

**ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԼԵԶՎԱՀԱՍԱՐԱԿԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ**

ՄԱԼԽԱՍՅԱՆ ՍՈՖՅԱ ԱՇՈՏԻ

**ԳԻՏԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՀՈՍՔԻ ԽՈՍՔԱՅՆԱՑՄԱՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏՈՒՄ
(Ուիլյամ Ֆոլքների «Շառաչ և ցասում» և «Երբ ես մեռնում էի» վեպերի
հիման վրա)**

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

**«Ռոմանագերմանական լեզուներ» (Ժ. 02.07) մասնագիտությամբ
բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի համար**

**ԳԻՏԱԿԱՆ ՂԵԿԱՎԱՐ՝
ԲԱՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԴՈԿՏՈՐ, ՊՐՈՖԵՍՈՐ Գ. Ռ. ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ**

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ.....	3
ԳԼՈՒԽ 1. ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀԱՂՈՐԴԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱՆԿՅՈՒՆԻՑ.....	10
1.1. Գեղարվեստական տեքստի՝ «նորմատիվ» և «ոչ-նորմատիվ» տեսակների բնորոշումը.....	10
1.2. Գիտակցության հոսքի տեքստերի բնութագրիչ առանձնահատկությունները...20	
ԳԼՈՒԽ 2. ԳԻՏԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՀՈՍՔԻ ԽՈՍՔԱՅՆԱՑՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ՝ ԸՍՏ ԳԻՏԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁԻՆ ՄԱԿԱՐԴԱԿՆԵՐԻ.....	38
2.1. Միջտեքստայնությունը՝ որպես ներքին մենախոսությունների հասկացության հենք Ու. Ֆոլքների վեպերում.....	38
2.2. Անգիտակցականի խոսքայնացման եղանակները ներքին մենախոսություններում.....	54
2.3. Ենթագիտակցականի խոսքայնացման եղանակները ներքին մենախոսություններում	88
2.4. Գիտակցականի խոսքայնացման եղանակները ներքին մենախոսություններում.....	115
ԳԼՈՒԽ 3. ԳԻՏԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՀՈՍՔԻ ԼԵԶՎԱԿԱՆ ԴՐՍԵԻՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՈՒ ՖՈԼԿՆԵՐԻ ՎԵՊԵՐՈՒՄ	136
3.1. Ժամանակը՝ որպես անհատական գիտակցության բնութագրիչ և գիտակցության հոսքի խոսքայնացման միջոց.....	136
3.2. Կապակցվածության և ամբողջականության կարգերի առկայացման առանձնահատկությունները գիտակցության հոսքի տեքստերում.....	148
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ.....	165
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ.....	168

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

20-րդ դարում շրջադարձ տեղի ունեցավ համաշխարհային գեղարվեստական խոսույթի մեջ, ի հայտ եկան վեպի և ընդհանրապես գեղարվեստական տեքստի նոր մոտեցումներ, փոխվեց պատմողական տեխնիկան: Արվեստի բոլոր բնագավառներում լայն տարածում ստացավ ավանդական նորմերի խախտումը, որը հիմնականում միտված էր շեշտադրելու բովանդակությունը, այլ ոչ թե ձևը: Գեղարվեստական ստեղծագործություններին ևս բնորոշ դարձավ ավանդական կանոնների խախտումը: Կերտվեց գեղարվեստական մի նոր ուղղություն, որն ստացավ *գիտակցության հոսք* անվանումը: Այդպիսի ստեղծագործությունների առանցքային առանձնահատկությունն այն է, որ իրադարձությունների նկարագրությունը մղվում է երկրորդական պլան և փոխարինվում կերպարի ներաշխարհի, գիտակցության արտացոլմամբ, իսկ առավել ստույգ՝ կերպարի մտքերը, ներքին մենախոսությունները, գիտակցությունը դառնում են այն պրիզման, որով արտացոլվում են գործողությունները: Ընթերցողը մուտք է գործում ոչ թե զարգացող իրադարձությունների սյուժետային դաշտ, այլ՝ հենց կերպարի գիտակցություն՝ այդտեղից հետևելով գործողությունների զարգացմանը:

