանաչելի ձևերով ներկա են տվյալ տեքստի մեջ (Великанов 2007: 272):

Արդի շրջանում բանասեր-հետազոտողները տեքստը դիտարկում են իբրև յուրատեսակ պատմաբանասիրական տեղեկատվություն՝ ներմուծելով ուղղահայաց համատեքստ հասկացությունը (Гюббенет 1991): Հոգելեզվաբանության ներկայացուցիչները գեղարվեստական տեքստի մեջ առաջին հերթին տեսնում են հոգևոր և մտավոր գործընթացների լեզվաոճական արտահայտությունը, մարմնավորումը կամ բառային մոդելավորումը:

Պետք է նշել, որ տեքստի և նրա տարրերի՝ լեզվական միավորների, իբրև հոգեկան ու մտավոր գործընթացների կողերի կամ նշանների ըմբռնումը, առավելապես աստվածաբանական ու փիլիսոփայական հարթության վրա, բնորոշ էր նաև հերմենևտիկայի² ներկայացուցիչներին, մասնավորապես Ֆ. Շլայերմախերին³, որը, որպես բողոքական աստվածաբան և դասական ոճի բանասեր, քննարկելով հերմենևտիկայի էությունն ու բուն նպատակը, շեշտադրում էր, որ հերմենևտիկան նախ և առաջ օտար, «այլ» անհատականության ըմբռնումն է, որը հենվում է արտահայտության (=արտահայտվածության) հայեցակերպի վրա, քանզի անհատականությունը մարմնավորվում է հենց արտահայտության, և առաջին հերթին՝ լեզվական արտահայտության (արտահայտչակերպի և կամ արտահայտվածության) մեջ:

Այսօրվա դիտանկյունից լեզվական դրսևորումները (մասնավորապես՝ լեզվի գեղարվեստական դրսևորումները) կարող են արմատականորեն և հիմնավորապես բացահայտվել միայն բանասիրական հերմենևտիկայի հիմքի վրա: Նշյալ «բացահայտումները» կատարվում են՝ հետազոտելով տեքստն ինչպես ինտերտեքստ, այնպես էլ իբրև լեզվաոճական ու լեզվաարտահայտչական տարրերի յուրահատուկ դրսևորում՝ օժտված յուրահատուկ հուզափմաստային առնշանակությամբ: Բանասիրական հերմենևտիկայի համար հետազոտության առարկա են դառնում գեղարվեստական նախատեքստի⁴ (անդրադարձվող տեքստի) կամ ընդհանրապես արքեստիպերի առկայությունը՝ դրանց հաջորդող, այսինքն՝ անդրադարձնող տեքստերում, (Գիրունյան 2005: 5) լեզվաոճական ու լեզվաարտահայտչական միջոցները, «ուղղահայաց համատեքստի» ճշմարտացի վերհանումն իբրև դարաշրջանին հատուկ համատեքստ և իբրև մի ամբողջական համակարգ, որում միմյանց հետ համագործակցում են տեքստի առանձին տարրերը

(իրակություններ, գրական անդրադարձներ և այլն)՝ ձեռքբերելով յուրահատուկ պատմաբանասիրական նշանակություն և արժեք (Гюббенет 1991: 73): Եվ, ինչպես դիպուկ նկատում է Ս. Ք. Գասպարյանը՝ ուղղաձիգ համատեքստի հաշվառումը և բնութագրումը վճռորոշ նշանակություն ունի ողջ բանասիրական հերմենևտիկայի զարգացման համար (Гаспарян 2000: 262): Մյուս կողմից՝ բանասիրական հերմենևտիկան հնարավորություն է ընձեռում՝ համակողմանիորեն ընկալել, մեկնաբանել և բնութագրել յուրաքանչյուր գեղարվեստական տեքստ, ընդ որում, եթե ելնում ենք հերմենևտիկական (մեկնարվեստային) մեթոդաբանությունից, միայն լեզվաբանաստեղծական մեթոդով գեղարվեստական բառ ու բանի բնութագրումը բավարար չէ, պետք է դիտարկել դրա վեր-վերնշանային մակարդակը ևս, որը, ինչպես նշում է Գ. Գիրունյանը՝ «ավանդաբար գրականագիտական ուսումնասիրության առարկան է» (Գիրունյան 2005: 7): Ըստ հետազոտողի՝ «գրական անդրադարձը դիտարկելի է ինչպես լեզվաբանության ու գրականագիտության, այնպես էլ այս երկուսը համադրող բանասիրական հերմենևտիկայի հարցադրումների ներքո» (նույն տեղում), նույնը, թերևս կարելի է ասել ԴՄ-ների և խորհրդանիշների մասին, որոնց համակողմանի քննությունը պահանջում է «տեքստի հերմենևտիկական իմաստավորում» (Гаспарян 2013): Բանասիրական հերմենևտիկայի զարգացման արդի փուլը, մեր խորին համոզմամբ, դրսևորվում է նրանով, որ գեղարվեստական տեքստը կամ ստեղծագործությունն ամբողջությամբ դիտարկվում ու մեկնաբանվում է «վերևից»՝ լեզվաբանաստեղծական (ռուս.՝ лингвопоэтический) վերլուծության մեթոդի ակտիվ կիրառությամբ⁵, որով հնարավոր է դառնում լեզվաոճական մեկուսացված, հատվածային դիտարկումներից անցում կատարել դեպի այն ընդհանուրը, որը պայմանավորում է ինչպես ողջ գեղարվեստական երկի, այնպես էլ նրա բաղկացուցիչ տարրերի՝ լեզվի, լեզվաոճական միջոցների, գրողի կողմից օգտագործված՝ նրան բնորոշ բառամթերքի, բառերի զուգորդման ու մակդրավորման յուրահատկությունների գեղագիտական արժեքը:

Այս հայեցակերպը գեշտալտ հոգեբանության հիմնական, ելակետային ըմբռնումների յուրօրինակ արձագանքն է՝ բանասիրական հերմենևտիկայի բնագավառում: Ինչպես հայտնի է, գեշտալտ հոգեբանությունը, ի հակադրություն

ինտրոսպեկտիվ հոգեբանության ատոմիզմի, ընդգծում էր հոգեկան կազմավորումների ամբողջական-կառուցվածքային բնույթը, որը նշանակում է, որ ոչ թե մասերն են կազմում ամբողջը (օրինակ, հոգևոր ինքնությունը), այլ ամբողջն է, որ դրսևորվում է մասերով կամ առանձին մասերի մեջ, քանի որ վերջիններս, իբրև մասեր, ըստ էության ամբողջի «գործառույթներն» են կամ «դերերը» (Философский энциклопедический словарь, 1983: 114): Ամեն մի ճշմարիտ գրող մի ինքնատիպ լեզու ունի կամ լեզվաարտահայտչական ու լեզվաոճական մի ուրույն հայեցակերպ. նա ճանաչվում է իր ստեղծած տեքստով և տեքստին հատուկ լեզվով ու ոճով, որով նա առանձնանում է իր ժամանակակից կամ նախորդ բոլոր գրողներից: Այս հենքի վրա է, որ ընթերցողը ճանաչում կամ առանձնացնում է շեքսպիրյան ոճը, բայրոնյան լեզվամտածողությունը և այլն: Այստեղ թերևս տեղին է վերհիշել աստվածաշնչյան՝ անանց նշանակություն ունեցող ասույթները, որոնք վերաբերում են մարդ - խոսք անբաժանելի կապին և խոսքի ու լեզվի հոգևոր ու գործառութային մեծ նշանակությանը.

*«Պահպանի՛ր իմ խօսքերը, ինչպես աչքի բիրը» (Առակ. 7:2),
«Ինչ որ մարդ դրել է սրտում՝ վերաբերում է իրեն, բայց Տիրոջից
է նրա լեզուի պատասխանը» (Առակ. 16:1), «Մահն ու կեանքը
լեզուի ձեռքին են» (Առակ. 18:21), «...Քո խօսքերով պիտի
արդարանաս եւ քո խօսքերով պիտի դատապարտուես»
(Մատթ. 12:37), «Սկզբից էր Բանը, եւ Բանը Աստծու մօտ էր, եւ
Բանը Աստուած էր» (Հովհ., 1:1), «Լեզուն էլ մի կրակ է, մի
աշխարհ անհրաւութեան...» (Յակոբոս, 3:6) և այլն:*

Աստվածաշնչում խոսքին, լեզվին առնչվող ասույթները շատ են և այնքան բազմանշանակ, որ անհնարին է բոլորին անդրադառնալ. սակայն պետք է անպայման նշել, որ դրանցում կարմիր թելի պես անցնում է Սուրբ Հոգով ասված խոսքի զորության, լեզվախոսական հրաշքի կամ Հոգեգալստյան (Գործք., 2: 1-13) լեյտմոտիվը՝ տարբեր դրվագներում և տարբեր առիթներով (սա նշվում է հեռահար

նպատակով, քանզի հետագա շարադրանքում խոսվելու է Ջ. Ջոյսի տեքստերում առկա լուսավորման պահի՝ աստվածհայտնության կամ էպիֆանիայի մասին):

Պետք է նկատել, որ խոսքի կամ լեզվի աստվածաշնչյան ըմբռնումները հետագայում հիմք են դարձել ինչպես սուրբգրային, այնպես էլ փիլիսոփայական, հոգեբանական ու բանասիրական բազմապիսի մեկնաբանումների ու դիտարկումների համար: Այսօր էլ դրանք արդիական են և նույնիսկ հետազոտության առարկա են դառնում, ինչպես մեկ լեզվի, այնպես էլ տարբեր լեզուների շրջանակներում՝ լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդով ենթարկվելով համեմատական զուգադրությունների, որոնց նպատակն է՝ լեզվական միավորների դերի ուսումնասիրմամբ բացահայտել տեքստի բովանդակային կողմը: Որպես ասվածի ցուցադրման կոնկրետ օրինակ՝ Ս. Ք. Գասպարյանը Աստվածաշնչից բերում է անգլերեն մի քանի թարգմանություններ, որոնցում “*like purple*” («*ինչպես ծիրանի*») կամ «*ինչպես պուրպուր*») բառակապակցությունը (Երգ երգոց 7: 5) տարբեր թարգմանություններում հուզական-իմաստային տարբեր երանգավորումներ է ձեռք բերում (Гаспарян 2000: 276-277):

Լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդով բացահայտվում են ոչ միայն տվյալ գեղարվեստական (հեղինակային) լեզվի ոճական ու արտահայտչական առանձնահատկությունները (բառ բազմանշանակություն, փոխաբերականություն, ավանդական-շրջանառու կամ հեղինակային-սուբյեկտիվ արտահայտչաձևերի կիրառություն և այլն), այլև բառի այլազան նշանակությունները և իմաստային ու հուզական տարբեր երանգավորումները, որը հետազոտողների կողմից բնութագրվել է իբրև պոլիֆոնիա⁶ (բազմաձայնություն): Ընդ որում՝ թե՛ լեզվաոճական միջոցները, թե՛ բառային միավորները բնութագրվում են իբրև մեկ ամբողջական գաղափարագեղագիտական մարմնավորման (այսինքն՝ ստեղծագործության, երկի) ընդհանուր կերպարայնությանը լծված, երկի գեղագիտական արժեքը բացահայտող մասեր:

Խոսելով գեղարվեստական տեքստում օգտագործված բառերի իմաստային և հուզական բազմանշանակության մասին՝ Մ. Մ. Մորոզովը նշում է, որ ամենասովորական բառերն անգամ կարող են նման տեքստերում ստանալ նոր խորք ու բովանդակություն, ինչպես, օրինակ, Շեքսպիրի գործերում, որոնցում

հեղինակը «...ցույց է տալիս բառն իր տարբեր կողմերից, բացահայտելով նրա իմաստառճական ողջ հարստությունը..., բեռնավորում է բառն իմաստային նոր բովանդակությամբ» (Морозов 1954: 99): Իսկ Լ. Ն. Տոլստոյը, բնութագրելով բառն իր միջավայրում, այսինքն՝ գրական-գեղարվեստական ստեղծագործության համատեքստում, նշում է, որ յուրաքանչյուր գեղարվեստական խոսք (կամ բառ) հստակ կերպով առանձնանում է ոչ գեղարվեստականից, քանի որ բազմաթիվ մտքեր, պատկերացումներ ու բացատրություններ է հարուցում (Толстой 1937: 306):

Վերոնշյալ ողջ բնութագրական խոսքը վերաբերում է նաև Ջեյմս Ջոյսին⁷ (James Joyce): Նա հենց այն գրողներից է, որի ստեղծագործություններում այդ սովորական թվացող, առօրյա կյանքն ու կենցաղն արտացոլող բառերն ու արտահայտությունները հանկարծ սկսում են գիտակցվել նոր կողմից և ստանալ այլաբանական-փոխաբերական նոր իմաստ ու արժեք:

Ջոյսյան տեքստերին բնորոշ լեզվաոճական միջոցները առանձնակի հստակությամբ են դրսևորում հեղինակի գաղափարագեղագիտական հայացքներն ու իբրենյան ստեղծագործական մեթոդի յուրահատկությունները՝ ընդհանուրի ու մասնավորի սերտ փոխհամագործակցություն՝ իրականությունը գեղարվեստորեն պատկերելիս, և մշտապես առկա ուշադրություն բարոյագեղագիտական խնդիրների նկատմամբ:

Ջոյսի ռեալիստական, երբեմն նատուրալիստական պատկերումները հասնում են լուսանկարչական ճշգրտության, նա կարծես կյանքը, մարդկային փոխհարաբերությունները, հասարակության բարոյահոգեբանական կողմնորոշումները դիտում է կինոխցիկից՝ երբեմն մոտեցնելով «կադրերը», երբեմն՝ հեռացնելով, որը և հնարավորություն է ընձեռում գրողին՝ մարդ-անհատի սոցիալական էակի կամ ագենտի վարքի դրսևորման առանձին տարրերը տեսնել սոցիալական հիերարխիայի ընդհանուր համապատկերում. այս առումով Ջոյսի բառապաշարին հատուկ լեզվաոճական առանձին միավորները կարծես համընկնում կամ համապատասխանում են մարդու, անհատի վարքի և հոգեբանության առանձին, «մանր» դրսևորումների, իսկ ընդհանուր կամ ուղղահայաց համատեքստը՝ հասարակական-հանրային ընդհանուր կյանքին: Ուստիև վերոհիշյալ լեզվաոճական միջոցները դառնում են յուրատեսակ նշանաձողեր՝ ուղեցույց-

խորհրդանիշներ, որոնք խորհրդանշում են են տվյալ իրականությունը՝ ցույց տալով դրա բարոյահոգեբանական կողմերը, սոցիալական կարծրատիպերի բախումը ազատության կամ սիրո ըմբռնումների հետ և այլն: Պատկերավոր կերպով ասած՝ ինչպես բժշկի համար ախտորոշիչ նշանակություն ունեն հիվանդության նշանները, այնպես էլ Ջոյսի համար ախտորոշիչներ են ծառայում վարքի, խոսքի առանձին դրսևորումները, իբրև ընդհանուր սոցիալական կյանքի խորհրդանշական արտահայտություններ:

Ասվածի շրջանակներում ուրույն տեղ են գրավում ջոյսյան դարձվածքներն ու փոխաբերությունները, որոնք, կարելի է ասել խիստ ուշագրավ են բանասիրական հերմենևտիկայի տեսակետից՝ իբրև հատուկ մեկնաբանության ենթակա լեզվաոճական «ծածկագրեր»: Այն, ինչպես արդեն նշել ենք, ձևավորվել է հերմենևտիկական (մեկնարվեստային) վաղագույն գաղափարների հիման վրա, երբ մեկնաբանվում էին հին հունական կամ աստվածաշնչային տեքստերը: Նոր և նորագույն ժամանակներում, հերմենևտիկան, որպես ուսումնասիրության մեթոդ, սկսեց ուսուցանել տարաբնույթ տեքստերի ընկալման գործընթացները և մասնավորապես, գեղարվեստական տեքստի մեկնաբանման գործընթացն ու դրա յուրահատկությունները: Իսկ գեղարվեստական տեքստի հիմնական յուրահատկությունը նրա փոխաբերականությունն է և լեզվաոճական տարբեր միջոցներից բաղադրված լինելը: Ուստի, բանասիրական հերմենևտիկայի արդիական ու կարևոր խնդիրներից մեկն է դառնում գեղարվեստական տեքստի գեղագիտական գործառույթն իրականացնող հիմնական լեզվաոճական միավորների ուսումնասիրությունն ու բնութագրումը՝ լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդով ու այլևայլ միջոցներով (Виноградов 1963, Арнольд 1990, Ахманова, Гюббенет 1977, Гак 1988 և այլն):

Ջոյսի «լավ փայլեցրած հայելին» (Հարությունյան 1978: 157) դուբլինյան պատմվածքներն են, որոնցում արտացոլվել է Դուբլինի քաղաքային հասարակության կաթվածահար դեմքը: Յուրաքանչյուր պատմվածքում անողորմ, գրեթե լուսանկարչական ճշգրտությամբ ներկայացվում են մարդիկ՝ իրենց առօրյայով: Ամեն ինչ նկարագրվում է (ճիշտ կլինի ասել՝ նկարահանվում է) պարզ, հասարակ բառերով ու փոխաբերականությունից երևութապես զուրկ

նախադասություններով, բայց հենց այդ առերևույթ միանշանակության ետևում է, որ թաքնվում է փոխաբերականությունը, որը ինչպես կտեսնենք ընթացքում, երբեմն ծնունդ է տալիս դարձվածքների:

«Քույրերը» պատմվածքում առկա է մի այսպիսի՝ առաջին հայացքից «անշուք» նախադասություն.

*“No one spoke: we all gazed at the **empty fireplace**”*

(Dubliners, p.5)

*«Ոչ ոք ոչ մի բառ չասաց՝ բոլորս նայում էինք **դատարկ բուխարիկին**».*

(Դուբլինցիներ, էջ 9)

Սակայն, կախված այն հանգամանքից, թե ի՞նչ իրադրության մեջ է ասվում այս նախադասությունը, այն ձեռք է բերում փոխաբերական իմաստ: Այս նախադասությունը կարծես արձագանքում է հետևյալ իրադրությանը. կաթվածից (ընդ որում՝ «կաթված» բառն այստեղ ունի ինչպես ուղղակի, այնպես էլ այլաբանական իմաստ՝ հոգևոր կաթված) մահացել է քահանան՝ հայր Ֆլինը: Թվում է, թե բոլորը պետք է որ շատ վշտանան այդ առթիվ, բայց առաջին պլանում ոչ թե իսկական վշտի, այլ տարտամ ունայնության զգացումն է, որ կարծես տարածված է ամենուր՝ երկխոսություններում, վիշտ արտահայտող հոգոցներում ու կեցվածքներում, այնպիսի քարացած արտահայտություններում, ինչպես, օրինակ, «Աստված հոգին լուսավորի», եկեղեցական կանոնների բացատրություններում, «ծաղիկների ծանր բույրով» հագեցած սենյակում և այլն: Ուստի՝ վերոնշյալ նախադասությունն ամբողջությամբ՝ *No one spoke: we all gazed at the **empty fireplace*** (Ոչ ոք ոչ մի բառ չասաց՝ բոլորս նայում էինք **դատարկ բուխարիկին**) և նախադասության առանձին անդամներ, ինչպես՝ *empty* (**դատարկ**) որոշիչը, **fireplace** (տրականով դրված «**բուխարիկ**») բառը, մարմնավորում կամ նույնիսկ կարելի է ասել՝ տեղեկացնում են իրադրության սնամեջ լինելու մասին, ամեն ինչ կարծես կա՝ առկա են հանգուցյալը, վշտի ձևերը, հիշողության արձարծումները, բայց և առկա չէ ոչինչ. դա են խորհրդանշում «**դատարկ**» բառը և «**դատարկ բուխարիկին**» կապակցությունը, որը շարահյուսական առումով ներկայացնում է

պարզապես որոշիչ-որոշյալ կապը, մինչդեռ համատեքստում ստանում է փոխաբերական նշանակություն՝ «ամեն ինչ դատարկ է և տաղտկալի, ինչպես՝ չգործող, դատարկ բուխարիկը»:

Մեկ այլ օրինակ «Էվելին» պատմվածքից, որը և՛ ռեալ նկարագրության, և՛ «թաքնված» փոխաբերության նմուշ է.

*“The **evening deepened** in the avenue. The white of two letters in her lap **grew indistinct.**”*

(Dubliners, p.25)

«Երեկոն թանձրացավ փողոցում: Ծնկներին դրված նամակների սպիտակությունը անորոշացավ:»

(Դուբլինցիներ, էջ 34)

Երեկոյի «թանձրանալը» (*deepened*) ուղղակի՝ բացահայտ փոխաբերություն է, մինչդեռ նամակների սպիտակության «անորոշանալը» (*grew indistinct*)՝ կապված իջնող մթի հետ, իբրև փոխաբերություն կարելի է ըմբռնել միայն համատեքստում՝ իբրև մի մաքուր զգացման կամ վերհուշի աղոտացման նշան: Առաջին՝ ռեալիստական նկարագրության պլանի վրա «սպիտակության անորոշանալը» զուտ բնական երևույթ է՝ կապված երեկոյի, մթի տարածման հետ: Սակայն, կապված Էվելինի հոգևոր վիճակի «աղոտացման» հետ, այն դառնում է վերջինիս արտացոլանք-փոխաբերությունը և արտահայտում է հոգեվիճակ՝ ձեռք բերելով այլաբանական նշանակություն: Տվյալ համատեքստում, իրոք, հատկանշական է “*grew indistinct*” (*անորոշացավ*) բայական կառույցի ընտրությունը՝ կապված հերոսուհու հոգեկան անորոշ և տանջալի վիճակի հետ:

Այստեղ տեղին է հիշատակել Վ. Վ. Վինոգրադովի դիտարկումն այն մասին, թե բանաստեղծական բառն ունի անչափելի խորք, դինամիզմ, ինչպես նաև բազմապլանային բնույթ (Виноградов 1963: 89), և, ըստ էության, ճկուն է ու պոլիֆոնիկ: Բազմաձայնությունը, որը ի հայտ է գալիս նաև Ֆ. Դոստոևսկու ստեղծագործություններում՝ «ձայների» (հեղինակի, հերոսների) բազմազանությամբ (Бахтин 1972), բնութագրական է նաև Զ. Զոյսի ստեղծագործություններին:

Բառագործածության և լեզվաոճական առանձնահատկությունների բնութագրման առումով, հույժ կարևոր է շեշտադրել Ջոյս գրողի ստեղծագործական ու գաղափարագեղագիտական հավատամքի մեկ այլ դրսևորում, որը հետազոտողներն անվանում են ներքին լուսավորման պահ կամ «էպիֆանիա» (աստվածահայտնություն), որը ի հայտ է գալիս ջոյսյան պատումում (սովորաբար՝ պատումի վերջում, թեև առկա են ներքին լուսավորման կամ պայծառացման պահեր նաև պատումի տարբեր մասերում): Այս ներքին լուսավորումը կամ էպիֆանիան Ջոյսի արձակում հաճախ հետևում է ռեալիստորեն ճշմարտացի և հոգեբանորեն պատճառաբանված, մանրակրկիտ ու մանրախույզ դիտարկում-նկարագրություններին:

Նման հայտնատեսական վիճակների նկարագրման համար գրողը, ըստ Ջոյսի, պետք է իր պատումում հասնի հասուն, ներդաշնակ և հայտնատեսական հոգեվիճակի: Հասուն ասելով՝ նկատի է առնվում մարդու և հասարակական կյանքի բազմապլանային պատկերումը, իսկ ներդաշնակությունը գաղափարական, հնչերանգային, ոճական և ներքին թեմատիկ կապն է կամ ընդհանրությունը պատմվածքների միջև: Դրանցից ծնվում է պայծառացումը կամ լուսավորումը, որը և էպիֆանիան է (աստվածահայտնությունը)՝ բառիս ոչ այնքան կրոնական, որքան գեղագիտական իմաստավորմամբ:

Ջոյսի բառամթերքը, մակդիրները, մակդրավոր կապակցությունները և առհասարակ լեզուն հասկանալու կամ բնորոշելու առումով շատ կարևոր է ջոյսյան «էպիֆանիաների» ճանաչումը, որովհետև հենց այդպիսի էպիֆանիայի պարագայում է, որ բառերն ու արտահայտությունները ձեռք են բերում իմաստային ու նշանային մեկ այլ արժեք, հանկարծ լուսավորվում մեկ այլ տեսանկյունից՝ ընդարձակելով բառի իմաստային ընդգրկման սահմանները և հաճախ վերածվելով դարձվածքների: «էպիֆանիայի» բնորոշ օրինակ կարող է համարվել «Արաբի» պատմվածքից հետևյալը.

*“The other houses of the street conscious of decent lives within them, gazed at one another with brown **imperturbable faces**”*

(Dubliners, p.17)

*«Փողոցի շենքերը կարծես գիտակցելով իրենց մեջ
հարապակույդ պարկեշտ կյանքը իրար էին նայում մոխրագույն,
անվրդով ճակատներով»*

(Դուբլինցիներ, էջ 23)

Այստեղ “*imperturbable faces*” (անվրդով ճակատ) կապակցությունը, թերևս, «պինդ ճակատ» (պնդաճակատ) դարձվածքի տարբերակներից է: Ինչպես և նկատել են հետազոտողները՝ կազմախոսական դարձվածքների (ինչպիսին «ճակատ» կազմվածն է) առաջացման հիմքում ընկած են «ժողովրդական ֆիզիոլոգիական մեկնաբանությունները» (Գևորգյան Ե. Հ., 1969: 66), հնագույն հավատալիքներում արտահայտված պատկերացումները (Ֆրեզեր Զ. Զ. 1989): Սկզբնատիպային մեծ աղբյուր է Աստվածաշունչը, որտեղ առկա են մարդաբանական որոշակի գիտելիքներ մարդու մարմնակազմի մասին՝ արտահայտված լեզվաոճական տարբեր միավորներով՝ փոխաբերություն, փոխանունություն, դարձվածք և այլն: Տարբեր աղբյուրներում որոշակի գործառույթներ են վերագրվել մարդու մարմնամասերին՝ «ճակատին»,՝ միտք և համառություն, «գլխին»՝ առաջնորդություն, «ծեռքին»՝ գործունեություն և այլն: Հնագույն աղբյուրներից մեզ հասած դարձվածքներում, հիմնականում գործում են նշյալ արքետիպային պատկերացումները (Ղազարյան 2010, Գրիգորյան 2016), այնպես որ նշյալ դարձվածքը նույն կազմախոսական հենքն ունի՝ ճակատը, որին տրված մակդրավորումները, սակայն, կարող են փոփոխվել՝ «պինդ ճակատ», «պնծե ճակատ» և այլն այս կամ այն համատեքստում: Հեղինակն, իր ասելիքին համահունչ, ընտրել է, մի բառով ասած, «պնդաճակատ» (համառ, բութ, անսիրտ, ուստի և «անվրդով») իմաստը, որը, ըստ նրա, լավ է բնութագրում դուբլինյան իրականությունը: Ինչպես արդեն նշվել է, պարտադիր չէ, որ ներքին լուսավորման կամ իմաստավորման պահը մշտապես դրսևորվի վերջում, այն կարող է և ի հայտ գալ պատումի սկզբում, որովհետև այդ պահը նախ հասունացել է գրողի մեջ, ուստի և պատումը կարող է սկսվել հենց այդօրինակ «լուսավորման պահից»: Այստեղ հայտնատեսական - հոգետեսական պահը դրսևորվել է սկզբից՝ իբրև փոխաբերություն: Զոյսը միմյանց է զուգորդել այնպիսի «հեռավոր»

հասկացություններ ու երևույթներ, ինչպիսիք են «պարկեշտ կյանքը» և շենքերի «մոխրագույն, անվրդով ճակատներ»-ը: Գրողն ուզում է ասել, որ այդ «պարկեշտ կյանքը» մոխրի է նման (*մոխրագույն է*) և անհոգի է (*անվրդով*):

Սա գրողի կողմից «հայտնատեսված» իրականությունն է: Ընդ որում, այդ իրականության փոխաբերական բնութագիրն է տրված ոչ միայն ընթացքում, այլև պատմվածքի հենց առաջին նախադասության մեջ, որն էլ էպիֆանիա է՝ “*North Richmond Street, being **blind**, was a **quiet** street*” (*Նորդ Ռիչմոնդը հանգիստ և անաղմուկ մի փակուղի էր*): Այդ հանգիստ և անաղմուկ փակուղին այն իրականությունն է, որը փակում է կյանքային ամեն մի շարժում ու երազանք: Համատեքստում, այլաբանական իմաստավորումով օժտվելով, միմյանց հետ համագործակցում են “*quiet*” (*հանգիստ, անաղմուկ*) (*անշարժ, կենդանությունից զուրկ*) և “*blind*” (*փակուղի*) (*երազանքը պատնեշող*) բառերը: Պատումի հաջորդ մասերում ուղղակի բացահայտվում է սկզբում ի հայտ եկած «էպիֆանիան»՝ երրորդ տեսողությամբ բնութագրված առօրեականությունը (*փակուղին*):

Իհարկե, օգտագործված բառերը մեզ ծանոթ են իրենց առօրյա և բառարանային իմաստներով, սակայն դրանք այս պատումում, օգտագործվելով հանդերձ իրենց հենց այդ առօրյա և բառարանային իմաստներով՝ տեքստում ձեռք են բերում լրացուցիչ փոխաբերական-խորհրդանշական իմաստներ: Հեղինակը *blind street* (*փակուղին*) առնչելով «իրականություն» կամ «առօրյա կյանք», *quiet* (*հանգիստ*) - ը՝ «մեռյալ», «անհոգի», «անաղմուկը»՝ «անկյանք» կամ «աշխույժից զուրկ» հասկացությունների հետ՝ դրանով իսկ մեզ ծանոթ բառերն օժտում է հուզական ու իմաստային նորանոր հագեցումներով:

Այս կարգի վերլուծությունը՝ կապված աշխարհընկալում-լեզու փոխառնչության հետ, ցույց է տալիս, որ լեզվաոճական վերլուծության իմաստային մակարդակում մեզ ծանոթ բառն իր առօրյա, կիրառական կամ բառարանային նշանակությամբ, միանգամայն կերպարանափոխվում է գեղարվեստական տեքստում, որտեղ գրողը կարող է սուբյեկտիվորեն բառն օժտել այլևայլ իմաստային ու հուզարտահայտչական նրբերանգներով, ավելին՝ կապել այն իր ստեղծագործության գաղափարի հետ և այդպես իրականացնել իր հեղինակային մտադրությունը: Այս առումով հույժ հետաքրքրական է Զոյսի նշյալ ժողովածուի «Մեռյալները» պատմվածքը, որտեղ

առկա են բառիմաստի ընդարձակման, փոխաբերականացման և «էպիֆանիայի» ցայտուն օրինակներ, որոնք հնարավոր է հասկանալ ու բնութագրել միայն այն պարագայում, երբ նկատի է առնվում տեքստն իր պատմական ու լեզվամշակութային լայն համատեքստում՝ տվյալ հեղինակի աշխարհընկալմանը և գաղափարագեղագիտական ըմբռնումներին ներդաշնակող լեզվամտածողությամբ:

Ջ. Ջոյսի «Դուբլինցիներ» (Dubliners) պատմվածաշարը (գրել է 1905-ին, առաջին անգլ. հրտ.՝ 1914, հայ. հրտ.՝ 1978) մտահղացվել է իբրև երկրի (Իռլանդիայի) բարոյական մթնոլորտի և բարոյական նորմերով «ծպտված» հասարակության իրական վիճակի բացահայտում: Ինքը՝ հեղինակն այդ պատմվածաշարը համարել է լավ հղկված հայելի, որի մեջ իռլանդացիները պետք է տեսնեն իրենց անդրադարձումը՝ իրենց ներանձնական ու հասարակական կյանքի ողջ արատավորությունը՝ դրանից հրաժարվելու համար: Գրողի գերխնդիր նպատակն էր, ցույց տալով Դուբլինի՝ հոգևոր առումով այդ «կաթվածի կենտրոնի» և դուբլինցիների անհոգի, կեղծ-ազգասիրական, հետամնաց կյանքի մանրամասն նկարագիրը, դրանով իսկ ապաշխարության, զղջման իղձ առաջացնել նրանց մեջ, մղել իսկական մաքրագործության:

Տվյալ դեպքում Դուբլինը հանդես է գալիս ոչ միայն իբրև իռլանդական քաղաք, այլև իբրև խորհրդանշական քաղաք՝ իբրև ողջ աշխարհի հնագույն մայրաքաղաքներից մեկը կամ առհասարակ մարդկության քաղաքը:

Ջ. Ջոյսն ինքը նշյալ պատմվածաշարի մասին գրել է, որ ինքը ամենայն մանրամասնությամբ ծրագրել է իր գիրքը և իր պատկերացումներին համահունչ՝ ստեղծել դասականության ավանդույթներին համապատասխանող գործ, ընդ որում, «դասական ավանդույթներ» ասելով Ջոյսը հասկանում է Մոպասանի և Ֆլորբերի արվեստը և իր սեփական տեսությունը «դասական արվեստի» վերաբերյալ, ինչպես նաև՝ գեղագիտական որոշ բաղադրամասեր, որոնք նա փոխ էր առել Թովմա Աքվինացու⁸ գեղեցիկի մասին խորհրդածումներից:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ Ջ. Ջոյսի գեղագիտական հայացքները և դասականության մասին ըմբռնումները դրսևորվել են «Դուբլինցիներ» պատմվածաշարից դեռ տարիներ առաջ: Այս առումով, ինչպես վերը նշել ենք, հիշատակության է արժանի Հ. Իբսենի ստեղծագործական մեթոդի յուրացումը՝

ընդհանուրի և մասնավորի սերտ փոխհամագործակցությունը, սևեռուն ուշադրությունը բարոյաբանական խնդիրների նկատմամբ՝ կյանքը ռեալիստորեն պատկերելիս, ընդ որում, բարոյականի և ռեալիստականի ընկալման նման միասնականությունը կամա թե ակամա հանգեցնում է սիմվոլիզմի: Խորհրդանշը դառնում է նման ռեալիստական, երբեմն՝ նատուրալիստական ընկալման հետևանքը կամ ածանցյալը: Եթե Զոյսի սկզբնական շրջանի գործերում, մասնավորապես՝ «Կամերային երաժշտություն» (“Chamber⁹ Music”, 1904-1907) ժողովածուի բանաստեղծություններում, պայմանականորեն ասած՝ կյանքի ռեալիստական ու սիմվոլիստական պատկերումները երևան են գալիս միմյանիցից անջատ կամ առանձին, ապա հետագա գործերում, այդ թվում նաև «Դուբլիցիները» պատմվածաշարում տեղի է ունենում պատկերման սկզբունքի փոփոխություն՝ այն առումով, որ իրականության ռեալիստական պատկերումները միաժամանակ օժտվում են սիմվոլիկ նշանակություններով: Իսկ դա, բնականաբար, իր արտահայտությունն է գտնում Զոյսի լեզվի մեջ՝ այն դարձնելով յուրօրինակ «ծածկալեզու», որտեղ ռեալ պատկերները և բառերի անվանողական, ուղղակի նշանակությունները հաճախ հանդես են գալիս իբրև խորհրդանշական դիմակներ՝ բարոյահոգեբանական բնույթի արտացոլումների համար: Ասվածն ավելի առարկայորեն ցուցադրելու համար բերենք օրինակներ «Դուբլիցիները» շարքի «Ամպիկը» (A Little Cloud) պատմվածքից.

*“He **looked coldly** into the eyes of the photograph and they answered coldly. Certainly they were pretty and the face itself was pretty. But he found something **mean in it**. Why was it so **unconscious and ladylike?**”.*

(Dubliners, p. 58).

*«Չանդլերը **սառնորեն նայեց** լուսանկարի աչքերին, և աչքերի պատասխանում նույն սառնությունը կար: Աչքերն անկասկած գեղեցիկ էին, գեղեցիկ էր և դեմքը, բայց ինչ-որ **ճղճիմ արտահայտություն** կար դեմքին: Ինչո՞ւ է այդքան **անկյանք ու տիկնային**»:*

Ինչպես երևում է լայն հորիզոնական համատեքստից, «անկյանք ու տիկնային» սառնությունն է, որը ձեռք է բերել «ճղճիմ արտահայտություն»: Միմյանց հետ «խոսում» են լուսանկարային սառնությունը և գործող անձի՝ Չանդլերի հոգևոր սառնությունը, լուսանկարի աչքերի և Չանդլերի հայացքի սառնությունը:

Այսպիսով՝ լուսանկարը և լուսանկարային սառնությունը դառնում են յուրատեսակ սիմվոլներ՝ խորհրդանշական դիմակներ՝ ցույց տալու համար Չանդլերի՝ այդ փոքրիկ մարդու (և առհասարակ՝ «փոքր մարդու») հոգևոր անկենդանությունն ու դրանից բխող մռայլ սառնությունը: Եթե անդրադառնանք առանձին բառերի, այստեղ կենտրոնական են «coldly» (սառնորեն) մակբայը և «ladylike» (տիկնային) ածականը, որոնք լեզվաոճական մակարդակում վերածվում են մակդիրների¹⁰, իսկ մակդիրները՝ զուգորդվելով այլ բառերի հետ, կազմում են կապակցություններ, որոնք երբեմն կայուն են (ԿԿ)՝ նկատի ունենալով բային կամ գոյականին գրեթե մշտապես ուղեկցող մակբայը կամ որոշիչը (օրինակ՝ cold look looked coldly և այլն): Համանման որոշ կապակցություններ վերածվում են խիստ յուրօրինակ կապակցությունների (գեղեցիկ ճղճիմորեն «զայրացնող հանգիստ»):

Այն, որ ռեալիստական նկարագրության մեջ բառերն ու բառային զուգորդումները կարող են ստանալ խորհրդանշանային իմաստներ և (հնարավոր կամ պոտենցիալ ձևով) օժտված լինել օքսիմորոնային հատկանիշներով՝ ցույց է տալիս հետևյալ հատվածը (նույն «Ամպիկը» պատմվածքից)։

*“He caught himself up at the question and glanced nervously round the room. He found something mean in the pretty furniture which he had bought for his house on the hire system. Annie had chosen it herself and it reminded him of her. It too was **prim and pretty**. A dull resentment against his life awoke within him. Could he not escape from his **little house?**”*

(*Dubliners*, p. 58)

«Այդ հարցի վրա բռնեց իրեն և վախեցած չորս կողմը նայեց:
Գեղեցիկ կահույքը, որ վարձով էր վերցրել, նույնպես անշուք էր
թվում: Անին ինքն էր այն ընտրել և կահույքը հիշեցրեց նրան:

Կահույքը նույնպես **գեղեցիկ էր և շինծու**: Իր կյանքի
հանդեպ մի աղուր վիրավորանք արթնացավ նրա մեջ: Միթե՞ չի
կարող փախչել այդ **նեղ բնակարանից**»:

(Դուբլինցիներ, էջ 51)

Ուշագրավ են “*prim and pretty*” (գեղեցիկ ու շինծու), նաև “*little house*” (նեղ
բնակարան) որոշչային կապակցությունները, որոնք որքանով իրական են, նույնքան
էլ՝ վերացական՝ իբրև ամուսնական կամ ընտանեկան անձուկ
փոխհարաբերությունների խորհրդանշան:

Դարձյալ, ինչպես նախորդ հատվածում էր, փորձնականորեն հնարավոր է
միմյանց մոտեցնել ու կապակցել բառեր, որի հետևանքով կազմվում են
օքսիմորոնային բառակապակցություններ, ինչպես օրինակ, «անշուք
գեղեցկություն», «գեղեցկորեն շինծու»: Ճիշտ է, ինքը՝ հեղինակը, չի դիմել նման
կոնկրետ օքսիմորոնային կապակցությունների, բայց դրանք կան, առկախ ձևով ներկա
են տեքստում, մասնավորապես՝ *prim* և *pretty* բառերում, իբրև հնարավորություն: Սա
ցույց է տալիս Ջոյսի լեզվամտածողության յուրօրինակությունը՝ արտաքուստ պարզ,
անպաճույճ, բնական, բայց ըստ էության խորը, հատկանշելի օքսիմորոնային սուր
բևեռներով, թեև դրանց արտակա դրսևորումները մեծաքանակ չեն:

Դրան հակառակ՝ ջոյսյան տեքստում նկատելի է դարձվածային
կապակցությունների կիրառությունը: Ազգամշակութային կյանքի յուրօրինակ
խտացումներ ներկայացնող դարձվածքների (Տե՛ս Фразеология в контексте культуры,
1999)¹¹ նման առատությունը բացատրվում է ոչ այնքան Ջոյսի՝ պատկերավոր լեզվով
խոսելու ցանկությամբ, որքան նրա ներքին միտումով՝ ցույց տալու համար մարդկանց,
դուբլինյան հասարակության հոգևոր քարացածությունն ու պեղանտիզմը:

Ջոյսի հերոսները կամա թե ակամա խոսում են դարձվածքներով, որոնք
ընդհանրապես միտված են խոսքին հաղորդելու պատկերավորություն,
հուզականություն և սրություն: Ինչպես նշում է Ե. Հ. Գևորգյանը, դարձվածքներն

ընդհանրապես ունեն սաստկացնող բնույթ (Գևորգյան 1969: 30) և, առաջանալով ժողովրդի կենցաղից ու հոգեբանությունից, դրանք իրենց հետ բերում են կենդանի շունչ և կոլորիտ ստեղծում: (Նույն տեղում, 31): Դարձվածքները, որ լեզվաբանները (Балли 1961) հիմնականում բաժանում են չորս տիպի՝ (1. դարձվածային միակցություններ կամ սերտաճումներ, 2. դարձվածային միասնություններ, 3. դարձվածային կապակցություններ, 4. դարձվածային արտահայտություններ), ունեն ժողովրդական ծագում, դրանց ձևավորմանը մասնակցել են ինչպես լեզվական, այնպես էլ արտալեզվական գործոններ, ունեն պատմաճանաչողական, սոցիալ-քաղաքական ու տեղագիտական նշանակություն (Պետրոսյան 2014: 87-95): Դրանք, սակայն ջոյսյան տեքստում կարծես հանդես են գալիս ճիշտ հակառակ դիրքավորմամբ՝ արտահայտելով ձևական, անհույզ և բութ հոգեվիճակ, ի ցույց հանելով հոգեկան շարժման կանգառի և ավտոմատիզմի նշաններ:

Հերոսները ոչ թե շարժուն հոգետարերք են արտահայտում (ինչպիսին, օրինակ, Շեքսպիրի հերոսներն են, որոնք խոսում են հուզականորեն հագեցված և հանկարծազյուտ պատկերավորությամբ), այլ ցուցաբերում են շարժուն հոգետարերքի նմանակումներ՝ կրկնելով պատրաստի արտահայտություններ ու դարձվածքներ, որովհետև չունեն իրենց սեփականը կամ ունեն աղճատված ձևով: Եվ եթե դարձվածքների վերաբերյալ ասվում է, որ դրանք ազգամշակութային ու լեզվամշակութային ինքնության (self) արտահայտություններ են, ապա դրանցում առկա են ազգային ինքնության այդ բաղադրիչները: Այդ առումով հետաքրքիր են օրինակ, «կրիկետային» դարձվածքները: Հայտնի է, որ կրիկետը իբրև տիպիկ անգլիական խաղ, գաղութային քաղաքականության հետևանքով «արտահանվել» է տարբեր երկրներ և, յուրաքանչյուր տեղում իր վրա կրելով տվյալ ազգի մշակութային դրոշմը, ձեռք է բերել տվյալ երկրի անգլերենին բնորոշ լեզվական դրսևորումներ» (Երնջակյան 2013: 29): Մինչդեռ դարձվածային միավորների կիրառումները Ջոյսի պատմվածքների գործող անձանց (agent)¹² սոցիալական հիերարխիայում որոշակի տեղ զբաղեցնող անձանց կողմից իներցիոն-ավտոմատ բնույթ ունեն, ուստի վկայում են ոչ թե նրանց ինքնության, այլ ընդհակառակը՝ ինքնության բացակայության, աղճատման կամ պարզապես «ցուցափեղկային», վերբալ ինքնության մասին:

Խոսքի, խոսելակերպի ձևավորման, մասնավորապես՝ դարձվածքներով հարստացված խոսքի ձևավորման առումով՝ հույժ կարևոր դեր են կատարում ազենտի ինքնության անորոշությունը, խոսքի մոտիվացիան. բարոյահոգեբանական, սոցիալական կամ քաղաքական ազդակները. ինչի՞ց դրդված է խոսում ազենտը, ինչո՞վ է պայմանավորված նրա վարքը կամ ինքնաարտահայտման ձևը, ո՞րն է նրա խոսքային կամ վարքային նմանական պատճառը:

Հոգեբեզվաբանները մոտիվացիաի առումով կարևորում են նպատակաուղղված գործունեությունը՝ ինչ նպատակ է հետամտում տվյալ ազենտն իր խոսքով կամ գործով, որն է սեփական վարկանիշը բարձրացնելու միտումը և այլն: Դարձվածքների կիրառմամբ ազենտը սքողում է իր սեփական ներաշխարհի սնանկությունը՝ ցանկանալով ինքն իրեն ցույց տալ խելահաս, բարոյական ու գեղագիտական իդեալների հետամուտ, լայնախոհ, զվարթամիտ, գիտուն և այլն, մշտապես պտտվելով իր անձնական վարկանիշի առանցքի շուրջը:

Ասվածի խոսուն վկայությունը կարող է լինել դարձվածքային հետևյալ միավորը.

*He had often said to me: “**I am not long for this world.**”*

(Dubliners, p. 1)

*«Նա հաճախ էր ինձ ասում, որ **այս աշխարհում իր օրերը հաշված են:**»*

(Դուբլինցիներ, էջ 3)

Ինչպե՞ս են առաջանում դարձվածքային միավորները: Նախ, բառը կամ արտահայտությունը տեքստում հանդես է գալիս իր նորմատիվ՝ բառարանային, անվանողական-ուղղակի նշանակությամբ, այնուհետև նոր միայն, ուրիշ բառերի հետ զուգորդվելիս՝ այլաբանական կամ բանաստեղծական իմաստավորմամբ: Այլ կերպ լինել չի կարող, քանի որ բառն իր նորմատիվ նշանակությամբ հիմք է ծառայում այլաբանական-բանաստեղծական զանազան իմաստավորումների համար, և եթե չլինի բառի այդ ռեալ-անվանողական իմաստը՝ չի լինի նաև նրա այլաբանական իմաստավորումը: Վերջինիս համար բառի նոմինատիվ

նշանակությունն այն «ներքին ձևն է» (Потебня 1863: 150), որը թույլ է տալիս հեղինակին բառի պոտենցիալ նշանակությունների փնջից ընտրել, առանձնացնել հատկապես իմաստային այն նշանակությունը, որ հարկավոր է տվյալ պարագայում՝ ելնելով հեղինակային տեքստի բնույթից և ողջ ստեղծագործության գաղափարական ուղղվածությունից, տեքստում որոշակի գործառույթ իրականացնող բառերի ու լեզվաոճական միջոցների (դարձվածք, փոխաբերություն, համեմատություն և այլն) կիրառությունից:

Բնութագրման համար տեքստի լեզվաոճական ու լեզվաբանաստեղծական վերլուծության դպրոցի ներկայացուցիչներն արդի շրջանում հաճախ կիրառում են իմաստային (սեմանտիկ), վերնշանային (մետասեմիոտիկ) և վեր-վերնշանային (մետա-մետասեմիոտիկ) եզրույթները, որոնք կարելի է բնորոշել որպես բառացի, ոճական և պատկերավոր-գաղափարային կիրառություններ: Վերջինիս դասին են պատկանում նաև դարձվածքները՝ ազգամշակութային ինքնության այդ յուրօրինակ ցուցիչները (Фразеология в контексте культуры, 1999), որոնք, Ֆ. Ա. Լիտվինի բառերով ասած՝ կարող են համարվել բառերին հատուկ բազմանշանակությունների դրսևորումներ (Литвин 2005: 7-8):

Պարզ է (և դա բազմիցս նշվել է դարձվածաբանների կողմից), որ դարձվածքներն իսկապես ազգերի, ժողովուրդների դիցաբանական պատկերացումների, պատմամշակութային ու լեզվամշակութային դարավոր կյանքի լեզվաոճական խտացումներն են (Фразеология в контексте культуры, 1999): Սակայն մեզ ավելի շատ հետաքրքրում է դարձվածքների կազմավորման լեզվաբանական հայեցակերպը, դարձվածքների՝ իբրև կայուն կապակցությունների մասին տեսակետը:

Այս առումով պետք է նշել որ յուրաքանչյուր լեզվում, թե՛ համազգային, թե՛ հեղինակային, առկա են բազմաթիվ ազատ և կայուն կապակցություններ, որոնք կարող են ուսումնասիրվել և՛ իմաստային ու ձևաբանական-շարահյուսական, և՛ ոճական-լեզվաբանաստեղծական առումներով: Առաջին դեպքում քննարկվում է բառիմաստը՝ բառային նշանի (բառի) բովանդակային կողմը (նշանակելին) և քերականական արժեքը, այսինքն՝ բառիմաստի ձևաբանական ու շարահյուսական դրսևորումը: Ինչպես նշում են կառուցվածքային լեզվաբանության հետազոտական

մեթոդների կողմնակիցները՝ «...բառայինը և քերականականը պատճառահետևանքային հարաբերությամբ սերտորեն կապված են միմյանց... » (Խաչատրյան 1996: 5): Ուրիշ խոսքով՝ բառը որպես իմաստային, ձևաբանական և շարահյուսական մակարդակների դրսևորում կարող է հանդես գալ միասնաբար; Այս պարագայում լեզվական միավորը (բառ, բառակապակցություն, արտահայտություն և այլն)՝ կապված շարահյուսական գործոնի փոփոխության հետ, կարող է օժտվել բառային-քերականական մի նոր իմաստավորմամբ (բազմիմաստությամբ) և ստանձնել դարձվածակազմիչ դեր: Ահա այս դարձվածակազմիչ և կայուն նշանակությամբ էլ կայուն կապակցությունները տարբերվում են ազատ կապակցություններից:

Այսպես, հեղինակը կարող է ինչ-ինչ փոփոխակներով գործածել *«ուշագրավ մարդ»*, *«վիճակն օրհասական էր»*, *«շապ սառը լոգանք»* կապակցությունները, բայց չի կարող փոփոխել, ասենք, *«թուկից փախած»* կապակցությունը, քանի որ վերջինս հատուկ դարձվածք է, այսինքն՝ լեզվական միավոր, որը և՛ կայուն է, և՛ փոխաբերականությամբ օժտված, ուստի՝ յուրաքանչյուր փոփոխություն, որ հնարավոր է փորձարկել այս դարձվածքի նկատմամբ, ինքնըստինքյան հանգեցնում է դարձվածքի յուրօրինակ իմաստի և առհասարակ՝ դարձվածային արտահայտության չեզոքացմանը կամ անհետացմանը:

Մասնավորապես, դարձվածքը սահմանվել է իբրև փոխաբերական-այլաբերական իմաստ ունեցող կայուն կապակցություն (Գևորգյան 1969: 18), ընդհանրապես՝ իբրև կայուն կապակցություն (Մուրվալյան 1959: 27), իբրև հարաբերական ինքնուրույնություն ունեցող և իբրև դարձվածային միասնություն գիտակցվող բառակապակցություն (Балли 1961), իբրև մասնակիորեն կամ լրիվ վերաիմաստավորված կայուն կապակցություն (Кунин 1979) և այլն: Դարձվածաբանները նշում են այնպիսի չափանիշներ, ինչպիսիք են, օրինակ, դարձվածային իմաստի ամբողջականությունը (Шанский 1985), իմաստային բաղադրիչների մթագնումը (Амосова 1963), արտահայտչականությունը (Гаврин 1975) և այլն:

Նշվում են դարձվածների առաջացման և տարածման հետ կապված մշակութային, երկրալեզվագիտական, հանրալեզվաբանական, գործաբանական և

այլ գործոններ, քննարկվում են տիպաբանական լեզվաբանությանը, ռճագիտությանը և դարձվածաբանությանը նվիրված այլևայլ հարցեր (Кирич 1992, Baranov, Dobrovolsky 1996 և այլն): Ուսումնասիրվում են դարձվածային համարժեքների, համաբանությունների և ոչ համարժեքների դրսևորումները տարբեր լեզուներում, դարձվածքի առանցքային բառին բաղադրիչների նախադաս կամ հետադաս դիրքը (Аракин 1979) և այլն:

Եվ եթե ազատ կապակցություններում բառերը հանդես են գալիս իրենց ուղղակի-անվանողական նշանակություններով, ապա կայուն կապակցություններում՝ այլաբանական, դարձվածային (իդիոմատիկ) իմաստներով: Թեև նշվում է, որ դարձվածային լեզվական միավորները կայուն են, բայց երբեմն կարող են փոփոխվել նաև դրանց (բառերի) խոսքիմասային նշանակությունները:

Կարող են տեղի ունենալ խոսքիմասային փոխանցումներ: Ն. Բ. Գվիշիանին, օրինակ, նկատի ունենալով բառերի՝ շարահյուսական տարբեր կառույցներում իբրև տարբեր խոսքի մասեր (խոսքիմասային տարարժեքություն) հանդես գալու ներուակությունը, մասնավորապես նկատում է, որ անգլերենի **-ed** և **-ing** վերջավորություններով բառերը ազատ կապակցություններում հանդես են գալիս բայական, իսկ կայուն կապակցություններում՝ ածականական գործառույթներով (Гвишиани 1979: 114, 121, 145): Այլ հետազոտողներ նույնիսկ նշում են բառերի՝ կայուն կապակցություններում նորանոր իմաստային երանգավորումներով հանդես գալու, դրանով իսկ խոսքիմասային տարարժեքություններ դրսևորելու ունակության մասին, այն պարագայում, երբ պահպանելով հանդերձ նախնական շարահյուսական կառույցը, հայտնվում են, այսպես ասած, «օտար» շարահյուսական միջավայրում (Телия 1976: 260): Հետազոտողները նշում են, որ անգլերենում տարածված են թերի կամ զրոյական հարացույցով բաղադրիչ կամ բաղադրիչներ ունեցող ԴՄ-ներ (օրինակ, բայը ազատ կապակցությունում կարող է խոնարհվել բոլոր ժամանակաձևերով, իսկ ԴՄ-ում նույն բայը կարող է ունենալ զրոյական կամ թերի հարացույց, որն էլ ըստ Կունինի, ԴՄ-ների կայունության ցուցանիշներից մեկն է (Кунин 1972: 101):

Իսկ Շ. Բալին փոխակերպական այդ երևույթը (խոսքիմասային տարարժեքության դրսևորումը) քննարկում է ոչ միայն առանձին բառերի, այլև

բառակապակցությունների նկատմամբ՝ այդպիսով լայնացնելով լեզվական միավորների դիտարկման շրջանակը (Bally 1950: 305): Ֆ. Ա. Լիտվինի համոզմամբ՝ բառերի դարձվածային-պայմանական նշանակությունները կարող են դրսևորվել ոչ միայն դարձվածային հավաքածուի կամ փնջի տարբերակներում (Литвин 2005: 85), այլև միևնույն դարձվածքի ձևափոխություններում, որը լեզվաբանական գրականության մեջ կոչվում է *դարձվածքի դեֆորմացիա* (նույն տեղում, 83):

Ինչպես նշում են դարձվածաբանները՝ դարձվածքները կարող են ենթարկվել որոշակի փոփոխությունների (թեև դարձվածքը բնորոշվում է իբրև կայուն կապակցություն). դարձվածային կաղապարում հնարավոր են եզակի-հոգնակի, որոշյալ հոդ – անորոշ (և հակառակը) փոփոխումները կամ կապակցության որևէ անդամի նվազումը (կամ հավելումը), կարող են լինել դարձվածքի հեղինակային վերաիմաստավորումներ, որոնք, բոլոր դեպքերում, իբրև հիմք կամ առանցք ունենում են դարձվածքի հիմնական, գլխավոր իմաստը: Պետք է նշել, որ շատ դեպքերում, օրինակ, անվանողական (գոյականական) դարձվածքները (անգլերեն՝ public eye, հայերեն՝ միս ու արյուն) թեև դառնում են բայական [(անգլերեն՝ be in/come into/get into (the public eye), հայերեն՝ «միս ու արյուն առնել» (ստանալ)], սակայն իմաստը կամ գաղափարը մնում է նույնը: Մեկ այլ հանգամանք ևս. թեև, ըստ դիտարկումների, բայական դարձվածքները, բաժանվում են երեք տիպերի՝ ստորադասական, համադասական և համաստորադասական՝ ըստ բաղադրիչների՝ միմյանց նկատմամբ ունեցած շարահյուսական կախվածության, բայց գլխավորը մնում է ստորադասական տիպը, որով էլ արտահայտվում կամ ընդգծվում է դարձվածքի հիմնական, միջուկային իմաստը (տե՛ս Եղիազարյան 2005: 25): Քննարկելով արդի հայերենի կայուն կապակցությունների իմաստաարժեքային տեղաշարժերի պատճառակցական կապերը և դրա հետ առնչվող խնդիրները՝ Լ.Մ. Խաչատրյանը նշում է, որ դա «պատմական իմաստաբանության կարևոր խնդիրներից է» (Խաչատրյան 1996: 11): Հասկանալի է, որ կայուն կապակցություններից են, առաջին հերթին, այն դարձվածային զուգորդումները, որոնք կազմում կան գոյականական, ածականական, բայական ծագումով և այլ տիպի կայուն կապակցություններ (նույն տեղում, 229-246): Զոյսյան կայուն կապակցությունները (հիմնականում արքեստիպային) արտաքուստ մնում են նույնը,

բայց փոխվում են դրանց գործառույթային նշանակությունները. դրանք թեև մնում են հիմնականում նույնը, բայց ընդհանուր համատեքստից և խոսքի տոնայնությունից կախված, ձեռք են բերում հուզարտահայտչական այլևայլ երանգավորումներ՝ հնչելով, օրինակ, որպես ծաղրանմանություններ: Ընդ որում՝ դրանք քննարկվում են հընթացս՝ կոնկրետ օրինակների հիման վրա:

Զ. Ջոյսի «Դուբլինցիներ»-ի լեզուն թեև պարզ է, գերակշռում են բառերի ուղղակի կամ անվանողական նշանակությունները, որոնք հաճախ հանդես են գալիս ազատ կապակցությունների տեսքով և չունեն որևէ այլաբանական նշանակություն, սակայն առկա են դեպքեր, երբ տվյալ բառակապակցությունը կամ նախադասությունը «գործում» է մի այնպիսի լեզվական իրադրությունում կամ «միջավայրում», որը խորհրդանշական է: Ամեն ինչ կախված է գրողի հայեցողությունից, նպատակադրումից և ստեղծագործության համատեքստից: Եվ ոչ թե լեզուն է, որ հիմնվում է տեսական դիտարկումների վրա, այլ հակառակը՝ լեզուն հիմք է դառնում տարբեր դիտարկումների համար:

Պետք է նկատի ունենալ, որ Զ. Ջոյսի լեզվի ու ոճի կիրառությունը, նրա նկարագրության եղանակը նման է կինոժապավենի, որի վրա տարբեր դիրքերից ու տարբեր տեսաձևավալներից երևակվում են մարդիկ, գործողություններ, մարդկային վարքի դրսևորումներ. գրողը կարծես դիտարկում է նրանց վարքը՝ ի ցույց դնելով նրանց արտաքին տեսքն ու բնորոշ շարժումները՝ կարծես հոգեախտորոշիչ ինչ-որ եզրակացություն անելու միտումով համակված: Ահա մի քանի բնորոշ օրինակներ “Counterparts” («Կրկնակը» պատմվածքից, որտեղ առկա են թե՛ ազատ, թե՛ դարձվածային կայուն միավորներ:

*“The Bell **rang furiously** and Miss Parker went to the tube, a **furious voice** called out in a piercing North of Ireland accent.*

“Send Farrington here!”

*Miss Parker returned to her machine, saying to a man who was writing **at the desk**.*

*“Mr. Alleyne **wants you upstairs**”.*

The man muttered “Blast him!” under his breath and **pushed back** his chair **to stand up**. When he stood up he was tall and great bulk.

He had a hanging face, dark wine-coloured, with fair eyebrows and moustache: his eyes bulged forward slightly and whites of them were dirty. He lifted up the counter and, passing by the clients, **went out** of the office with a heavy step”.

(Dubliners, p. 61)

«Զանգը **մոլեգնորեն հնչեց**, և երբ միս Փարկերը վերցրեց լսափողը, մի կատաղի ծայն, հյուսիս-իռլանդական **ականջ ծակող** արտասանությամբ, բղավեց.

– Ֆարինգտոնին ուղարկեք ինձ մոտ:

Միսս Փարկերը վերադառնալով իր գրամեքենայի մոտ, ասաց **սեղանի ետևում** նստած գրագրին.

– Միսր Օլեյնը Ձեզ **վերև է կանչում**:

Մարդը կիսաձայն մրթմրեաց. «Թող կանչի» և աթոռը **եպ հրեց**, որ տեղից **վեր կենա**: Երբ **ոտքի կանգնեց**, նա բավական բարձրահասակ էր ու ամրակազմ: Դեմքն ուռած էր, մուգ-գինեգույն, հոնքերն ու բեղերը՝ շիկավուն, աչքերը փոքր-ինչ **դուրս-պրծած** էին, իսկ սպիտակուցները՝ պղտոր: Նա բարձրացրեց սեղանի փեղկը և, անցնելով այցելուների կողքով, ծանր քայլերով **դուրս եկավ** գրասենյակից»

(Դուբլինցիներ, էջ 51-52)

Ինչպես տեսնում ենք՝ ընդգծվածները բնագրի հետ կամ համընկնում են կամ ոչ: Կարելի է ասել, որ համընկնում են, կամ մոտավորապես են համընկնում են հետևյալ ազատ կապակցությունները *rang furiously* - **մոլեգնորեն հնչեց**, *at a desk* - **սեղանի ետևում** (անգլ. *սեղանի մոտ*), *wants you upstairs* - **Ձեզ վերև է կանչում** (անգլ.՝

քեզ է ուզում վերնում), *pushed back* - ետ հրեց, *to stand up* - վեր կենա, *went out* - դուրս եկավ:

Չեն համընկնում հետևյալ կապակցությունները. *a furious voice*, որը հայերեն է թարգմանվել «*ականջ ծակող*» դարձվածքով և *stood up*, որը նույնպես հայերենում վերածվել է հարադրության՝ «*ոտքի կանգնեց*»: Վերջինս կարող է մեկ այլ համատեքստում հանդես գալ որպես դարձվածք (օրինակ «*ժողովուրդը ոտքի կանգնեց*» - ապստամբեց):

Ուստի կարող ենք ասել, որ ավանդված, սկզբնատիպային դարձվածային միավորները՝ կախված համատեքստից, կարող են արտաքնապես, այսինքն՝ բառային կազմով և շարահյուսական կառուցվածքով նույնը մնալ, բայց չարտահայտել այլաբանական որևէ իմաստ, ինչպես բնագրի հայերեն թարգմանությունում է, և ընդհակառակը՝ կարող են հանդես գալ այլաբանական իմաստավորմամբ:

Երրորդ ուղին, ինչպես և նշվեց վերևում, դարձվածային միավորի իմաստային փոխակերպումն է՝ կապված դարձվածքի ձևափոխության հետ («*деформации идиом*»):

Բերենք այլ օրինակներ:

*“His life would be a **hell to him**, could he not keep his tongue in his cheek”.*

(Dubliners, p. 65)

«Կյանքն իսկական դժոխք կդառնա: Լեզուն չէ՞ր կարող իրեն քաշել»:

(Դուբլինցիներ, էջ. 60)

Բերված հատվածում համընկնում է **hell to him** - *դժոխք դառնա* դարձվածքը:

Հայերեն թարգմանության «Լեզուն չէ՞ր կարող իրեն քաշել» նախադասությունը ներկայացնում է կազմախոսական (սոմատիկ¹³)՝ դարձվածք և բնագրի հետ մասամբ է համընկնում: Ջոյսյան տեքստում շատ են այսօրինակ կազմախոսական դարձվածքները: Դրանք երբեմն համընկնում են հայերեն

թարգմանության հետ, երբեմն՝ ոչ: Հարկ է նշել, որ, առհասարակ, նման դարձվածքները՝ կապված մարդու մարմնամասերի հետ, կարելի է անվանել փոխանվանական դարձվածքներ, քանի որ վերջիններս առաջանում են փոխանունության ճանապարհով: Այսպես՝ փոխանակ ասելու լսողություն, ասում են **ականջ**, փոխանակ ասելու տեսողություն, ասում են **աչք**, փոխանակ ասելու հոտառություն կամ ներըմբռնողականություն, ասում են **քիթ** և այլն

Այսօրինակ սոմատիկ դարձվածքները շատ են թե՛ անգլերենում, թե՛ հայերենում: Դրանք այսօր դառնում են հատուկ ուսումնասիրության առարկա (Տե՛ս, օրինակ, Բադիկյան 1986, 2000, Ղազարյան 2010, Եղիազարյան 2005 և այլն):

Այստեղ, նաև հետագա օրինակներում հարկ կա վերստին ընդգծելու, որ ջոյսյան հերոսների խոսքում դարձվածքները կարծես արտաբերվում են մեխանիկորեն, Ջոյսը դարձվածքների կիրառությամբ կարծես ուզում է ասել, որ այդ իրականության մեջ մարդիկ ասույթներ, ասացվածքներ, դարձվածքներ կիրառող ծանծրալի էակներ են. չկա ոչ մի թարմություն կամ հոգևոր ելևէջ. ամեն ինչ ընթանում է սովորության տաղտկալի հունով, ամեն ինչ կրկնված է բազմիցս և վկայում է հոգևոր անկենդանության մասին: Կարելի է ասել, որ դարձվածքների կիրառումը այս մտայնությամբ լրիվ չեզոքացնում է դարձվածքների պատկերավորության, հակիրճության և սրության մասին ընթերցողի պատկերացումները և նրա առաջ բացում դանթեական դժոխքին նմանվող մի անսիրտ, տանջալի իրականություն: Պատահական չէ, որ նրա հերոսն ասում է՝ “...to hell”.

*“He went through the narrow alley of Temple Bar quickly, muttering to himself that they could all go **to hell**”.*

(Dubliners, p. 65)

*«Արագ-արագ քայլեց Թեմփլ-Բարի նեղ անցուղիով, քթի տակ փնթփնթալով և **գրողի ծոցը** ուղարկելով բոլորին»:*

(Դուբլինցիներ, էջ 61)

Ինչպես տեսնում ենք՝ անգլերենի դժոխքը (to hell) հայերենում դարձել է «գրողի ծոցը», որը ավելի է բնորոշ հայերենի դարձվածամտածողությանը և հայերենի կայուն կապակցություններից է: Իսկ բնագրի “*muttering to himself*”-ը հայերենում ավելի է սաստկացել՝ «*քթի տակ փնթփնթալով*» արտահայտությամբ, որը նույնպես կարող է, կախված համատեքստային նշանակությունից, հանդես գալ որպես դարձվածք, այսինքն՝ այլաբանական կայուն կապակցություն (քանի որ, ինչպես և ասվեց, դարձվածքները բնութագրվում են իբրև այլաբերական նշանակություն ունեցող և կայուն կապակցություններ):

*“Farrington looked at the company out of his **heavy dirty eyes**, smiling and at times drawing forth stray drops of liquor from his moustache with the aid of his lower lip”*

(Dubliners, p. 66)

*«Իսկ Ֆարինգտոնը շրջապատողներին էր նայում իր **ծանր, աղուր հայացքով**, ժպտում և միաժամանակ ներքևի շուրթով ծծում բեղերը, որոնցից վիսկիի կաթիլներ էին ծորում»:*

(Դուբլինցիներ, էջ 62)

Անգլերենում ընդգծյալը բառացիորեն նշանակում է «ծանրացած, պղտոր աչքեր», որը հայերենում թարգմանվել է «ծանր, աղուտ հայացք», թե՛ անգլերեն, թե՛ հայերեն տարբերակները տվյալ համատեքստում ունեն փոխաբերական արժեք: Թե՛ «աչք», և թե՛ «հայացք» միավորներով կարող են կազմվել բազմապիսի սոմատիկ դարձվածքներ: Այստեղ ուշագրավ է *heavy* (*ծանր*) մակդիրը, որը զուգակցվել է *eyes* (*հայացք*) միավորի հետ, որի հետևանքով բառակապակցությունը փոխաբերականացվելով՝ ձեռք է բերել դարձվածքի արժեք:

Ուշագրավ է, որ թեև հայերենում առկա է «ծանր աչք» դարձվածային միավորը, որը, կարելի է ասել, «չար աչք» կամ «աչքերը ծանրանալ» դարձվածքների կամ «ծանրաչք» բառի հոմանիշներից մեկն է, այսուամենայնիվ, հայ թարգմանիչը նախընտրել է “*heavy eyes*”-ի փոխարեն տալ «*ծանր հայացքով*»

բառակապակցությունը, որը թեև փոխաբերական է և համեմատաբար կայուն, այսինքն՝ նույնպես դարձվածային արտահայտություն է, սակայն լրիվ չի համընկնում բնագրի հետ: Թվում է՝ ավելի ճիշտ կլիներ թարգմանել՝ «ծանրացած, մշուշված աչքերով»:

*“They were all beginning **to feel mellow**”.*

(Dubliners, p. 67)

«Բոլորի կատարները **տաքացել էին**»:

(Դուբլինցիներ, էջ 63)

Բնագրային “*beginning to feel mellow*” կապակցությունը (բառացի՝ սկսել էին զգալ հարբածություն) հայերենում թարգմանվել է «կատարները տաքացել էին» դարձվածքով, որը լավ է արտահայտում շոտլանդական բարից հետո մեկ այլ սենյակում գինարբուքը շարունակող ընկերների վիճակը: Սա ևս սոմատիկ դարձվածք է (կատարները = գլուխները = գագաթները):

Պետք է ասել, որ ջոյսյան տեքստերում՝ թե՛ «Դուբլինցիներում», թե՛ «Ուլիսում», մեծ տեղ են գրավում հատկապես՝ 1) սոմատիկ բնույթի դարձվածքները, ինչպես նաև 2) պատկերավոր համեմատությունները և 3) փոխաբերությունները: Բերենք մեկական օրինակ նույն “Counter-parts” («Կրկնակը») պատմվածքից.

“He clasped his hands together in the air and his voice shook with fright”.

(Dubliners, p. 69)

«Ապա օդում իրար զարկեց ձեռքերը և ձայնը դողդողաց վախից »

(Դուբլինցիներ, էջ 66)

“The pallor of Weather's complexion changed to peony”.

(Dubliners, p. 68)

«Ուեդերսի գունաւոր դեմքը պիոնի գույն ստացավ»:

(Դուբլինցիներ, էջ 64)

“His heart (was full of) swelled with fury”.

(Dubliners, p. 68)

«Սիրտը լեցուն էր կատաղությամբ».

(Դուբլինցիներ, էջ 65)

Լեզվաոճական նման միջոցների, ազատ և կայուն դարձվածքների ներկայությունը Ջ. Ջոյսի լեզվում պատահական չեն. դրանք հեղինակի բարոյագեղագիտական հայացքների արտահայտություն են, և որպես այդպիսիք՝ ունեն լեզվաբանաստեղծական ուրույն նշանակություն և արժեք:

Հաջորդ օրինակը, որը բերվում է «Հողը» պատմվածքից, ժեստի /խոնարիվելու/ և հագուստի /գլխարկի/ նշանակությունների հիման վրա կառուցված դարձվածային միավոր է.

*“He was very nice with her, and when she was getting out at the Canal Bridge she thanked him and bowed, and **he bowed** to her **and raised his hat** and smiled agreeably; and while she was going up along the terrace, bending her tiny head under the rain, she thought how easy it was known a gentleman even when he has a drop taken”.*

(Dubliners, p. 73)

«Քանալ բրիջի մոտ Մարիան պետք է իջներ տրամվայից, նա շնորհակալություն հայտնեց ջենտլմենին ու գլուխ տվեց: Ջենտլմենը նույնպես **խոնարվեց, բարձրացրեց գլխարկը** և հաճելի ժպտաց: Երբ Մարիան գնում էր գետի երկայնքով, անձրևի տակ, թեքելով իր փոքրիկ գլուխը, մտածեց, որ իսկական ջենտլմենը իսկույն երևում է, եթե նույնիսկ մի քիչ էլ խմած է»:

(Դուբլինցիներ, էջ 71)

Խոնարհում կատարելը և գլխարկը բարձրացնելը հարգանքի արտահայտություններ են: Պետք է նշել, որ այսօրինակ՝ սիմվոլիկ նշանակություն ունեցող գործողությունների վրա հիմնված դարձվածքների մասին համեմատաբար քիչ է գրվել: Էլ ավելի քիչ է գրվել մարդու հագուստի որոշ մասերի (օրինակ՝ գլխարկ, օձիք, գոտի և այլն) նշանակությունների մասին, թեև կան առանձին դիտարկումներ (Շախբազյան 2010: 75-85): Այդ նշանակությունները կամ ինչ-ինչ նշանակությունների վերագրումները պատմամշակութային, կրոնաժիսական հիմքեր ունեն: Այսպես՝ գոտին համարվել է գոտևորվելու, այսինքն՝ արդարություն և արիություն դրսևորելու նշան, գլխարկը՝ տղամարդկային պատվի, լաչակը (կնոջ համար)՝ պատվական հեզության նշան: Գլխարկ դնելը համարվել է դիրքի, արժանապատվության առարկայական տեսանելի նշան (տղամարդու համար), գլխարկն ինքնակամ հանելը՝ խոնարհումի, հարգանքի ժեստ, գլխարկը գլխից վերցնելը և գետնով տալը՝ անարգանքի, պատվազրկության արտահայտություն: Նման «լուռ», խորհրդանշական գործողությունները, իրերն ու առարկաները (և դրանց անվանումները) զուգորդվելով միմյանց հետ (օրինակ՝ «գլխարկի» զուգորդվելը «խոնարհվելու» կամ «գլխարկը հանելու» հետ) հաճախ ձեռք են բերում դարձվածքի արժեք: Այս առումով՝ դարձվածքների կազմավորման միջոցներից են նաև սիմվոլիկ, սրբազան նշանակություն ունեցող իրերի ու առարկաների և նույնպիսի գործողությունների, արարողակարգային կամ ծիսական ժեստերի զուգորդումները: Թվենք մի քանիսը, մասնավորապես՝ այնպիսիք, որոնք ունեն աստվածաշնչային ակունքներ՝ կապված արարողաժիսակարգային առարկաների ու գործողությունների (ժեստերի) հետ: Զոյսյան տեքստերում զգալի թիվ կազմող նշյալ տիպի դարձվածային միավորներում, իհարկե, դուրս են մղված դրանց նախնական, առաջնային կամ սակրալ նշանակությունները և գլխավոր դիրքերում են հայտնվել դարձվածքների սովորութային, ձևական, զուտ նշանային կիրառումները՝ գործող անձանց կամ հեղինակի կողմից: Նման «ձևական» կիրառումները խոսում են այն մասին, որ տվյալ հասարակությունում ընդհանրապես իմաստավոր արտահայտության կամ անկեղծ շարժումների (ժեստերի) կարիքը կամ պահանջարկը չկա. կա միայն էտիկետը և ձևական հաղորդակցությունը պահպանելու խնդիր:

Ջոյսին՝ մարդու և սոցիումի հոգեվիճակն ու վարքը հետազոտող գրողին, հատկապես գրավում են վերոնշյալ տիպի «ժեստային» դարձվածքները, որոնք լավագույն կերպով են արտահայտում մարդկային փոխհարաբերությունների «օտարացումը», համընդհանուր մեքենայացումը, սոցիալական այս կամ այն ազենտի դիմակավորումը «խոսուն» ժեստով կամ իմաստախոսական այնպիսի արտահայտությամբ, ինչպիսին է դարձվածքը:

Խոսելով հագուստ անվանող բառերի ոճական արժեքի մասին լեզվաբան-հետազոտողները նշում են դրանց բանաստեղծականությունը և փոխաբերականությունը, ընդգծում, որ դրանք մեծամասամբ փոխանվանական են (Շախբազյան 2010: 75-85): Սակայն թվում է, հանգամանորեն չի խոսվում այն վերականգնելու մասին, որ նման բառերը (ի շարս գլխարկի, դրոշի և այլնի՝ հիշատակենք նաև սաղավարտը, զգեստը, վարագույրը, ցնցոտին, քողը, տարազը, քղանցքը, պատմուճանը, թելը և մյուսները) փոխաբերական-փոխանվանական արժեք են ստանում այլաբերական նշանակություններով օժտված այլ բառերի հետ զուգորդվելիս: Բացի դրանից, նման զուգորդությունների շնորհիվ է, որ կազմվել են բազմաթիվ դարձվածքներ, ինչպես օրինակ հետևյալը՝ «Բաղեղի օրը» պատմվածքից: Այստեղ փոխանվանական արժեք ունի «կոպեկ» բառը, որը զուգորդվելով «քոռ» ածականի հետ՝ վերջինիս օժտել է փոխաբերական նշանակությամբ, որի շնորհիվ էլ այն սոսկական ածականից վերածվել է մակդիրի:

*“The working-man,” said Mr. Hynes, “gets all **kicks and no halfpence...**”.*

(Dubliners, p. 87)

*«– Բանվորին,–ասաց միսյոր Հանսը, – մի **քոռ կոպեկ էլ չի հասնի**»:*

(Դուբլինցիներ, էջ 91)

Ստորև բերվող հաջորդ հատվածում առկա են երկու կարգի դարձվածքներ. առաջինը՝ *God might strike him stone dead if ever he spoke...* (թող աստված շանսապակ անի իրեն...), ի տարբերություն մարդակերպական դարձվածքի

(անձնավորման), կարելի է անվանել կենդանակերպական դարձվածք, իսկ երկրորդը՝ *mentioned the matter* (հիշեցրել էր այդ ցավոտ հարցը) պատկանում է դարձվածքների այն տեսակին, որը դարձվածաբանները անվանել են դարձվածաբանական սերտաճում՝ երբ բառակապակցության բաղադրիչները վերաիմաստավորվում են և արտահայտում բոլորովին նոր իմաստ (Եզեկյան 2003: 182): Առաջին՝ կենդանակերպական դարձվածքը բնորոշում է գինովցած Ջոնի, իսկ երկրորդը՝ ամոթխած Մարիայի հոգեվիճակը.