Գիտակցության հոսք հասկացությունը (stream of consciousness) առաջին անգամ հայտնվեց ամերիկացի հոգեբան Ու. Ջեյմսի «Հոգեբանության հիմունքներ» աշխատության մեջ (James 1890) և մեծ արձագանք գտավ գրական ասպարեզում՝ վառ արտահայտություն ստանալով 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի գրականության մեջ: Տեսության հիմնակետն այն է, որ **միտքը նույն կառույցն ու բովանդակությունը չունի, ինչ արտաբերված խոսքը**. մտածողությունը գծային չէ, այլապես մարդը կապրեր միայն ներկայում, և հնարավոր չէր լինի արտահայտել անցյալի հիշողությունները կամ հայացք նետել դեպի ապագա: **Մտածողությունը ժամանակի կոնկրետ հարացույցի չի պատկանում. այն ներառում է անցյալը, ներկան ու ապագան:**

20-րդ դարում *գիտակցության հոսք* գրական ուղղության ականավոր ներկայացուցիչներից է Ուիլյամ Ֆոլքները: Ու. Ֆոլքների մեծության վերաբերյալ այսպիսի դիտարկում է կատարում Դ. Համբարձումյանը. «Ինչպես վերածննդի ժամանակաշրջանը թերի կլիներ հասկանալ առանց Շեքսպիրի, ռոմանտիզմն՝ առանց Բայրոնի և Շելլիի, այնպես

էլ XX դարի իրարամերժ, հակասություններով լեցուն մոդերնիզմն ու ռեալիզմը թերի կլիներ պատկերացնել առանց Ուիլյամ Ֆոլքների» (Համբարձումյան 2005: 7):

Ու. Ֆոլքներն իր ստեղծագործություններում ներկայացնում է Յոկնապատոֆի մարդկանց կյանքը, նրանց ավանդույթները, սոցիալական պայմանները, ներաշխարհը, մտորումներն ու հույզերը: Ի թիվս իր մեծաքանակ ստեղծագործությունների՝ *գիտակցության հոսք* պատմողական տեխնիկայով աչքի են ընկնում հատկապես երկու՝ «Երբ ես մեռնում էի» և «Շառաչ և ցասում» վեպերը: Ու. Ֆոլքները շատ բարձր է գնահատել հատկապես «Շառաչ և ցասում» վեպը: Իր հարցազրույցներից մեկում նա նշել է. «Ամենամեծ ջերմությունն զգում եմ «Շառաչ և ցասում» վեպի հանդեպ: Այն իմ ամենահիանալի ձախողումն է, քանի որ այն ձախողվել է չորս անգամ. վեպում չորս տարբեր տեսանկյուններից պատմել եմ նույն պատմությունը և չորս անգամ էլ ձախողել» (տե՛ս James, Millgate 1968): Այդ տեքստային բազմաձայնությունը տվյալ վեպի կարևոր առանձնահատկություններից է:

Ու. Ֆոլքները երեք կերպարների միջոցով արտահայտում է գիտակցության երեք տարբեր մակարդակներ. յուրաքանչյուրի միջոցով ներկայացնում է նույն իրողությունը՝ շեշտը դնելով տարբեր տեսանկյունների վրա: Երեք կերպարների՝ հոգեհիվանդ Բենջիի, նիհիլիստ Քվենթինի և եսակենտրոն Ջեյսընի մենախոսություններում ներկայացվում են միևնույն իրադարձությունները տարբեր կերպ և լեզվական տարբեր միջոցներով: Չորրորդ գլուխը պատմում է հենց հեղինակը, սակայն գլխավոր կերպար է դառնում ընտանիքի հավատարիմ ու նվիրված սևամորթ աղախին Դիլսին: Բազմաթիվ դժվարություններ են եղել վեպի հրատարակության ընթացքում, ինչի վկայությունն են Ու. Ֆոլքների՝ խմբագիրներին ուղղված մի շարք նամակները: Հեղինակին անընդհատ խնդրում էին վերադասավորել ժամանակները, հանել շեղատառերը, ինչին ի պատասխան՝ Ու. Ֆոլքները խմբագիր Բեն Ուոսնին ուղղված նամակներում գրել է, որ ժամանակի խախտման և շեղատառերի կիրառման պատճառն այն է, որ ցանկանում է իրադարձությունները ներկայացնել կերպարի աչքերով, ոչ թե այնպես, որ ընկալելի լինեն ընթերցողին (տե՛ս Blotner 1974): Այլ նամակներում Ու. Ֆոլքները նշում է, որ կցանկանար շեղատառերի փոխարեն տպագրության մեջ գույների բազմազանությամբ նշել ժամանակների անցումները, սակայն ֆինանսական խնդիրները և տպագրական