*“So Maria let him have his way and they sat by the fire talking over old times and Maria thought she would put in a good word for Alphy. But Joe cried God might strike him stone dead if ever he spoke a word to his brother again and Maria said she was sorry she had mentioned **the matter**”.*

(Dubliners, p.74)

«Եվ նա ստիպված թույլ տվեց, որ բաժակը լցնեն: Հետո նրանք կրակի մոտ նստած խոսեցին հին ժամանակներից, և Մարիան մտածեց, որ կարելի է Օլֆիի մասին մի լավ խոսք ասել: Բայց Ջոնը զայրացավ ու ասաց, թող աստված շանսատակ անի իրեն, եթե ինքը եղբոր հետ երբևէ մի բառ անգամ փոխանակի, Մարիան զղջաց, որ հիշեցրել է այդ **ցավոտ հարցը**»:

(Դուբլինցիներ, էջ 72)

Հայ թարգմանիչը թերևս խուսափել է “*matter*” բառը թարգմանել «*նյութ*» (թեև «ցավոտ նյութ» դարձվածային միավորը ևս գործածելի է հայերենում)՝ նախընտրելով հայերենում կարծես թե առավել շրջանառու՝ «*ցավոտ հարց*» արտահայտությունը, մանավանդ որ “*matter*”-ը անգլերենում ունի նաև «հարց» նշանակությունը:

Թեև ջոյսյան տեքստում, հեղինակի աշխարհընկալման յուրահատկությունների հետ կապված, գերակշռում են կազմախոսական դարձվածքները, որոնք հնարավորություն են տալիս արտահայտելու դուբլինյան հասարակության

«կաթվածահար», կանգառային վիճակը, բայց զգալի տոկոս են կազմում նաև մյուս տիպի դարձվածքները: Վերջիններս նույնպես ենթարկված են հեղինակի ներքին գերխնդրին՝ հասարակության բարոյահոգեբանական ընդարմացածության և մարդկանց ինքնօտարացման պատկերմանը:

Ասվածի շրջանակում ուշագրավ են «Բադելի օրը» պատմվածքի ստորև բերվող հատվածները, որոնցում առկա դարձվածքները՝ *hat in hand* (նրանք, ովքեր փայլում են) և *to drag the Dublin in the mud* (ցեխը չի կոխի...անունը), ասվում են կարծես հավուր պատշաճի՝ խոսքի իներցիայով.

*“Hasn't the working-man as good a right to be in the Corporation as anyone else--ay, and a better right than **those shoneens** that are always hat in hand before any fellow with a handle to his name?”.*

(Dubliners, p. 87)

«Միթե բանվորն իրավունք չունի քաղխորհրդում ընտրվելու, ինչպես բոլորը: Նա ավելի շատ իրավունք ունի, քան նրանք, **ովքեր փայլում են**, ովքեր միշտ ուրախ են ծառայելու տիրակալին հասարակությանը»:

(Դուբլինցիներ, էջ 90-91)

Մարդկանց «փայլելը» փոխաբերություն է, ունի դիցաբանական և աստվածաշնչյան արմատներ: Բավական է հիշել, օրինակ, Մովսեսի երեսի լուսափայլը՝ Աստծո հետ խոսելուց հետո, Սինա լեռից իջնելիս, «Մովսես իր երեսի մորթի **լուսափայլ** լինելը չգիտեր...Նրա երեսի մորթը լուսափայլ էր, ուստի Ահարոնն ու բոլոր իսրայելացիները վախեցան նրան մօտենալ» (Ելք 34: 29-30):

Անգլերենում ասվում է՝ “When Moses came down from Mount Sinai, with the two tables of the testimony in his hand as he came down from the mountain, Moses did not know that the skin of his face **shone** because he had been talking with God. And afterward all the people of Israel gave Moses, behold of his face shore and they were afraid to come near him”. (Exodus 34: 29-30)

Ջոյսյան տեքստում «փայլելը» ձեռք է բերել արքետիպերից տարբերվող այլ երանգավորում, որքան էլ պարադոքսալ է՝ այն հնչում է որպես «չփայլել» կամ կեղծ լույսով լուսավորված լինել կամ այդպես ընկալվել: Կարելի է ասել, որ այն վերածվել է իր հակադրությանը և օժտվել երգիծական երանգավորումով:

«Փայլելը» փաստորեն, կապված ջոյսյան ողջ ստեղծագործության և կոնկրետ տվյալ պատմվածքի ներքին միտվածության հետ, օժտվելով նման երանգավորմամբ, ինքին ցույց է տալիս, ապացուցում հերմենևտիկայի ոսկե օրենքը, որը «...մասից դեպի ամբողջը և ամբողջից դեպի մասը ըմբռնման օրինաչափ շարժումն է» (Ստեփանյան 2010: 59): Ուրեմն, «նրանք, ովքեր փայլում են» դարձվածքը, դիտարկվելով բանասիրական հերմենևտիկայի լույսի ներքո, լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդով ի հայտ է բերում իր արքետիպային արմատները և կապերը ստեղծագործության ողջ համատեքստի հետ. այն դառնում է առավել ճանաչելի, քանի որ պարզ է դառնում, թե լեզվական տվյալ միավորը որքան է հարազատ մնացել իր արքետիպին կամ շեղվել նրանից, այդ շեղվածությամբ (փոխակերպմամբ) ինչ է ցույց տալիս և հուզարտահայտչական ինչ առնշանակությամբ է օժտված:

*“The working-man said Mr. Hynes, **gets all kicks and no halfpence.** But it’s labour produces everything. The working - man is not **looking for fat jobs** for his sons and nephews and cousins.”*

*“The working-man is not going **to drag the Dublin in the mud** to please a German monarch”.*

(Dubliners, p. 87)

*«- Բանվորին, –ասաց միստր Հայնսը, – **մի քոռ կոպեկ էլ չի հասնի:** Բայց ամեն ինչ նրա աշխատանքով է ստեղծվում: Բանվորն իր որդիների, բարեկամների ու եղբայրների համար **տաքուկ տեղ չի փնտրում:**»:*

*«Բանվորը Գերմանիայի թագավորին հաճոյանալու համար **ցեխը չի կոխի Դուբլինի փառապանծ անունը:**»:*

Միստր Հայնսը խոսում է իբրև սոցիալական բարձր գիտակցություն ունեցող և հայրենասեր մեկը, բայց դա ընդամենը դիմակ է: Այդ սոցիալական դիմակի գործառույթն ունի նաև նրա դարձվածախոսությունը՝ *“the working-man gets all kicks and no halfpence”* (բանվորին ...քոռ կոպեկ էլ չի հասնի), *“the working-man is not looking for fat jobs”* (բանվորը ...տաքուկ տեղ չի փնտրում), *“the working-man is not going to drag the Dublin in the mud”* (բանվորը ...ցեխը չի կոխի Դուբլինի փառապանծ անունը):

Ջոյսի հերոսները, ինչպես նշել ենք, արտաբերում են նաև դարձվածքներ, որոնք իրենց հակոտնյաները չեն, քանի որ դրանք արտաբերվում են այնքան մեքենայորեն, որ ընկալվում են իբրև խորհմաստության ծաղրանմանություններ: «Դուբլինցիները» պատմվածաշարի համատեքստում դարձվածքները, կարծես զրկվում են պատկերավորությունից, դառնում են անգույն, սնամեջ իրականության յուրատեսակ ցուցիչներ՝ հարուցում են ձանձրույթի և տաղտուկի զգացողություն, որն էլ հենց գրողի նպատակն է եղել՝ արտահայտել կյանքի իրական տաղտուկը: Ջոյսյան դարձվածքներում բուն իմաստները «կորչում» են, և հաղթարշավի է դուրս գալիս ունայնությունը: Ընթերցողին այդ մտքին է հանգեցնում ողջ լայն ուղղաձիգ համատեքստը:

Նշյալ երեք դարձվածքներից առավել ուշագրավ է *“The working-man is not going to drag the Dublin in the mud”* (բանվորը ...ցեխը չի կոխի Դուբլինի փառապանծ անունը) դարձվածքը, որը բնութագրվում է արտահայտչականությամբ, խոսակցական բառաշերտի առկայությամբ, հակադրությամբ, որն առաջանում է «ցեխը կոխի» և «փառապանծ անուն» միավորների միջև, ինչն էլ հանգեցնում է հեգնախառն իմաստավորման: Եթե ավելի հեռուն գնանք՝ դեպի արքետիպային-սկզբնատիպային ձևերի որոնումները, ապա կարող ենք մատնանշել, որ այստեղ զուգակցվում են երեք հասկացություններ՝ *ցեխը*, *կոխելը* (*ոտնադրակ տալը*) և *անունը*: Վերջինս սակրալ հասկացություն է թե՛ առասպելական, թե՛ կրոնական տեքստերում (այդ իսկ պատճառով անունը շատ անգամ գաղտնիացվել է, իսկ որոշ տեղերում մարդիկ ունեցել են շատ անուններ՝ միակ ճշմարիտ անունը ուրիշ

մարդկանց չար ազդեցություններից ազատ պահելու համար): Անունը խորհրդավոր, սակրալ հասկացություն է նաև Աստվածաշնչում:

Անունը սուրբ պահելը, պանծացնելը վերոհիշյալ դարձվածքում ոչ միայն կորցնում է իր սակրալ բնույթը, այլև ընթերցողի մեջ կասկած է հարուցում ոչ միայն անվան «փառապանծության», այլև այդ աստղի անձի նկատմամբ: Եվ եթե նույնիսկ որևէ սակրալ նշանակություն ունի և փառապանծ է, ասենք, Դուբլին անունը, ապա այդ մասին ասվում է մի այնպիսի մարդու (միստր Հայնսի) կողմից և մի այնպիսի հնչերանգով, որ դարձվածքը ընթերցողի մտապատկերում ստանում է հակառակ բովանդակություն:

Հաջորդ դարձվածային միավորը նույնպես՝ ազատագրված է տվյալ բառային զուգորդումների մեջ ամփոփված մտքից, որովհետև հեղինակի միտումն է ոչ թե այդ միտքը, այլ մտքի ձևականացման դրսևորումը շեշտադրելը.

*“What do we want **kowtowing** to a foreign king?”.*

(Dubliners, p. 87)

*«Մինչև ե՞րբ պետք է **սողանք** օտար թագավորի առաջ»:*

(Դուբլինցիներ, էջ 91)

Հայերենը գրեթե համարժեք է բնագրին՝ *“...kowtowing to a foreign king?”*

Պետք է նկատել, որ հայերեն թարգմանությունները հիմնականում համարժեք են բնագրին: Ինչպես տարալեզու դարձվածքների վերաբերյալ նշում են հետազոտողները՝ չնայած բավականին հաճախ նկատվող կառուցվածքային կամ բաղադրիչային (բառային) տարբերություններին, դրանք իմաստային նույն դաշտում են, մի հանգամանք, որը վկայում է տարբեր ժողովուրդների լեզվամտածողության մեջ գոյություն ունեցող անառարկելի ընդհանրությունների մասին, հանգամանք, որը կարող է նպաստել տարբեր լեզուների դարձվածաբանական համակարգերում գոյություն ունեցող լեզվաբանական ընդհանրույթների բացահայտմանը (Ղազարյան 2010: 111):

Մեկ այլ օրինակ “Ivy Day in the Committee Room” («Բաղեղի օրը») պատմվածքից.

*“He’s not a bad sort, - said Mr. Henchy, only Fanning has such a **loan of him**”.*

(Dubliners, p. 92)

«Նա վատ մարդ չէ,- ասաց միսիր Հենսին,- միայն թե **Ֆանինգը նրան իր բուռն է հավաքել** »:

(Դուբլինցիներ, էջ 98)

“Fanning has such a loan him” (բուռն հավաքել) դարձվածքի հայերեն տարբերակը տարածված է և շրջանառու՝ տարբերակների մի ամբողջ փնջով՝ «բուռն առնել», «բռան մեջ պահել» և այլն (Սուքիասյան, Գալստյան, 1975: 130): Այս համատեքստում այն գործածվել է երգիծանքի երանգով:

Այն իրավիճակը, որում գործածվում է տվյալ դարձվածքը, կարծես չեզոքացնում կամ միտումնավոր կերպով մթազնում է հին դարձվածքի իմաստը, և այն կորցնում է իր «լրջախոհությունը»՝ ջոյսյան տեքստում իրացնելով հակառակ իմաստ և գործելով հակառակ ազդեցություն:

Այսօր արդիական է դառնում գեղարվեստական տեքստի գեղագիտական գործառույթը մարմնավորող լեզվաոճական միջոցների, այդ թվում՝ նաև դարձվածքների բնութագրումը լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդով:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ վերոնշյալ պատմվածաշարում առկա խոսքիմասային տարարժեք ու բարդ կապակցություններով ստեղծված դարձվածքների կիրառումները հաճախ սերտորեն կապված են բարոյականի ու գեղագիտականի հեղինակային ընկալումների հետ և պայմանավորված են նրա աշխարհընկալման եղանակներով: Հենց այդ է պատճառը, որ այդ, այպես կոչված, «բարոյագեղագիտական» դարձվածքները ջոյսյան շարադրանքում ձեռք են բերում նոր՝ ավանդականից տարբեր հուզարտահայտչական նրբերանգներ ու գեղագիտական արժեք: Եվ հենց այդ գեղագիտական արժեքի շնորհիվ են տվյալ լեզվական միավորները կապվում են ստեղծագործության ընդհանուր գաղափարի հետ, որի իրացումն ու դրսևորումն էլ չի կարող կայանալ առանց այդ լեզվական

միավորների առկայության: Պատահական չէ, հետևաբար, որ գեղարվեստական ստեղծագործության համատեքստում լեզվական առանձին միավորներ ստանում են հեղինակային տվյալ մտադրությանը բնորոշ ոճ՝ արտացոլելով գաղափարի և նրա դրսևորման փոխհարաբերությունը. ուստի գեղարվեստական երկի լեզվաբանաստեղծական արժեքի վերհանումը չի կարող իրականացվել առանց լեզվական միավորների իմաստառական երանգավորումների և ձևաբանական ու շարահյուսական կառուցվածքների ուսումնասիրման (Виноградов 1963, Будагов 1980): Այլ կերպ ասած՝ ստեղծագործության ողջ համատեքստի և լեզվաոճական առանձին միավորների միջև եղած «համագործակցությունը» վերջիններիս օժտում է կողի արժեքով. դրանք, կամա թե ակամա, ձեռք են բերում խորհրդանշական գործառույթներ՝ ի վերջո հանդես գալով որպես գեղարվեստական խորհրդանիշներ¹⁴: Տվյալ լեզվական կամ լեզվաոճական միավորի՝ գեղարվեստական խորհրդանշի վերածվելու գործընթացը ինքնին հետաքրքիր է բանասիրական մոտեցման տեսանկյունից: Էապես կարևորվում է ոչ միայն այն հարցը, թե ինչպես է տվյալ լեզվական միավորը որոշակի համատեքստում ձեռք բերում նախ փոխաբերական, ապա և խորհրդանշական արժեք, այլ նաև այն, թե որքան սերտ է այն կապված գրողի աշխարհայացքի, երկի ընդհանուր գաղափարագեղագիտական բովանդակության և գեղարվեստական ժամանակի ու տարածության¹⁵ արտահայտման կերպի հետ:

Ուստի քննության առարկա են դառնում նախ դարձվածքների, ապա նաև խորհրդանշանների առաջացման եղանակներն ու դրանց տարբեր տեսակները, նաև դրանց թարգմանական ձևերը, որոնք, իրենց հերթին, հնարավորություն են ընձեռում մի նոր դիտանկյունից արժեքավորելու բնագրային դարձվածքները: Բայց մինչ նման գործնական դիտարկումների անցնելը, անհրաժեշտ է էլ ավելի հստակեցնել հիմնախնդիրը՝ ի՞նչ ենք հասկանում խորհրդանիշ ասելով, որո՞նք են խորհրդանշի ընկալման սահմանները:

Պետք է նախ ճշգրտել, որ խոսքը խորհրդանշական իմաստավորում ունեցող դարձվածքների, հատկապես գեղարվեստական խորհրդանիշների մասին է. այնպիսիք, որոնք հանդես են գալիս իբրև խորհրդանշական պատումի առանցքային-ելակետային և կենտրոնական պատկերներ՝ արտահայտելով որոշակի

հասկացություն կամ գաղափար: Խորհրդանիշը, հայտնի է, կարող է լինել նյութական-կիրառական (էմբլեմ, գերբ, դրոշ, զինանշան) կամ ոչ կիրառական (գեղարվեստական խորհրդանիշ), բայց երկու դեպքում էլ խորհրդանիշն ունենում է վերացական-փոխաբերական բովանդակություն. «դրոշը»՝ պետականության, «կապույտը»՝ երազանքի, «մշուշը»՝ թախծի կամ հուսահատության և այլն: Դրանցով կազմվում են դարձվածքներ՝ և՛ կայուն, և՛ ազատ: Հետազոտողներից Մ. Ս. Սարգսյանը, որպես գեղարվեստական խորհրդանշի օրինակ նշում է «ծիածանը»¹⁶, որն իբրև հաշտության կամ լուսավոր կյանքի խորհրդանիշ՝ կիրառվել է Դ. Հ. Լոուրենսի ստեղծագործությունների համատեքստում:

Լեզվաոճական միջոցները, դարձվածքները, խորհրդանիշները, ինչպես և մակդրավոր այլևայլ կապակցությունները, կարող են լինել արքետիպային¹⁷-ավանդական և հեղինակային-սուբյեկտիվ: Ավանդական կարող են համարվել առասպելաբանությամբ, բանահյուսությամբ (հեքիաթ, էպոս, լեգենդ, հանելուկ և այլն) և կրոնական տեքստերով ավանդված, դարձվածքի կադապարում կիրառված խորհրդանիշները, որոնք հաճախ նույնանում են այնպիսի միֆոլոգեմների¹⁸ (սրբազան հասկացությունների) հետ, ինչպիսիք են *լուսո հրեշտակը, կենաց ծառը, լույսի սյունը, գավազանը, մանանան* (Աստվածաշնչում), *նեկտարը, քառսը, դափնին, Օլիմպոսը* (հունահռոմեական առասպելներում), *կաթը, սիրտը, գահը, աղբյուրը* (իսլամում), *հրեղեն ձին, յոթգլխանի վիշապը, իմաստուն ծերունին, դրախտային հավքը* (բանահյուսական ստեղծագործություններում՝ հեքիաթ, էպոս):

Ինչու՞ է այստեղ խոսվում արքետիպային և գեղարվեստական դարձվածքների, խորհրդանիշների կամ խորհրդանշանային միֆոլոգեմների (=նվազագույն այն միավորների, որոնք միջանկյալ դիրք են գրավում ամբողջական առասպելի՝ միֆի և միֆեմների՝ միֆը կառուցող միավորների միջև) մասին, ի՞նչ կապ կա դրանց և Ջ. Ջոյսի ստեղծագործության, այնտեղ առկա խորհրդանշանային բնույթի փոխաբերությունների միջև: Պարզվում է՝ Ջոյսն իբրև մտածող՝ հակված է աստվածահայտնության եղանակով (ըստ որի՝ հանկարծակի բացվում է, հայտնվում բուն ճշմարտությունը, չնայած մարդկային վարք ու բարքի կամ խոսելակերպի դիմակավոր-ցուցադրական բնույթին) ի ցույց դնել այն, ինչը խնամքով սոցիալական էակը՝ մարդը, թաքցնում է իր նման սոցիալական էակից, որովհետև

հերոսականության, անձնվիրության բարձրագույն հայրենասիրության կամ քաղաքացիության կարգախոսների ներքո ըստ էության «աշխատում են» դրանց ներհակ իմաստավորումները՝ հակահերոսականությունը, անձնակենտրոնությունը, «հայրենիք» և «պետություն» հասկացությունների շահարկման միտումը, հակաքաղաքացիականությունը: Ասվածի վկայությունն են «Դուբլինցիներ» պատմվածաշարը և, մասնավորապես, «Ուլիսես» վեպը, որտեղ Ջ. Ջոյսը հասել է, կարելի է ասել, տեսանողի կարգավիճակի: Նա ցույց է տալիս հնագույն առասպելական-հերոսական մտածողության յուրօրինակ «պատենավորումը», ամենայն ազգային ու բարոյականի ցուցադրականությունը. յուրօրինակ դժոխք, որտեղ ոչ մի բան իսկական չէ, ուստի և վերածված է մի նոր՝ դատարկ առասպելի: Իզուր չէ, որ հետազոտողները Ջ. Ջոյսի ստեղծագործությունը բնութագրում են իբրև առասպելի վերստեղծման փորձ: Իհարկե, դա հնադարյան առասպելը չէ, այլ ժամանակակից և խիստ յուրօրինակ առասպել, որի հիմքը ռեալ իրականությունն է. իսկ այդ ռեալ իրականության դիտարկման արգասիքը՝ փոխաբերականացումը կամ որ նույնն է՝ տեսածի ու զգացածի կողավորումը, այսինքն, ի վերջո, վերածումը խորհրդանշանի: Այստեղ պետք է նշել, որ յուրաքանչյուր լեզվաոճական միջոց (դարձվածք, փոխաբերություն և այլն) իր մեջ կարող է կրել խորհրդանշական իմաստ՝ կապված համատեքստի հետ: Նման մի յուրօրինակ փոխաբերական-խորհրդանշական անուն է, օրինակ, «Դուբլինցիներ» վերնագիրը, որն իր մեջ ամփոփում է դուբլինյան իրականությունն իր սոցիալական տարբեր նիստերով, կերպարների սոցիալ-հոգեբանական յուրահատկություններով: Այդ իրականության մեջ, ըստ ջոյսյան նկարագրության, խորհրդանշական է 1) քաղաքային լանդշաֆտը և 2) բնությունը (օրինակ, ձյան, ձմեռվա նկարագրությունը՝ «Մեռյալները» պատմվածքում): Մասնավորապես խորհրդանշական են “A Little Cloud” («Ամպիկը») պատմվածքի հետևյալ հատվածները.

“Little Chandler quickened his pace. For the first time in his life he felt himself superior to the people he passed. For the first time his soul revolted against the dull inelegance of Capel street. There

was no doubt about it: if you wanted to succeed you had to go away.

You could do nothing in Dublin. As he crossed Grattan Bridge he looked down the river towards the lower quays and pitied the poor stunted houses. **They seemed to him a band of tramps, huddled together along the river - banks, their old coats covered with dust and soot, stupefied by the panorama of sunset and waiting for the first chill of night to bid them arise, shake themselves and begone ”.**

(Dubliners, p. 51)

«Փոքրիկ Չանդլերն արագացրեց քայլերը, քանի որ կյանքում առաջին անգամ իրեն բարձր դասեց այն մարդկանցից, որոնց կողքով անցնում էր: Կյանքում առաջին անգամ նրա հոգին ըմբոստացավ Քեփել սթրիթի գորշ աղքատության դեմ: Ոչ մի կասկած չկա՝ եթե ուզում ես հաջողության հասնել, հեռացի՛ր այստեղից: Դուքլինում ոչինչ անել չես կարող: Քրաթան կամրջով անցնելիս Չանդլերը նայեց գետին, ցածր ափերի խղճուկ, աղքատ, կիսավեր տներին: **Դրանք հիշեցնում էին փոշոտ ու մրոտ վերարկուն հագած թափառաշրջիկների մի խումբ, որ խառնվել էր գետափի երկարությամբ և, արևամուտի համայնապատկերով դյուրթված, սպասում էր գիշերվա առաջին ցրտին, որպեսզի արթնանա, իրեն թափ տա ու հեռանա**»:

(Դուքլինցիներ, էջ 40)

Չանդլերը՝ պատմվածքի գլխավոր հերոսը, նայում է իր հոգու խորքը՝ «ստուգելու», թե արդյո՞ք ինքը բանաստեղծի հոգի ունի, և արդյոք այդ հոգու թախիծը «կելտական» ծագում չունի: Այսպիսով՝ քաղաքային գորշ լանդշաֆտից՝ խորհրդանշական «տուն-թափառաշրջիկների» պատկերից անցում է կատարվում

դեպի մշակութային - սոցիալական կյանք, որի պատկերման մեջ գերիշխում է «կելտական թախիծը», մտախոհ տխրությամբ բնորոշվող «**կելտական նրբերանգը**».
մի կապակցություն, որն էլ գեղարվեստական պատկերի բանալին է և, միաժամանակ, ընդհանրացումը, այսինքն խորհրդանիշը.

*“The English critics, perhaps, would recognise him as one of the **Celtic school** by reason of the melancholy tone of his poems; besides that, he would put in allusions. He began to invent sentences and phrases from the notice which his book would get. 'Mr. Chandler has the gift of easy and graceful verse'... 'A wistful sadness pervades these poems'... 'The Celtic note' It was a pity his name was no more Irish-looking. Perhaps it would be better to insert his mother's name before the surname: Thomas Malone Chandler, or better still: T. Malone Chandler. He would speak to Gallaher about it”.*

(Dubliners, p.51)

«Ամենայն հավանականությամբ անգլիական քննադատներն իր բանաստեղծությունների թախծալի երանգը կվերագրեն **կելտական դպրոցին**: Բացի դրանից, ինքն էլ կակնարկի այդ մասին: Նա սկսեց իր գրքի ապագա գրախոսականից նախադասություններ և դարձվածքներ հորինել. Միսյոր Չանդլերն օժտված է հեշտ ու նրբագեղ բանաստեղծություն ստեղծելու շնորհով... Նրա բանաստեղծությունները համակված են մտախոհ տխրությամբ... կելտական նրբերանգ...: Ափսո՛ս որ անունը իռլանդական չէր: Գուցե ավելի լավ կլիներ իր անվան փոխարեն մոր ազգանունն ավելացնել. Թոմաս Մելոնի Չանդլեր, կամ ավելի լավ է՝ Թ. Մելոնի Չանդլեր: Այդ մասին կխոսի Գալահերի հետ»:

(Դուբլինցիներ, էջ 41)

Հեղինակն այստեղ մեղմ երգիծանքով ակնարկում է իռլանդական ազգայնականների հիմնախնդրի մասին, մի գործոն, որը թափանցել է կյանքի, իրականության տարբեր ոլորտներ, այս դեպքում՝ պոեզիայի ոլորտը, այն էլ գործող անձի կողմից դեռ չգրված ու, հավանաբար, երբևիցե չգրվող և սոսկ երազված պոեզիայի ոլորտը: Ահա, այս «կելտական նրբերանգ» արտահայտությունը իր մեջ խտացնում է հեղինակի ողջ վերաբերմունքը դուբլինյան մշակութային կյանքի և էթնիկական բնույթի շեշտադրումների նկատմամբ՝ դառնալով այդ բնագավառների գեղարվեստական խորհրդանիշը:

Զ. Ջոյսն իր գեղարվեստական պատկերումներում խորհրդանշանի աստիճանի է հասնում նաև բնության երևույթների նկարագրության միջոցով: «Մեռյալները» պատմվածքում, օրինակ, ձմեռային ձնառատ եղանակը, առնչված պատմվածքի ողջ համատեքստին՝ ստաճնում է բնութագրիչ իմաստ՝ խորհրդանշելով հոգևոր սառնացումը և խորը, անփարատելի թախիժը, որը հետևանքն է այն «հոգևոր ձմռան», որով պարուրված է դուբլինցին, տվյալ պարագայում՝ պատմվածքի հերոսը՝ գրականագետ Գաբրիելը.

“A few light stars upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: Snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried.

*It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, **like the descent of their last end**, upon all the living and the dead”.*

«Ապակու վրա ընկնող ձյան փաթիլների մեղմ հարվածները, նրան ստիպեցին նայել պատուհանին: Նորից ձյուն էր գալիս: Նա քնկոտ հայացքով հետևեց փայլուն և գորշ փաթիլներին, որոնք շեղ ցած էին իջնում լամպի լույսի տակ: Ժամանակն է արդեն ճանապարհորդել դեպի մայրամուտ: Այո, թերթերը ճիշտ էին գրում. ձյուն էր գալիս ողջ Իռլանդիայով մեկ: Ձյունը իջնում էր ամենուրեք՝ կենտրոնական հարթության վրա, ծառազուրկ բլուրներին: Ձյունը փափուկ պառկում էր Ալեյան ճահիճների վրա և արևմուտքից այն կողմը մեղմ տարածվում Շանոնի մոտ, ըմբոստացող ալիքների վրա: Ձյունը իջնում էր նաև բլրի միայնակ գերեզմանոցին, որտեղ թաղված էր Մայքլ Ֆյուրելը: Ձյունը հաստ շերտով նստում էր ծոված խաչերի, տապանաքարերի, փոքրիկ դարպասների ճաղերի վրա և մերկ փշաթփերին: Գաբրիելի հոգին դանդաղ անէանում էր ձյան շրշյունի ներքո, և ձյունը թեթև իջնում էր ողջ աշխարհի վրա, **որպես օրհասական ժամի հայտնություն**, իջնում էր թեթև՝ բոլոր ապրողների ու մեռյալների վրա»:

(Դուբլինցիներ, էջ 155)

Այստեղ հանգուցային բառը, որը միմյանց է հյուսում մնացյալ բոլոր բառերը և ստեղծում խորհրդանշական պատկեր, *snow* (ձյուն) միավորն է: Այն որքան ռեալիստական է, իրական, նույնքան էլ՝ խորհրդանշական, ինչպես Ջոյսի մյուս գեղարվեստական խորհրդանիշները:

Նշյալ գեղարվեստական պատկեր-խորհրդանշի մեջ առանցքային է «*ձյունը իջնում էր ողջ աշխարհի վրա՝ որպես օրհասական ժամի հայտնություն*» պատկերավոր համեմատությունը, որտեղ բառերը, պահպանելով հանդերձ իրենց անվանողական, կոնկրետ կամ ուղղակի նշանակությունները, տվյալ համատեքստում ստանում են այլաբերական նշանակություն. դա ինքնին վկայում է

այդ համեմատության բազմաձայնականության (полифоничность) մասին (Гаспарян 2008: 65):

Ելնելով լեզվաոճական նշյալ միջոցների և ողջ պատմվածքի համատեքստի միջև եղած օրգանական փոխկապակցվածությունից, կարելի է ասել, որ դրանք իրենց մեջ կենտրոնացնում և ի մի են բերում ողջ համատեքստի ոգին ու միտքը՝ դրանով իսկ վերաճելով խորհրդանիշների: Ուստի՝ «Ձյունը իջնում էր ողջ աշխարհի վրա...» սիմվոլիկ արտահայտությունը կարող էր դառնալ «Մեռյալները» վերնագրին հաջորդող բնաբան:

Ակներև է, որ նման բնույթի գեղարվեստական պատկերները միշտ չէ, որ կարող են վերածվել խորհրդանշի: Ամեն ինչ կախված է ընդհանրացման աստիճանից: Գեղարվեստական տեքստում կարող են լինել պատկերներ, որոնք թեև խորհրդանշական արժեք ունեն, քանի որ մասնակցում են բուն խորհրդանշական ասելիքի կայացմանը, բայց չունեն խորհրդանիշ համարվելու համար անհրաժեշտ ընդհանրացվածության աստիճանը: Ահա այս՝ ընդհանրացվածության բարձրագույն աստիճանն ունեցող լեզվաոճական միջոցները կամ առանձին բառերն են, որ դառնում են խորհրդանիշ: Քանի որ հեղինակը, հիմնվելով օբյեկտիվ փաստերի վրա, իր զգացածի և երևակայածի չափով (կամ դրանց ներդաշնակ) ստեղծագործության մեջ է ներմուծում իր ներքին, հոգևոր աշխարհը, որը կարելի է անվանել գեղարվեստական աշխարհ կամ գեղարվեստական իրականություն, ուստի տվյալ ստեղծագործություններում առկա գեղարվեստական խորհրդանիշները, բնականաբար, իրենց մեջ խտացված և ընդհանրացված ձևով արտացոլում են երկուսն էլ՝ թե՛ օբյեկտիվ իրականությունը, թե՛ հեղինակային-սուբյեկտիվ աշխարհը: Հետևաբար, տվյալ խորհրդանշի ճանաչման ու բնութագրման համար անհրաժեշտ է ճանաչել թե տվյալ օբյեկտիվ իրականությունը, այսինքն՝ ազգային, պատմական, կրոնական, վարչաքաղաքական, իրավական, սոցիալական և լեզվամշակութային իրականությունը, թե՛ սուբյեկտիվ իրականությունը՝ գրողի աշխարհայացքը, ներքին - հոգևոր ազդակները և այլն: Ուստի խորհրդանշի ճանաչումը դառնում է միջմշակութային տարբեր ոլորտների հետ առնչվող խնդիր, ինչպես նաև ավանդական-կայուն և հեղինակային-ազատ դարձվածքների ստուգաբանության համար՝ ելակետային հիմք:

Նշյալ խնդիրների համակողմանի ճանաչմանը նվիրված աշխատություններում կարևորվում են խորհրդանշի սոցիալ-պատմական հենքը (Лосев 1976), կապը տվյալ մշակույթի հետ (Лотман 1992) և այլն: Այլ հետազոտողներ խորհրդանշի ղիտարկել են որպես բառի լեզվական իմաստի ուսումնասիրման խնդիր (Пестова 1988), նրա ճանաչման և բնութագրման համար շեշտադրել գեղարվեստական բառին հատուկ բազմապլանայնությունը և իմաստային տարբեր երանգավորումները (Щерба 1957: 4-7, Литвин 2005) և այլաբանական նշանակության ձեռքբերման վրա հիմնված փոխաբերականությունը: Այս ամենը անանջատելի են ինչպես փոքր տեքստից, այնպես էլ մեծ (գլոբալ) համատեքստից. ուստի, դրանով պայմանավորված, լեզվական նշյալ երևույթների հետազոտության մեթոդաբանության առումով ելակետային է դառնում բանասիրության, որպես լեզվաբանության և գրականագիտության ոլորտների սերտ միասնականության և դրանց փոխներթափանցումների հայեցակերպային ըմբռնումը (Գասպարյան 1987: 177-181, Гюбенет 1991), որով մերժվում է լեզվական արտահայտության և գաղափարական բովանդակության, որպես մեկ ամբողջականության բաժանման միտումը: Արդի շրջանում բանասերները կարևորում են հենց այդ ամբողջականության ելակետային ըմբռնումը՝ լեզվաբանաստեղծական մեթոդի համաձայն գեղարվեստական տեքստի լեզուն ու ոճը վերլուծելիս. նշվում է, որ գեղարվեստական գրականությունը հետազոտողների հիմնական խնդիրն է ոչ թե հնարավորինս հստակորեն սահմանազատել լեզվաբանի և գրականագետի գործունեության ոլորտները, այլ կարողանալ ուսումնասիրել ստեղծագործությունը՝ մի կողմից՝ որպես լեզվի, ոճի և կոմպոզիցիայի միասնություն, մյուս կողմից՝ որպես հեղինակի գեղարվեստական մտածելակերպի, աշխարհայացքի և գաղափարախոսության միասնություն: Այլ կերպ ասած՝ պետք է կարողանալ բացահայտել ձևի (որքան էլ այն բարդ ու բազմազան լինի) և բովանդակության դիալեկտիկական միասնությունը: Այդ միասնությունը շատ ավելի է կարևորվում ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ ավանդույթային-արքեոտիպային խորհրդանշների քննարկման պարագայում, նկատի առնելով այն հանգամանքը, որ դրանք «բանալի» արտահայտություններ են և որպես այդպիսիք, պահանջում են.

- 1) Ճշմարտացիորեն բնութագրել աղբյուր արքեպիսկոպ հանդիսացող խորհրդանիշը թե՛ գաղափարական, թե՛ լեզվաոճական առումներով,
- 2) վերլուծել այդ արքեպիսկոպ-խորհրդանիշն անդրադարձնող տեքստերը,
- 3) դրանք դիտարկել հեղինակի աշխարհագրացման ու գաղափարագեղագիտական միտումների շրջանակում՝ հաշվի առնելով նման արքեպիսկոպերի դիմելու հեղինակային շարժառիթները: Իսկ սա նշանակում է՝ գեղարվեստական տեքստը հարկ է քննարկել ինչպես իր իմաստային, այնպես էլ վերնշանային ու վեր-վերնշանային մակարդակներում, որպես լեզվի և խոսքի, լեզվի և պոետիկայի, ինչպես նաև՝ որպես լեզվաոճական միջոցների և երկի ընդհանուր գաղափարի ու հեղինակի մտադրության միջև եղած սերտ, փոխառնչությունների տեսանկյունից:

Գեղարվեստական տեքստի ուսումնասիրության վեր-վերնշանային (գրականագիտական) մակարդակում լեզվաոճական միջոցների ու երկի գաղափարական բովանդակության միջև եղած կապերը բացահայտվում են ինչպես ինտուիտիվ, այնպես էլ գիտական եղանակով՝ դիմելով վերացարկումների, իսկ լեզու-խոսք, լեզու-պոետիկա, այլաբերություն- դարձվածք- փոխառնչությունները վեր են հանվում լեզվաոճական ու լեզվաբանաստեղծական մեթոդների համաձույլ կիրառումով: Գեղարվեստական ստեղծագործությունը (տվյալ դեպքում՝ Զ. Ջոյսի «Դուբլինցիներ» պատմվածաշարը, որպես ներքին աղերսներով միմյանց կապված պատմվածքների ամբողջություն և «Ուլիսես» վեպը) ամբողջական կառույց է, որը փոխհարաբերվում է տեքստը կազմող առանձին միավորների հետ. ավելին՝ ինչպես նշում են մի շարք լեզվաբաններ (Виноградов 1963, Валгина 2003 և այլն), նշյալ միավորները ոչ միայն փոխհարաբերվում, այլև փոխներգործում են, այսինքն՝ իրենց մեջ կրում են ամբողջական երկի թելադրությամբ պայմանավորված իմաստներ, համապատասխան խոսքային երանգավորումներ. գործոններ, որոնք իրենց հերթին կազմում են երկի ողջ համատեքստը: Երկկողմանի փոխներգործության պարագայում, բնականաբար, փոփոխություն են կրում նաև գեղարվեստական պատկերի մեջ ներգրավված՝ ժողովրդական-բանահյուսական տեքստերից, դիցաբանությունից կամ Սուրբ Գրքից փոխանցված խորհրդանիշները, որոնք կամ օժտվում են իմաստային ու հուզական նոր երանգավորումներով կամ էլ

փոխակերպվում են առավել մեծ չափով, երբեմն ձեռք բերելով հավելյալ իմաստներ՝ կապված համատեքստային յուրահատկությունների հետ:

«Գեղարվեստական խորհրդանշի ընկալման և մեկնաբանման ողջ դժվարությունն այն է,- նշում է Մ. Ս. Սարգսյանը,- որ ընթերցողի համար իրականում բարդ է ուղիղ կապ հաստատել ստեղծագործության բուն բովանդակության ու հեղինակի նպատակադրման միջև» (Սարգսյան 2007: 47), քանի որ գեղարվեստական խոսքի համատեքստում բառն ընդլայնում է իմաստային շրջանակներն ու այլևայլ զուգորդումների շնորհիվ հարստանում նորանոր սերտաճումներով. այդ ամենը ընկալելու և համակողմանիորեն բնութագրելու համար, ինչպես և քանիցս նշվել է, կիրառվում է գեղարվեստական լեզվի ուսումնասիրման և վերլուծության լեզվաբանաստեղծական մեթոդը: Նպատակն է՝ բառի ոչ միայն իմաստային ու վերնշանային, այլև գեղագիտական (անցում դեպի վեր-վերնշանային) մակարդակների վերհանումը՝ մեկնարկելով լեզվաոճական ու լեզվաբանաստեղծական վերլուծությունների միջև եղած դիալեկտիկական միասնության փաստից, հաշվի առնելով նաև ստեղծագործության գլոբալ ուղղաձիգ համատեքստը (Гюббенет 1991), որը ուղենշային է գեղարվեստական խորհրդանշի՝ նրա արքետիպային կամ ոչ արքետիպային (սուբյեկտիվ- հեղինակային) բնույթը ճանաչելու համար. այստեղ հետազոտողները առաջ են քաշում ընթերցողի ֆոնային գիտելիքների սահմանի գաղափարը (Гюббенет 1991: 21), ինչպես նաև այն առանցքային տեսությունը, որ յուրաքանչյուր թարգմանություն մի յուրօրինակ ելք է դեպի բնագիր տեքստ՝ այն մեկնաբանելու, նաև նրա թարգմանական համապատասխան համարժեքը առաջարկելու առումով:

Խոսքը մասնավորեցնելով Ջ. Ջոյսի կիրարկած գեղարվեստական խորհրդանիշների վրա, կարող ենք, առաջինը, շեշտադրել նրա գործերի վերնագրերը (*Dubliners*, *Ulysses*), որովհետև դրանք, ընդհանրացնելով հեղինակի վերաբերմունքը և նրա գնահատականը՝ հանդես են գալիս որպես ստեղծագործության յուրօրինակ հապավումներ (Николина 2003), հանգամանքներ, որոնք պայմանավորում են այդ վերնագրերի խորհրդանշական բնույթը, իսկ խորհրդանշանային վերնագիր ունեցող երկը հանրության մեջ ճանաչում ու տարածում է գտնում, ապա այդ վերնագիրը ընկալվում է արդեն որպես հայտնի

կայուն կապակցություն կամ խորհրդանիշ: Այդպիսիք են, օրինակ, Վ. Շեքսպիրի երկերի վերնագրերը՝ «Օթելլոն» (խանդի խորհրդանիշ), «Արքա Լիրը» (անխոհեմ սիրո), «Համլետը» (պայքարի, խոհի, տառապանքի), Ջոյսի վերոնշյալ վերնագրերը, հայ գրողներից՝ Նարեկացու «Մատեան ողբերգության»-ը, Մուրացանի «Նոյի ագռավը», Ե. Չարենցի «Մահվան տեսիլ»-ը և այլն: Ուշագրավ է, որ շատ անգամ վերնագրերը ունենում են իրենց արքեստիպային ձևերը կամ սերում են դրանցից ինչպես Թոմաս Մանի «Հովսեփը և իր եղբայրները» վեպը, Ջ. Ջոյսի «Ուլիսես»¹⁹ վեպը և այլն: Առանձին դեպքերում դրանք ձեռք են բերում դարձվածքի արժեք, որպես առանձին հասկացույթ կամ որպես զուգորդություն կիրառվելիս:

Բացի վերնագրերից, խորհրդանիշի իմաստ կարող են ունենալ (կամ ձեռք բերել) անտիկ առասպելական անունները (ինչպես Դեդալուսը Ջոյսի «Ուլիսես» վեպում), սյուժեները և այլն:

Վերնագրերը, որպես խորհրդանիշներ, կարող են լինել ինչպես արքեստիպային (որևէ արքեստիպային արտահայտություն՝ վերցրած անփոփոխ կամ փոփոխված ձևով), այնպես էլ սուբյեկտիվ կամ հեղինակային: Որպես վերնագիր արքեստիպային է, ինչպես ասվել է, Ջ. Ջոյսի «Ուլիսեսը», սուբյեկտիվ հեղինակային է «Դուբլինցիները»: Սակայն վերջինս այնքան ճշմարտապատում և ինքնօրինակ է որպես պատմվածաշար, որ ընթերցողի գիտակցության մեջ պատմվածաշարի վերնագիրը վերաճում է օբյեկտիվ բնութագրի՝ խորհրդանիշի: Ասվածի շրջանակներում խորհրդանշական բնութագրերով են օժտվում ոչ միայն տեքստը կազմող լեզվական առանձին միավորները, այլև առանձին պարբերությունները և նույնիսկ տվյալ երկն ամբողջությամբ:

«Ուլիսեսը» ոչ միայն առատ է դարձվածքներով ու փոխաբերություններով, այլև դրանց՝ խորհրդանիշի վերաճելու բազմաթիվ օրինակներով, ինչպես նաև՝ փոխաբերական-խորհրդանշային իմաստավորում ունեցող գրական անդրադարձներով:

Նախ քննարկենք «Ուլիսես»-ին բնորոշ որոշ փոխաբերություններ և հատկապես այնպիսիք, որոնք տվյալ համատեքստում վերաճել են դարձվածքի կամ խորհրդանիշի:

Ամենից առաջ պիտի ասել, որ «Ուլիսես»-ում կիրարկված ազատ ու կայուն կապակցությունները և փոխաբերությունները, ինչպես որ «Դուբլինցիներ»-ում էին,

մեծ մասամբ ներկայացնում են քաղաքի և բնության լանդշաֆտի նկարագրությունից արտածված փոխաբերություններ, որոնք հիմք են դառնում կազմախոսական դարձվածքների ստեղծման համար, քանի որ դարձվածքների առաջացման հիմնական ուղիներից մեկը փոխաբերություններն են: Խոսելով դարձվածքների առաջացման ուղիների (փոխաբերություն, չափազանցում, շրջասություն, փոխանունություն, համեմատություն), բառակապակցության մեջ բառերի՝ փոխաբերական- այլաբանական իմաստների ձեռք բերման (վերացարկման) մասին՝ Ե. Գևորգյանը նշում է, որ ոճական հնարներից ավելի շատ դարձվածքներ են կազմվում փոխաբերությամբ (Գևորգյան 1969: 46-52): Այլ հետազոտողներ նույնպես կարծում են, որ «դարձվածքի համար կարևորը նաև նրա փոխաբերական - այլաբանական իմաստ արտահայտելն է» (Եզեկյան 2003: 181): Մյուս կարևորագույն հատկանիշը նրա անբաժանելի, կայուն կապակցություն լինելն է: Այդպիսիք առկա են ինչպես «Դուբլինցիներ»-ում, այնպես էլ «Ուլիսես»-ում, սակայն մի բնութագրական տարբերությամբ. եթե «Դուբլինցիներ»-ում նման դարձվածքները հիմնականում դիտարկվում են ավանդված – անփոփոխ ձևերով (ինչպես դա ներկայացվեց՝ գործող անձանց կարծրատիպային կամ ընդօրինակյալ մտածողությունը ցույց տալու համար), ապա «Ուլիսես»-ում դրանք ձեռք են բերում առավել սուբյեկտիվ – փոխակերպված բնույթ՝ արտահայտելու համար հեղինակի վերաբերմունքը տվյալ երևույթի, անձի, եղելության, հասկացույթի կամ արարողակարգի նկատմամբ: Կարող ենք ասել, որ «Ուլիսես»-ի փոխաբերությունները և դրանցից կազմավորվող դարձվածքները առավելապես սուբյեկտիվ են, երբեմն՝ նույնիսկ «քմահաճ»: Դա բացատրելի է «Ուլիսես»-ի բնույթով, նրա մեջ առկա առասպել – հորինվածք – իրականություն – վերացարկում գծի որոշիչ ներկայությամբ, որը և հատուկ ենթիմաստներ ու խոսքային հնչերանգներ է հաղորդում ջոյսյան բառ ու բանին: Հենց առաջին՝ «Թելեմաքոս» գլխում առկա են համեմատաբար կայուն-ավանդական փոխաբերությունների (դրանցով կազմված դարձվածքների) և խիստ բանաստեղծական՝ ինքնատիպ փոխաբերությունների այնպիսի օրինակներ, որոնք բնորոշ են առհասարակ «Ուլիսեսի» ողջ լեզվաոճական հյուսվածքին:

“Drawing back and pointing, Stephen said with bitterness:

*- It is symbol of **Irish art**. The cracked looking **glass of a servant**. Buck Mulligan suddenly linked his arm in Stephen's and walked with him round the tower, his razor and mirror clacking in the pocket where he had thrust them.*

*- It's **not fair to tease** you like that Kingh, is it? He said kindly. God knows you have more spirit than any of them.*

*Parried again. He fears the lancet of my art as I fear that of his. The **cold steel pen**.*

*- Cracked looking **glass of a servant**. Tell that to the **oxy char** downstairs and touch him **for a guinea**. He's **stinking with money** and thinks you're not a gentleman. His old fellow **made his tin** by selling jalap to Zulus or some bloody swindle or other. God, Kinch, if you and I could only work together we might do Something for the Island. Hellenize it.*

Cranly's arm. His arm.

*- And to think of your having **to beg from these swine**, I'm the only one that knows what you are. Why don't you trust me more? What have you up your nose against me? Is it Haines? If he makes any noise here I'll bring down Seymour and we'll give him a **ragging worse** than they gave Clive Kempthorpe.*

Young shouts of moneyed voices in Clive Kempthorpe's rooms”.

(Ulysses, p. 13)

«Հետ քաշվելով՝ Սթիվընը մաքնացույց արեց հայելին և դառնությամբ ասաց.

*- Իռլանդական **արվեստի-խորհրդանշանը՝** սպասուհու ճաքված հայելին:*

Բաք Մալիգանը հանկարծ թևանցուկ արեց Սթիվընին ու նրա հետ շրջանաձև քայլեց, մինչ ածելին ու հայելին չխկչխկում էին նրա գրպանում, ուր խցկել էր:

- Սիրուն բան չէ քեզ էսպես **ծեռ առնելը**, չէ՞, Չանչ, - բարկացած ասաց նա: - Աստված է տեսնում, որ քո մեջ ավելի շատ հոգի կա, քան մնացածների:

Նորից խույս տվեց: Նա իմ **արվեստի նշտարից վախենում է** նույնքան, որքան ես իրենից: **Սառը պողպատե գրչից:**

- **Սպասուհու ճաքված հայելի:** Գնա այդ մասին **ներքևի տխմար ավանակին ասա ու մի քիչ փող պոկի: Փողի մեջ խեղդվում է**, հետոն էլ կարծում, թե **դիմացինը ջենթլմեն չէ:** Դրա հերը զոզուաներին լուծողական ծախելով **լցրեց գրպանները**, կամ մի ուրիշ խաբեությամբ: Աստված վկա, Չանչ, ես ու դու միասին աշխատեինք՝ մի բան կանեինք այս կղզու համար: Կհեղենականացնեինք այն:

Քրենլիի ձեռքը: Նրա ձեռքը:

- Որ մտածում եմ էդ **խոզից փող մուրաս...** Ես միակն եմ, ով ճանաչում է քեզ: Ինչո՞ւ ինձ ավելի չես վստահում: Ի՞նչ քեն ես պահում իմ դեմ: Հե՛յնիսի պատճառով: Եթե էստեղ աղմուկ հանի, Սիմորին կբերենք ու **բուրդը քամուն կտանք**, ավելի, քան Քլայվ Քեմփթորփին քոթակեցին:

Փողոտ ձայների ջահել աղաղակը Քեմփթորփի սենյակներում:

(Ուլիսես, էջ 10-11)

Շղագիր տրվածները գեղարվեստական խորհրդանիշներ են, կամ՝ ավանդական հենք ունեցող “*stinking with money*” (փողի մեջ խեղդվել է), “*...give him ragging worse*” (բուրդը քամուն տալ), “*...made his tin*” (գրպանները լցնել), “*...tell that to the oxy char*” (տխմար ավանակին ասել) և այլն, մյուսները՝ ինքնատիպ, հեղինակային ֆրազներ են՝ դարձվածային միավորներ, որոնցից մի քանիսը կարող

են ստանձնել ստեղծագործությունը բնութագրող կամ ընդհանրացնող խորհրդանիշի դեր: Այս պարագայում ուզում ենք ընդգծել հատկապես “*Young shouts of moneyed voices*” (*փողոտյ ծայների ջահել աղաղակը*) պատկերավոր արտահայտությունը, նրա ընդհանրացնող, սիմվոլացնող ուժը: Նման խորհրդանշական արտահայտությունները բազմաթիվ են ջոյսյան խոսքում, մասնավորապես՝ «Ուլիսեսում»: Դրանք, շրջանառվելով, կարող են ստանալ թևավոր խոսքի արժեք, որոնք ըստ դարձվածաբանների, նույնպես պետք է համարվեն դարձվածքներ: «Մեր իսկ մոտեցմամբ,- նշում է Լ. Եզեկյանը,- առաձները, ասացվածքները, թևավոր խոսքերն ու արտահայտությունները, մանավանդ նրանց ոճական երանգավորումներով ու արտահայտչականությամբ, պետք է դասել դարձվածքների շարքը և դիտել իբրև դարձվածային արտահայտություններ, որոնք իմաստային տեսակետից ոչ միայն անբաժանելի են այլև կազմված են ազատ իմաստ ունեցող բաղադրիչ բառերից: Այս կարգի բառակապակցությունների շարքին կարելի է դասել թևավոր խոսքերը, հեղինակային դիպուկ արտահայտությունները...» (Եզեկյան 2007: 185):

Այսպիսով, քննարկումները ի հայտ են բերում գեղարվեստական լեզվի այնպիսի առանձնահատկություններ, ինչպիսիք են կայուն և այլաբերական կապակցությունների, արտահայտությունների (դարձվածքների) նորովի կիրառումները՝ ըստ գաղափարագիտական որոշակի սկզբունքների և հայեցակերպերի. Կիրառումներ, որոնց արգասիքն է՝ սկզբնատիպային կամ ավանդական կապակցությունների հազեցումը իմաստային նոր երանգավորումներով: Ասվածի համատեքստում ուրույն գործառույթ են ստանձնում ազատ կամ հեղինակային կապակցությունները և խորհրդաբանությունները: Ինչպես դիտարկումներն են ցույց տալիս՝ «Միևնույն ԴՄ-ը տարբեր համատեքստերում կարող է չեզոքացնել կամ ակտիվացնել որոշակի իմաստույթներ, որի արդյունքում այն ընկնում է տարբեր հոմանիշային շարքի մեջ: Բազմիմաստ ԴՄ-ները մտնում են տարբեր հոմանիշային շարքեր՝ միևնույն իմաստային դաշտի սահմաններում կամ որոշ իմաստներով դուրս են գալիս այդ դաշտի սահմաններից: Սրանով ընդգծվում է ԴՄ-ի կապը մյուս իմաստային դաշտերի հետ և դարձվածաբանության համակարգային բնույթը» (Եղիազարյան 2005: 130):

Ջոյսյան տեքստերից բերված կոնկրետ օրինակների վերլուծությամբ հանգում ենք այն կարևոր և ելակետային նշանակություն ունեցող եզրահանգմանը, որ դրանք ներքին-հոգևոր առնչակցություններ ունեն իրենց աստվածաշնչային և դիցաբանական սկզբնատիպերի հետ և ուրույն դեր են կատարում ջոյսյան գաղափարախոսության ու գեղագիտական հայեցակերպի ընդհանուր համակարգում:

Ծանոթագրություններ

1. «*Ինտերտեքստ*», «ինտերտեքստայնություն» եզրույթները շրջանառության մեջ են դրվել 1960-ական թթ., ֆրանսիական նշանային և կառուցվածքային լեզվաբանության ներկայացուցիչների կողմից: Նշյալ եզրույթներով սկզբնապես նշանակվում էր առավել վաղագույն տեքստերի առկայությունը որևէ մի տեքստում (առավել ուշ կամ արդի շրջանում), իսկ հետո սկսեցին հասկանալ առհասարակ իբրև դարաշրջանի ոգու, լեզվամշակութային ավանդույթի առկայություն (հաճախ միջնորդավորված կերպով)

տվյալ ստեղծագործությունում: Այս հայեցակերպից ելնելով՝ տեքստն սկսեցին դիտարկվել իբրև «բազմաչափ տարածություն» (Топоров 1983: 227-284, Гюббенет 1991, Barthes 1991),

2. *Հերմենևրիկան* (հունարեն՝ ερμηνευτική έρμηνεία բառից, որը նշանակում է՝ տեքստերի մեկնաբանման արվեստ ու մեկնաբանման տեսություն: Եզրույթի առաջացումը կապվում է աստվածների սուրհանդակի՝ Հերմեսի (Hermes)՝ անվան հետ: Հերմեսը հին հունական դիցաբանությունում անասնապահության և առևտրի աստվածն էր, ճանապարհորդների հովանավորը: Նրա պատկերով քանդակներ էին դրվում ճանապարհներին կողմնորոշման համար: Բացի դրանից Հերմեսը հելլենիստական շրջանում համարվում էր նաև մոգության հովանավորը: Նշյալ գործառույթներն էլ (աստվածների կամքը հայտնող, ճամփա ցույց տվող, աստղերով գուշակող) հիմք են հանդիսացել հերմենևտիկա եզրույթի առաջացման համար: Հին հունական փիլիսոփայության և բանասիրության մեջ հերմենևտիկան՝ մեկնողական արվեստը, հիմնականում նպատակաուղղված էր այլախոսությունների, բազմանշանակ սիմվոլների, անտիկ բանաստեղծների (առաջին հերթին՝ Հոմերոսի) ստեղծագործությունների ճշմարտացի մեկնաբանմանը: Քրիստոնեական շրջանում այն նպատակաուղղվում է աստվածաշնչյան սրբազան տեքստերի մեկնաբանմանը՝ հայտնության կամ Սուրբ Հոգու միջոցով (բողոքական աստվածաբանական հայեցակերպ)՝ հակադրվելով կաթոլիկական աստվածաբանությանը, ըստ որի անհնարին է սուրբ գրվածքների մեկնությունը՝ կտրված եկեղեցական սրբազան ավանդույթներից: Հերմենևտիկան իբրև ընդհանուր փիլիսոփայական հիմնախնդիր է ներկայացվում վաղ գերմանական ռոմանտիզմի մեջ (Ֆ. Շլեգել, Ֆ. Շլայերմախեր): Արդի շրջանում «բանասիրական հերմենևտիկա» անվանման ներքո հասկացվում է այլազան /այդ թվում՝ նաև գեղարվեստական/ տեքստերի ընկալմանը վերաբերող գործընթացների **ուսումնասիրությունը**: (Герменевтика: история и современность, 1985, Гаспарян 2015):

3. *Շլայերմախեր* (Schleiermacher) *Ֆրիդրիխ* /1768-1834/, գերմանացի բողոքական աստվածաբան-փիլիսոփա: Նա կրոնի հիմքը համարել է ներքին անձնական ապրումը՝ ունիվերսումի հայեցումը՝ կամ հավերժի հետ «առնչակցության զգացումը»: Հանդես է եկել կրոնականի և գեղագիտականի ներդաշնակ

միասնության դիրքերից, արծարծել փիլիսոփայական (“Dialektik”, 1839), բարոյագեղագիտական, հոգեբանական և կրոնական հիմնախնդիրներ՝ մեծ ազդեցություն թողնելով հատկապես փիլիսոփայական հերմենևտիկայի զարգացման վրա:

4. *Նախադրեքստի* կամ առհասարակ որևէ գրական արքեստիպի անդրադարձումը՝ այլուզիան, արտահայտված որևէ տեքստում, տեսական բնույթի հետազոտություններում (իհարկե, բովանդակային և իմաստային տարբեր կտրվածքներով ու երանգավորումներով) բնութագրվել է տարբեր անվանումներով (այլուզիա, մեջբերում, ռեմինիսցենցիա, և այլն), որոնցից կարծում ենք, առավել բազմաբովանդակ և ճշգրիտ է գրական անդրադարձը (Տե՛ս Գիրունյան 2005):

5. Նշյալ՝ *լեզվաբանաստեղծական վերլուծական մեթոդի* վերաբերյալ արդի շրջանում՝ 1900-2000-ական թթ., գրվել են ուղենշային նշանակություն ունեցող մի շարք աշխատություններ, որպիսիք են. Akhmatova, Zadornova 1977, Задорнова 1992, Гаспарян 2008 և այլն:

6. *Պոլիֆոնիան* (հունարեն՝ polyphonia) երաժշտության մեջ՝ բազմաձայնության տեսակ է: Այլ կերպ անվանվում է «կոնտրապունկտ»: Լեզվաբանական ըմբռնմամբ՝ բազմաձայնությունը բառի (կամ կապակցության) իմաստային, հուզական, մտազուգորդական բազում նրբերանգների միաժամանակյա իրացումն է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, որտեղ այն որոշակի հնչողություն է ձեռք բերում (Տե՛ս Гаспарян 1983):

7. *Ջեյմս Ջոյսը* (լրիվ՝ Ջեյմս Ավգուստին Ալոզիուս Ջոյս) ծնվել է 1882 թ. փետրվ. 2-ին, իռլանդական բարեկեցիկ ընտանիքում: Ծնողները Ջեյմսին դաստիարակել են իռլանդական կաթոլիզմի և իռլանդական ազգայնականության ոգով, թեև հասուն տարիքում նա քննադատական հայացքով է սկսել նայել այդ փոխանցյալ արժեքներին: Սովորել է Կլոնհոուզ Վուդ քոլեջում, Քրիստոնյա եղբայրներ դպրոցում, Բելվեդերյան համալսարանական քոլեջում: Վերջինս ավարտել է 1898-ին՝ տիրապետելով երեք օտար լեզուների: Ապա սովորել է Դուբլինի համալսարանում (1898-1902): Ըստ կենսագիրների՝ Ջոյսը կյանքի վերջին տարիներին տիրապետում էր արդեն քսաներկու լեզուների: Ջոյսը, նկարագրելով հանդերձ իռլանդական կաթոլիկ եկեղեցու տխուր վիճակը՝ հոգևոր թմրությամբ համակված լինելու առումով,

մինչև իր կյանքի վերջը մնացել է աստվածահավատ: Համալսարանական տարիներին Ջոյսը հափշտակությամբ ընթերցել է Դանթե, Իբսեն, Մետերլինկ, Հաուպտման: Համալսարանն ավարտելուց հետո մեկնել է Փարիզ՝ բժշկություն ուսանելու, բայց մոր մահվան առիթով վերադարձել է Դուբլին: 1904-ին վճռական որոշում է ընդունել՝ հեռանալ Իռլանդիայից և դուբլինյան գորշ իրականությունից: Վախճանվել է 1941 թվ. հունվ. 13-ին, Ցյուրիխում: (Ալիքյան 2009: 162-167, Հարությունյան 1978: 154-159, Краткая литературная энциклопедия, Т.2, 1964: 654-655):

Ջոյսյան լեզուն, լեզվամտածողական առանձնահատկությունները բառերի ու արտահայտությունների բազմանշանակությունն ու փոխաբերականությունը հասկանալու համար նախ և առաջ պետք է ծանոթ լինել Ջոյսի կյանքին ու ստեղծագործական հավատամքին, պատմամշակութային ու սոցիալ-քաղաքական այն պայմաններին, որոնք մեծապես պայմանավորել են գրողի հոգևոր նկարագիրը, համակրանքներն ու հակակրանքները և որոշիչ նշանակություն ունեցել նրա ստեղծագործական ու լեզվական տարերքի ձևավորման համար:

Ջ. Ջոյսը եվրոպական մոդեռնիզմի առաջնեկներից է: Նրա պատմվածքների ժողովածուն՝ «Դուբլինցիներ»-ը (“Dubliners”, 1914, հայ. հրտ.՝ 1978) բնութագրվում է ռեալիստական, միաժամանակ նուրբ հոգեբանական պատկերայնությամբ, «Ուլիսես» (“Ulysses”, առաջին անգլ. հրտ.՝ 1922, հայ. հրտ.՝ 2012) վեպը՝ կյանքի դիցաբանական ընկալմամբ, իսկ «Ֆիննեգանի հոգեհացը» (“Finnegan's Wake” 1939)՝ էքսցենտրիկ փորձարարական ոգով ու ոճով գրված մի գործ է, որը ցայսօր համարվում է էքսցենտրիզմի բարձրակետը 20-րդ դարի եվրոպական գրականության մեջ:

Այն էլ ընդգծենք, որ Ջոյսը մեծ ազդեցություն է գործել եվրոպական նորագույն շրջանի գեղարվեստական մտածողության վրա՝ վերաիմաստավորելով մարդու ներքին-հոգևոր կյանքի պատկերման պոետիկան՝ պատումի գծային զարգացմանը հակադրելով գիտակցության շարունակական հոսքը, դրանով իսկ բացահայտելով բառերն իրենց նորահայտ հնարավորություններով և դրանց ուղղակի (առարկայական) նշանակությունները հասցնելով խորհրդանշանային այլաբանության աստիճանի:

Լեզվական միավորները, այդ թվում նաև բառերը, խոսքի արդիականացմանն առընթեր՝ իրականացնում են իրենց իմաստային ներուժի այն կողմերը, որոնք էական են՝ տվյալ լեզվական արտահայտության այս կամ այն գործառույթը կատարելու համար: Կողմնորոշումը դեպի ռեֆերենտը (ըստ Ռ. Յակոբսոնի եզրութաբանության՝ «համատեքստ»-ը) առաջին հերթին ի հայտ է բերում բառի իմաստաբանական պոտենցիալը (Литвин 2005: 39): Ջոյսյան կողմնորոշումը բացահայտում է բառերի իմաստաբանական այն երանգը, որը հատուկ է իրեն և նոր գեղագիտության ոգուն:

Գրողին նվիրված հետազոտությունները բազմաթիվ են, ընդ որում դրանցում նա բնութագրվում է տարբեր կերպ՝ մերթ համարվելով ռեալիստ ու մերթ՝ մոդեռնիստ, մերթ՝ դեմոկրատ ու մերթ՝ ռեակցիոներ, մերթ՝ կոսմոպոլիտ, մերթ՝ իռլանդացի ազգայնական, մերթ՝ Յունգի հետևորդ, մերթ՝ իռլանդական Դանթե և այլն: Սակայն այդ ամենի մեջ խիստ ուշագրավ է հենց իր՝ Ջ. Ջոյսի գրական ինքնաբնութագիրը, որը նա տվել է իր հրատարակչին՝ Գրանդ Ռիչարդսին ուղղված նամակներից մեկում, թե՛ մի՛ արգելեք, որ «իռլանդացիները իրենց տեսնեն իմ լավ փայլեցրած հայելու մեջ» (Տե՛ս Հարությունյան 1978: 157):

8. *Թովմա Աքվինացին* (Thomas Aquinas) միջնադարյան փիլիսոփա է, աստվածաբան, ուղղափառ դավանանքը համակարգող թոմիզմի հիմնադիր և դոմինիկյան վանական: Ծնվել է 1225-ին կամ 1226-ին՝ Հվ. Իտալիայի Ռոքասեքս դղյակում, մահացել՝ 1274-ին, Հվ. Իտալիայի Ֆոսսանուովա վանքում: (Философский энциклопедический словарь, 1983: 742):

9. “*Chamber pot*” բառակապակցությունը անգլերենում ծառայում է իբրև մեղմասություն (էվֆեմիզմ) «գիշերանոթի» համար, այնպես որ “chamber pot music”-ը կարող է ընկալվել իբրև երգիծական արտահայտություն՝ «անպատշաճ խոխոջյուն»: Նման երկիմաստ բառակապակցությունները, որոնցում համատեղվում են լուրջն ու երգիծականը, հաճախ ձեռք են բերում այլախոսության արժեք:

10. Մակդիրների վերաբերյալ կան տարբեր տեսակետներ: Որոշ լեզվաբաններ հակված են մակդիր համարել միայն գոյականի վրա դրվող բառը՝ այն տարբերակելով գործողությունը բնութագրող բառից: Մյուսները տարբերակում են մակդիրների երկու խումբ՝ ուղղակի (ասենք՝ շագանակագույն մազեր, ոլորուն բեղեր

և այլն) և փոխաբերական իմաստ ունեցող մակդիրներ (առյուծամորթ երկինք, կասկածամիտ աստղեր, ծյունաճերմակ սիրտ և այլն): Լ. Եզեկյանը նշում է, որ մակդիրների առաջին և հիմնական հատկանիշը փոխաբերական իմաստն է, և առաջին հերթին մակդիրը հենց դրանով է տարբերվում քերականական որոշից (Եզեկյան 2003: 335): Մակդիրը, պատկերավորման միջոց է, այլաբերության տեսակ, ոճական այնպիսի հնարանք, որի միջոցով տրվում է առարկայի, երևույթի, երբեմն նաև գործողության ոչ թե հիմնական ու բնորոշ, տրամաբանական տարբերակիչ հատկանիշը, այլ նրա գեղարվեստական, պատկերավոր, գեղագիտական բնութագրությունը: Մակդիրը հաճախ համարում են նաև պատկերավոր, գեղարվեստական որոշիչ, սակայն պետք է նկատի ունենալ, որ մակդիրն արտահայտում է ոչ միայն առարկայի հատկանիշ և դրվում գոյականների վրա, այլև գործողության հատկանիշ, ինչպես՝ դառնորեն ժպտալ, տրտմորեն ժպտալ և այլն (Եզեկյան 2003: 334):

11. *Դարձվածքները*, ըստ լեզվաբանների, երկու և ավելի բառերի այնպիսի կայուն, պատրաստի բառակապակցություններ են, որոնց բաղադրիչները վերաիմաստավորված են, այսինքն՝ դարձվածքի բաղադրիչները կապակցության մեջ ձեռք են բերում նոր, այլաբանական նշանակություն, որն այլևս տարբեր է իր սովորական, անվանողական կամ բառարանային նշանակությունից (Եզեկյան 2003: 181): Դարձվածաբանները նշում են մի շարք հատկանիշներ, որոնք բնորոշ են դարձվածքներին. Դրանք են՝ կայունությունը, երկու կամ ավելի բառերի առկայությունը բառակապակցության մեջ, դրանց այլ (ոչ բառարանային, այլաբերական) իմաստ արտահայտելը, բառակապակցության բաղադրիչների (առանձին բառերի) միասնականությունը՝ մեկ ընդհանուր իմաստ արտահայտելու առումով: Հիմնականում սրանք են կայուն բառակապակցությունների և ազատ բառակապակցությունների միջև եղած տարբերությունները: Կան այլ բնութագրական գործոններ ևս, որոնք տարբերում են կայուն, անշրջելի բառակապակցությունները՝ ազատ կամ հեղինակային (կամ սուբյեկտիվ բնույթի) բառակապակցություններից: Կայուն են, օրինակ, աստվածաշնչյան հետևյալ ասույթները՝ «Դու՝ Աստված, իմ սիրտը կլայնացնես», «քո հացը դիր ջրերի վրա», «աչք մի դիր հարևանի ունեցվածքին» և բազում այլ ասույթներ: Ազատ են, օրինակ,

հետևյալ բանաստեղծական ասույթները՝ «կարմիր է քո հարսնացուն» (Վ. Տերյան), «անհյուրընկալ պատեր» (Ե. Չարենց) և այլն, որոնք մեկ այլ գրող կարող է արտահայտել ուրիշ կերպ. «մռայլ, վանող պատեր»: Չխորանալով պարզաբանումների մեջ, որոնք արվել են շատ հեղինակավոր ոճաբանների կողմից, սահմանափակվենք միայն հետևյալ հակիրճ բնութագրմամբ. «Երկու կամ ավելի առանձին բառերից կազմված բառակապակցությունները, որոնք կայուն կառուցվածքով պատրաստի գործածվող միավորներ են և արտահայտում են որևէ հասկացություն կամ գաղափար, կոչվում են կայուն բառակապակցություններ» (Գևորգյան 1969: 9): Զ. Ջոյսը դարձվածքները կիրառել է գաղափարագեղագիտական ուրույն նպատակադրմամբ:

12. *Ագենտ* (agent) եզրույթը, որը լայն առումով նշանակում է գործիչ կամ գործող անձ, իսկ նեղ առումով՝ սոցիալական ակտիվ անձ կամ էակ, վերջին շրջանում կարծես սկսում է փոխարինել գրականագիտության մեջ ընդունված «հերոս» կամ «գործող անձ» հասկացություններին՝ ընդարձակելով դրանց սոցիալ-հոգեբանական բովանդակության և ընկալման սահմանները:

13. *Սոմատիկ*՝ կազմախոսական են կոչվում մարդու մարմնամասների հետ կապված դարձվածքները, որոնք տարածված են թե՛ անգլերենում, թե՛ հայերենում: Նման դարձվածքների մասին լավագույն պատկերացում են տալիս դարձվածաբանական բառարանները: Տես, օրինակ, Գ. Վ. Եղիազարյանի «Մարմնի մասերի անվանումներով կազմված դարձվածքները հայերենում և անգլերենում»՝ Բ.Գ.Թ. ատենախոսությունը (Ե., 2005) և Հ. Զ. Ղազարյանի «Մարմնի մասերի անվանումներով հայերեն – ռուսերեն – անգլերեն դարձվածքների բառարան»-ը (Երևան, հեղինակային հրատ. 2010, 576 էջ):

14. *Խորհրդանիշ* եզրույթը հունարեն *symbollo* (համընկնել, միավորվել, միաձուլվել) բառի հայերեն թարգմանությունն է: Այս եզրույթով նշանակվում և հասկացվում են այն բառերը կամ պատկերները, որոնք ցույց են տալիս խորհրդանշվող առարկայի կամ երևույթի և որևէ նշանի միաձուլումը: Յայտուն օրինակ կարող է ծառայել աստվածաշնչյան հետևյալ ասույթը. «Երկրին մէջ դրօշակ բարձրացուցէք» (Երեմ.51:27), որտեղ դրոշակը խորհրդանշում է պատերազմը (պատերազմի ազդարարությունը), քանի որ դրոշակն այնպես է միաձուլված կամ

միավորված պատերազմի հետ, որ դարձել է պատերազմի խորհրդանիշը (նշյալ մարգարեության համատեքստում):

Խորհրդանիշը նման ձուլման կամ միավորման և ընդհանրացումների արգասիքն է (Лосев 1976, Тахо-Годи 1977, Սարգսյան 2007):

Ժամանակը և տարածությունը գեղարվեստական գրականության մեջ արտացոլվում են այլ կերպ, քան իրականում: Գեղարվեստական ժամանակը ...կարող է նաև երկարացվել, տալով մեկ ակնթարթում կատարված դեպքի, փայլատակած մտքի կամ հույզի նկարագրությունը (Ջրբաշյան, Մախչանյան 1972): Կարող է լինել «ներփակ», երբ նկարագրվող իրադարձությունները զարգանում են այնպես, ինչպես որ տեղի են ունեցել (կամ տեղի կունենային) իրականում: «Բաց» պատկերման ժամանակ պատումում ի հայտ են գալիս ժամանակային տարբեր հոսքեր՝ անցյալին, ներկային և ապագային վերաբերող դեպքերի ուրույն համադրմամբ: Այլ է նաև գեղարվեստական տարածությունը, որը գրողը դիտարկում և նկարագրում է խոսքի միջոցով. այն կարող է չափվել մեկ կամ մի քանի պարբերությունների կամ բազմակի էջերի ընթերցման ժամանակաչափով: Տարածություն ասելով պետք է հասկանալ և քաղաքային լանդշաֆտը, որը ուրույն ձևով է ներկայացվում Ջոյսի գործերում, և բնությունը, որը համեմատաբար քիչ է պատկերվում, քանի որ գրողին ավելի շատ հետաքրքրում է մարդկային գործոնը՝ մարդն իր միջավայրում:

15. *Ծիածանը*, որպես հաշտության խորհրդանիշ, շատ հին ակունքներ ունի: Դեռևս սուրբ Գրքում այն հիշատակվում է, որպես Աստծո հաստատած ուխտի նշան, որ նա կնքեց Նոյի ու նրա որդիների հետ՝ Ջրհեղեղից հետո. “Then God said to Noah and to his sons with him, Behold, I establish my covenant with you and your descendants after you, and with every living creature that is with you, the birds, the cattle... of the covenant which I make between me and you and every living creature that is with you, for all future generations: I set my bow in the cloud, and it shall be a sign of the covenant between me and the earth...” (Genesis 9: 8-13):

Անգլերենում bow (աղեղ) նշանակում է ոչ միայն աղեղ այլև ծիածան և կամար: Գրական արևելահայերենում թարգմանված է ծիածան (1994-ԴՆԽԴ), իսկ այլ՝ արևմտահայերեն թարգմանություններում՝ «աղեղ», ինչպես որ անգլերենում է.