ոլորտի՝ ոչ այդքան զարգացած լինելը նրան չեն ընձեռել այդ հնարավորությունը (տե՛ս Wasson 1983: 84):

«Երբ ես մեռնում էի» վեպը Ու. Ֆոլքների հինգերորդ վեպն է՝ գրված 1930 թվականին: Այն գրվել է վեց շաբաթների ընթացքում, որից հետո Ու. Ֆոլքները ոչ մի փոփոխություն վեպում չի կատարել: Վեպի վերնագիրը վերցված է Հոմերոսի «Ոդիսական»-ից: Վեպը բաղկացած է 59 (հիսունինը) գլխից՝ 15 (տասնհինգ) տարբեր կերպարների մենախոսություններից, որոնցից մեկը ներկայացնում է Էդդին, երբ նա արդեն մահացած էր: Վեպի առանցքային սյուժեն Էդդիի մահն ու նրա հուղարկավորությունն է և այդ ճանապարհին հանդիպած դժվարությունները: Ինչպես և «Շառաչ և ցասում» վեպում, այստեղ ևս, Ու. Ֆոլքները յուրաքանչյուր կերպարի մենախոսություն ներկայացնում է տարբեր կառույցով և բառապաշարով:

Մտքերի բնական հոսքն արտացոլելու համար Ու. Ֆոլքները կիրառում է *գիտակցության հոսք* պատմողական տեխնիկային բնորոշ առանձնահատկություններ՝ շարահյուսորեն անկայուն, հաճախ թերի նախադասություններ, կետադրության բացթողում և լեզվական այլ հնարներ, որոնք բոլորն էլ միտված են հնարավորինս իրականին մոտ արտապատկերել կերպարների ներքին ապրումները, ներքին մենախոսությունը և մտքերի, գիտակցության հոսքը:

Մեր ուսումնասիրության **օբյեկտը** գիտակցության հոսքի խոսքայնացման միջոցներն են գեղարվեստական գրականությունում: Ատենախոսության ուսումնասիրության **առարկան** Ուիլյամ Ֆոլքների «Շառաչ և ցասում» և «Երբ ես մեռնում էի» վեպերում ներքին մենախոսությունների վերլուծությունն է, որոնց միջոցով հեղինակն արտացոլել է գիտակցության տարբեր մակարդակներ՝ յուրաքանչյուրի մեջ ընդգծելով որոշակի կոնկրետ հատկանիշներ:

Ատենախոսության **նպատակն** է Ուիլյամ Ֆոլքների ստեղծագործություններում առկայացված գիտակցության տարբեր մակարդակների վերհանումը և, համապատասխանաբար, գիտակցության հոսքի խոսքայնացման/առկայացման միջոցների ուսումնասիրությունը:

Ելնելով ատենախոսության նպատակից՝ առաջադրվել են հետևյալ **խնդիրները**՝

- ամփոփել գիտակցության հոսքի տեքստերի վերաբերյալ տեսական դրույթները՝ անդրադարձ կատարելով նաև գիտակցության մակարդակներին և առանձնահատկություններին,

- առանձնացնել տեքստերի «նորմատիվ» և «ոչ-նորմատիվ» տեսակները,

- ուսումնասիրել գիտակցության հոսքի առանձնահատկությունների դրսևորումը Ուիլյամ Ֆոլքների ստեղծագործություններում,

- դիտարկել լեզվական այն առանձնահատկությունները, որոնց միջոցով առկայացվում են գիտակցության տարբեր մակարդակները,

- վեր հանել խորքային և մակերեսային կառույցների կապը,

- ուսումնասիրել ամբողջականության ու կապակցվածության, ինչպես նաև ժամանակի և տարածության (կոնտինուումի) տեքստային կարգերը,

- վեր հանել «Շառաչ և ցասում» և «Երբ ես մեռնում էի» վեպերում գիտակցության հոսքի խոսքայնացման միջոցների ընդհանրություններն ու տարբերությունները՝ որպես հեղինակային ոճի դրսևորում:

Աշխատանքի **նորույթն** այն է, որ առաջին անգամ փորձ է արվել վեր հանել այն կապը, որն ընկած է գիտակցության հոսքի տեքստերի խոսքայնացման տարբեր ձևերի և այդ տեքստերում արտացոլված գիտակցության տարբեր մակարդակների միջև: Այդ տեքստերի ոչ-նորմատիվ, ոչ-ավանդական բնույթը պայմանավորված է հենց նրանով, որ կիզակետում ոչ այնքան գործողությունների զարգացումն է, որքան կերպարներից յուրաքանչյուրի գիտակցության արտացոլումը:

Աշխատանքի **արդիականությունը** պայմանավորված է երկու հանգամանքով՝ նախ վերջին ժամանակներում ճանաչողական լեզվաբանության հանդեպ հետաքրքրության աճով և, մասնավորապես, գեղարվեստական տեքստերի վերլուծության մեջ նոր մոտեցումների ձևավորմամբ: Երկրորդ՝ արդի արվեստի բոլոր ճյուղերում, այդ թվում նաև գրականության մեջ, առավել տարածված է դառնում ոչ-նորմատիվ, ոչ-ավանդական բնույթը, իսկ նմանօրինակ տեքստերը դեռ բավարար ուսումնասիրության չեն ենթարկվել:

Աշխատանքի **տեսական** նշանակությունն այն է, որ հետազոտությունը հնարավորություն է ընձեռում նորովի գնահատելու տեքստի ստեղծման և ընկալման մեխանիզմները: Ուսումնասիրության արդյունքները կարող են որոշակի ներդրում լինել գեղարվեստական տեքստին առնչվող մի շարք խնդիրների լուսաբանման մեջ: Սույն աշխատանքում առաջնային պլանում է տեքստի ուսումնասիրության ճանաչողական, մարդակենտրոն մոտեցումը, ինչը հանգեցնում է գեղարվեստական տեքստի, *տեքստի նորմ* հասկացության, հեղինակ-ընթերցող հաղորդակցության նորովի ընկալմանը՝ դրանով իսկ նպաստելով տեքստի տեսության հարստացմանը և հետագա զարգացմանը: Այն կարող է մասնավորապես օժանդակել հոգեբանական վեպերի՝ գիտակցության հոսքի տեքստերի հետագա ուսումնասիրություններին:

Ատենախոսության **գործնական** նշանակությունն այն է, որ հետազոտության արդյունքները կարող են կիրառվել ճանաչողական լեզվաբանությանը, տեքստի վերլուծությանը, գեղարվեստական խոսույթին, արդի գեղարվեստական տեքստերի լեզվական առանձնահատկություններին, հոգելեզվաբանությանը, գիտակցության հոսքի տեքստերին, Ուիլյամ Ֆոլքների անհատական ոճին վերաբերող տարբեր դասընթացներում, կարող են նաև օժանդակել նմանօրինակ այլ ուսումնասիրություններին:

Ատենախոսության համար **մեթոդաբանական** առումով հիմնարար նշանակություն են ունեցել երկու ականավոր գիտնականների՝ Ու. Ջեյմսի և հոգեվերլուծության հիմնադիր Զ. Ֆրոյդի աշխատությունները՝ գիտակցության բնույթի, մակարդակների, առանձնահատկությունների վերաբերյալ: Եթե Ու. Ջեյմսն իր աշխատություններում շեշտում է գիտակցության անընդհատությունը և այն դիտարկում է որպես դինամիկ ամբողջականություն (James 1983), ապա Զ. Ֆրոյդը առանձնացնում է գիտակցության երեք հիմնական մակարդակ՝ գիտակցական, ենթագիտակցական և անգիտակցական, որոնց փոխազդեցությունը դիտարկում է որպես հոգեկանի հիմք (Freud 1923): Հետազոտության իրականացման համար կիրառվել են գեղարվեստական տեքստի առանձնահատկություններին, տեքստային կարգերին նվիրված ուսումնասիրություններ (Ի. Գալպերին, Գ. Գասպարյան, Մ. Հալիդեյ, Ռ. Հասան, Զ. Տիրկո, Տ. Բատալյա, Զ. Տուրանա, Վ. Բոլոտով, Յ. Կազարին, Լ. Բաբենկո և այլք), լեզվի և