«Իմ աղեղս ամպին մեջ պիտի դնեմ» (Ծննդ. 9:13):

Ծիածանը (աղեղը կամ աղեղնակը) որպես հաշտության, խաղաղության, ուրախության կամ նորոգ կյանքի խորհրդանշան տարածված է քրիստոնյա շատ ժողովուրդների բանահյուսական և գրական-գեղարվեստական ստեղծագործություններում (Վ. Շեքսպիր, Զ. Բայրոն, Դ. Հ. Լոուրենս, Վ. Տերյան, Ե. Չարենց և այլն): Կարելի է ասել, որ ծիածանն իր այդ գաղափարագեղագիտական բոլոր իմաստավորումներով հանդերձ հիմքում ունի աստվածաշնչային արքետիպային տարբերակը:

16. *Արքետիպ* (հուն. arcetupsn - սկիզբ և arch -կերպար կամ տիպ բառերից) եզրույթը ուշ անտիկ փիլիսոփայություններում (Փիլոն Ալեքսանդրացի և ուրիշներ) նշանակել է նախակերպար: Կ. Յունգի հոգեվերլուծությունում արքետիպեր են անվանվել համամարդկային նախակերպարները (օրինակ՝ մայր հողի, իմաստուն ծերունու, հրեշի կերպարները), որոնք ընկած են համամարդկային սիմվոլիկայի հիմքում (Философский энциклопедический словарь, 1983: 39,815): Կան ինչպես գրական, այնպես էլ լեզվաբանական արքետիպեր: Հարկ է ընդգծել, որ արքետիպ եզրույթը ատենախոսությունում կիրառվել է առավել նեղ հատույթով՝ նկատի ունենալով գեղարվեստական տեքստում կիրառված հասկացությունների, խորհրդանշանների, լեզվաոճական տարբեր միջոցների սկզբնատիպերը, որոնք դրսևորվել են դիցաբանական սյուժեներում, Սուրբ Գրքում կամ բանահյուսական ստեղծագործություններում, ընդ որում, դիցաբանական կամ հոգեբանական ոլորտներին վերաբերող նշյալ եզրույթը գեղագիտական արժեք ունեցող բառերի կամ արտահայտությունների նկատմամբ կիրառվում է՝ նկատի ունենալով դրանց սկզբնատիպերը, ինչպես որ երաժշտության բնագավառի «պոլիֆոնիկ» (բազմաձայն) եզրույթն է կիրառվում բառի իմաստային տարբեր երանգավորումների նկատմամբ:

17. Պետք չէ արքետիպը, արքետիպային եզրույթների կիրառման դաշտը սահմանափակել միայն յունգյան հոգեվերլուծության սահմաններում: Վաղուց ի վեր նշյալ եզրույթը կիրառվում է լեզվաբանության մեջ՝ նշելու համար լեզվական հին ու նախնական ձևը, օրինակ՝ հնդեվրոպական m+ater ձևը, որն իր տարբերակներն ունի հնդեվրոպական տարբեր լեզուներում: Արքետիպ եզրույթով

հաճախ նշվում են նաև միֆոլոգեմները (օրինակ՝ սիրտը, որով կառուցվել են փոխաբերություններ ու դարձվածային միավորներ՝ «Տուր քո սիրտը և ձեռքը», «Երանելի են մաքուր սիրտ ունեցողները») (Մատթ.5:8) և այլն: Այսպիսով, եզրույթը շրջանառվում է նկատի ունենալով հնդեվրոպական ենթադրյալ կամ հավաստի արքեոտիպերը (օրինակ՝ bhrater-ը, որը հին հնդկերենում հանդես է եկել bhrata, հունարենում՝ brater ձևերով և այլն), կիրառվում է լեզվաոճական ու լեզվաբանաստեղծական ուսումնասիրություններում՝ սկզբնատիպային լեզվաոճական միավորները նշելու համար:

18. *Միֆոլոգեմներ և սակրալ հասկացություններ* կարող են համարվել հետևյալները. Երկիր(գետ), կայծակ, ամպրոպ, ծով, հանդես, նետ (ոսկեղեն նետ), դափնի, պիթոն (օձ), կենտավրոս, և այլն (հունահռոմեական առասպելներից), հուր, լույս ամպ, երկինք, լեռ (օր.՝ Սինա լ.), գավազան, մանանա, կրակ, լեզու(ներ), արյուն, հյուր, հաց, գինի, ուխտի տապանակ և այլն (Աստվածաշնչից),

աղբյուր, լեռ, հրեշտակ, ջրհոր, ծառ, թռչուն(ներ), կաթ, մեղր, ձի (հրեղեն) և այլն (խլամիստական սյուժեներից):

Ինչպես տեսնում ենք՝ վերը բերվածները՝ երևույթների, առարկաների, իրերի ու հասկացությունների անվանումներ են, որոնք հունահռոմեական, աստվածաշնչյան ու մուսուլմանական ավանդույթներում համարվել են սուրբ, նշանակալի, նաև անսուրբ (ինչպես, օրինակ, օձը կամ սատանան՝ աստվածաշնչային ավանդույթում), զորավոր և այլն: Հարկ չկա նշելու, թե մոտավորապես որ տեղերում, սկզբնաղբյուրների որ մասերում են հանդիպում նշյալ միֆոլոգեմները, առանց այդ էլ դրանք տարածված և հանրահայտ հասկացություններ են, ինչպես՝ Օլիմպոսն իբրև աստվածների բնակավայր, ոսկի նետերը՝ իբրև Ապոլոն աստծու նետեր և այլն:

19. 1922թ. լույս ընծայած իր «Ուլիսեսը» (հայերեն թրգմ.՝ 2012-ին, թրգմ.՝ Ս. Մկրտչյան) վեպում Զ.Զոյսն առաջ էր մղում այն գաղափարը, որ մարդը պետք է վախենա հերոսականության կարգից մակաձվող (մուգիլյան՝ մեծազոր առարկաների հետ կապի օրենքից բխող), մարդկանց դժբախտացնող մեծազոր, նվիրագործված կամ միֆականացված բառերից: Պատերազմական թոհուրոհում խեղված մարդկային ցեղի պատմությունը Զոյսի համար ամոթալի մղձավանջ էր, հերոսական խաբկանք, որից Եվրոպայի առաջ սթափվելու, արթնանալու խնդիր էր դրված: Այդ

ամենից ազդված՝ Ջոյսը վճռեց գրել մի էպիկական երկ «մարմնի մասին», մի ժամանակի մասին, երբ մարդու չնչինությունը և փոքրությունը նախապայման էր դիտվում նրա «մեծության»: Այսպիսին է Ջոյսի գլխավոր հերոս Լեոպոլդ Բլումը՝ այդ նորօրյա Ուլիսես-Ոդիսևսը, որի ապրած կյանքի և ցանկասիրական մտածումների սովորականությունը, ուսումնասիրողների կարծիքով, մի հավերժական նախատինք է՝ անտիկ առասպելական դարաշրջանի ռազմամոլության և հերոսականության ոգու, առհասարակ՝ սակրալացված մեղքի հանդեպ: Ջոյսը համարում էր, որ միֆականի թոթափումը իսկական արվեստագետի ճշմարիտ ոլորտն է, պնդելով, որ միֆականացված եղելությունների հիշատակումն ու հերոսականությունը, վստահաբար, կարելի է թողնել էժան լրագրողներին: Նա այն համոզմանն էր, որ գրողի առաջին պարտականությունն է՝ ազգային սնափառության պախարակումը, այլ ոչ թե շողոքորթ փառաբանումը: Ի տարբերություն իր ժամանակի գրական հեղինակությունների՝ Ջոյսն իրեն համարում էր ազգասեր, բայց ո՛չ ազգայնական: Նա «բաց արեց» պայքարող իռլանդացու մասին առասպելը, նրան պատկերելով որպես ընդարմացյալ քնին անձնատուր, հանդուրժողական ու տառապյալ մեկը, բայց և խելամիտ ու կշռադատող մարդկանց մի ցեղախումբ, որն իր մտածելակերպով շատ նման էր եգիպտական գերության մեջ խարխափող հրեաներին: Ջոյսը քննադատության է ենթարկում Բրիտանական կայսրությունը, իր արտահայտությամբ՝ “brutish empire” (կոշտադաժան կայսրությունը), որը, բացասական կերպարանավորմամբ, վեպում ի հայտ է գալիս b-երի մի ամբողջ համալիրի տեսքով՝ “beer, beef, business, bibles, bulldogs, battleships, buggery and bishops”:

Պատմության մեջ հերոսականության խնդրին Ջոյսն անդրադարձել է, մասնավորապես, իռլանդական առասպելների օրինակով, որոնք նա նմանեցնում էր Հոմերոսի պոեմներին: «Ոդիսականը» ռազմամոլության փառաբանումն է, հայտարարում է Ջոյսը, քանի որ, ըստ նրա, բռնությունը գարշելի հավակնոտության ճշմարիտ այլաձևությունն է, որովհետև ոչինչ իսկապես արժանի չէ արյունոտ պատերազմի, ո՛չ երկիրը, ո՛չ ծովը, և ո՛չ իսկ կինը: Ընդունելով Նիցշեի հռչակած պատմության՝ որպես «հավերժական վերադարձի» տեսությունը, «Ֆիննեգանի հոգեհացը» վեպում Ջոյսն ավելի հեռուն է գնում՝ խորացնելով Նիցշեի տեսակետը,

նա հանգում է պատմության՝ որպես «շրջափուլային կրկնության» գաղափարին: Պատմությունը ինքնամեծար բռնության մղձավանջն է: Նրանք, ովքեր հավատում են առաջընթացիկ զարգացմանը, նրանք աշխարհը ներկայացնում են իբրև մի որոշակի նպատակի միտված ուղիղ գիծ: Պատմությունը հակադրվում է ընդունված գծային զարգացման տեսակետին: Ըստ Ջոյսի՝ յուրաքանչյուր շրջափուլում ողջը փոխվում է. Բայց մարդկության գլխին միշտ կախված է մնում միֆականացման դաժան իղձը:

«Ուլիսեսի» բերած նորարարությունն իր տեսակի մեջ գիտական հայտնագործության պես մի բան է: Նկարագրական մեթոդի փոխարեն Ջոյսն հռչակում է առասպելական մեթոդի իր տեսությունը, ընդամին՝ հեգնական, անգամ խաղարկային բնույթի: Ջոյսը հավաստում է, որ իրական հերոսականությունը, ինչպես որ սրբությունը, երբեք էլ գիտակցական մակարդակում ճանաչելի չէ: Ուստի, որևէ երևույթի, անվան կամ գաղափարի միֆականացումը արդյունք է կեղծ, ցուցադրական հոգեվիճակի: Ըստ Ջոյսի՝ մարդկությունն ավելի շուտ տիպեր է ներկայացնում, քան անհատականություններ և, հետևելով Կ. Յունգին, այն տեսակետն է պաշտպանում, որ այդ «նույնը կարող է նաև նորացվել»: «Ուլիսեսը» մտացածին հորինվածք է, ներդրված առասպելական կառույցի մեջ: Այդ առասպելը առօրյա կյանքի հարահոս վիճակին վերագրելու Ջոյսի փորձը հանգում է ամենայն ինչի արժեզրկման գաղափարին, ընդամին՝ և՛ գրքի, և՛ առասպելի: Վեպի այս հատկանիշը նկատի ունենալով, ուսումնասիրողներն «Ուլիսեսը» դիտարկել են որպես մոդեռնիզմից պոստմոդեռնիզմին անցնելու նշանաբայլ:

Ջոյսն ինքը գտնում էր, որ իմաստության ծառի արգելյալ պտղի ճաշակման՝ նախամեղքի արդյունքում, մարդկանց կյանքը երկատվել է. մի կողմից՝ դատողականության ուղղագիծ վերընթաց դեպի բարձունքները, մյուս կողմից՝ զուգահեռաբար անդունդ իջնող մեղքի ձորերը:

Ջոյսի վեպի գլխավոր հերոսը՝ Բլումը, տրվելով օկուլտիստական ուսմունքներին, հանգում է այն գիտակցության, որ գերագույն արարիչը ինչպես կանացի է, այնպես էլ արու, իսկը կատարյալ անդրոգեն՝ այրակին: Դասական առասպելաբանության մեջ անդրոգենների դիմակահանդեսի ընթացքում տղամարդը հղիանում է: Սեռերի միջև սահմանները թվում են շատ ավելի թեական,

երկիմաստ, քան երբևէ: Բլումն ինքն էլ երկու սեռերի միախառնուրդ է, անդրոգենության մի կատարյալ ցուցանմուշ, ինչը Ջոյսը դիտարկում էր իբրև ապագայի սեքսուալություն, մի այրամարդ, որը միմիայն հրճվանքի ու ցավի մեջ կարող է կիսել կնոջ տքնանքը: Բլումի համար անդրոգենությունն ընտրություն չէ, այլ բնատուր իրողություն: Նրա համար անդրոգենությունը միջանձնային հատկություն է, և ո՛չ երկսեռականություն: Այն ավելի շուտ մտավոր, քան մարմնավոր վիճակ է: Սա, կարծես, նորոգյա միֆի կամ սֆինքսի նման մի բան է:

Ինչպես նշում են հետազոտողները (Ալիքյան 2009: 162-167, Հարությունյան 1978: 157-159, Эко, 2003, Elmann 1983 և այլք): Ջոյսի համար արվեստը խորհրդանշանային մի գործընթաց է, երբ իրականը ձեռք է բերում միֆականության, աստվածահայտնության ուրվագծեր: Այստեղ նա ժառանգում է Շեքսպիրի ուշ շրջանի դրամաներում առկա մոգական ռեալիզմի գծերը: Մոգական ռեալիզմի մեկ այլ երկ՝ Գաբրիել Գարսիա Մարկեսի «Հարյուր տարվա մենությունը» որոշակիորեն սնունդ է առել հենց ա՛յս արմատից: Ջոյսը ձգտում էր հաշտեցնել պոեզիան՝ միանշանակորեն «ձանձրալի» փաստերի հետ կամ որ նույնն է՝ ցույց տալ միֆերի կործանումը և խառնումը՝ նոր դրոշի ներքո:

Ջոյսը տեսնում էր ժամանակի «անարարչագործ» հոգեվիճակը, և այդ դատարկության մեջ հույս էր փայփայում՝ կառուցելու մի դրախտային Քանան՝ մի խոստումնալից երկիր: Ջոյսի մտապատկերում ապաստակրալացված իրականությունն ստանում է հնոտու, իր դարն ապրած նախապաշարումի բնութագիր:

Գ Լ ՈՒ Խ II

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇՆԵՐՆ

ԻԲՐԵՎ ԼԱՅՆ ՈՒՂՂԱՁԻԳ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏԻ ԱԶԴԱՆՇՈՒՅԹՆԵՐ

Գեղարվեստական ստեղծագործության համատեքստում լեզվաոճական-լեզվաարտահայտչական առանձին միջոցները ոչ միայն ձեռք են բերում խորհրդանիշի կամ դարձվածքի և իմաստային նոր լիցքեր՝ տարբերվելով «իրենք իրենից», այսինքն՝ հանրայնորեն հայտնի խորհրդանիշներից, դարձվածքներից կամ պատկերավորման արժեք, այլև օժտվում են *առնշանակային* նոր երանգավորումներով: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հանրահայտ խորհրդանիշները կամ դարձվածքները, գեղարվեստական համատեքստում փոխակերպվում են, ստանում հուզական այլ միջոցներից: Հետազոտողները նշում են, որ խորհրդանշական իմաստի կառուցումը բարդ պրոցես է: Առկա է խորհրդանիշների երկու տիպ՝ 1) գեղարվեստական կամ ավանդական (ինչպիսիք են, օրինակ, Դոն Կիխոտը, Դոն Ժուանը կամ Շեքսպիրի հերոսները) և 2) անհատական կամ հեղինակային, որոնք ստեղծվում են կոնկրետ անհատ-ստեղծագործողի կողմից ստեղծագործությունների որոշակի համատեքստերում և բնորոշում են հեղինակի ինքնատիպ մտածելակերպը և հոգևոր ու մտավոր զուգորդությունների աշխարհը: Դրանք աչքի են ընկնում իրենց դիպվածային բնույթով, և, ի տարբերություն ավանդական խորհրդանիշների, բազմանշանակ են և կարող են տարբեր ընթերցողների մոտ առաջ բերել տարատեսակ զուգորդություններ: Անհատական խորհրդանիշն իր էությամբ համասեռ չէ, այսինքն այն կարող է դուրս գալ իր համատեքստից և շարունակել իր ինքնուրույն գոյությունը: Շատ ավանդական խորհրդանիշներ կարող են ընկնել

անհատական վերաիմաստավորման ոլորտ, հագենալ նորանոր գաղափարական և հուզական ինֆորմացիայով վերափոխվել անհատական դիպվածային խորհրդանիշների (Սարգսյան 2007: 31-32), ինչպես դա պատահում է Ջ. Ջոյսի տեքստերում: Ի՞նչ է տեղի ունենում նման փոխակերպումների պարագայում, որ՞ն է փոխակերպման պատճառը և ինչպիսի՞ն կարող են լինել այդ փոխակերպումները: Մյուս հարցը, որը ածանցվում է վերոնշյալ հարցադրումներից, այն է, թե ինչպես կարող է թարգմանիչը կամ ընթերցողը համակողմանիորեն ընկալել այդ փոխակերպումը և դրա համար ինչ նախադրյալներ են անհրաժեշտ:

Ամենից առաջ պետք է ընդգծել, որ նման փոխակերպումները հատուկ են գեղարվեստական լեզվին: Եթե տեղեկատվական ոճերում ընդունված խորհրդանիշը, դարձվածքը կամ փոխաբերությունը կիրարկման մեծ հաճախականություն չունեն (կապված նման տեքստերի հաղորդման, ընդհանրապես՝ տեղեկատվական գործառույթ իրացնելու հետ), իսկ կիրառվելիս էլ մեծ փոխակերպումների չեն ենթարկվում (նույն պատճառով), ապա գեղարվեստական տեքստում դրանք կարող են ենթարկվել համեմատաբար մեծ փոփոխությունների, երբեմն էլ նույնիսկ այսպես կոչված դեֆորմացիայի՝ հասնելով նույնիսկ անճանաչելիության աստիճանի: Թեև տեղեկատվական և գեղարվեստական ոճերը սահմանազատվում են միմյանցից իրենց բնույթի, նպատակի, տեղեկատվական և գեղագիտական որոշակի գործառույթներ իրացնելու և այլ գործոնների պատճառով, այսուամենայնիվ, այդ երկու ոճերի միջև տեղի են ունենում փոխներգործման և փոխներթափանցման գործընթացներ և, ինչպես նշում են հետազոտողները՝ «փոխազդեցության շրջանակներում նկատելի են թե՛ *կենտրոնամեր* և թե՛ *կենտրոնախույս* գործընթացներ» (Разинкина 2004, տե՛ս նաև Գասպարյան, Մուրադյան, Գասպարյան, 2011: 168): Ասվածը հատկապես բնորոշ է Ջ. Ջոյսի ստեղծագործություններին, տվյալ դեպքում՝ «Դուբլինցիներ» պատմվածաշարին և «Ուլիսես» վեպին, որոնցում շատ են Իռլանդիայի, մասնավորապես՝ Դուբլինի հասարակական-սոցիալական կյանքին, իրավական, քաղաքացիական, տնտեսական, պետական, գիտական, մշակութային ոլորտներին և սոցիալական տարբեր խավերի խոսույթներին բնորոշ լեզվաոճական ներթափանցումները: Ահա «Ուլիսես»-ից մի հատված, որը հագեցած է գյուղատնտեսական եզրույթներով և հասկացույթներով, լրագրային հոդվածին կամ

զեկուցագրին բնորոշ լեզվաոճով՝ խառնված «Ուլիսես»-ին հատուկ արտայայտչական տարրերի հետ.

*“I have **put the matter into a nutshell**, Mr. Deasy said. It's about the foot and mouth disease. Just look through it. There can be no two options on the matter.*

*May I trespass on your **valuable space**. That doctrine of laissez faire which so after in our history. Our cattle trade. The way of all our old industries. Liverpool ring which jockeyed the Galway harbour scheme. European conflagration. Grain supplies through the narrow waters of the channel. The pluterperfect imperturbability of the department of agriculture. **Pardoned a classical allusion. Cassandra**. By a woman who was no better than she should be. To come to the point at issue.*

*- **I don't mince words**, do I? Mr Deasy asked as Stephen read on.*

Foot and mouth disease. Known as Koch's preparation. Serum and virus. Percentage of salted horses. Rinderpest. Emperor's horses at Murzsteg, lower Austria.

*Veterinary surgeons. Mr. Henry Black - Wood Price. Courteous offer a fair trial. Dictates of common sense. All important questions. In every sense of the word **take the bull by the horns**. Thanking you for the hospitality of your columns”.*

(Ulysses, p. 39)

«Ահավոր սեղմ եմ գրել, - ասաց Պրն Դիչին, - Դաբադի համաճարակի մասին է: Դուք էլ կնայեք: Այսպես երկու կարծիք լինել չի կարող:

*Կարելի՞ է ներխուժել ձեր **թանկագին տարածքը**: Laissez faire -ի դոկտրինը, որն այնքան սովորական է մեր պատմության մեջ: Մեր*

տավարի առևտուրը: Մեր բոլոր հին արդյունաբերությունների վիճակը: Լիվերպուլի ձեռնարկատերերի միավորումը, որը խորտակեց Գալվեյ նավահանգստի նախագիծը: Եվրոպական մեծ հրդեհը: Հացահատիկի պաշարները՝ միայն նեղլիկ նեղուցով: Գյուղատնտեսության բաժնի անբացատրելի անբարյացակամությունը: **Թող ներվի, մի դասական ակնարկում: Կասանդրա:** Մի կնոջ կողմից, ով ավելի լավը չէր, քան պետք է լիներ: Դառնանք ըստ էության:

- **Բառերը չեն ծամծմում, չէ՞,** - հարցրեց Պրն Դիզին, մինչ Սթիվընը կարդում էր:

Դաբադ: Հայտնի որպես Քոխի պատրաստուկ: Շիճուկ և բացիլ: Պատրաստված ձիերի տոկոսայնություն: Եղջերավոր անասունների ժանտախտ: Քայգերական ձիերը Մյուրցշտեգում՝ Սյորին Ավստրիայում: Անասնավիրաբույժներ: Պրն Հենրի Բլեքվուդ Փրայս: Արդար փորձաքննության քաղաքավարի առաջարկ: Ողջամտության թելադրանքներ: Հույժ կարևոր հարց: Բառի բոլոր իմաստներով **ցլին կոտորչներից բռնել:** Շնորհակալություն ձեր հյուրընկալ սյուների համար»:

(Ուլիսես, էջ 33)

Ինչպես տեսնում ենք, բերված հատվածում առկա են փոխներթափանցումներ գործառական այլ խոսույթներից, փոխներթափանցումներ, որոնք ինքնանպատակ չեն, այլ օժտված լինելով գեղարվեստական խոսքին հատուկ հուզական-արտահայտչական-գնահատողական տարրերից, դրսևորում են հեղինակի աշխարհընկալումը և նրա մտքի գաղափարական ու գեղագիտական ուղղվածությունը: Ճիշտ է, այսօրինակ հատվածներում շատ են գյուղատնտեսական, բժշկական, մշակութային և այլ ոլորտներին վերաբերող եզրույթները, որոնք բնորոշվում են միանշանակությամբ, գիտական-տեղեկատվական բնույթով, ճշգրտությամբ, տրամաբանականությամբ, բայց գեղարվեստական խոսքի համատեքստում հանդես են գալիս իրենց փոխաբերական (մետա-) բովանդակությամբ, իբրև վերնշանային մակարդակի դրսևորումներ: Որպես

այդպիսիք, նաև իբրև արքեպիսկոպոս-ավանդական բովանդակությամբ օժտված լեզվաոճական միջոցներ՝ դրանք հաճախ ստանում են խորհրդանշանի արժեք:

Ասվածը հիմք է տալիս ստորև քննարկելու վերնշանային արժեք և արքեպիսկոպոս-վերհուշային լիցքավորում ունեցող ջոյսյան լեզվաոճական միջոցները: «Եթե իմաստային մակարդակում, - գրում են «Գործառական ոճագիտություն» գրքի հեղինակները, - լեզվական տարրերի՝ որոշակի տեղեկություններ հաղորդելու նպատակաուղղվածությունն է կարևոր (հաղորդման գործառույթ), ապա վերնշանային մակարդակում՝ դրանց հուզարտահայտչական, գնահատողական նրբերանգներ դրսևորելու միտումը (ներգործման գործառույթ)... Ներազդման գործառույթն իրացնող գեղարվեստական ոճին բնորոշ են լեզվական այնպիսի՝ միանգամայն ազատ վերնշանային տարրեր, որոնք հագեցած են հուզարտահայտչական առնշանակային իմաստներով, որն էլ այդ ոճը բնութագրող հիմնական հատկանիշն է... » (Գասպարյան, Մուրադյան, Գասպարյան, 2011: 170-171):

Ասվածը բնորոշ է նաև Զ. Զոյսի լեզվաոճին, որտեղ գեղագիտական միանգամայն այլ որակ և առնշանակային նոր երանգներ են ստանում առասպելական, կրոնական, ազգա-պատմա-լեզվամշակութային, վարչական, քաղաքական, փիլիսոփայական, իրավական, սոցիոլոգիական, հոգեբանական, գրական-գրականագիտական, բժշկական, աստղագիտական, ճարտարագիտական, գյուղատնտեսական, դիվանագիտական և շատ այլ ոլորտներից ներթափանցած եզրույթները, հասկացությունները, լեզվաոճական ու լեզվաարտահայտչական միջոցները՝ փոխաբերություններ, փոխանունություններ, համեմատություններ, մակդրավորումներ, դարձվածքներ, խորհրդանշաններ, կրկնություններ, բացականչություններ, ճարտասանական հարցի տարատեսակներ և այլն, որոնք, համատեքստով պայմանավորված, ձեռք են բերում խորհրդանշական իմաստներ, հանդես գալիս գեղարվեստական խորհրդանիշի գործառույթով: Ամենից առաջ պետք է նշել, որ ջոյսյան լեզվաոճական և լեզվաարտահայտչական միջոցները՝ փոխաբերություն, փոխանունություն, դարձվածք, անձնավորում, ճարտասանական հարց, կրկնություն և այլն, կապված մարդկային-հոգեբանական և սոցիալական հատկանշական գործոնների, դրանց գործառութային առանձնահատկությունների

ճշմարտացի արտացոլման, և, միաժամանակ, գրողի ընդհանրացման բացառիկ կարողության հետ, հաճախ վերաճում են խորհրդանիշների, որոնք, ի տարբերություն կայուն-ավանդական խորհրդանիշների, ունեն գեղարվեստական, անհատական նկարագիր, այնպիսին, որ նրանց հաղորդում է հեղինակն իր աշխարհընկալման եղանակով ու ընդհանրացման ուժով: Այդպիսի խորհրդանիշներ են սիմվոլիստական գրականության մեջ, օրինակ, մշուշը (որպես տխուր կամ երազային հոգեվիճակի խորհրդանիշ), աշունը (գեղեցիկ և տխուր վախճանի կամ կյանքի մայրամուտի խորհրդանիշ), լույսը (հայտնության, ավետաբեր լուրի կամ հոգևոր արթնության խորհրդանիշ), խավարը (հուսահատության, մահվան խորհրդանիշ), փակուղին (որպես անուղի կյանքի, փակ համակարգի խորհրդանիշ) և այլն:

Հարկ է ի սկզբանե նշել, որ Զ. Ջոյսը հնարավորինս զերծ է մնում շրջանառու-ավանդական խորհրդանիշների և խորհրդանշական պատկերների կիրառումից. նա ավելի շուտ այնպիսի միջավայր կամ եղելություն է նկարագրում, որ իրատեսորեն մատուցված նկարագրությունն ինքնին հանգում է խորհրդանշական պատկերի, ստանում խորհրդանշական արժեք:

Մինչ խորհրդանշական բնույթի ջոյսյան պատկերների քննարկմանն անցնելը, հարկ է պատասխանել այն հարցին, թե ի՞նչ է, ի վերջո, խորհրդանիշը, քանի որ յուրաքանչյուր խորհրդանշական տեքստ կամ նկարագրություն ձգտում է վերածվել խորհրդանիշի, որի առաջնային և էական հատկանիշը մի շարք հատկանիշների բևեռացումն է ինչ-որ էական կամ ամենաէական հասկացության շուրջ: Արվեստի և գրականության, մասնավորապես ոճագիտության մեջ խորհրդանիշը, որպես հասկացություն, քննարկվել է տարբեր հայեցակետերից: Նախ և առաջ շեշտվել է նրա միջգիտակարգային բնույթը, քանզի խորհրդանիշը առնչվում է մի շարք այնպիսի գիտակարգերի հետ, ինչպիսիք են ազգագրությունը, դիցաբանությունը, լեզվամշակույթը, կրոնը, վարչաքաղաքական, բարոյագեղագիտական, իրավական, սոցիալական ոլորտները և այլն՝ տարբեր ժամանակ ընկալվելով ու մեկնաբանվելով տարբեր կերպ: Հայտնի է, որ հին հունական առասպելներում ու լեգենդներում որպես խորհրդանիշ են հանդես եկել աստվածներին, կիսաստվածներին ու դյուցազուններին «ուղեկցող» հանգամանքները՝ շանթը և որոտը (Զևսին),

մուսաները և անվրեպ նետահարությունը (Ապոլոնին), եռաժանին (Պոսեյդոնին) և այլն: Քրիստոնեության շրջանում որպես հատուկ խորհրդանիշներ են ընկալվել լույսը (հայտնություն), լեռը (Աստծո հրեշտակ), խավարը կամ օձը (չար սատանան), առաջին մարդասպանը (Կայենը), Բաբելոնը (խառնակությունը և կռապաշտությունը), Երուսաղեմը (աստվածային քաղաք), հարությունը և կյանքը (Հիսուս Քրիստոսը), ջրերը (Ժողովուրդների բազմությունը) և այլն: Նոր և նորագույն ժամանակներում խորհրդանիշը դիտարկվել է որպես նշան՝ գիտակարգին համարժեք՝ համարվելով նրա տարբերակներից և այլաբերության տեսակներից մեկը: Շեշտադրվել են խորհրդանշին բնորոշ առանձնահատկություններ՝ փորձելով համալիր մոտեցմամբ սահմանել այն:

Գեղարվեստական խորհրդանիշը, որը կարող է հանդես գալ ոչ միայն խորհրդապաշտական գրականության մեջ, այլև մյուս բոլոր գրական ուղղություններում, ոճաբանների կողմից սահմանվել է որպես այլաբերության տեսակ, որը «հաճախ հենվում է բառերի փոխաբերական իմաստների վրա» և «... կարող է արտահայտվել ոչ միայն առանձին բառերի, այլև գեղարվեստական ամբողջ պատկերի միջոցով» (Եզեկյան 2003: 351): Պետք է նախապես ընդգծել, որ բառի, բառակապակցության կամ գեղարվեստական պատկերի՝ խորհրդանշի վերածվելու առաջին պայմանը դրանց փոխաբերականացումն է. առանց փոխաբերականության կամ փոխաբերության ըմբռնման անհնարին է դրանց փոխաբերականացումը, իսկ առանց փոխաբերական իմաստի (կամ մտքի) ընդհանրացման՝ անհնարին է դրանց խորհրդանշանայնացումը: Բառը կամ պատկերը՝ խորհրդանշի վերածվելիս անցնում է հետևյալ ուղին.

- 1) պատկեր (բառարանային իմաստ ունեցող բառ կամ բառակապակցություն),
- 2) պատկեր, որ համատեքստում ստանում է փոխաբերական իմաստ,
- 3) պատկեր-փոխաբերություն, որը ընդհանրացնող ուժի շնորհիվ վերաճում է խորհրդանշի (Սարգսյան 2007: 13-14):

Հատկանշական օրինակ կարող է համարվել «Կրկնակը» պատմվածքի վերջաբանը՝ հարբած հոր կողմից հանիրազի ծեծվող՝ վախեցած երեխայի բղավոցը.

*“O, pa! He cried.’ Don’t beat me, pa! And I’ll... I’ll say a Hail Mary for you...I’ll say a Hail Mary for you... **I’ll say a Hail Mary for you, pa, if you don’t, beat me... I’ll say a Hail Mary...**”*

(Dubliners, p. 69)

*«Հայրի՛կ,- բղավում էր նա,- ինձ մի ծեծիր, հայրի՛կ: Ես... ես կաղոթեմ քեզ համար... **Ես կաղոթեմ քեզ համար, հայրի՛կ, միայն թե ինձ մի՛ ծեծիր...** Ես կաղոթե՛մ քեզ համար...»:*

(Դուրլինցիներ, էջ 66)

Ահաբեկ երեխայի կողմից կրկնվող արտահայտությունը՝ **“I’ll say a Hail Mary for you , pa, if you don’t, beat me...”** (Ես կաղոթեմ քեզ համար, հայրի՛կ, միայն թե ինձ մի՛ ծեծիր), կարող է խորհրդանշիչ համարվել այս պատմվածքի համար, հավաստելով հետազոտողների այն դիտարկումը, որ առանձին բառի կամ բառակապակցությունների կրկնությունները ստեղծագործության համատեքստում ձեռք են բերում փոխաբերական իմաստ, որն էլ վերաճում է խորհրդանշի՝ օժտվելով ընդհանրացնող նշանակությամբ: Կրկնության նման մի օրինակ է նշում Ն. Ս. Վալգինան (Валгина 2003) Ա. Չեխովի «Շնիկով տիկինը» պատմվածքից, որտեղ հեղինակի կողմից քանիցս կրկնվող «մոխրագույն» բառը դառնում է միապաղաղության և անհուսության խորհրդանշիչ (Տե՛ս Սարգսյան 2007: 34):

Ինչո՞վ է պայմանավորված այն հանգամանքը, որ ջոյսյան բառը հաճախ վերաճում է խորհրդանշի: Ինչպես արդեն նշվել է, խորհրդանշի առանցքային և էական հատկանիշը ընդհանրացվածությունն է: Իսկ ո՞ր բառը կամ գեղարվեստական պատկերը կարող են ընդհանրացված նշանակություն ունենալ: Իհարկե, ամենից առաջ այն բառը կամ պատկերը, որը առավել ամբողջական է բնութագրում տվյալ գործող անձին, առավել խորքային կերպով է բնութագրում տվյալ երևույթը (ինչպես վերևում բերված օրինակներում է): Իսկ Ջոյսը, որպես «լավ փայլեցրած հայելի», անդրադարձնում է հենց այդ բնութագրականը և խորքայինը, ինչն էլ հիմք է ստեղծում, նախ փոխաբերական, ապա և ընդհանրացնող նշանակություն ունեցող խորհրդանիշ-բառերի և խորհրդանիշ-պատկերների երևան

գալու համար: Նման փոխաբերությունները և խորհրդանիշները, որպես առավել չափով ընդհանրացված փոխաբերություններ (կամ լեզվաոճական-լեզվաարտահայտչական այլ միջոցներ) երևան են գալիս ոչ թե այն պատճառով, որ հեղինակը հատկապես ընտրում է փոխաբերությունը, որպես խոսելակերպ, այլ այն պատճառով, որ կարծես ականա, այդպիսին են դառնում հեղինակի ճշմարտացի, հոգեբանորեն ստույգ նկարագրությունները, որոնցում ուշագրավ են քաղաքային լանդշաֆտն ու դրա ընկալումը՝ կախված հոգեվիճակային տվյալ պահից, գործող անձանց վարքի, դիմախաղի ու ժեստերի հոգեհուզական տարբեր դրսևորումները: Առանձնահատուկ նշանակությամբ են օժտված հատկապես դիմախաղի ու ժեստի դրսևորումները, որոնք հիմք են ծառայել տարբեր հոգեվիճակների, սոմատիկ բնույթի տարբեր դարձվածքների և որոշ դարձվածքների միջոցով էլ՝ տարաբնույթ խորհրդանիշների առաջացման համար:

Բերենք ասվածը փաստող մի օրինակ, երբ տարբեր մարդկանց կողմից ազդարարվում են Բլումի՝ այլասերված մարդու մութ հատկանիշները: Այդ անվան անընդհատ կրկնությունը և հատկանիշների անվերջանալի թվարկումները Բլում անունը վերածում են բացասականի և հրեշայինի խորհրդանիշի. «Քրիստոնյա եղբայրներ և հակաբլումականներ, Բլում հորջորջալը գալիս է դժոխքի արմատներից՝ խայտառակելու քրիստոնյա մարդուն... » (Ուլիսես, էջ 444), «Դոկտոր Բլումը երկսեռորեն է աննորմալ... Արտամուսնական կապի ծնունդ լինելով՝ նրա մոտ առկա է ժառանգական ընկնավորություն որպես անսանձ կրքի հետևանք... » (Ուլիսես, էջ 445):

«Նկատելի է նաև հիպոստադիա: Ի շահ ապագա սերունդների՝ առաջարկում եմ վարակված մասերը սպիրտի մեջ պահպանել Հրեշաբանության ազգային թանգարանում» (Ուլիսես, էջ 445), «Պրոֆեսոր Բլումը նոր կնատղամարդու վերջացած նմուշ է» (Ուլիսես, էջ 445), «Խիստ զգալի է tetor judeicus-ը» (Ուլիսես, էջ 445), և այլն:

Այլ աղբյուրներից եկած ներթափանցումները, կրելով հանդերձ իմաստային-հաղորդակցական բնույթ՝ տեքստում վերաճում են վերնշանային արտահայտությունների. վերջիններս էլ, իրենց հերթին թարգմանվելով՝ ձեռք են բերում թարգմանող լեզվին ու լեզվաոճին բնորոշ նորանոր երանգավորումներ,

դրանով իսկ հնարավորություն տալով բնագիր տեքստը ընթերցել մեկ այլ լեզվի տեսանկյունից, ելնելով այն տեսական հիմնավորումից, որ յուրաքանչյուր թարգմանություն կարելի է դիտարկել իբրև նույն բնագրային լեզվի հոմանիշային տարբերակ՝ տրված մեկ այլ լեզվին բնորոշ միջոցներով (Задорнова 1992), որը և թույլ է տալիս ուրիշ, մի այլ հայացքով դիտարկել բնագիրը: Նման դիտարկումը տեղի է ունենում զուգադրական համեմատության միջոցով՝ նպատակ ունենալով թարգմանական այլևայլ հոմանիշների միջոցով առավել խորը թափանցել գեղարվեստական տեքստի էության մեջ: Իհարկե, զուգադրական համեմատության եղանակը առավել արդյունավետ ձևով կիրառվում է օտար լեզուների ուսուցման մեջ, երբ, մասնավորապես, նկատի են առնվում լեզուների համեմատության համար հիմք ծառայող ինչ-ինչ լեզվական սկզբունքներ և քերականական օրինաչափություններ ու յուրահատկություններ (Щерба 1957, Гурвичева, Катогащина 1964, Ярцева 1981, Sebuktekin 1971 և ուրիշներ): Սակայն համեմատության այս եղանակը չի սահմանափակվում զուտ լեզվաբանական-քերականական դիտարկման շրջանակներով, այլ առաջ ընթանալով՝ ընդգրկում է նաև լեզվաոճական երևույթների, պոետիկայի դրսևորումները՝ հիմնվելով ելակետային այն տեսակետին, որ տարբեր լեզուների ոճական միջոցների ուսումնասիրությունն ու բաղդատումն անպայմանորեն օժանդակում են *մայր (աղբյուր կամ բնագիր) լեզվի արտահայտչական հնարավորությունների*, սոցիալական առանձին երանգավորմամբ օժտված լեզվաոճական միջոցների խորը ճանաչմանն ու բացահայտմանը (Балли 1961): Պետք է ասել, որ մինչև տեքստային միավորների լեզվաբանաստեղծական արժեքավորմանը և գաղափարական ընդհանրացումների վեր-վերնշանային մակարդակ հասնելը, նշյալ միավորները նախ դիտարկվում են իրենց անվանողական-բառարանային և լեզվաոճական-այլաբերական մակարդակներում: Խորհրդանիշի իմաստավորումը հնարավոր է միայն վեր-վերնշանային մակարդակում, իհարկե, հիմքում ունենալով բառիմաստային և լեզվաոճական վերլուծությունները: Եվ ինչպես նշում է Ս. Ք. Գասպարյանը՝ բոլոր հիմքերը կան եզրակացնելու, թե զուգադրական վերլուծությունը, որն անցկացվում է բնագրի և թարգմանության (թիրախ լեզվի) միջև՝ նպաստում է գեղարվեստական երկի պոետիկայի, լեզվաբանաստեղծական էության բացահայտմանը, քանի որ նման

վերլուծություններն են հենց անհրաժեշտ նախապայման ստեղծում երկի լեզվաբանաստեղծական հետազոտության հուսալիության և արժանահավատության համար (Гаспарян 2008: 116), դառնում վեր-վերնշանային արձարծումների առարկա:

Բացի դրանից՝ յուրաքանչյուր թարգմանություն հնարավորություն է բնագիրը տարբեր կողմերից դիտարկելու (Федоров 1983) և հանդես գալու որպես այդ բնագրի լեզվամշակութային մի նոր տարբերակ կամ հոմանիշը լեզվամշակութային մեկ այլ հարթության վրա: Այս հայեցակերպից մոտենալով ջոյսյան տեքստին, մասնավորապես «Ուլիսես»-ից բերվող հատվածներին, նկատում ենք, որ դրանք հաճախ ոչ միայն ներթափանցումներ են (գրական անդրադարձներ) այլևայլ տեքստերից ու տարաբնույթ խոսույթներից, այլև դրանց մեկնություններ ու հուզիմաստային երանգավորումներ՝ ըստ հեղինակի նպատակադրման:

Գրական անդրադարձը, որով հագեցած է «Ուլիսեսը», բնորոշվում է իբրև նախատեքստի արտահայտություն, դրա արտացոլումը նորատեքստի մեջ, իբրև ուղղաձիգ համատեքստի և միջտեքստայնության արտահայտություն, բայց մի պայմանով. պետք է նկատի ունենալ, որ դրանք կարող են լեզվական (և լեզվաոճական) արքետիպեր հիշեցնել միայն մասամբ կամ այլափոխված (դեֆորմացված ձևով): Օրինակ, «Ուլիսես» -ից բերված հետևյալ հատվածի որոշ հասկացույթներ արքետիպային են կամ սկզբնատիպային, սերում են քրիստոնեական (կաթոլիկ) սուրբ պատարագի արարողակարգից և գեղարվեստական տեքստում յուրօրինակ ձևով արտացոլվելով՝ ձեռք են բերում խորհրդանշական արժեք.

*“Statelily, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing
a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A
yellow dressing-gown, ungirdled, was sustained gently behind him
by the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned:*

- Introibo ad altare Dei”.

(Ulysses, p. 9)

*«Հանդիսորեն՝ չաղլիկ Բաք Մալիգանն իջավ սանդղահարթակից,
կրելով փրփրալի մի թաս, որի վրա հայելի ու ածելի էին խաչաձև*

դրված: Դեղին մի խալաթ, առանց գուրու, կախված էր նրա
ուսերից: Մեղմ առավոտի մեջ՝ նա բարձրացրեց թասն ու երգելով
արտասանեց.

- *Introido ad altare Dei.*»

(Ուլիսես, էջ 8)

Այստեղ *bowl*-ը (գավաթ, սկահակ) թարգմանված է իր առավել
ժողովրդախոսակցական թաս-ով, քան արարողակարգային գավաթն է: Բաբ
Մալիգնի հանդիսավոր, բեմական կեցվածքից, թասի վրա խաչաձև դրված հայելուց
ու ածելուց, անգոտի քահանայական խալաթից, թասը վեր բարձրացնելուց և *Introido
ad altare Dei* (լատիներեն՝ կմոտենամ Աստծո զոհասեղանին) երգելուց հասկացվում
է, որ խոսքը վերաբերում է ժամերգության գավաթին, ավելի ստույգ՝ ներկայացնում է
վերջինիս ծաղրանմանակումը (ինչպես և նշվում է տեքստին ուղեկցող
ծանոթագրությունում): Տեքստային այս իրավիճակում արքետիպային են *bowl*-ը և
altare-ը (զոհասեղանը), որպես կրոնական արարողակարգի հետ առնչվող
իրակություններ, որոնք օժտված են խորհրդանշական գործառույթով:

Դրանց արքետիպայնությունը և արքետիպայինի արդիականացումը երևում է
ոչ միայն տվյալ պարբերությունից, տեքստային տվյալ հատվածից, այլև ողջ
համատեքստից: Այդ արքետիպային հասկացույթները, նույնպես, անշուշտ,
միջտեքստայնության արտահայտություններ են, ի վերջո՝ գրական անդրադարձի
տեսակներ, բայց վերջիններից տարբերվում են նրանով, որ այլ իրադրություններում
(տեքստային ու համատեքստային այլ իմաստավորում ունեցող խոսքում) կարող են և
որպես այդպիսիք չգիտակցվել: Մասնավորապես՝ *bowl*-ը, որ կարող է առօրյա
կյանքի նկարագրությունում ամենևին էլ չհիշեցնել իր արքետիպային նշանակության
մասին (մինչդեռ *altare*-ը զոհասեղանի և զոհի հիշեցումը լինելով, գրեթե ամենուր
հանդես է գալիս իր արքետիպային՝ սկզբնատիպային նշանակությամբ):
Այնուամենայնիվ, թե՛ *bowl*-ը, թե՛ *altare*-ը, որպես արքետիպային հենք ունեցող
հասկացություններ, գիտակցվում են իբրև այդպիսիք (արքետիպեր), բայց ոչ՝ որպես
կոնկրետ մեջբերում: Համոզված կերպով կարելի է ասել, որ շատ ու շատ
հասկացույթներ, որ կիրառվում են լեզվում, կիրառվում են ոչ թե հանուն մեջբերման
(այս կամ այն գաղափարագեղագիտական նկատառումով), այլ այն պատճառով, որ

հեղինակը օգտվում է դրանցից, իբրև տվյալ լեզվի բառապաշարային տարրերից, հաճախ՝ ինքնաբերաբար, քանի որ յուրաքանչյուր լեզվում բազմաթիվ են արքեստիպային իմաստ կամ հենք ունեցող բառերը: Դրանք ևս գրական անդրադարձի տեսակներ են, բայց, բոլոր դեպքերում, պետք է նկատի ունենալ այն կարևոր հանգամանքը, որ գեղարվեստական լեզվում այդպիսի արքեստիպային բառերը գրողի կողմից տրվում են ոչ իբրև “միտումնավոր” մեջբերումներ, այլ որպես բառապաշարային միավորներ, պարզապես բառեր, որոնցով խոսում է տվյալ ժողովուրդը կամ ազգային հանրույթը: Եվ որ հույժ կարևոր է սույն աշխատանքի դիտանկյունից՝ դրանք վերհուշի են ենթարկվում կամ անդրադարձվում հատուկ նպատակադրումով՝ ընդհանրացնել կամ սիմվոլացնել արդի իրականության, սոցիալական և անհատական վարքի այս կամ այն դրսևորումը:

Այսպես, երբ գրողը տեքստում կիրառում է *table* (սեղան) բառը՝ կարող է և նկատի չունենալ նրա սկզբնական, արքեստիպային, կրոնական կամ խորհրդածիսական նշանակությունը, մյուս կողմից՝ կարող է և նկատի ունենալ՝ որոշակի համատեքստում այն կիրառելով իր այդ «անցյալ» նշանակությամբ:

Իհարկե, լիովին համամիտ ենք Գ. Գիրունյանի այն կարծիքին, որ ալյուզիա եզրույթի հայերենը մեջբերումը չէ քանզի վերջինս տարբեր գործառույթներ է ներկայացնում գիտական-տեղեկատվական և գեղարվեստական ոճերում, այլ, ավելի շուտ, առավել նպատակահարմար է և առավել ստույգ՝ կիրառել անդրադարձում հասկացությունը՝ «որպես երևույթի ընդգրկուն, բովանդակային անվանում», քանի որ այն լավ է արտահայտում *allusion* բառի արդիական ընկալումը, ինչպես նաև «հեղինակի անցած ընթացքը» և «... ընթերցողի անցնելիք մեկնողական ընթացքը» (Գիրունյան 2005: 109, 112, 113-114):

Այսպիսով՝ արքեստիպային հենք և բովանդակություն ունեցող հասկացությունները, ի տարբերակումն զուտ արքեստիպային բառի կամ արտահայտության, առաջին հերթին կատարում են ոճական որոշակի գործառույթ, հանդես գալով որպես հեղինակի ծայնի, գաղափարի, գեղագիտական միտումների դրսևորումներ: Ահա նման դրսևորման խորհրդանշանային անդրադարձման բնորոշ օրինակ է «Ուլիսես» - ի "From the fathers" («Հայրերից») և "Ominous - for Him" («Չարագուշակ ... նրա՝ համար»)

վերնագրված հատվածները. որոնք հապեցած են մի շարք ԴՄ-ներով և խորհրդանիշներով.

"Nil".

Child, man, effigy.

*By the Nilebank the babemaries kneel, **cradle of bulrushes: a man supple in combat: stonehorned, stonebearded,** heart of stone.*

*-You pray to a local and obscure idol: our temples, majestic and misterious, are the abodes of Isis and Osiris, of Horus and Ammon Ra. Vours serfdom, awe and humbleness: ours thuder and the seas. **Israel is weak** and few are her children: Egypt is an host and terrible are her arms. Vogrants and daylabourers are you called: the world trembles at our name.*

A dumb. Belch of hunger cleft his speech. He lifted his voice above it boldly:

*- But, ladies and gentlemen, had the youthful moses listened to and accerted that view of life, had he bowed his head and bowed his will and bowed his spirit before that arrogant admonition he would never have brought the chosen people out their hose of bondage nor followed the pillar of the cloud by day. He would never have spoken with the **Eternal amid lightnings on Sinai's mouintaintop** nor ever have come down with the **light of inspiration shining in his countenance** and bearing in his arms the **tables of the law**, graven in the language of the outlaw.*

He ceased an looked at them, enjoying silence

"J.J. O' Molloy said not without regret:

*- **And yet he died without having entered the land of promise".***

(Ulysses, p. 143-144)

«Նեղոս»

Երեխա, տղամարդ, պատկեր: Նեղոսի ափին՝ ծնրադիր՝ դայակ - մարիամներ. **եղեգան օրորոց. կռիվներում թրծված տղամարդ. քարեղջերավոր, քարեմորուս, քարեսիրտ:**

- Դուք աղոթում եք ինչ-որ տեղական, վերացական կուռքի մեր տաճարներում, վեհասքանչ և խորհրդավոր, ապրում են հսիսն ու Օսիրիսը, Հորոսն ու Ամմոն Ռան: Ձերն ստրկությունն է, տաժանքն ու ենթակայությունը. մերը՝ փոթորիկն ու ծովը: **Իսրայելը թույլ է, և փոքրաքանակ են նրա զավակները.** Եգիպտոսը տանտեր է, և սարսափազդու՝ իր զենքերով: Դուք հայտնի եք որպես թափառականներ և օրավարձուներ. մեր անվան առաջ աշխարհն է դողում:

Քաղցի մի համր բղկոց կտրեց նրա խոսքը: Նա բարձրացրեց ձայնը՝ հաղթահարելով այն:

- Այսուհանդերձ, տիկնայք և պարոնայք, եթե պատանի Մովսեսը լսեր և ընդուներ կյանքի մասին այդ տեսանկյունը, եթե խոնարհվեր, իր ընտրյալ ժողովրդին դուրս չէր հանի ստրկության տնից, ցերեկով չէր հետևի ամպի սյունին: Նա երբեք չէր խոսի **Հավերժականի հետ կայծակի ներքո, Սինայի գագաթին, և երբեք չէր իջնի՝ լույսի ոգեշնչումը դեմքին, իսկ ձեռքերում՝ պատվիրաններն օրենքի, փորագրված անօրենների լեզվով:**

Նա լռեց և նայեց նրանց՝ վայելելով դադարը:

«Զ.Զ. Օ՛Մոլոյն ասաց, ոչ առանց ափսոսանքի:

- **Բայցևայնպես՝ նա մեռավ ու ոտք չդրեց ավերյաց երկիր... »:**

(Ոլիսես, էջ 132-133)

Հատվածն ընթերցելիս ի հայտ են գալիս և՛ գրական անդրադարձներ, և՛ արքեոտիպային անվանումներ՝ բոլոր դեպքերում դրանք օժտված են խորհրդանշանայնությամբ և արդիական հնչողությամբ: Նեղոսի ափի պատկերները

գրական անդրադարձներ են, վերհուշ՝ Աստվածաշնչից, որտեղ նկարագրվում է Մովսեսի ծնունդը (մանկանը եղեգնյա տապանակի մեջ դնելը, փարավոնի դստեր կողմից նրան գտնելն ու որդեգրելը, եբրայեցի կնոջ՝ Մովսեսի մոր դայակություն անելը և այլն): Ինչպես հայտնի է, եգիպտացիները եբրայեցիներից պահանջում էին բոլոր տղա ծնունդներին գետը նետել և աղջիկներին ողջ թողնել: Տղայի մայրը՝ չկարողանալով իր երեք ամսական մանկանը գետը նետել, նրան դնում է կարածյութով ծեփված եղեգնահյուս զամբյուղի մեջ, ծանծաղուտ մի տեղ, գետափին.

*“And his sister stood at a distance, to know what would be done to him. Now the daughter of pharaoh came down to bathe at the river, and her maidens walked beside the river; she saw the **basket** among the reeds and sent her maid to fetch it. When she opened it she saw the child; and behold, the babe was crying. She took pity on him and said, "This is one of the Hebrews' children." Then his sister said to Pharaoh's daughter, "Shall I go and call you a nurse from the Hebrew women to nurse the child for you?" And pharaoh's daughter said to her, "Go".*

(Exodus, 2: 4-8)

«Մանկան քույրը հեռու հեռվից հետևում էր՝ տեսնելու համար, թե ինչ կը պատահի նրան: Այդ ժամանակ էր, որ փարավոնի դուստրն եկավ գետում լողանալու, իսկ նրա նաժիշկները քայլում էին գետի ափով: Ծանծաղուտի մեջ **զամբյուղ** նկատելով՝ նա մի նաժիշկ ուղարկեց, որ վերցնի այն: Նա բացեց և տեսավ երեխային: Երեխան լաց էր լինում զամբյուղում: Փարավոնի դուստրը խղճալով նրան, ասաց. «Եբրայեցի երեխաներից է դա»: Մանկան քույրն ասաց փարավոնի դստերը. «Ուզո՞ւմ ես, որ եբրայեցիներից մի դայակ կին կանչեմ, նա թող կերակրի այդ մանկանը»: Փարավոնի դուստրն ասաց՝ «Գնա՛»:

Աստվածաշնչյան *basket*-ը (զամբյուղ) մեկնաբանվում է որպես *տապանակ*: Բայց պետք է ասել, որ տապանակի և զամբյուղի խորհրդաբանությունը մեկն է, այն խորհրդանշում է Աստծո ներկայության (Քրիստոսի) տված փրկությունը, քանի որ «Մովսես» բառն էլ նշանակում է ջրերից (խորհրդաբանորեն՝ ժողովուրդներից) փրկված, այն հիմնավորումով, որ բառը կազմված է «եգիպտական բառերէն՝ Մով - ջուր, և Ուսե - փրկեալ» (Բառարան սուրբ գրոց, 1992: 363-365):

Աստվածաշնչյան այս հատվածը բերվեց այն նկատառումով, որպեսզի պարզորոշ կերպով երևա ջոխյան գրական անդրադարձի բնույթը, ինչպես նաև՝ արքեպիսկոպոսի հասկացությունների և անդրադարձների նմանության և տարբերության հենքը:

Այդ բոլոր անդրադարձումներում, որոնք կարելի է բնութագրել որպես գեղարվեստականացած վերհուշներ, ամեն մի ցայտուն արտահայտություն կամ բնորոշում կարող է վերառնվել իբրև գեղարվեստական խորհրդանշան, որը, ի տարբերություն առարկայական, նյութական արտահայտություն ունեցող հանրաճանաչ խորհրդանշանների (մուրճ, մանգաղ և այլն)՝ ընկալվում է սոսկ որևէ հատուկ տեքստային միջավայրում, ամբողջական երկի համատեքստում: Համատեքստային խորհրդանշական պատկերի ձևավորման կամ կազմավորման այս գործընթացը արդի շրջանում քննարկման է ենթարկվում, այսպես ասած, վերձանողական ոճաբանության դիրքերից՝ հեղինակի կիրառած խորհրդանիշների համակարգը դիտարկելով որպես մի այնպիսի ծածկագիր, որտեղ յուրաքանչյուր խորհրդանշական պատկեր փոխազդեցության մեջ է մտնում լեզվական ու լեզվաոճական մյուս միավորների հետ: Եվ այն առանցքային՝ պատկերները, որոնք ելակետային են երկի բովանդակության և ձևի ներդաշնակվածության առումով, կարող են հանդես գալ և ընկալվել որպես խորհրդանիշներ, քանի որ դրանք բացահայտում են ստեղագործության հիմնական թեմատիկան: Մի այլ կարևոր հանգամանք է շարժառիթը. այն խորհրդանշական պատկերները, որոնք ի ցույց են հանում հեղինակի՝ նման լեզվով ու ոճով խոսելու շարժառիթը, խորհրդանիշներ դառնալու ակնհայտ հակում են դրսևորում, իսկ խորհրդանիշն այլ բան չէ, քան այդ շարժառիթի, դրդիչ ուժի, մոտիվացիայի արտահայտիչը: Ինչ-որ տեղ ողջ լեզվաոճն

ինքը խորհրդանշանային է: Ջ. Ջոյսի դեպքում նույնիսկ կարելի է հավասարման նշան դնել գեղարվեստական ոճի և խորհրդանշանի միջև՝ բայց մշտապես հիշելով տարբերիչ այն գիծը, որն այնուամենայնիվ առկա է դրանց միջև՝ ոճը որպես բովանդակության և ձևի միասնականության արտահայտիչ, իսկ խորհրդանշանը որպես նման արտահայտչականության հետևանք կամ արգասիք: Եթե ոճը սպոնտան բնույթ ունի՝ «հոսում» է լեզվի հետ միասին, ապա խորհրդանիշը նման բազմակի «հոսքերի» ընդհանրացման և իմաստավորման արգասիքն է: Լեզվաոճական ու լեզվաբանաստեղծական արժարժումներում, պիտի ասել, պակասում է հենց այս ընկալումը՝ լեզվաոճն իբրև հոգևոր ու մտավոր տարերքի արտահայտություն, իսկ խորհրդանշանն իբրև բանասիրական ողջ համատեքստի իմաստավորման դրսևորում: Ասվածին իբրև ապացույց կարող են ծառայել ոչ միայն գեղարվեստական տեքստի լեզվաոճական առանձին միավորները, այլև ողջ տեքստն առհասարակ, ինչպես նաև տվյալ ստեղծագործության խորհրդանշանային «բանալին»՝ վերնագիրը, որն իր մեջ կարող է խտացնել տվյալ երկի հիմնական թեման, գաղափարը, ինչպես նաև հեղինակի գեղագիտական դիրքորոշումը: Ինչպես գրում է Մ. Ս. Սարգսյանը, գեղարվեստական խորհրդանիշը որպես հեղինակի անհատական ոճի բաղկացուցիչ մաս դիտարկելիս՝ «վերնագիրը ... ամբողջությամբ է ընկալվում միայն հետնահայեցության արդյունքում: Վերնագրում ներմուծված պատկերը ստեղծագործության մեջ հարստանում է նորանոր հուզական և արտահայտչական նրբերանգներով: Նույնիսկ տեղանունները կարող են ենթարկվել այս պրոցեսին, եթե դրանք օգտագործվում են որպես ստեղծագործության վերնագիր: Բացի խորհրդանշական գործառույթներից, վերնագիրը կատարում է նաև թեման ամբողջացնող և գնահատողական գործառույթներ» (Սարգսյան 2007: 39): Հետազոտողի այս դիտարկմանը, որ տեղանունները ևս կարող են հանդես գալ խորհրդանշական գործառույթով (օրինակ, Է. Հեմինգուեյի "The Snows of Kilimanjaro" («Կիլիմանջարոյի ձյունները») ստեղծագործությունը), պետք է ավելացնել նաև անձնանունները, մասնավորապես՝ դիցաբանական անունները, որոնք, ժամանակի ընթացքում կիրառվելով տարաբնույթ (առասպելական, գեղարվեստական, սոցիոլոգիական, փիլիսոփայական, հոգեբանական և այլն) երկերում, ձեռք են բերել ընդհանրացված,

խորհրդանշական իմաստներ (Սիզիփոսն, օրինակ, անօգուտ, անհեթեթ աշխատանքի, Ոդիսևսը՝ թափառումի և հայրենաբաղձության, Ապոլոնը՝ պոեզիայի և քնարական ոգեշնչման, Աֆրոդիտեն՝ գեղեցկության և այլն): Այս առումով հատկանշական է Ջ. Ջոյսի «Ուլիսես» (Ուլիս = Ոդիսևս) անձնանունը, որը խորհրդանշում է թափառումներ, արկածներ, ծանր իրավիճակներ, աշխարհի վրա «իր Իթակեն» վերադառնալու մարդկային ձգտումը և այդ ձգտման այլակերպումը, երբ 20-րդ դարի մարդ էակը արտաքուստ հանդես է գալիս իբրև այդ ձգտման հավատարիմ կրողը, բայց ներքուստ քայքայված է զանազան այլ ձգտումներով:

Այս երկը ըստ էության շարունակությունն է Ջ. Ջոյսի «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» (1916) վեպի, որտեղ գլխավոր հերոսը՝ Ստիվենսը, դիցաբանական Դեդալոսի ազգանվամբ է հանդես գալիս: Ինչպես գիտենք՝ Դեդալոսը հին հունական առասպելաբանությունում Լաբիրինթոսի ստեղծողն է, Իկարոսի հայրը: Ընդ որում, Ստիվենս Դեդալոսը «Ուլիսես» - ում ևս ի հայտ է գալիս գրեթե նույն գաղափարախոսությամբ՝ պատմությունը նմանեցնելով քառսային մղձավանջի՝ «Պատմությունը մի մղձավանջ է, որից փորձում եմ սթափվել» (Տե՛ս Ալիքյան 2009: 165):

Այս գաղափարախոսությունը հատուկ է գրեթե ողջ երկին՝ «Ուլիսես»-ին, որտեղ ծաղրանմանակվում են իռլանդական պատմամշակութային կյանքի շատ երևույթներ, դեմքեր ու դեպքեր, ուստի և այդ գաղափարախոսության կրողի անունը՝ Ստիվենս Դեդալոս, համոզված կարելի է ասել, կարող էր ինչ-որ չափով փոխարինել «Ուլիսես» անվանը: Նշյալ մղձավանջային պատմությունը և սոցիալական կյանքը խորհրդանշող պատկերներից է, օրինակ, հետևյալը, որը կոչվում է՝ “Dear dirty Dublin” («Դյութիչ դիահոտ Դուբլին»): Այսպես՝

*“- Two Dublin **vestols**, Stephen said, elderly and pious, have lived fifty and fifty three years in **Fumbally's lane**.*

- Where is that? the professor asked.

- Off Blackpitts.

Damp night reeking of hungry dough. Against the wall. Face glistening tallow under her **fustian shawl**. Frantic hearts. **Akasic records**. Qucker, darlint!

On now. Dare it. **Let there be life**.

- They want to see the views of Dublin from the top of Nelson's pillar. They save up three and tenpence in a red tin letterbox moneybox. They shake out the threepenny bits and a sixpence and coax out the pennies with the blade of a knife. Two and three in silver and one and seven in coppers. They put on their bonnets and best clothes and take their umbrellas for fear it may come on to rain.

- Wise virgins, professor MacHugh said. ”

(Ulysses, p. 145-146)

«- Երկու դուբլինյան **վեստալակույսեր**, - ասաց Ստիվնը, - տարեց, աստվածավախ, հիսուն ու հիսուններեք տարի ապրելիս են եղել **Ֆամբուլիս նրբանցքում**:

- Էդ որտե՞ղ է, - հարցրեց պրոֆեսորը:

- Բլեք Փիթսի մոտ, - ասաց Ստիվնը:

Տամուկ գիշեր՝ հացատան սոված խմորի հոտով լեցուն: Դեմ արած պատին: Դեմքը՝ պսպղուն ճրագու, **բումազե գլխաշորի** տակ: **Ակասական քրոնիկոն**: Արագացրո՛ւ, ազի՛զ:

Հառաջ: Համարձա՛կ: **Եղիցի կյանք**:

- Ուրեմն ուզում են Դուբլինին նայել Նելսի սյան կատարից:

Երեք շիլինգ ու տասը փենս ունեն խնայած թիթեղյա կարմիր փոստարկղի թե դրամարկղի մեջ: Երեքփենսնոցներն ու վեցփենսնոցները ցնցելով հանում են, փենիները՝ դանակի շեղբով: Երկու ու երեք՝ արծաթ, և մեկ ու յոթ՝ պղինձ: Դնում են սիրուն գլխարկները, ճոխ զգեստները հագնում և վերցնում անձրևանոցները, որպեսզի հանկարծ չթրջվեն:

Հատվածը, որը հագեցած է տարաբնույթ հասկացություններով (առասպելական՝ “vestols” (վեստալուհիներ), թեոսոֆիական-օկուլիստական՝ “Akasic records” (ակասական կամ ակաշական քրոնիկոն), սոցիալական՝ “**fustian shawl**” (բումազե գլխաշոր), “Fumbally’s lane” (Ֆամբոլիս կոչված նրբանցքը) և այլն, աստվածաշնչյան՝ “Let there be life” (Եղիցի կյանք՝ «Եղիցի լույս»-ի նմանակը) արտահայտությունը) և ներկայացնում է յուրատեսակ խճանկար կամ լաբիրինթոս, հայերեն է թարգմանվել համարժեքորեն, իհարկե, թարգմանվածք ներմուծելով նաև հայերենին բնորոշ հնչերանգը՝ կապված «զուտ դուբլինյան» հասկացությունների փոխանցման հետ:

Կյանքի, իրականության տարբեր երևույթների գրական ու արտագրական որոշ անդրադարձերի, պատմամշակութային փաստերի ու արտեֆակտերի, առասպելական ու կրոնական հասկացությունների և սոցիալական տարբեր խմբերի խոսույթների համաժամանակյա դրսևորումները տեքստում իսկապես լաբիրինթոս են հիշեցնում: Դրան նպաստում է նաև ժամանակային՝ անցյալ, ներկա, ապագա, եռաչափ հասկացության «մեկտեղումը» ներկա ժամանակում: Եվ ինչպես գրում է Ա. Ալիքյանը՝ տեղի է ունենում «ժամանակի համահարթում», որը բնորոշ է ինչպես «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» ինքնակենսագրական հենք ունեցող վեպին, այնպես էլ «Ուլիսես»-ին: Գրքում իրականն ու խորհրդանշականն այնպես են շաղկապված, որ հերոսի «գիտակցության հեղեղի» մեջ դրանք հաճախ միասնական են հանդես գալիս կամ փոխարինում են մեկը մյուսին (Ալիքյան 2009: 164):

Նման օրինակները բազմաթիվ են՝ գրեթե յուրաքանչյուր էջում: Այստեղից հետևում է, որ հեղինակի նախընտրած վերնագրից զատ (որն, իհարկե, ամենաամբողջականն է և ամենախորհրդանշանակը) պայմանականորեն կարող են, խորհրդանշական վերնագրի գործառույթ կատարել տեքստում առկա այլևայլ արտահայտություններն ու անձնանունները, պատմամշակութային արտեֆակտերի, իրակությունների և գիտակարգային նշանակություն ունեցող եզրույթների հիշատակումները, նաև, մասնավորապես, դարձվածային որոշ միավորների և

լեզվաոճական ու լեզվաարտահայտչական մյուս միջոցների ինքնօրինակ կիրառումները:

Քանի որ այստեղ խոսք գնաց խորհրդանշական վերնագրի մասին, ապա պետք է ավելացնել, որ այն այդպիսին է դառնում՝ արտահայտելով ամբողջացնող, ի մի բերող և խոսքի էությունը բացահայտող անվանում: Որպես այդպիսի անվանում կարող են հանդես գալ բույսերի, արտեֆակտների (երաժշտական գործիքներ, ավտոմեքենաներ, զենքի տեսակներ և այլն), մարդու և նրա հոգեկան ապրումների հետ առնչություն կամ նմանակություն ունեցող առարկաներն ու երևույթները (սեր - կրակ, թախիժ - ուռենի, գեղեցկություն - ծաղիկ, լույս - ուրախություն և այլն): Խորհրդանիշներ կարող են դառնալ (և որպես վերնագիր գործածվել նաև փոխանունությունը և վերջինիս տարատեսակը՝ համըմբռնումը, փոխանունությունը կարող է ձևավորվել որպես գործառույթի սահմանակցության արդյունք (օրինակ՝ *mer* - война, *лавр* - слава) կամ որպես առասպելի հետ սահմանակցելու արդյունք՝ օրինակ, *ворон* - смерть, *мирт* - любовь (Пестова 1988, տես Սարգսյան 2007: 43): «Ուլիսես»-ում, վեպի առասպելական ատաղձի և դրա յուրօրինակ արդիականացման շնորհիվ շատ են, մասնավորապես, առասպելի հետ սահմանակցելու դեպքերը, երբ կիրառվում են (հաճախ՝ ծաղրանմանակվում) հին հունական առասպելաբանական անձանց և սյուժեներին բնորոշ մակդիրներ, ակնարկելով հեղինակի դիրքորոշումը, թե այժմ էլ, ժամանակակից աշխարհում, 20-րդ դարում շարունակվում է լայն կիրառություն գտնել առասպելը: Նոր քողի ներքո առկա են ողիսևսյան թափառումի, լաբիրինթոս արարող Դեդալոսի, հեթանոսականության, ազգայնականության, կռապաշտության, ինչպես նաև ներքին ճշմարտությունից օտարված, երևութական կամ ցուցադրական քրիստոնեական վարքի ու գործելակերպի տարրեր: Ջոյսյան համընդհանուր ստի աշխարհում կերտվում է տեղային կամ համընդհանուր (գլոբալ) վարչաքաղաքական ու սոցիալ-հոգեբանական լաբիրինթոսը, որը բաղկացած է բազմաթիվ՝ միմյանց մեջ ներթափանցված ու խճճված անցուղիներից: Այսօրինակ աշխարհընկալումը, բնականաբար, թելադրում է համապատասխան լեզու և ոճ: Այդ աշխարհընկալման կրողները կամ, ավելի ստույգ՝ հաղորդիչները ստեղծագործության մեջ արտացոլված խորհրդանշական պատկերներն են, որոնցով առավել ցայտուն է երևում գեղարվեստական լեզու – պոետիկա կապի

առկայությունը և դրա բացահայտման անհրաժեշտությունը՝ վերլուծության լեզվաբանաստեղծական մեթոդի կիրառմամբ (Гаспарян 2013, Гаспарян 2008)՝ հաշվի առնելով նաև գեղարվեստական խորհրդանշանների առաջացման, ընկալման ու մեկնաբանման հետ կապված այնպիսի կարևորագույն գործոններ, ինչպիսիք են ոչ միայն հորիզոնական համատեքստը, այլև ստեղծագործության ողջ բանասիրական համատեքստն իր ուղղաձիգ համատեքստով, ինչպես նաև արտալեզվական միջավայրով (Սարգսյան 2007: 8-9):

Ասվաճը առավելագույն չափով վերաբերում է «Ուլիսես»-ի լեզվին ու ոճին, որը սկզբունքորեն տարբերվում է մինչ այդ եղած բոլոր լեզվաոճերից, և այն, ինչ գրող և թարգմանիչ Ա. Ալիքյանը վերագրում է «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպին, բնորոշ է նաև «Ուլիսես»-ին: Առաջին հայացքից թվում է, թե «Դիմանկարը» մի քիչ շատ է խճողված եկեղեցական, կրոնական խորհրդանիշներով, որոնք որոշ չափով կարծես դժվարընթեռնելի են դարձնում այն, բայց քանի որ Դեդալուսի դաստիարակության և միջավայրի հայտարարներն են հանդիսանում, ուստի անխուսափելի են ու բնական: Բացի դրանից, այլաբանական խորունկ իմաստ ունեն նրանք՝ ուղղված լինելով ճիզվիտների հիմնական դրույթների դեմ, որոնց երբեմնի կրողն էր Ստիվենսը:

Ջոյսյան գեղարվեստական խորհրդանիշները անանջատելի են «Ուլիսես»-ի ողջ համատեքստից, գրողի կենսափիլիսոփայությունից և, ինչպես վերն ասվեց, արտալեզվական այն միջավայրից, որտեղ, տարաբնույթ գործոնների ազդեցությամբ, ստեղծվել է այս վեպը: Այստեղ առկա են եկեղեցական, կրոնական, առասպելաբանական, փիլիսոփայական, հոգեբանական, գիտամշակութային, պատմական, իրավաքաղաքական, սոցիոլոգիական, ազգաբանական, կենսաբանական, տնտեսագիտական և այլ բնույթի խորհրդանիշներ: Դրանք հիմնականում հանդես են գալիս խառը ձևով. միևնույն հատվածում կամ էջեր շարունակ հանդիպում են տարբեր բնույթի խորհրդանիշներ՝ փոխներթափանցված մեկը մյուսի մեջ, մեկը մյուսից բխեցված կամ ածանցված, այնպես որ հնարավոր չէ դրանք միմյանցից անջատել և ուսումնասիրել առանձին հերթականությամբ, քանի որ դրանք մեկ ամբողջություն են: Այդուհանդերձ, հարկ է շեշտադրելով գերակշիռ, մեծամասնություն կազմող խորհրդանիշները տվյալ հատվածի կամ հատվածների

ամբողջության մեջ: Բերենք նման՝ տարաբնույթ խորհրդանիշներով հագեցած օրինակներ՝ վավերացնելու համար այն կարևոր միտքը, որ դրանք կարող են պայմանականորեն տարբեր համարվել տեքստից դուրս, մինչդեռ, իրականում, նման խորհրդանիշները չեն կարող գոյություն ունենալ և կամ որպես այդպիսիք ընկալվել տեքստից դուրս վիճակում:

*“In the darkness spirit hands were felt to flutter and when player by **tantras** had been directed to the proper quarter a faint but increasing luminosity of ruby light became gradually visible, the **apparition of the etheric double** being particularly lifelike owing to the discharge of **jivic rays** from the crown of the head and face. **Communication was effected through the pituitary body and also be means of the orangefiery and scarlet rays emanating from the sacral region and solar plexus. Questioned by his earthname as** to his whereabouts in the heavenworld he stated that he was now on the path of **pralaya** or return but was still submitted to trial at the hands of certain bloodthirsty entities on the lower astral levels. In reply to a question as to his first sensations in the great divide beyond he stated that previously he had seen **as in a glass darkly** but that those who had passed over had summit possibilities of **atmic** development opened up to them. Interrogated as to **whether life there resembled our experience in the flesh** he stated that he had heard from **more favoured beings** now in the spirit that their abodes were equipped with every modern home comfort such as **talafana, alavatar, hartakalda, wataklasat and that the highest adepts were steeped in wases of volupcy of the very purest nature.** Having requested a guard of buttermilk this was brought and evidently **afforded relief.** Asked if he had any message for the living he exhorted all who were **still at the wrong side of Maya** to acknowledge the true path for it was reported in **devanic circles that Mars and Jupiter were out for mischief** on*

the eastern angle where the ram has power. It was then queried whether there were any **special desires on the part of the defunct** and the reply was: We greet you, friends of earth, **who are still in the body**. Mind C.K. doesn't pile it on. It was ascertained that the reference was to Mr. Cornelius Kelleher, manager of Messrs H.J. O'Neills popular funeral establishment, a personal friend of the defunct, who had been responsible for the carrying out of the interment arrangements. Before departing he requested that it should be told to his dear son Patsy that the other boot which he had been looking for was at present under the commode in the return room and that the pair should be sent **to Gullen's** to be soled only as the heels were still good. He stated that this had greatly perturbed his peace of mind in the other region and earnestly requested that his desire should be made known.

Assurances were given that the matter would be attended to and it was intimated that this had given satisfaction.

He is gone from mortal haunts: O'Dignam, Sun of our morning. Fleet was his foot on the bracken: Patrick of the beamy brow. **Wail, Banba, with your wind:** and wail, o ocean, with your whirlwind.

- There he is again, says the citizen, staring out.
- Who? Sais I.
- Bloom, sais he. He's on point duty up and down there for the lost ten minutes.

And, begob. I saw his **physog do a peep in and then slither of again**".

(Ulysses, p. 299 - 300)

«Մթնում ոգու ձեռքերի թրթռ զգացվեց, իսկ երբ թանթրանների աղոթքն ուղղվեց պատշաճ կետին, աղոտ, բայց ահագնացող սուտակագույն լույսի մի ճաճանչ աստիճանաբար տեսանելի դարձավ. **Եթերային կրկնորդի տեսիլը**, ջիվայի գլխից և դեմքից շողարձակման շնորհիվ, կյանքի տեսք էր ստանում: **Հաղորդակցությունն իրականացվում էր մակուղեղի, ինչպես նաև սրբոսկրի շրջանից և արևահյուսակից բխող նարնջակարմիր և այլ ճառագայթների միջոցով: Երկրավոր անունով դիմեցին նրան՝** փորձելով ճշտել նրա տեղը երկնաշխարհում, և նա պատասխանեց, որ ինքը **պրալայայի** կամ վերադարձի ճամփին է, սակայն տակավին ենթակա է փորձության՝ որոշակի արյունռուշտ էակների կողմից՝ աստղային ավելի ցածր մակարդակներում: Ի պատասխան այն հարցին, թե ինչ զգացումներ է ունեցել մեծ հատման պահին, նա հայտնեց, որ սկզբում տեսել է կարծես **խավար ապակու միջով**, բայց շեմն անցնելուց հետո նրա առջև **աթմական** զարգացման բարձրամակարդակ հնարավորություններ են բացվել: Հարցին, թե **արդյո՞ք կյանքն այնտեղ նման է մեր մարմնական փորձին՝** նա պատասխանեց, թե լսել է **ոգու վերածված առավել բարձրակարգ էակներից**, որ նրանց բնակարանները կահավորված են բոլոր հարմարություններով, ինչպիսիք են **հառախասը, վարսլակը, տաքսառաջուրը, զագարանը**, և որ **բարձրագույն գիտակաները լողում են մաքրագույն ցանկության ալիքների մեջ:** Նրա խնդրած մի կվարտ թանը բերվեց և ակնհայտորեն **հովացրեց նրա սիրտը:** Ի պատասխան հարցին, թե **արդյո՞ք որևէ ուղերձ ունի ապրողներին՝** նա կոչ արեց **Մայային հակադրվողներին** ճանաչել ճշմարիտ ուղին, քանզի **դևայական շրջանակներում** արդեն հայտնի էր դարձել, որ **Մարսն ու Յուպիտերը թշնամացել են** արևելյան անկյունում, որտեղ Խոյն է

իշխանություն բանեցնում: Ապա հարց ուղղվեց, թե արդյո՞ք նա որևէ հատուկ **ցանկություններ ունի հայտնելու ննջեցյալների անունից**, և պատասխանը հետևյալն էր. Մենք ողջունում ենք ձեզ, բարեկամներ երկրի, **ովքեր տակավին մարմնի մեջ են:** Հետևեք, որ Ք. Ք.-ն կույտեր չսարքի: Հաստատված էր, որ հղումը վերաբերում էր Պրն Քորնջիու Քելեհերին՝ «Պարոններ Հ.Ջ. ՕՆիլ» հուղարկավորման հայտնի կազմակերպության կառավարչին, ննջեցյալի մտերիմ բարեկամին, ով պատասխանատու էր եղել հուղարկավորությունն ի կատար ածելու համար: Հեռանալուց առաջ նա խնդրեց փոխանցել իր սիրելի որդի Փեթսին, որ նրա փնտրած կոշիկներից մեկը ներկայումս պահարանի տակ է, ավելացրած սենյակում, և որ մյուսի հետ այն պետք է ուղարկել Քոլնին՝ միայն ներբաններ կպցնելու համար, քանի որ կրունկների վիճակը դեռևս լավ է: Նա հայտնեց, որ սա անչափ խանգարել է նրա մտքի անդորրը և խնդրեց, որ իր ցանկությունը բարձրաձայնվի: Նրան հայտարարվեց, որ վստահեցումները գոհունակությամբ ընդունվեցին: **Նա հեռացել է մահկանացուների կայարաններից.**

Օ՛հիգնեմ, մեր լուսաբացի արև: Արա՛գ քայլեցին նրա ոտքերը՝ ձարխտոյի վրա. պայծառադեմ Փաթրիք:

Ողբա՛, ով **Բանբա, քո քամիներով ողբա՛**, ո՛վ Օվկեան, քո պտրահողմերով:

- Էլի ինքն է, այ մարդ, - ասում է Քաղաքացին՝ դուրս նայելով:

- Ո՛վ,- հարցնում եմ:

- Բլումը, - ասում է, - Տասը թուպե եղավ՝ էստեղ մլիցու պես հերթապահություն է անում: Հա, էլի. նայեմ՝ **դրա քիթումուռն երևաց ու գոլորշիացավ**»:

(Ուլիսես, 281-282)

Բերված հատվածն ամբողջությամբ գեղարվեստական խորհրդանշական պատկեր է, որը խորհրդանշում է դուբլինյան իրականությունն իր տարբեր կողմերով՝ կրոնամշակութային, սոցիալական և այլն: Այստեղ միաժամանակ և օրգանական միասնությամբ հանդես են գալիս հնդկական կրոնաժիսական ավանդույթից սերող խորհրդանշական հասկացությունները՝ **tantras** (*թանթրա*- արարման, կործանման, վերստեղծման մասին բանաստեղծական գործերի, իմա՝ պուրանայի ծիսական մեկնություններ, որից օգտվում էին ոգեկանչականներն ու թեոսոֆականները), **jivic rays** (*ջիվա* - հնդկ.՝ կյանքի էներգիա), **apparition of the etheric double** (*եթերային կրկնորդ* - թեոսոֆականների պատկերացմամբ՝ մարդ էակի կազմության մեջ են մտնում մագնիսականորեն միմյանց կապված «խիտ մարմինը» և «եթերային մարմինը», այսինքն՝ կրկնորդը), **pralaya** (*պրալայա*- մահից հետո և վերամարմնավորումից առաջ՝ հոգու հանգստության ժամանակահատվածը), **as in a glass darkly** (*խավար ապակին* - Ա Կորնթ. 13:12 - ում նշված «հայելին»)՝ «Քանզի հիմա մենք որպես թե հայելիի մեջ կ'տեսնենք...»), **atmic** (*աթմական մակարդակը* - «մաքուր» գոյության մակարդակ, մարմնական և զգայական տիեզերքը որպես խաբկանք), **in devanic circles** (*դևա* - աստվածային գոյ), լեզվական քմահաճ ձևափոխումները, ինչպես **talafana, alavatar, hartakalda, wataklasat** (*հառախաս, վարսլակ* և այլն, որով ծաղրանմանակվում են թեոսոֆականների կողմից սանսկրիտ բառերի տառադարձումները՝ մասնավորապես երկար ա-ի միջոցով), ժամանակի իրական անձնանուններն ու փողոցների անունները՝ **Gullen** (*Քոլն* - կոշկագործ Մերի փ-ի վրա, № 56), կրոնական, սրբազան ավանդությամբ հայտնված անունները (օրինակ՝ **Banba** (*Բանբա*, որը ըստ պատմաբան Քիթինգի՝ Կայենի երեք դուստրերից՝ Բանբա, Էրին, Ֆոթհա, մեկի անունն է: Նրանք ըստ ավանդության, առաջինն են ոտք դրել պատմական Իռլանդիա) և այլն, և այլն:

Այսօրինակ հիշատակումներով հեղինակը ծաղրանմանակում է կեղծ գիտականությունը, որը դրսևորվում է սանսկրիտով ավանդված և այլ՝ օտար լեզուներով փոխանցված հասկացությունների կիրառմամբ: Ընդ որում, սրանցից յուրաքանչյուրն առանձին կամ իր համապատասխան մակդրավորմամբ տվյալ համատեքստի շրջանակներում օժտվում է խորհրդանշանային գործառույթով: Ասվածը հաստատվում է թեկուզ այն իրողությամբ, որ սրանցից յուրաքանչյուրը

կարող էր լինել տվյալ գլխի կամ նույնիսկ ողջ ստեղծագործության խորհրդանիշ-վերնագիրը, քանզի կրում է իր մեջ երկի գաղափարագեղագիտական ողջ «գաղտնիքը»: Նման խորհրդանշական գործառույթներ են իրականացնում նաև մարդաբանական-մարդակազմական-բժշկագիտական հասկացությունները, (*սրբոսկր, արևահյուսակ, մակուղեղ*), արտեֆակտները, լեզվական ծաղրանմանակումները, որոշ մակդրավորումներ, որոնք ցույց են տալիս յուրացված գաղափարների սնանկությունը կամ յուրացնողների զավեշտալի ցուցադրականությունը:

Իհարկե, վերոնշյալ տարաբնույթ հասկացություններն ու խորհրդանիշ-պատկերները ընթերցողին մղում են պրպտումներ կատարել երկու ուղղությամբ՝ նրան մեկ ուղղորդելով դեպի սկզբնատիպային, անդրադարձվող հասկացություններ, մեկ էլ՝ դեպի դրանց ձևափոխությունները, որոնք հիմնականում հետևանք են հեղինակային գաղափարախոսության և դարաշրջանի ազդեցության, քանզի վաղուց արդեն հաստատված է, որ յուրաքանչյուր ստեղծագործություն, որն ունի գաղափարական, ճանաչողական և գեղագիտական նշանակություն, ծնունդ է առնում հեղինակի և ժամանակի «փոխգործակցությամբ»: Այդ ընկալումը հնարավորություն է ընձեռում հետազոտողին՝ տեքստի և տեքստային առանձին միավորների մեջ տեսնել միջտեքստային ներթափանցումների առկայությունը և դրանց փոխակերպումների աստիճանը, գնահատել գեղարվեստական տեքստը իբրև ավանդույթային շրջանառու տարրերի և հեղինակային նորամուծությունների համադրության արգասիք (հմմտ. Холодная 1973):

Վերը բերված հատվածում գեղագիտորեն և փիլիսոփայորեն հագեցած խորհրդանիշների արժեք են ստանում ոչ միայն միջտեքստային թափանցումները հին հնդկական վեդայական գրականությունից ու Աստվածաշնչից կամ ժամանակի գիտամշակութային և սոցիալական խոսույթից եկած հասկացությունները, այլև, որ շատ հատկանշական է, իրավունքին և օրենքին վերաբերող եզրույթներից: Յայտուն օրինակ կարող է ծառայել «Քաղաքացին». այդ գործող անձը հենց այդպես էլ անվանվում է՝ Քաղաքացի, ով ասում է, որ իբր Բլումը (գլխավոր հերոսներից մեկը, եթե ոչ ամենագլխավորը, արական և իգական սկիզբները «միավորող» հանելուկային մարդ-արարած) երևացել է, ապա «գոլորշիացել»: Նրա «Քաղաքացի» անվանումը տվյալ համատեքստում ունի խորհրդանշանի արժեք այն առումով, որ,

առաջին հերթին, փոխարինում է «մարդ» հասկացությանը և փաստորեն նշանակում է «սոցիալական էակ»: Նա դեմք-դիմագիծ չունի, սոցիալական փոխհարաբերությունների ծնունդ է, այսպես ասած, «սոցիոլոգիական սուռոգատ»: Այս անվանումով հանդես եկող էակը՝ «Քաղաքացին», արտահայտում է ջոխյան այն

մտայնությունը, որ ներկա ժամանակում մարդը վերածվել է սոցիալական ցուցափեղկի, որը չունի որևէ ներքին և բնական արժեք: Այսօրինակ աշխարհագրագամմաթ Զոյսը, թվում է, հիմք է ստեղծել Թ. Էլիոթի այն բանաստեղծությունների համար, որոնք ձայնարկում են, թե մարդ արարածը սոսկ խորհրդանշան է, սին պատկեր, որը չունի հոգի.