մտածողության փոխհարաբերությունը դիտարկող՝ ճանաչողական լեզվաբանության աշխատություններ (Ա. Լուրիա, Վ. Վինոգրադով, Զ. Լակոֆֆ, Մ. Ջոնսոն, Մ. Թրոնթեր և այլք), գիտակցության հոսքի տեքստերին առնչվող ուսումնասիրություններ (Է. Բրանկո, Ա. Դեյքման, Ռ. Համֆրի, Ռ. Էլիսոն և այլք):

Առաջադրված խնդիրների իրագործման համար կիրառվել են համատեքստային-նկարագրական, հասկացութային և դիսկուրս վերլուծության, կառուցվածքային վերլուծության, զուգահրական, ինդուկտիվ և դեդուկտիվ **մեթոդները**:

Աշխատանքի **կառուցվածքը** բխում է հետազոտության թեմայից և մեր առջև դրված խնդիրներից: Այն բաղկացած է ներածությունից, երեք գլուխներից, եզրակացությունից և օգտագործված գրականության ցանկից:

Ներածության մեջ ներկայացված են թեման, նպատակը և խնդիրները, աշխատանքի գիտական նորույթը և արդիականությունը, տեսական, գործնական արժեքը, մեթոդաբանությունը, հետազոտության մեթոդները և կառուցվածքը:

Առաջին գլխում, որը վերնագրված է «Գեղարվեստական տեքստի առանձնահատկությունները հաղորդակցության տեսության տեսանկյունից», ամփոփված են թեմային առնչվող աշխատություններ, որոնք վերաբերում են տեքստի առանձնահատկություններին, նորմատիվ և ոչ-նորմատիվ տեքստերի հատկորոշմանը, գիտակցության հոսքին, ներքին մենախոսությանը, գիտակցության հայեցակարգին և նրա մակարդակներին:

Երկրորդ գլխում՝ «Գիտակցության հոսքի խոսքայնացման եղանակները՝ ըստ գիտակցության առանձին մակարդակների» դիտարկվում են Ու. Ֆոլքների նշված երկու վեպերում գիտակցության երեք տարբեր մակարդակների խոսքայնացման միջոցները՝ անգիտակցական, ենթագիտակցական և գիտակցական:

Երրորդ գլխում՝ «Գիտակցության հոսքի լեզվական դրսևորումները Ու. Ֆոլքների վեպերում» դիտարկվում են Ու. Ֆոլքների «Շառաչ և ցասում» և «Երբ ես մեռնում էի» վեպերի կապակցվածության և ամբողջականության միջոցները, մասնավորապես ռեֆերենտային կապակցվածության տարբեր դրսևորումները, ժամանակի կարգի առկայացման միջոցները:

Եզրակացության մեջ ամփոփված են աշխատանքի արդյունքներն ու հիմնական դրույթները:

Գրականության ցանկն ընդգրկում է այն աղբյուրները, որոնք օգտագործվել են ատենախոսությունը գրելու ընթացքում:

ԳԼՈՒԽ 1

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀԱՂՈՐԴԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱՆԿՅՈՒՆԻՑ

1.1. Գեղարվեստական տեքստի՝ «նորմատիվ» և «ոչ-նորմատիվ» տեսակների բնորոշումը

Տեքստը հաղորդակցության միավոր է, որը, լինելով բարդ և բազմաբնույթ, ուսումնասիրությունների մեծ շրջանակ է ընդգրկում՝ դիտարկվելով տարբեր գիտակարգերում և հարացույցերում (լեզվաբանություն, գրականագիտություն, հոգեբանություն, հոգելեզվաբանություն, փիլիսոփայություն, նշանագիտություն, հերմենևտիկա, տրամաբանություն և այլն): Սակայն տեքստի՝ իբրև առանձին լեզվական միավորի ուսումնասիրությունը երկար պատմություն չունի: Մինչև 20-րդ դարը լեզվաբանական ուսումնասիրությունները հիմնականում կատարվում էին առանձին բառային միավորների, բառակապակցությունների, նախադասությունների և պարբերությունների, սակայն ոչ՝ ամբողջական տեքստի մակարդակով: Ընդ որում, այդ ուսումնասիրությունները հիմնականում քերականական բնույթ էին կրում: Ճանաչողական լեզվաբանության զարգացումը հետզհետե խթանեց տեքստի՝ որպես առանձին միավորի առավել լայնածավալ ուսումնասիրությունները:

Տեքստի բազմաբնույթ լինելը հանգեցնում է նրա բազմաբնույթ, տարատեսակ սահմանումներին: Տարբեր լեզվաբաններ տեքստի սահմանման մեջ ընդգծում և առաջնային են համարում նրա որևէ կոնկրետ հատկանիշ: Այսպես՝ տեքստի սահմանումները կարելի է խմբավորել ըստ հետևյալ հատկանիշների, որոնք կարևորվել, առաջնային են համարվել այն սահմանելիս՝

- *գծայնություն, իմաստային ամբողջականություն և հուզական ազդեցություն* – «Տեքստը իմաստային կապով միավորված նշանների գծային հաջորդականություն է, որոնց շնորհիվ արտահայտվում են հասցեագրողի մտքերը, կամքն ու զգացմունքները և հուզական ազդեցություն թողնում ընթերցողի վրա» (Болотов 1981: 6),

- *տեղեկատվության պարունակում, մատչելիություն, հաղորդակցական բնույթ* – «Տեքստը նշանների հասցեագրված, ամփոփ և վերարտադրելի հաղորդականություն է, որը փոխանցում է որոշակի բովանդակություն և ունի իմաստ, որն, ըստ էության, ընկալելի է» (Брудный 1988: 4): «Տեքստը չի համարվում լեզվի միավոր: Այն խոսքի միավոր է, հաղորդակցության համակարգի տարր» (Слюсарева 1982: 10): 2. Հարիսը ևս հաղորդակցականությունը դասում է տեքստի առաջնային հատկանիշների շարքում (Harris 1952),

- *բոլոր մակարդակների լեզվական միավորների ընդգրկում* – «Տեքստը ստեղծագործություն է, որում առկայացվում են բոլոր լեզվական միավորները (հնչույթից մինչև նախադասություն), այն բարդ լեզվական նշան է, որի ուսումնասիրությունը ենթադրում է բոլոր լեզվական նշանների դիտարկում» (Бабенко, Казарин 2005: 11),

- *թեմատիկ ամբողջականություն* – «Տեքստը թեմատիկ ընդհանրությամբ կապակցված երկու և ավելի ինքնուրույն նախադասությունների ամբողջականություն է» (Шевякова 1990: 435),

- *կապակցվածություն, կառուցվածքային-իմաստային ամբողջականություն* – «Տեքստը կառուցվածքային-իմաստային ամբողջականություն ունեցող միավոր է, նախադասությունների բազմություն, որոնք կապակցված են բառային, տրամաբանական և քերականական կապերով՝ ունակ հաղորդելու որոշակի կերպով կազմակերպված, հասցեագրված տեղեկատվություն» (Тыраева 1986: 11),

- *արտահայտչականություն, սահմանափակվածություն* – Յ. Լոտմանը տեքստի սահմանման մեջ առանձնացնում է հետևյալ առանձնահատկությունները՝ արտահայտչականություն, սկիզբ և վերջ, կառուցվածքայնություն, քանի որ տեքստը պարզապես անկախ միավորների հանրագումար չէ, այն ունի ներքին կառուցվածք (Лотман 1970: 67-70),

- *սոցիալական համատեքստի առկայության պահանջ* – ըստ վան Դեյքի՝ ցանկացած տեքստի ինչպես ստեղծման, այնպես էլ ընկալման գործընթացում անբաժանելի տարր են կազմում մտածական գործընթացն ու սոցիալական համատեքստը (Dijk 1997: 3-5):

Տեքստի առավել ընդգրկուն սահմանում է առաջարկել Ի. Գալպերինը, որը գրեթե ամփոփում է բոլոր վերոնշյալ սահմանումները՝ դիտարկելով տեքստը որպես խոսքաստեղծման գործընթացի արդյունք, որն օժտված է ավարտունությամբ, բաղկացած է վերնագրից և մի շարք հատուկ վերասույթային միավորներից, որոնք միավորվում են բառային, քերականական, տրամաբանական, ոճական կապերով, ունեն հստակ ուղղորդվածություն և գործառական նպատակ (Гальперин 1981: 18):