Մենք ենք դատարկ մարդիկ,

Հարդով լցված մարդիկ

Կոթնած իրար...

Նման ցուցափեղկային-խորհրդանշական բնույթ ունեն նաև ջոխյան մյուս հերոսները և նրանց խորհրդանշանային գործողությունները:

Ինչպես նշվում է տեքստի լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդին վերաբերող մի շարք աշխատություններում, տեքստը իսկական բանասերի համար ոչ թե ինչ-որ ինքնաբավ լեզվական կառույց է, այլ միջոց՝ թափանցելու մարդու համար էական, կարևոր նշանակություն ունեցող մշակույթի, գրականության, հոգեբանության, սոցիոլոգիայի, փիլիսոփայության և այլ ոլորտների մեջ՝ ելակետ ընդունելով այն տեսակետը, որ գեղարվեստական տեքստը, ինչպես արդեն նշվել է, ոչ թե զուտ լեզվաբանական կամ գրականագիտական, այլ հերմենետիկական մշակման ենթակա օբյեկտ է (Гаспарян 2008: 5), մանավանդ՝ երբ խոսքը վերաբերում է Զ.Զոյսի «Ուլիսես»-ին, որի տարաբնույթ տեղեկություններով հագեցած և դրանց փոխակերպված ու դեֆորմացիայի ենթարկված էջերը պահանջում են բացատրություններ ու մեկնություններ՝ գրողի լեզվաոճական դաշտի ընդհանուր բնույթն ու բնութագիրը, և առհասարակ, խոսքի ուղղվածությունը որոշարկելու համար:

Ի դեմս ջոխյան տեքստի, հետազոտողը անընդհատ բախվում է տարաժամանակյա բազմաթիվ հասկացությունների, արտեֆակտերի անվանումների, գիտամշակութային, իրավաբանական, սոցիոլոգիական և

կրոնաքարոյական գաղափարների ու հիշատակումների, տարաբնույթ խոսույթների դրսևորումների, գրական անդրադարձների (հատկապես Սուրբ Գրքից, հայրախոսական ու մեկնաբանական գրականությունից, Շեքսպիրից, տարբեր պոետներից ու քաղաքական գործիչներից): Այդ ամենը հաճախ տրվում է հումորով, ծաղրանմանակումով՝ խորհրդանշելով «լուրջ դեմքով» ու «լուրջ խոսելակերպով» կատարված պատմական իրադարձությունների, դրանց հետևում կանգնած քաղաքական ուժերի (առանձին անձնավորություններ ու գաղափարախոսություններ) ներքին սնանկությունը: Կարելի է, ողջ վեպի ընթերցումով, հանգել այն եզրակացության, որ այդ ամենը մի մեծ, վիթխարի խորհրդանիշ է, որի մեջ գլխավոր դերակատարում ունեն սնանկություն և անհեթեթություն մատնանշող արտահայտչաձևերը:

Ինչպես ցույց է տալիս տեքստային հատվածների վերլուծությունը, ջոյսյան տեքստը մշտապես ընդգրկում է՝ իրականության տարբեր ոլորտների գեղարվեստական արտացոլման առումով, այնտեղ ընդգրկված խորհրդանիշները ևս տարբեր են՝ խորհրդանշելով տարբեր ոլորտներ:

Ասվածը հաստատագրող առավել բնորոշ օրինակներից է հետևյալ հատվածը, որտեղ, մասնավորապես, ուշագրավ են խորհրդանշական իմաստավորումով ի հայտ եկող աստվածաշնչյան գրական անդրադարձները, եկեղեցական սրբազան ավանդությունից սերող Ահաշուրուս (Ահասֆերուս-«թափառական հրեան») անունը, հարբեցողների խոսույթին բնորոշ դարձվածքները, քաղաքացիական կյանքի նշանակ «citizen»-ը՝ Քաղաքացին, օտար՝ ոչ իռլանդական միաբանությունները (հիմնականում ֆրանսիական կամ իտալական) խորհրդանշող ներկայացուցիչների, քահանայական դասի հատուկ զգեստավորման պարագաների, այլ միաբանությունների, տարբեր ազգությունների և դարաշրջանների կղերականության հիմնական ներկայացուցիչների շքախմբի մանրամասն թվարկումները, արարողակարգային նշանակություն ունեցող առարկաների, արտեֆակտերի, օրինման. ցողման արարողությունները և այլն.

*“- **Charity to the neighbour**, says Martin. But where is he? We can't wait.*

*- **A wolf in sheep's clothing**, says the **citizen**. That's what he is.*

*Viraq from Hungary! **Ahasuerus I call him. Cursed by God.***

- Have you time for a Great Libation, Martin? Says Ned.

- Only one, says Martin. We must be quick. J.J. and S.

- You Jack? Crofton? Three half one's, Terry.

- Saint Patrick would want to land again at Ballykinlar and convert us, says the citizen, after allowing things like that to contaminate our shores.

- Well, says Martin, rapping for his glass. God bless all here is my prayer.

-Amen, says the **citizen**.

- And I'm sure he will, says Joe. And at the **sound of the sacring bell**, headed by a **crucifer** with **acolytes, thurifers, boatbearers, readers, ostiarii, deacons and subdeacons**, the blessed company drew night of mitred of **Benedict of Spoleto, Carthusians and Camaldolesi, Cistercians and olivertans, oratorians and Vallombrosans**, and the **friars of Auqustine, Briqitines, Premonstratesians, Servi, Trinitarians**, and the children of Peter Nolasco: and therewith from Carmel mount the children of Elihaj prophet led by Albert bishop and by **Teresa of Avila**, cabced and other: and friars brown and grey, sons of poor Francis, Capuchins, cordeliers, minimes and observants and the daughters of Clara: and the sons of Dominic, the friars preachers, and the sons of Vincent...

And all came with **nimbi and aureoles and qlorial**, bearing **palms and harps and swords and olive crowns**, in roles were woven the blessed symbols of their efficacis, **inkhorns, arrows, loaves, cruses, fetters, axes, trees, bridges, babes in a bathtub, shells, wallets, shears, keys, dragons, lilies, buckshot, beards, hogs, lamps, bellows, beehives, soupladles, stars, snakes, anvils, boxes of vaseline, bells, crutches, forceps, stages 'horns, watertight boots, hawks, millstones, eyes on a dish, wax**

candles, aspergills, unicorns. And as they wended their way by Nelson's Pillar Henry street, Mary street, Capel street, little Britain street, chanting the introit in Epiphania Domini which beginneth **Surge, illuminare** and thereafter most sweetly the gradual Omnes which saith **de Saba venient** they did divers wonders such as casting out devils, raising the dead to life, multiplying fishes, healing the half and the blind, discovering various articles which had been mislaid, interpreting and fulfilling the scriptures, blessing and prophesying”

(Ulysses, 336-338)

«-**Միրիթ հարևանիդ**, - ասում է Մարթինը: - Բայց ո՞ւր է ինքը:
Հո չենք կարող սպասել:

-**Ոչխարի մորթով գայլ**, - ասում է **Քաղաքացին**: - Ահա թե ով է նա: Վիրա՛գ, Հունգարիա: **Ես դրան Ահաշուրոս եմ ասում: Աստծուց անիծված:**

-Մի թեթև թրջոցի համար ժամանակ ունե՛ս, Մարթին, -
հարցնում է Նեդը:

-Մի հատից ոչ ավել,-ասում է Մարթինը: - Պիտի շտապենք:

Մի հատ Զ.Զ. ու Ս.:

- Զեք, դո՛ւ: Քրո՞վթն: Երեք հատ փոքրից, Թերի:

- Սուրբ Փաթրիքը սիրով նորից ասի կիջներ Բալիքինլարում ու մեզ շողուլի կբերեր, - ասում է քաղաքացին, - տեսնելով թե ոնց ենք ուրիշներին թույլ տվել վարակել մեր ափերը:

-Դեհ,- ասում է Մարթինը՝ արագ-արագ վերցնելով իր բաժակը: -Ձեր նման լավ տղերքի կենացը: Աստված ձեզ հեղ:

-Ամեն, - ասում է **Քաղաքացին**:

-Մեզ հեղ է, բա ոնց, - ասում է Զոն:

Եվ **սրբոց զանգի** ղողանջի ներքո, առաջնորդությամբ **խաչակիր, խնկանոցակիր, խնկաթակիր ասմունքողների,**

եկեղեցու ծառաների, սարկավագների և փոխսարկավագների՝ երանելի թափորը մոտեցավ խոցրավոր աբբահայրերին, վանահայրերին, ավագ քահանաներին, վանականներին և կուսակրոններին՝ **բենեդիկտական, կարտուզական, կամալդուլական, սիստերսիական և օլիվերական, օրատորական և վալոմբրոսական վանականներին և ավգուստինական, բրիգիական, պրեմոնստրանեկական, սերվիտական, տրինիտարիական կուսակրոններին** - Պետրոս Նոլասքոյի զավակներին. իսկ Կարմել սարից գալիս էին Եղյա Մարգարեի զավակները՝ առաջնորդությամբ Ալբերտ եպիսկոպոսի և **Ավիլայի Թերեզայի**, կոշկավոր թե անկոշիկ. և վանականները դարչնագույն և գորշ՝ որդիները խեղճ Ֆրանսիսի՝ կապուչինները, կորդելյերները, մինիմները, օբսերվանտներն ու Կլարայի դուստրերը, և որդիները Դոմինիկի՝ վանական քարոզիչները և որդիները Վինսենթի... Եվ բոլորը գալիս էին լուսապսակներով, արևապսակներով ու փառապսակներով և բերում էին **արմավենու ճյուղեր, տավիղներ, սրեր և ձիթենյաց թագեր. պապմունճաններով**, որոնց վրա հյուսված էին իրենց կորովի օրհնյալ խորհրդանշանները՝ **թանաքամաններ, աղեղներ, հաց, սափորներ, ուրնակապանքներ, կացիներ, ծառեր, կամուրջներ, երեխաներ՝ լոգատաշտակի մեջ, խեցիներ, դրամապանակներ, արքաններ, բանալիներ, դևեր, շուշաններ, հրեպառումբ, մորուքներ, վարագներ, լապտերներ, բուքսեր, փեթակներ, արգանակի շերեփներ, աստղեր, օձեր, կռաններ, վազելինի սրվակներ, զանգեր, հենակներ, բժշկական մկրատներ, եղջյուրներ, ռեպինե երկարաճիտներ, բազեներ, ջրաղացքարեր, աչքեր՝ ափսեի մեջ, մոմեր, ցողավրձիներ, միանեղջյուրներ**: Եվ մինչ ընթանում էին՝ անցնելով Նելոնի սյունը, Հենրի փողոցը, Մարիմա փողոցը, Քեյփլ փողոցը, Լիթլ Բրիթն փողոցը՝ երգելով *Epiphania Domini saxmxy* որն սկսում

է *Surge, illuminare-ով, ապա քնքշորեն ձգվում դեպի*
աստիճանական omnes-ը, որն ասում է de Saba venient/, նրանք
դևեր էին հանում մարդկանց միջից, կյանք պարզևում
մեռյալներին, բազմացնում ձկներին, բուժում կաղերին և
կույրերին, հայտնաբերում զանազան չհասկացված, սխալ
մեկնաբանված իրեր, մեկնաբանում սուրբ գրվածքները,
օրհնում և մարգարեանում...»

(Ուլիսես, էջ 314-316)

Ինչպես երևում է բնագիր և թարգմանական տեքստերից, հատվածն ամբողջապես խորհրդանշանային բնույթ ունի: Սա, իհարկե, պետք չէ բացատրել հեղինակի սիմվոլիստական հակումներով՝ իր նկարագրությունների մեջ խորհրդանշական իմաստներ դնելու և խորհրդավոր իրողություններ բացահայտելու նպատակադրումով: Ռեալիստական հայացքների տեր Ջոյսը այնպես ճշգրտորեն ու բնորոշ պատկերներով է նկարագրում կյանքը և մարդկանց վարքն ու բարքը, որ դրանք ինքնըստինքյան վերածվում են խորհրդանիշների. ոչ թե գրողն ինքն է հետամուտ խորհրդանշանային, խորհրդավոր կապերի հայտնաբերման, այլև ռեալիստորեն նկարագրվող հասարակությունը, սոցիումը, մարդն ինքը, որպես սոցիալական էակ, իրենց պահվածքով, վախերով, հարմարվողականությամբ և այլ հատկանիշներով, ջոյսյան գեղարվեստական տեքստում երևան են գալիս որպես մի վիթխարի խորհրդանշան: Այդպիսին է նաև մեջբերված հատվածը, որը, կապված «Ուլիսես»-ի ողջ համատեքստի հետ և ի հայտ գալով որպես մի մեծ խորհրդանշան, իր մեջ կրում է մի շարք գեղարվեստական խորհրդանիշներ, որոնք հնարավոր չէ կտրել տեքստային իրենց «տեղանքից»: Եթե հաշվի առնենք այն կարևոր հանգամանքը, որ նշյալ խորհրդանշանային պատկերները սերտորեն փոխկապակցված են, ապա դրանց վերլուծությունն ու գնահատականը տեքստային միջավայրում առավել արդյունավետ է: Անդրադառնանք բուն աստվածաշնչյան տեքստերից մեջբերված գրական անդրադարձերից մի քանիսին, որոնք ակնհայտորեն խորհրդանշական բնույթ են ստանում ջոյսյան խոսքում՝ հաճախ փոխակերպված, հեղինակին կամ գործող այս կամ այն անձին բնորոշող մեկնաբանությամբ և որոշակի տրամադրություն հարուցելու նպատակադրմամբ.

“Charity to neighbour”, (p.336), («Սիրիր հարևանիդ», (էջ 314) արտահայտության սկզբնատիպերը կարելի է տեսնել Մովսեսի տասնաբանյանում, Նոր կտակարանում և Աստվածաշնչի այլ գրքերում):

“A wolf in sheep’s clothing” (p.336), («Ոչխարի մորթով գայլ»), (էջ 314):

“Cursed by God” (p.336), («Աստծուց անիծված»), (էջ 314):

Լատիներեն “Surge, illuminare”, (p.338), («Ելիր, լուսավորիր», (էջ 316): Տե՛ս Եսայի boil, որը ներքին այն խորհրդանշական իմաստն է ձեռք բերում համատեքստում, թե՛ «Մնում են խավար, թեև գիտեն խոսքն ու միշտ երգում են՝ Ելի՛ր, լուսավորիր»):

Լատիներեն “de Saba venient”, (p.338), («Ամենքը Սաբայէն պիտի գան», (էջ 316): Տե՛ս Եսայի 60:6: Եթե այս մեջբերումը (ինչպես նաև մյուս մեջբերումները) դիտարկվեն ջոյսյան խոսքի համատեքստում, ապա այն ևս խորհրդանշական իմաստ է ձեռք բերում նրանով, որ այդ մարգարեական խոսքը, երգող սրբերի թափորը, ինչպես բնութագրում է գրողը՝ որոշակի հումորով երանգավորելով նկարագրությունը, «քնքշորեն ձգվում» է “Epiphania Domini Saxmwsy” երգի սկզբից (Surge, illuminare) դեպի «աստիճանական omnes-ը». այսինքն՝ տարածամանակյա սրբերից կազմված թափորի շարժումը ոչ այնքան իրական, որքան «երգային», երևութական բնույթ ունի. դա էլ թափորի հանդիսավոր և վեհ ընթացքը երանգավորում է մի թեթև զավեշտականությամբ: Հենց այդ «թեթև երանգն» էլ գեղարվեստական կիրառմամբ “de 'Saba venient”-ին հաղորդում է խորհրդանշական նոր իմաստ:

Մյուս գեղարվեստական խորհրդանիշները եկեղեցու քահանայական դասի, եկեղեցուն հատուկ սուրբ առարկաների, զգեստների, տարբեր ազգությունների, միաբանությունների ներկայացուցիչների թվարկումներն են՝ “Sacring bell” (Սրբոց զանգ), “Crucifer” (Խաչակիր), “Thurifer” (Խնկանոցակիր), “Carthusians” (Կարտուզական), “Camaldolesi” (Կամալդուլական), և այլն:

Տեքստում խորհրդանշական իմաստներ են ստանում «երանելի» թափորի մասնակիցները, ովքեր մականշված կամ խորհրդանշված են նվիրագործական նշանակություն ունեցող արտեֆակտերով և զանազան մակդրավորումներով կամ անվանումներով: Խորհրդանշական իմաստավորում են ստանում տեքստում նաև

սրբերի, մարտիրոսների, կույսերի և խոստովանահայրերի անունների թվարկումները՝ Սուրբ Գրքին հատուկ and (և) շաղկապի շարունակական կիրառմամբ՝ "S. Cyr and S. Isidore Arator and S. James the Less and S. Phocas" և այլն:

Այդ թափորին, ավելի կոնկրետ՝ այդ սրբերի անուններին (դրանց թվարկումներին) գեղարվեստականություն, խորհրդանշական իմաստ և հնչերանգ են հաղորդում զարդարիչ նշանակություն ունեցող երևույթներն ու սակրալ առարկաները և եկեղեցական արտեֆակտերն ու իրակությունները, որոնց հենց ինքը՝ գրողն անվանել է օրհնված խորհրդանիշներ (blessed symbols). Այսպես՝

*“And all came with nimbi and aureoles and glorial, bearing **palms and harps (փավիղ)** and **swords (սրեր)** and **olive crowns (ծիրենյաց թագեր)**, in robes whereon were woven the **blessed symbols** of their **efficacies, inkhorns, arrows, loaves, cruses...**”*

(Ulysses, p. 338)

Գեղարվեստական խորհրդանիշի գործառույթով հանդես եկող իրերը, առարկաները և վերացական հասկացությունները երբեմն աշխարհիկ բնույթ ունեն. դրանցից են, օրինակ, ընկերությունների անունները, հասցեները, ապրանքների գովազդը, վաճառքի ձևը՝ մեծածախ կամ մանրածախ:

Խորհրդանշական գործառույթ են իրականացնում նաև սոցիալական որոշակի խավի խոսքին հատուկ դարձվածային հատկաբանական միավորների (իդիոմների) կիրառումները և սոցիալական-քաղաքացիական կյանքի ներկայացուցիչների բնութագրական հատկանիշներն ու անունները (տվյալ պարագայում՝ վերը հիշատակված նույն «Քաղաքացին»):

*“Have you time for a **brief libation**, Martin? says Ned”*

(Ulysses, p. 336)

*«Մի **թեթև թրջոցի** համար ժամանակ ունե՞ս, Մարթին,-
հարցնում է Նեդը»*

(Ուլիսես, էջ 314)

“-Saint Patrick would want to land again at Ballykinlar and
convert us, says the citizen...”

(Ulysses, p. 336)

«Սուրբ Փաթրիքը սիրով նորից ասի կիջներ Բալիքինլարում ու
մեզ **շողուլի կբերեր**, - ասում է Քաղաքացին»

(Ուլիսես, էջ 314)

Առաջին երկխոսությունում անգլերեն դարձվածքը (a brief libation) բառացի թարգմանությամբ նշանակում է «կարճ ջրցանում», որն իհարկե, պիտի թարգմանվեր «թեթև թրջոց»՝ գինարբուք իմաստով:

Մեր համոզմամբ, այդ դարձվածքը կարող էր հանդես գալ նաև իբրև վերնագիր՝ ողջ երկի համար, իր ունեցած *խորհրդանշական իմաստի* և ընդգրկուն գաղափարական բովանդակության համար, նաև մասնավորապես նրա համար, որ «թեթև թրջոցը» շատ բնորոշ է վեպի գործող անձանց, ովքեր կարծես, հոգևոր առումով, մշտական կոչունքի մեջ լինեն, արբած կամ «թրջված»: Երկրորդ երկխոսության մեջ թարգմանիչը անգլերենի *"convert us"* կապակցությունը, որը բառացի նշանակում է՝ «կվերածներ» կամ «կվերակառուցեր», շատ հմուտ կերպով թարգմանել է հայերեն ժողովրդախոսակցական, արհեստավորական խավերից ծագում առած «շողուլի կբերեր» դարձվածքով, որը կարելի է ասել, հայ ընթերցողի համար առավել ցայտուն է դարձնում ջոյսյան ասույթի այլաբերական-խորհրդանշական իմաստավորումը՝ հավաստելով տեսական նշանակություն ունեցող այն միտքը, որ թարգմանիչը լուծում է դժվարին խնդիր՝ մեկ այլ լեզվով ի հայտ բերել բնագրային «բազմաձայն» բառի կամ բառակապակցության խորագնա ընդգրկումը (Гаспарян 2008:117)՝ դրանով իսկ լույս սփռելով բնագրի տարբեր կողմերի վրա և բացահայտելով բնագիրն իր ամբողջականության՝ բովանդակության և ձևի կատարելության մեջ (Федоров 1983):

Զ.Զոյսի «Ուլիսես»-ը, առավել քան մեկ այլ գեղարվեստական ստեղծագործություն, դժվար է թարգմանել ինչպես ողջ տեքստի, այնպես էլ տեքստը կազմող լեզվական ու լեզվաոճական միավորներին հատուկ բազմաձայնության և խորհրդանշական տարիմաստության պատճառով:

Դիպուկ օրինակ կարող է հանդիսանալ վերևի օրինակում առկա “citizen” («Քաղաքացին») հասկացությունը, որը հայերեն թարգմանվել է որպես խորհրդանիշ և այդ պատճառով էլ գրվել մեծատառ՝ ճիշտ արտահայտելով (անդրադարձնելով) բնագրային “citizen” փոքրատառով գրված (առերևույթ՝ որպես հատուկ անուն չհատկանշված) և խորհրդանշանի իմաստ ունեցող բառի բազմաձայնությունը՝ կարևորելով նրա խորհրդանշական կողմը, որն է՝ սոցիոլոգիական գաղափարների կրող և ժողովրդականություն: Թարգմանիչն, այսպիսով, իր թարգմանությամբ բացահայտել է (ճիշտ փոխանցել) բնագրային բառն իր խորհրդանշական հազեցվածությամբ:

Գեղարվեստական խորհրդանիշների առատությունը, կարելի է ասել՝ անընդհատ հոսքը ջոյսյան տեքստում (և հատկապես «Ուլիսես»-ում) բացատրվում է ոչ միայն ջոյսյան բառին հատուկ բազմաձայնությամբ և ընդգրկունությամբ, այլև նրանով, որ Ջոյսը ժամանակակից մարդուն տեսնում է իր երկատվածության, ինքն իրենից օտարված լինելու վտանգի մեջ. նրա խոսքն ու վարքը առավելապես ցուցադրական, ներքին սնանկությունը քողարկելու գործառույթներ են իրականացնում, և այդ ցուցադրականությունը և քողարկումը, այդ ամենին հաղորդում են խորհրդանշի բնույթ: Սա չափազանց կարևոր խնդիր է և արժանի է համակողմանի ուսումնասիրության, և սրա համար առատ նյութ է տալիս «Ուլիսես»-ը որպես գեղարվեստական տարատեսակ խորհրդանիշների հարուստ շտեմարան:

Ջոյսյան տեքստերը օտարվածության, ցուցադրականության և քողարկման հատկանիշներ են իրականացնում, իսկ այդ տեքստերը կազմող լեզվաոճական միավորները՝ փոխաբերությունները, փոխանունությունները և դարձվածային միավորները մշտապես ձգտում են վերածվել խորհրդանիշների: Առանց վերլուծելու այս «ձգտման» շարժառիթները՝ հնարավոր չէ հասկանալ կամ բնութագրել այդ խորհրդանիշները: Զուտ լեզվաբանական վերլուծությունը ոչինչ չի տալիս կամ տալիս է սոսկ այնքանը, որ «պատենշ» է կառուցվում լեզվի, գեղարվեստական բառի լեզվաբանական ու գրականագիտական ընկալումների միջև: Կարելի է ասել, որ նման «պատենշավորումը» խիստ արհեստական է և ոչ գիտական, մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է ջոյսյան բառ ու բանին և հատկապես մի այնպիսի լեզվաարտահայտչական միջոցի, ինչպիսին խորհրդանիշն է: Առավել խորքային

հունով վերլուծություն կատարելու համար պետք է այստեղ նախապես շեշտադրել, որ ջոյսյան նկարագրությունները, լինելով անողոք կերպով ճշմարտացի և միաժամանակ պատկերավոր, ինքնին վերածվում են գեղարվեստական խորհրդանիշների, միայն թե պետք է հաշվի առնել, որ միշտ չէ, որ հնարավոր է լինում տվյալ գեղարվեստական պատկերը կամ նկարագրությունը ընդգրկել ու որոշակիացնել, որովհետև այն բազմավեկտոր է և առնչվում է իրականության, մարդու կյանքի ընկալման մի շարք դաշտերի հետ, որպիսիք են պատմամշակութային ոլորտը, առասպելաբանությունը, գիտությունը, գեղարվեստական գրականությունը, սոցիալ-փիլիսոփայական և իրավական ոլորտը, հոգեբանությունը և այլն: Սա նշանակում է, որ ջոյսյան համընդգրկուն գեղարվեստական պատկերումները թեև խորհրդանշական բնույթ ունեն և ինքնին խորհրդանիշներ են, բայց դրանք այնքան են «ագուցված» միմյանց մեջ, որ երբեմն հնարավոր չէ զատել միմյանցից և բնութագրել որպես առանձին խորհրդանիշ: Բերենք հատվածներ 7-րդ՝ «Իթակե» կոչվող խորհրդանշական հատվածից, որտեղ **Իթակե** բառն արդեն խորհրդանիշի արժեք ունի, քանի որ խորհրդանշում է այսօրվա Ողիսևսին. ինչպես որ առասպելական Ողիսևսը, հաղթահարելով ի վերուստ՝ աստվածների կողմից տրված փորձությունները, անվերջ ձգտում է վերադառնալ Իթակե, հայրենի եզերք և հարազատ ընտանիք: Նույնը կատարում են, կամ ցույց են տալիս, թե կատարում են, ժամանակակից մարդիկ, Բլումն ու Սթիվենը, ովքեր տուն» (որը, որպես այդպիսին, չկա) են վերադառնում տարբեր՝ «զուգահեռ ուղղություններով»: Նրանց երթուղին քաղաքային խճճված լանդշաֆտն է՝ փողոցներ, հրապարակ, եկեղեցի և այլն, ընդ որում, այդ երթուղին անցնում է մտածմունքի միևնույն «կայարաններով»՝ երաժշտություն, գրականություն, Իռլանդիա, պոռնիկներ և այլն. բնորոշ հանգամանք, որը խորհրդանշական կերպարայնություն է հաղորդում ժամանակակից «ողիսևսներին»՝ Բլումին և Սթիվենին, որոնք թեև տարբեր մարդիկ են և գործում են (որ նույնն է թե՛ չեն գործում) միևնույն իրականության մեջ (Իռլանդիա, Դուբլին), բայց իրենց մտածումներով զուգահեռվում են միմյանց.

“What parallel courses did Bloom and Stephen follow returning? Starting united both at normal walking pace from Beresford place they followed in the order named Lower and Middle Gardiner streets and Mountjoy, west: then, at reduced pace, each bearing left, Gardiner’s place by an inadvertence as far as the farther corner of Temple street north: then at reduced pace with interruptions of halt, bearing right, Temple street, north, as far as Hardwicke place. Approaching disparate, at relaxed walking pace they crossed both the circus before George’s church diametrically, the chord in any circle being less than the arc which it subtends.

Of what did the duumvirate deliberate during their itinerary?

Music, literature, Ireland, Dublin, Paris, friendship, woman, prostitution, diet, the influence of gaslight or the light of arc and glow lamps of the growth of adjoining paraheliotropic tress, exposed corporation emergency dust buckets, the Roman catholic church, ecclesiastical celibacy, the Irish, nation, jesuit education, careers, the study of medicine the past day, the maleficent influence of the presabbath, Stephen’s collapse”.

(Ulysses, p. 586)

«Վերադառնալիս՝ ինչ զուգահեռ ուղղություններով շարժվեցին Բլումն ու Սթիվենը: Բերեսֆորդ փլեյսից սկսելով միաժամանակ և նորմալ քայլքով նրանք անցան Ստորին և Միջին Գարդենը փողոցներն ու Մաունթջոյ հրապարակը՝ արևմտյան կողմից, ապա դանդաղ քայլքով երկուսն էլ սխալմամբ թեքվեցին ձախ և Գարդենը Փլեյսից հասան ընդհուպ մինչև Թեմփլ փողոց, ապա, դանդաղ քայլքով և կանգառի ընդմիջումներով, թեքվեցին աջ՝ Թեմփլ փողոց՝ հյուսիսային մասից, և քայլեցին ընդհուպ մինչև Հարդվիք Փրեյս: Իրարից անվախ թույլ զրոսաքայլքով

մոտենալով՝ երկուսն էլ տրամագծորեն հատեցին Աբ. Գևորգ եկեղեցու դիմացի կլոր հրապարակը, քանի որ յուրաքանչյուր շրջանի լարն ավելի կարճ է, քան աղեղը, որն ինքը հատում է:

Որոնք էին դուումվիրապի մտածմունքի նյութերը սույն երթի ընթացքում:

Երաժշտություն, գրականություն, Իռլանդիա, Դուբլին, Փարիզ, ընկերություն, կին, պոռնիկներ, դիետ, գազալամպի, ինչպես նաև աղեղնավոր և շիկահեր լամպերի լույսի ազդեցությունը հարակից պարահեղինությունից ծառերի աճման վրա, քաղաքապետարանի՝ հանրամարտչելի և ծայրահեղ անհրաժեշտության աղբանները, Հռոմի կաթողիկական եկեղեցի, հոգևորականության կուսակրոնություն, իռլանդական ազգը, ճիզվիտական կրթություն, մասնագիտություններ, բժշկության ուսումնասիրություն, անցած օրը, նախասաբբաթի վնասակար ազդեցությունը, Սթիվնի ուշագնացությունը»:

(Ուլիսես, էջ 385)

Մաթեմատիկական ճշգրտությամբ նկարագրվող երթուղին, «գրոսաքայլքը»՝ «զուգահեռ ուղղություններով» (իրական և հոգևոր տարածության մեջ)՝ սա հենց այն ընդհանրացումն է, որը վերածվել է խորհրդանշի: Նրանք «զուգահեռ» են քայլում, որովհետև թե՛ իրական քաղաքային լանդշաֆտով են այդպես քայլում, թե՛ համանման հոգևոր-մտային ոգևորումներով, ունենալով մտածմունքի նույն նյութերը, որից էլ հենց կարծես կերտված են նրանք, որպես ժամանակակից մարդիկ. նրանք վերլուծության են ենթարկում ժամանակի գիտամշակութային կյանքի մի շարք երևույթներ, օրինակ՝ այն, թե ինչպես է աղեղնավոր և շիկալար լամպերի լույսն ազդում պարահեղինությունից ծառերի աճի վրա կամ մարդկանց վրա ինչ ծանր ազդեցություն է գործում հին հրեական ավանդույթից եկող այնպիսի մի ըմբռնում, ինչպիսին է աստվածային օրվան՝ շաբաթին նախորդող նախապատրաստական օրը՝ «նախասաբբաթը», այսինքն՝ ուրբաթը): Այս «նախասաբբաթը» (երևի համարժեք կլիներ թարգմանել «նախաշաբաթը») խորհրդանշում է իներցիայով

գործող հնավանդ ըմբռնումը, չարչարանքը՝ հանուն ցուցադրական կրոնականության:

Քննարկված բազմապիսի օրինակները ցույց են տալիս, որ թե՛ լեզվաոճական տարբեր միջոցները (մասնավորապես կայուն և ազատ կապակցությունները՝ դարձվածքներն ու փոխաբերությունները), թե՛ տարաժամանակյա և այլոլորտային ներթափանցումներն ու գրական անդրադարձները ջոխյան խոսքի համատեքստում ստանձնում են խորհրդանշական իմաստներ, որոնք էլ, իրենց հերթին, հաճախ մեկ այլ երանգավորում են ստանում՝ ուրիշ լեզվով, տվյալ դեպքում հայերեն թարգմանվելիս. հանգամանք, որը թույլ է տալիս մեկ այլ լեզվամշակույթի տեսանկյունից դիտարկել բնագրային լեզվի ոճական առանձնահատկությունները՝ կատարելով լեզվաոճական համապատասխան զուգադրումներ:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Պետք է նկատի առնել, որ խորհրդանիշ, խորհրդանշան, խորհրդապաշտական, խորհրդանշանային և խորհրդանիշ բառով կազմված մյուս եզրույթներն, իհարկե, երբեմն հաջող կերպով փոխարինում են սիմվոլ, սիմվոլիստական, սիմվոլիզմ, սիմվոլիկ և մյուս եզրույթներին, սակայն, ցավոք, միշտ չէ, որ դրանք ապահովում են լիարժեք համապատասխանություն: Ու թեև այս աշխատանքում հարմար է նկատվել տալ նշյալ եզրույթների հայերեն նշյալ համարժեքները, դրանք դեռևս եվրոպական անվանումների լիարժեք թարգմանությունը չեն, քանզի հայերեն այդ հասկացությունները ճշգրտորեն չեն արտահայտում սիմվոլ բառի հետ կապված բառերի մյուս փունջը կամ շղթան՝ սիմվոլիզմը, սիմվոլիկը և այլն: Մեր համոզմամբ՝ *խորհրդապաշտությունը* լիարժեք համապատասխան թարգմանություն չէ սիմվոլիզմի գրական ուղղությունը ներկայացնելու համար: Նույնը կարելի է ասել *խորհրդանշային*՝ սիմվոլիկ եզրույթի մասին: Ուստի, որևէ եզրույթ հայերենի վերածելիս անպայման պետք է հաշվի առնել նրա կիրառությունների շրջանակը:

2. Ջոյսյան տեքստում առկա նույնական կամ փոխակերպված գրական անդրադարձները այնքան շատ են ու բազմատեսակ, որ անհնարին է բոլորի մասին խոսել: Բավական է նշել, որ «Ուլիսես»-ի յուրաքանչյուր էջում առկա են 5-ից մինչև տասնհինգ, տարբեր տիպի, ներթափանցումներ՝ Սուրբ Գրքից, եկեղեցական մամուլից, Կաթոլիկ եկեղեցու դավաբանությունից, Շեքսպիրից, հունական դիցաբանությունից, իռլանդական բանահյուսությունից, անգլիագիր և այլալեզու տարբեր գրողների երկերից, Դանթեից, երաժշտական և գեղանկարչական արվեստի ներկայացուցիչների անունների և նրանց գործերի հիշատակումներից, գիտության, իրավունքի, փիլիսոփայության և մշակույթի տարբեր ոլորտներին վերաբերող տեքստերից և այլն:

Բացի դրանից՝ տեքստում բազմաթիվ են Դուբլինի՝ ժամանակի քաղաքական ու սոցիալական կյանքին վերաբերող գեղարվեստական «քարտեզագրումները», ներգրավումները գիտական, կրոնաբարոյական, բժշկագիտական, տնտեսական, հրապարակախոսական, քրեական-ժարգոնային և այլ խոսույթներից, հանրագիտարանային այլևայլ տեղեկություններից, որոնք այդ երկը դարձնում են համաշխարհային տեղեկույթի մոնումենտալ հանրագիտարան: Երկում շատ են տարալեզու (լատիներեն, ֆրանսերեն, գերմաներեն, եբրայերեն, հունարեն և այլն) բառերի, արտահայտությունների և երբեմն ամբողջական տեքստերի ներթափանցումները, ինչը և այդ գործը դարձնում է դժվարթարգմանելի:

2. Թագմանիչը բնագրի Jacob անունը (խոսքը վերաբերում է Աբրահամի որդի Իսահակի որդի Հակոբին) թարգմանել է Հակոբոս, սակայն թե՛ Հին, թե՛ Նոր Կտակարանում այն գրվում է Յակոբ (Հակոբ) և ոչ թե Հակոբոս, որը Հիսուսի առաքյալներից մեկի անունն է.

Նա ընդհանրական մի ուղերձի հեղինակ է և գրում է՝ «Յակոբոս՝ Աստուծոյ ու Տէր Յիսուս Քրիստոսի ծառա... » (Յակ. 1:1): Ի տարբերություն Հովհաննես առաքյալի եղբայր Հակոբի, նա կոչվել է «Տեառնեղբայր» և անվանվել է «Արդար ի Յովսեպոսէ» (Բառարան սուրբ գրոց, 1992: 368-369):

Ջոյսի հիշատակած Jacob-ը պետք է որ թարգմանվեր Հակոբ, ինչպիսին է թե՛ անգլերեն, թե՛ հայերեն Աստվածաշնչում.

*"Then **Jacob** called his sons, and said..."* (Genesis 49:1)

*«**Յակոբ** կանչեց իր որդիները ու ասաց...* » (Ծննդ. 49:1)

Մանավանդ որ Ջոյսը նկատի ունի Ելից գրքի հետևյալ ասույթը (Աստծո խոսքը՝ ասված Մովսեսին).

"The Lord, the God of your fathers, the God of Abraham, the God of Isaacs, and the God of Jacob, has sent me to you?" (Exodus 3:15):

«...Ձեր հայրերի Աստուածը, Աբրահամի Աստուածը, Իսահակի Աստուծաը ու Յակոբի Աստուածը... » (Ելից 3:15):

3. Պետք է նկատի ունենալ, որ այստեղ խոսքը վերաբերում է ոչ միայն խորհրդապաշտական (սիմվոլիստական) գրականությանը, որն իբրև կազմակերպված գեղարվեստական հոսանք առաջացավ նախ Ֆրանսիայում XIX դ.

վերջին և տարածվեց մյուս երկրներում, այլև ողջ, այսպես ասած, նախասիմվոլիստական և ետսիմվոլիստական շրջանների գրականությանը:

Բնորոշումները առնվում են չակերտների մեջ, որովհետև գեղարվեստական խորհրդանիշներ առկա են բոլոր ժամանակների ստեղծագործություններում՝ անտիկ շրջանից սկսած մինչև արդի ժամանակները: Սակայն եթե այդ երկերում գեղարվեստական խորհրդանիշները օրգանապես ձուլված էին երկին և որպես ելակետային կամ առանցքային միջոց չեն առանձնացվում կամ դիտվում որպես վերին նպատակ, ապա եվրոպական (Պ.Վեռլեն, Ա.Ռեմբո, Մ.Մետերլինկ) և ռուսական (Վ.Բրյուսով, Կ.Բայլմոնտ, Ֆ.Սոլոգուբ, Ա.Բլոկ) սիմվոլիզմն ուներ իր փիլիսոփայական -գեղագիտական մի քանի հիմնական սկզբունքները (Ջրբաշյան Էդ., Մախչանյան Հ., 1972)՝ ընթերցողի հոգում արթնացնել մեկ այլ, միստիկ իրողության զգացողություն, կապ հաստատել խորհրդանշանային բառի, հնչերանգի և «անդրաշխարհի» միջև և այլն:

Թեև ցանկացած արվեստի գործ իր էությամբ խորհրդանշական է (Белый, 1910), սակայն խորհրդապաշտական գրականության մեջ այն բարձրացվում է գաղափարախոսության աստիճանի:

«Պարահեղինորոպիկը»-ը բուսաբանական եզրույթ է, որը հայերեն թարգմանվում է իբրև «լուսատենչ», որը, թվում է, չի ներառում եզրույթի ողջ տարողությունը և գիտական այն բովանդակությունը, որը դրվում է նրա մեջ: Թարգմանիչը միանգամայն ճիշտ է վարվել՝ հեղինակի՝ գործածած եզրույթը թողնելով նույնը, դրանով իսկ ի ցույց դնելով նախ հեղինակի առավելագույն գիտական ճշգրտությամբ արտահայտելու հակումը, և ապա՝ այդօրինակ եզրույթների՝ իր ստույգ իմացությունը: Հեղինակն ուզում է ասել, որ առկա է գիտաբառը՝ եզրույթը, առկա է գիտականության հակումը, սակայն դա ոչինչ չի ասում. այն արտահայտում է միայն մտակեցվածքային դատարկ գոռոզություն. ուստի և այն ցուցադրական գիտականակերպության խորհրդանիշներից մեկն է:

Եզրակացություն

Գեղարվեստական լեզվի վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ այն կարող է իրագործվել միայն բանասիրական համալիր հետազոտությամբ՝ կիրառելով բանասիրական հերմենտիկայի նվաճումները և, մասնավորապես, լեզվաբանաստեղծական վերլուծության եղանակը, որը հնարավորություն է ընձեռում երկի լեզվաոճը դիտարկել վերևից, լայն շրջագծով՝ կապ հաստատելով տեքստային առանձին միավորների, լեզվաոճական-լեզվաարտահայտչական միջոցների և երկի պոետիկայի, տեքստը պայմանավորող լայն համատեքստի հետ, այդ ամենը դիտարկելով առավել մեծ՝ կրոնադիցաբանական, լեզվամշակութային ժամանակատարածքի մեջ, դրան հավելելով կարևորագույնը՝ գրողի, հեղինակի աշխարհայեցության եղանակը և գեղագիտական հավատամքը:

Ասվածի շրջանակներում քննարկելով ջոյսյան լեզվաոճի դրսևորումները՝ հանգում ենք հետևյալ եզրակացություններին.

1. Գեղարվեստական լեզուն, մասնավորապես Զ. Զոյսի ստեղծագործություններում հանդես է գալիս որպես բազմանիստ բյուրեղ, որի մեջ բեկվում և նոր տեսք են ստանում ազգամշակութային և սոցիալ-հոգեբանական կյանքի լեզվաոճական դրսևորումները, հատկապես՝ դարձվածքներն ու խորհրդանիշները, որոնք մուտք են գործել ոչ միայն համաբրիտանական լեզվամշակույթից, այլև հին հունական դիցաբանական անցյալից, իռլանդական ազգային մշակույթից, եվրոպական երկրների լեզվամշակույթներից, Աստվածաշնչից, Շեքսպիրից, կաթոլիկ և անգլիական եկեղեցիների դավաբանությունից, ինչպես նաև Իռլանդիայի նորօրյա սոցիալ-քաղաքական և ժողովրդախոսակցական խոսույթներից, տարբեր գիտակարգերից (հրավաբանություն, բժշկություն, ճշգրիտ գիտություններ)՝ հանդես գալով գաղափարական ու գեղագիտական յուրօրինակ դրոշմվածքով:
2. Զոյսյան տեքստերը բաց են ներթափանցումների, գրական անդրադարձերի համար, որովհետև հեղինակի նպատակը ոչ թե դարձվածքներ ու խորհրդանիշներ կերտելն է, այլ սոցիալ-հոգեբանական կյանքի ճշմարիտ նկարագրի ցուցադրումը: Որքան էլ պարադոքսային թվա՝ գրողի նպատակն է ցույց տալ բառերի, դարձվածքների, ասույթների սնանկությունը: Դրանք սնանկ են, որովհետև մարդը դարձել է ձև կամ նշան: Ահա այս գաղափարական սևեռումով են պայմանավորված ԴՄ-ների և ավանդական-ազգային և գեղարվեստական ինքնատիպ խորհրդանիշների առատ կիրառումները Զոյսի ստեղծագործություններում:
3. Զ. Զոյսի ստեղծագործություններում գերակայող կիրառություն ունեն ինչպես կայուն և ազատ դարձվածքները, այնպես էլ օբյեկտիվ-ավանդույթային և սուբյեկտիվ-հեղինակային խորհրդանիշները, որոնք բոլորն էլ, այդուամենայնիվ, հեղինակային մտադրության պահանջով օժտվելով առնշանակային նոր երանգավորմամբ, երբեմն էլ՝ տարիմաստ բազմանշանակությամբ, հաճախ ձեռք են բերում բացասականության-ժխտողականության երանգներ և հանդես գալիս որպես հեղինակի բացասական վերաբերմունքային մթնոլորտը ձևավորող միավորներ:

4. Առանց համակողմանի վերլուծության, որը ենթադրում է, արքեոտիպային-աստվածաշնչյան և այլ կարգի դարձվածքների ու խորհրդանիշների և գեղարվեստական տեքստի կապակցվածություն, հնարավոր չէ ոչ միայն տեքստի հասկացումը, այլև թարգմանությունը:

5. Զոյսյան տեքստերում (մասնավորապես «Ուլիսես»-ում) գեղարվեստական խորհրդանիշների առատությունը բացատրվում է խորհրդանիշ ստեղծող գործոնների՝ խորհրդանշական նկարագրությունների, կրկնությունների, խորհրդանշանային կերպարների, գունային խորհրդապատկերների, առասպելական ու աստվածաշնչային խորհրդանիշների, խորհրդանշանի աստիճանի բարձրացված որոշ իրակությունների, պատմամշակութային դեպքերի ու դեմքերի հատկանշական անունների կիրառությամբ: Այստեղ բառը կամ բառակապակցությունը վերաճում են խորհրդանիշի՝ անցնելով պատկեր – փոխաբերական պատկեր – խորհրդանշական պատկեր ուղին: Ընդ որում՝ այս փոխակերպումները տեղի են ունենում տարբեր եղանակներով, մասնավորապես՝ բառի կրկնությամբ, փոխաբերության ընդհանրացնող իմաստի և վերնագրերում ներակայված իմաստի շեշտադրմամբ: Համատեքստում դրանց ձեռք բերած ընդհանրացվածությունն ու իմաստների ցայտունացումը, իհարկե, որոշակի խնդիրներ են առաջադրում թե՛ ընթերցողին, թե՛ թարգմանչին և թե՛ հետազոտողին:

6. Համակողմանի քննությունը ցույց է տալիս, որ ջոյսյան տեքստերում կայուն (օբյեկտիվ-ավանդույթային) և ազատ (սուբյեկտիվ-հեղինակային) դարձվածքներն ու խորհրդանիշները ուրույն հուզիմաստային երանգավորմամբ են օժտվում և, թարգմանվելով հայերեն, դառնում թիրախ լեզվամշակույթի փաստեր՝ առաջադրելով դրանց բանասիրական հերմենևտիկ մշակման և առնշանակային յուրահատկությունների բացահայտման անհրաժեշտությունը:

Այսպիսով, կարելի է ևս մեկ անգամ հավաստիանալ, որ գոյություն չունի հստակ անջրպետ տեքստի, տեքստային միավորների վերլուծության լեզվաբանական և գրականագիտական հայեցակերպերի միջև, քանի որ, իրականում, չի կարող անջրպետ լինել գեղարվեստական լեզվի և պոետիկայի,

գաղափարի և նրա լեզվական արտահայտության միջև: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ դարձվածքներն ու խորհրդանիշները, որոնք աշխատության մեջ քննարկվել են իբրև ավանդական-շրջանառու և նորատիպ-հեղինակային կամ գեղարվեստական, կարող են ճշմարտացիորեն բացահայտվել ու բնութագրվել միայն վերը նշված եղանակով:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Աթայան Է.Ռ. Լեզվական աշխարհի ներքին կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը, ԵՊՀ, Ե., 1981, 388 էջ:
2. Ալիքյան Ա. Հանդիպակաց ասիեր, Սարգիս Խաչենց - Փրինթինֆո, Ե., 2009, էջ 162-167:
3. Առաքելյան Ռ. Մոտիվը խոսքային ներգործման համատեքստում //Աստղիկ 20-21, «Սահակ Պարթև», Ե., 2010-2011, էջ 144-150:
4. Արիստոտել, Պոետիկա, «Հայպետհրատ», Ե., 1988, 255 էջ:
5. Բադիկյան Խ. Գ. Ժամանակակից հայերենի դարձվածային միավորները, «ՀԽՍՀԳԱ», Ե., 1986, 216 էջ:
6. Բադիկյան Խ. Գ. Դարձվածային ոճաբանություն, ԵՊՀ, Ե., 2000, 207 էջ:
7. Գասպարյան Ս. Հերմենևտիկական որպես գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանության մեթոդաբանություն // Բանբեր Երևանի համալսարանի բանասիրություն №3 (18), Եր., 2015, էջ 29-36:

8. Գասպարյան Ս., Մուրադյան Գ., Գասպարյան Ն., Գործառական
ոճագիտություն, ԵՊՀ, Ե., 2011, 236 էջ:
9. Գիրունյան Գ. Ս. Գրական անդրադարձի որպես արտահատչական հնարի
մեկնողական ընդգրկումը, Բ.Գ.Թ. ատենախոսություն, Ե., 2005, 195 էջ:
10. Գրիգորյան Ա. Ռ. Արքետիպային-աստվածաշնչյան կազմախոսական
դարձվածքները և դրանց գեղարվեստական փոխակերպումները, Բ.Գ.Թ.
ատենախոսություն, Ե., 2016:
11. Գևորգյան Գ. Անգլերենի 500 առավել գործածական իդիոմները, «Արեգ»,
Ե., 2006, 128 էջ:
12. Գևորգյան Ե. Հ. Հայերենի դարձվածքները, ԵՊՀ, Ե., 1969, 137 էջ:
13. Եզեկյան Լ. Հայոց լեզվի ոճագիտություն, «Երևանի համալսարան», Ե., 2003,
376 էջ:
14. Եղիազարյան Գ. Վ. Մարմնի մասերի անվանումներով կազմված դարձվածները
հայերենում և անգլերենում, Բ.Գ.Թ. ատենախոսություն, Ե., 2005, 30 էջ:
15. Երնջակյան Ն., Բրիտանական ինքնության լեզվամշակութային նկարագիրը,
«Լուսակն», Ե., 2013, 104 էջ:
16. Էլոյան Ս. Ա. Ժամանակակից հայերենի բառային ոճագիտություն, «Լույս», Ե.,
1989, 258 էջ:
17. Լեզվի և ոճի հարցեր (հոդվ. ժող.) «ՀՍՍՀ ԳԱ», Ե., 1960, 410 էջ:
18. Լեզուն և գրականությունը գիտական իմացության ժամանակակից
հարացույցում (հոդվ. ժող) Ե., 2009, 270 էջ:
19. Խաչատրյան Ա. Մշակույթի դերը թարգմանության մեջ // Աստղիկ 20-21,
«Սահակ Պարթև», Ե., 2010-2011, 400 էջ:
20. Խաչատրյան Լ. Մ. Խոսքիմասային տարարժեքությունն արդի հայերենի կայուն
կապակցություններում, ՀՀ. ԳԱԱ «Գիտություն», Ե., 1996, 257 էջ:
21. Խոսե Գասեթ-ի Օրտեգա, Մշակույթի փիլիսոփայություն, «Ապոլոն», Ե., 1992,
192 էջ:
22. Համատեքստ-2009, ԵՊՀ, Ե., 2010, 280 էջ:
23. Համբարձումյան Գ.Ռ. Պատկերավոր արտահայտամիջոցները գործաբանական
ոճագիտության լույսի ներքո, Բ.Գ.Թ. ատենախոսություն, Ե., 2008, 171 էջ:

24. Համբարձումյան Դ.Հ.Գեղարվեստական ստեղծագործությունը որպես բանասիրական համալիր քննության առարկա, Բ.գ.դ. ատենախոսության, Ե., 2007, 267 էջ:
25. Հարությունյան Ա., Ջեյմս Ջոյս: // Ջեյմս Ջոյս, Դուբլինցիներ, «Սովետական գրող», Ե., 1978, 160 էջ:
26. Հայրապետյան Ա., Հնագույն հավատալիքների և ավանդույթների արտացոլումը դարձվածքներում (հայերենի և անգլերենի՝ սննդանուն պարունակող դարձվածքների նյութի հիման վրա) // Կանթեղ, գիտական հոդվածներ, «Աստղիկ», Ե., 2010, էջ 96-103:
27. Ղազարյան Հ. Դարձվածքների ստուգաբանության մի շարք հարցեր // Կանթեղ, Ե., 2010, էջ 104-111:
28. Մաթևոսյան Ա. Փոխաբերության լեզվաբանաստեղծական արժեքի բացահայտումը զուգադրական վերլուծության միջոցով: «Աստղիկ 20-21» Սահակ Պարթև, Ե., 2010-2011, 378-381 էջ:
29. Մարության Ա. Հայոց լեզվի ոճաբանության գործնական ձեռնարկ, «Ձանգակ-97», Ե., 2002, 111 էջ:
30. Մկրտչյան Ռ. Ժամանակակից հայերենի ձևաբանական ոճաբանությունը, Ե. ՀԳԱԱ, Հր. Աճառյանի անվ. լեզվի ինստ. Ե., 1992, 342 էջ:
31. Մուրվալյան Ա. Հայոց լեզվի դարձվածաբանություն և բայակազմություն, ՀՍՍՌ ԳԱ Լեզվի ինստ. Ե., 1959, 251 էջ:
32. Նազարյան Ա. Հ. Բաղդասարյան Հ. Գ. Թարգմանաբանական ուս. ձեռնարկ, «Ամարաս», Ե., 2000, 396 էջ:
33. Շախբազյան Ա., Հագուստ անվանող բառերի ոճական արժեքը // Կանթեղ, Ե., 2010, էջ 75-85:
34. Պապայան Ռ. Արդի իրավունքի քրիստոնեական ակունքները, Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածին, 2002, 680 էջ:
35. Պողոսյան Պ. Մ. Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, ԵՊՀ, Ե., 1990, 433 էջ:
36. Ջահուկյան Գ. Բ. Ժամանակակից հայերենի տեսության հիմունքները, «ՀՍՍՀ ԳԱ», Ե., 1974, 587 էջ:

37. Զրբաշյան Էդ. Պոետիկայի հարցեր, Ե. «Հայաստան», 1976, 463 էջ:
38. Սարգսյան Մ. Ս. Գեղարվեստական խորհրդանիշը որպես հեղինակի անհատական ոճի բաղկացուցիչ տարր, Բ.գ.թ. ատենախոսություն, Ե., 2007, 155 էջ:
39. Սեֆերյան Ս., Հովհաննիսյան Լ., Խաչատրյան Ա., Գաբրիելյան Ա. Համառոտ ակնարկ թարգմանաբանության, «Սահակ Պարթև», Ե., 2012, 320 էջ:
40. «Սովետական գրող», Ե., 1973, 216 էջ:
41. Ստեփանյան Ս., Բանաստեղծության մութը, Համատեքստ-2009, Ե., 2010, էջ 57-60:
42. Սուքիասյան Ա. Հոմանիշները ժամանակակից հայերենում, Ե., 1971:
43. Վարդանյան Ե. Կ. Հունահռոմեական ու աստվածաշնչյան լեզվաշերտերը Զ.Գ. Բայրոնի ստեղծագործություններում և դրանց թարգմանությունը, Բ.գ.թ. ատենախոսություն, Ե., 2015:
44. Քոսյան Վ. Դարձվածաբանություն, տես Զահուկյան Գ., Աղայան Էդ., Առաքելյան Վ., Հայոց լեզու, I մաս, պրակ Ա «Լույս», Ե., 1980:
45. Ֆրեզեր Զ. Զ., Ոսկե Ճյուղը, «Հայաստան», Ե., 1989, 880 էջ:
46. Амосова Н. Н. Основы английской фразеологии, Л., 1963.
47. Андросенко В. П. Цитаты как элемент сообщения и как фактор эстетического воздействия, автореф. канд. филол. наук), М., 1988, 20 стр.
48. Антипов Г. А. Марковина Н. Ю. Текст как явление культуры. “Мысль”, Новосибирск, 1989, 197 стр.
49. Апресян Ю. О. Лексическая семантика, “Наука”, М., 1974, 367 стр.
50. Арнольд И. В. Стилистика декодирования Л. “ЛГУ”, М., 1981, 295 стр.
51. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. “Просвещение”, М., 1990, 338 стр.
52. Аракин В. Д., Сравнительная типология английского и русского языков, Л., 1979.
53. Арутюнов С. А., Рыжакова С. И. Культурная антропология, “Весь Мир”, М., 2009, 216 стр.

54. Арутюнова Н. Д. Метафора. // Русский язык. Энциклопедия, "Наука", М., 1979, стр. 140-141.
55. Ахманова О. С. К вопросу о слове в языке и речи // Доклады и сообщения филологического факультета, "МГУ" М., 1948, вып. 5.
56. Ахманова О. С, Гюббенет И. В. Вертикальный контекст как филологическая проблема. // ВЯ, М. МГУ, 1977, N3, стр. 47-60.
57. Балли Ш. Французская стилистика, Изд. Иностр. Лит. М., 1961, 394 стр.
58. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. "Худож. Лит." М., 1972, 47 стр.
59. Больдырева Л.В. Социально-исторический вертикальный контекст /на материале английской художественной литературы/, Диалог МГУ, М., 1997, 81 стр.
60. Брагина А.А. Лексика языка и культура страны в лингвострановедческом аспекте, М., 1981.
61. Будагов Р. А. Что может дать наука о языке науке и литературе // Филология и культура, МГУ, М., 1980.
62. Валгина Н.С. Теория текста, "Логос", М., 2003.
63. Великанов А. Г. Симулякр ли я дрожащий или право имею, Новое лит. обозр. М., 2007, 272 стр.
64. Вербицкая М. В., Миндруль О. С. Вопросы изучения стиля словесно-художественного творчества // Теория и практика изучения современного английского языка, М., 1985, стр. 136-144.
65. Веселовский А. Н. Историческая Поэтика, Ленинград, 1940, 500 стр.
66. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи Поэтика, изд.; АН СССР, М., 1963, 254 стр.
67. Винокур Г. О. О языке художественной литературы, "Учпедгиз", М., 1991, 448 стр.
68. Вовк В. Н. Языковая метафора в художественной речи, "Наука", 1986, Киев, 140 стр.
69. Вундт В. Миф и религия, С. Петербург, 1913. 416 стр.
70. Гаврин С. Г. Проблемы функционирования и развития фразеологического фонда русского языка в связи с общими вопросами теории фразеологии // На

материале фразеологии 2-й половины 19 века, дисс. докт. филол. наук, Л., 1975.

71. Гак В. Г. Метафора в языке и тексте, “Наука”, М., 1988, 145 стр.
72. Гадамер Г. Г. Истина и метод (основы философской герменевтики), “Прогресс”, М., 1988, 699 стр.
73. Гадамер Г. Г. Истина и метод. “Прогресс”, М., 1988, 699 стр.
74. Гаспарян С. К. Фигура сравнения в функциональном освещении, изд. Ереванского университета, Е., 2000, 324 стр.
75. Гаспарян С. К. Лингвопоэтика образного сравнения, Е., 2008, 180 стр.
76. Гачечеладзе Г. Р. Введение в теорию худ. перевода, ТГУ, 1970, 285 стр.
77. Гвишиани Н.Б. Полифункциональные слова в языке и речи, М., 1979, стр. 114,121,145:
78. Герменевтика: история и современность, “Мысль”, М., 1985, 304 стр.
79. Григорьев В. П. Поэтика слова, М., 1979, 343 стр.
80. Гумбольдт В. Фон Языки философия культуры, “Прогресс”, М., 1985, 456 стр.
81. Гюббенет И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. “МГУ”, М., 1991, 205 стр.
82. Гюббенет И. В. К вопросу о “глобальном” вертикальном контексте // Вопросы языкознания. N 62, МГУ, М., 1980. стр. 97-102.
83. Гюббенет И. В. К проблеме понимания литературно-художественного текста на английском материале, 1959, “МГУ”, М., 1981, 112 стр.
84. Джаукян Г. Б. Универсальная теория языка. Прологомены к субстанциональной лингвистике, М., 1991, 205 стр.
85. Жунисбаева А. К. Лингвопоэтическая характеристика... Афтореф. к.ф.н., М., 1988, стр 21.
86. Задорнова В. Я. Восприятие интерпретация художественного текста. “Высшая школа”, М., 1984, стр. 152.
87. Задорнова В. Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования, автореф. докт. филол. наук, М., 1992, 49 стр.

88. Задорнова В. Я. Словесно-художественное произведение на разных языках, как предмет лингвопоэтического исследования, дисс. док. фил. наук, МГУ, М., 1992.
89. Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы, М., 1965, 251 стр.
90. Изотова А. А. Деформация английских фразеологических единиц в функциональном освещении: Автореф. дисс. филол. наук, МГУ, М., 1992.
91. Карасик В. И. О категориях лингвокультурологии... Волгоград, 2001, стр. 3-16.
93. Карасик В.И. Этнокультурные типы институционального дискурса // Этнокультурная специфика речевой деятельности: Сб. Обзоров, Инион Ран, М., 2000. стр. 37-64.
94. Кассирер Э. Избранное, индивидикосмос, Москва- С. Петербург, 2000. стр. 87-100.
95. Кассирер Э., Сила метафоры // Теория метафоры. "Прогресс", М., 1990, 33 стр.
96. Катинене Н. Ф. Глобальный вертикальный контекст романов Т. Гарди, автореф. канд. фил. наук, М., 1983, 16 стр.
97. Кибрик А. Е. Типология родственных языков: синхрония и эволюция // Типологическое и сопоставительное изучение славянских и балканских языков., М., 1992.
98. Князян А. Т. Фигура сравнения как особенность индивидуального стиля автора, Е., 2001.
99. Конурбаев М. Э. Библия Короля Иакоба в лингвистическом освещении, "Диалог- МГУ", М., 1998, 69 стр.
100. Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. "Наука", М., 1991, 183 стр.
101. Кунин А. В. О фразеологических сравнениях в современном английском языке // Иностранные языки в школе, N 5, М., 1955. стр. 2-15.
102. Кунин А. В., Фразеология современного английского языка, М., 1972.

103. Кунин А.В. Фразеологизация и источники фразеологические единиц // Словообразование и фразеобразование, М., 1979. стр. 126-127.
104. Латышев Л. К. Сб. Семантико-сентактические теории языка и перевода, М., 1986, 90 стр.
105. Литвин Ф. А. Многозначность слова в языке и речи, изд. 2-ое, "КомКнига", М., 2005, 120 стр.
106. Лиховидова Т. В. Фразеологическое толкование коннотативного аспекта значения фразеологических единиц, "АКЛ", М., 1978.
107. Лосев А. Ф. Знак, символ, миф. "МГУ", М., 1982, стр. 28-64.
108. Лосев А. Ф., Очерки античного символизма и мифологии, М., 1993, 962 стр.
109. Лосев А. Ф. Символ и его социально-историческое значение, "Известие" АН СССР, Серия литературы и языка т. XXXI, вып. 3, М., 1971, стр. 228-238.
110. Лосев А. Ф. Символ и его социально-историческое значение. Проблемы русской филологии. М., 1976, стр. 17-22.
111. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры, Талин, М., 1992, стр. 191-199.
112. Морозов М. М. Язык и стиль Шекспира. // Избранные статьи и переводы, "Худож, лит.", М., 1954, 99 стр.
113. Николина Н. А. Филологический анализ текста, ACADEMIA, М., 2003, стр. 167-187.
114. Пестова О. Г. Символическое значение слова как особый объект лингвистической семантики, автореф. дисс. канд. филол. наук, Саратов, 1988.
115. Полубиченко Л. В. Филологическая топология в английской классической поэзии, изд. МГУ, М., 1988, 147 стр.
116. Попович А. Проблемы худ. перевода, Высшая школа, М., 0, 199 стр.
117. Потебня А. А. Мысль и язык. СПб, Изд. 5-ое Харьков, 1863. Госуд. Изд-во Украины, 1926, 191 стр.
118. Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки. Фольклор и действительность, М., 1976, 118 стр.
119. Прохоров М. Ю. Филологический вертикальный контекст в прагмалингвистическом освещении. Автореф. канд. фил. наук, М., 1989. 23 стр.

120. Разинкина Н. М. Функциональная стилистика..., М., Высш. шк., 2004.
121. Рикер Поль, Герменевтика, Этика, Политика. "Прогресс", М., 1995, 160 стр.
122. Рикер Поль, Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение. // Теория метафоры. "Прогресс", М., 1990, 416 стр.
123. Серль Дж. Р. Вандервекен Д. Основные понятия исчисления речевых актов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 18, М., 1986, стр 242-263.
124. Смирницкий А. И. Лексикология английского языка. "Высшая школа", М., 1956, 260 стр.
125. Тахо-Годи А. А. Греческая мифология, «Искусство», М., 1989, 304 стр.
126. Текст, семантика и структура (ответственный ред. Т. В. Цивьян), "Наука", М., 1983. 311 стр.
127. Текст: семантика и структура, М., 1983. стр. 227-284.
128. Телия В.Н. Семантический аспект сочетаемости слов и фразеологическая сочетаемость // Принципы и методы семантических исследований, М., 1976.
129. Теория метафоры (сб. статей) ред. Арутюнова Н. Д. "Прогресс", М., 1990, 512 стр.
130. Тер-Минасова С. Г. Деформация фразеологических единиц как лингвостилистическое средство // Вестник МГУ, Серия 96 1968, N 3.
131. Топоров В. Н., Пространство и текст // Текст: Семантика и структура (ответ. ред. Т.В. Цивьян), "Наука", М., 1983, стр. 227-284.
132. Умберто Эко, Поэтика Джойса. Санкт-Петербург, 2003, 496 стр.
133. Уфимцев А. А. Слово в лексико-семантической системе языка, М., 1968. 133 стр.
134. Федоров А. В. Основы общей теории перевода, "Высш. Шк. Ф", М., 1983, 303 стр.
135. Фразеология в контексте культуры /ред. В. Н. Телия/, "Языки русской культуры", М., 1999, 336 стр.
136. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра, Ленинград 1936.

137. Холодная А. А., Оказиональное стилистическое использование грамматических категорий в фразеологических единицах в современном английском языке, АКД, М., 1973.
138. Чаковская М. С. Взаимодействие стилей научной и художественной литературы. "МГУ", М., 1990, 159 стр.
139. Черкасова Е. Т. Опыт лингвистической интерпретации тропов (метафора). М. "ВЯ", 1968, N 2. стр. 28-38.
140. Чеснов Я. В. Лекции по исторической этнологии, "Гардарика", М., 1998, 400 стр.
141. Чеснов Я. В. Этнолингвистика текста, М., 1988.
142. Чичерин А. В. Идея и стиль. О Природе поэтического слова, "Высшая школа", М., 1968, 374 стр.
143. Шанский Н. В. Фразеология современного русского языка, Высшая школа, М., 1985.
144. Шлейермахер Фридрих, Речи о религии и Монологи, "Алетейя", Санкт – Петербург, 1994, 334 стр.
145. Щерба Л. В. Предисловие. // Русско-французский словарь, Гос. Изд-во иностранн. и нац. словарей, М., 1957, 99 стр.
146. Элиде Мирча Аспекты мифа. М., 1995, 240 стр.
147. Этнолингвистика текста, семиотика малых форм фольклора, II /ред. Коллегия: Вяч. Вс. Иванов и др., "Академия наук СССР", М., 1988, 88 стр.
148. Энопсихолнгвистика, М., 1988, 192 стр.
149. Юнг К. Г. Аналитическая психология: прошлое и настоящее. М., 1995. 320 стр.
150. Ярцева В. Н. Контрастивная грамматика, М., 1981, 112 стр.
151. Akhmanova O. Zadornova V. On Linguopoetic Stratification of Literary Text // Poetica, N 7, Tokio, 1977, p. 50-60.
152. Anderson R. Sters and Hints to Get Now on the Right Road to Public Writing, IRA, Chicago, 1994.
153. Baranov A.N., Dobrovolskiy D.O. Cognitive Modeling of Actual Meaning in the field of Phraseology // Journal of Pragmatics, 25, 1996.

154. Barthes R. Textual Analysis of a Tale of Poe // On Signs, M. Blonsky(ed.). The Johns Hopkins University Press, 1991, p. 84-97.
155. Barthes R. The Semiotic Challenge, N. Y. 1988, 293 p.
156. Black M. Models and Metaphors // Studies in Language and Philosophy, New York, 1962, p. 25-89.
157. Black M. More about Metaphor // Metaphor and Thought // Ed. by Ortony A. Cambridge Univ. Press. 1979: p. 11-89.
158. Catford J. C. A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics, Oxford University press, London, 1965, p. 147.
159. Catford J. C. Translation Shifts from "A Linguistic Theory of Translation: an essay in applied linguistics" in "The Translation Studies Reader" (ed. by L. Venuti), 1956/2000, p. 141-147:
160. Cooper D., Metaphor, Oxford, 1986, 228 p.
161. Crystal D. Investigating English Style, London, 1969, 264 p.
162. Empson W. The Structure of Complex Words, "Michigan Press", 1967, p.152.
163. Gadamer H. G. Philosophical Hermeneutics (translated and edited by David E. Linge), Berkeley a. o: Univ. of Calif. Press, 1977, 243 p.
164. Holmes L. The Name and Nature of Translation Studies, in "The Translation Studies Reader" (ed. by L.Venuti), 2000, p. 173-185.
165. Izotova A. English Idiomatic Phraseology in Fiction. M., 1998. p. 70-74.
166. Jakobson Roman Linguistics and Poetics // Style in Language, "USA MASS", New York, 1963, p. 350-377.
167. Koller, W. Equivalence in Translation Theory, in "Readings in Translation Theory" (ed. by A. Chesterman), 1989, p. 99-104:
168. Lakoff G. Johnson M. Metaphors We Live by - Chicago, London, 1980, p. 3-32.
169. Leech G. A. Linguistic Guide to English Poetry, London, 1969, 260 p.
170. Linguostylistics: Theory and Method / Ed. by O. Akhmanova. "Moscow University Press", M. 1972. p. 125.
171. Lions J. Introduction to Theoretical Linguistics, Cambridge, 1965, p. 376.
172. Metaphor and Thought / Ed. by A. Ortony, "Cambridge Univ. Press", 1979, 184 p.

173. Minaeva L. Word in Speech and Writing, "Moscow University Press", M. 1982. 102 p.
174. Nida E. A. Sighs, Sense, Translation, Capetown, Bible Society, 1991, 143 p.
175. Nida E. A. Toward a Science of Translating, p. 156-192, Leiden, Holland, 1964, p. 331.
176. Papers in Contrastive Linguistics, Ed. by Gerhard Nickel, Cambridge University Press, 1971, p. 121.
177. Ricks G. Allusion to the Poets, Oxford, "Oxford Univ. Press", 2002, 345 p.
178. Robert Ellmann, James Joyce, Oxford university press, 1983.
179. Sebuktekin H. Turkish-English Constructive Analysis. The Hague/Paris, 1971.
180. Scott A. F. Meaning of Style, Macmillan & Co LTD, London, 1957, 190 p.
181. Todorov T. Theories du symbole, Paris, 1977, p. 3-29.
182. Todorov T. The Poetics of Prose, Ithaca, 1977, 272 p.
183. Vinay, J. P. Darbelnet, J., Translation Procedures in "Readings in Translation Theory" (ed. by A. Chesterman), 1958/1989, p. 61-69:
184. Vule G. Pragmatics, Oxford: Oxford University, Press, 1996, 136 p.
185. Wells J. C. Accents of English, Cambridge, 1982, 89 p.

ԲԱՌԱՐԱՆՆԵՐ ԵՎ ՏԵՂԵԿԱՏՎԱԿԱՆ ՁԵՌՆԱՐԿՆԵՐ

1. Աճառյան Հր. Հայերեն արմատական բառարան, ԵՊՀ, հ. III, Ե., 1977, էջ 458-459:
2. Ասմանգուլյան Հ. Ա., Հովհաննիսյան Մ. Ի. Անգլերեն-հայերեն բառարան, Ե. 1984, 1143 էջ:
3. Բաղիկյան Խ. Գ. Ուսումնական դարձվածաբանական բառարան, ԵՊՀ, Ե., 2002, էջ 218-220:
4. Բառարան սուրբ գրոց, «Ապոլոն», Ե., 1992, 640 էջ:
5. Բարաթյան Ն.Ո., Հարությունյան Ն.Վ. Գիտական գրականության ամենագործածական բառակապակցությունների անգլերեն-հայերեն բառարան, ԵՊՀ, Ե., 1989, 310 էջ:

6. Բոտվիննիկ Մ. Ն., Կոզան Մ. Ա. Դիցաբանական բառարան «Լույս», Ե., 1985, 264 էջ:
7. Խլղաթյան Ֆ. Ոճաբանական տերմինների բառարան-տեղեկատու, «Լույս», Ե., 2000, 110 էջ:
8. Հայոց լեզվի դարձվածաբանական բառարան, «Երևանի համալսարան», հրտչ. Ե., 1975, 616 էջ:
9. Ղազարյան Հ.Ջ. Մարմնի մասերի անվանումներով հայերեն-ռուսերեն-անգլերեն դարձվածքների բառարան, Հեղին. հրտ. Ե., 2010, 576 էջ:
10. Զրբաշյան Էդ., Մախչանյան Հ. Գրականագիտական բառարան, «Լույս», Ե., 1972, 330 էջ:
11. Ռուս-հայերեն դարձվածաբանական բառարան, «ԵՊՀ», Ե., 1975, 616 էջ:
12. Սրապյան Պ. Համառոտ բառարան անգլերեն, ֆրանսերեն և գերմաներեն լեզուների, Ե., 1952, 262 էջ:
13. Սուքիասյան Ա.Մ., Գալստյան Ս. Ա. Հայոց լեզվի դարձվածաբանական բառարան. ԵՊՀ, Ե., 1975, 614 էջ:
14. Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան, Ե., 2002, 1062 էջ:
15. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. “Советская Энциклопедия”, М., 1966, 608 стр.
16. Большой англо-русский фразеологический словарь. /Под общ. ред. Гальперина И. Р., т. 1-2, М., 1977,
17. Великобритания. Лингвострановедческий словарь “Русский язык”, М., 1981, 496 стр.
18. Горбачевич К. С., Хабло Е. П. Словарь эпитетов русского литературного языка, “Наука”, Ленинград 1979, 567 стр.
19. Краткая литературная энциклопедия, "Советская энциклопедия", т. 2, М., 1964, 1055 стр.
20. Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь. “Советская Энциклопедия”, т. 1-2, М., 1967, 739 стр.
21. Мифология Британских островов. Энциклопедия, М., 2003, 640 стр.
22. Мифы народов мира, т. 1-2, М., «Советская энциклопедия», 1982.

23. Советский энциклопедический словарь, М., 1985, 1600 стр.
24. Философский энциклопедический словарь, “Советская энциклопедия”, М., 1983, 840 стр.
25. Эстетика. Словарь /Под общ. рел. Беляева А. А. и др./ “Политиздат”, М., 1989, 447 стр.
26. Longman Dictionary of Contemporary English, London, 1982, 520p.
27. Longman Dictionary of English Idioms, London, 1980, 420 p.
28. The Concise Oxford Dictionary of Current English, "Clarendon Press", Oxford, 1976, 1368 p.
29. The Compact Edition of the Oxford English Dictionary, Oxford, 1980. vol. 1-2, 310 p.
30. The Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Cuddon J. A. 3rd edition, 1991, 1045 p.
31. The Oxford Companion to English Literature, Ed. by Sir Paul Harvey, Oxford, 1182 p.
32. The Oxford Dictionary on Historical Principles, Oxford, 1933, vol. 1-12.

ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

1. Աստուածաշունչ..., Մոսկվա, 1994:
2. Աստուածաշունչ..., Սբ. Էջմիածին, 1994-ՌՆԽԴ:
3. Աստուածաշունչ..., Սբ. Էջմիածին և ՀԱԸ, 2003:
4. Անգլո-ամերիկյան պոեզիայի էջերից, «Սովետական գրող», Ե., 1982, էջ 16-32 (Թ. Էլիոթ)
5. Կուն Ն. Հին Հունաստանի լեգենդներն ու առասպելները, «Սովետական գրող», Ե., 1979, 591 էջ:
6. Շեքսպիր Վ. Ընտիր երկեր, հ. 1-2, ԵՊՀ, Ե., 1964:
7. Ջոյս Զ. Դուբլինցիներ, «Սովետական գրող», Ե., 1978, 160 էջ:
8. Ջոյս Զ. Ուլիսես, Հեղին. հրտ., Ե., 2012, 696 էջ:
9. Английская и шотландская народная баллада, М., 1988, 512 стр.
10. Новая женевская учебная библия, Hanssler-Verlag, 1998, 2052 стр.

11. Joyce's J. Dubliners, Wordsworth Editions Limited, 1993, 170 p.
12. Joyce's J. Ulysses, Penguin Books, Head Lid, 1960, 720 p.
13. Joyce's J. Ulysses, A. Casebook Ed. by Derek Attridge. Oxford University Press, 2004.
14. The Living Bible, London, 1971.
15. The Works of Shakespeare In four Volumes; vol. IV, Co-operative Publishing Society..., M., 1938, 877 p.