Այսպիսով՝ տեքստի առանձնահատկությունների շարքում կարևորվում է նրա կապակցվածությունն ու ամբողջականությունը, տեղեկատվության փոխանցումը և հաղորդակցական բնույթը: Սակայն այդ հատկանիշների առաջնահերթությունը կարող է փոփոխվել, պայմանավորված նրանով, թե ինչ տեքստի մասին ենք խոսում: Գեղարվեստական տեքստերի դեպքում առավել դժվար է ընդհանրական բնորոշումներ և սահմանումներ տալ, քանի որ այս դեպքում գործ ունենք տարբեր **հեղինակների անհատական ոճի** և մոտեցման հետ: Յուրաքանչյուր գեղարվեստական տեքստ, լինելով արվեստի ստեղծագործություն, նախ և առաջ հեղինակի ինքնարտահայտման դրսևորումն է, ինչով էլ պայմանավորվում է սուբյեկտիվ գործոնի գերիշխումը և օբյեկտիվ ընդհանրությունների (ունիվերսալիաների) վերհանման դժվարությունը: Ինչպես նշում են Մ. Գորելիկովան և Դ. Մագոմեդովան. «Գեղարվեստական գրականության լեզուն չի ենթարկվում նույն տրամաբանական օրինաչափություններին, որոնք բնորոշ են գիտական տեքստերին: Գեղարվեստական տրամաբանությունն անհատական է և բնորոշվում է ըստ հեղինակի, ում համար ստեղծագործելու գործընթացը նախ ինքնարտահայտման գործընթաց է» (Гореликова, Магомедова 1989: 6):

Քանի որ գեղարվեստական տեքստի բնույթը պայմանավորվում է հեղինակի անհատական ոճով, դա հանգեցնում է գեղարվեստական լեզվի բազմազանության. «Գեղարվեստական գրականության լեզուն ունի ավելի մեծ բազմազանություն, քան գործնական լեզուն, և ավելի դժվար է դասակարգել գեղարվեստական գրականության առանձնահատկությունները» (Щерба 1957: 118): Գեղարվեստական գրականության լեզվի բազմաբնույթ լինելը պայմանավորվում է նաև ներակա իմաստների գերակշռմամբ. «Գեղարվեստական տեքստում չարտահայտվածը կարող է ունենալ առավել մեծ նշանակություն, քան այն, ինչն իրականում պարունակվում է տեքստում»

(Виноградов 1971: 73): Տեքստում առկայացված ներակա իմաստները հանգեցնում են տարբեր մեկնաբանությունների: Հետաքրքրական է Յ. Լոտմանի տեսակետը տեքստերի վերաբերյալ: Նա տալիս է տեքստի սահմանումը՝ այն պայմանավորելով ոչ միայն հեղինակի մտադրություններով, այլև ընթերցողի ընկալմամբ, ըստ որի առանձնացնում է տեքստի չորս տեսակ՝

- հեղինակն ստեղծում է տեքստն իբրև գեղարվեստական ստեղծագործություն, և ընթերցողն ընկալում է այն հենց այդպիսին,

- հեղինակը չի գրում ստեղծագործությունն իբրև արվեստի գործ, սակայն ընթերցողն այն այդպես է ընկալում (ինչպես, օրինակ, հոգևոր և պատմական որոշ տեքստեր),

- հեղինակն ստեղծում է տեքստն իբրև գեղարվեստական ստեղծագործություն, սակայն ընթերցողն այն այդպես չի ընկալում,

- հեղինակն ստեղծում է ոչ-գեղարվեստական տեքստ, և ընթերցողն այն ընկալում է իբրև ոչ-գեղարվեստական (Лотман 1970: 346):

Յ. Լոտմանի առաջարկած տարբերակները հանգեցնում են այն մտքին, որ տեքստի գեղարվեստական կամ ոչ-գեղարվեստական բնույթը որոշվում է ոչ միայն հեղինակի, այլև ընթերցողի կողմից, հետևաբար ընթերցողն ինքն էլ է «սահմանում», թե ինչ ասել է գեղարվեստական տեքստ, և որոնք են գեղարվեստական տեքստի չափանիշները և առանձնահատկությունները: Դա իր հերթին կարող է հանգեցնել նրան, որ միևնույն տեքստը համարվի գեղարվեստական կամ ոչ-գեղարվեստական տարբեր ընթերցողների շրջանակներում: Այսպիսի մոտեցումն ավելի է դժվարացնում գեղարվեստական տեքստի համընդհանուր սահմանումը (հաշվի առնելով ընթերցողների անորոշ և անթիվ բազմությունը՝ անհնարին է համակարգել, համախմբել բոլոր մոտեցումները):

Գեղարվեստական տեքստի ընկալման հարցում ընթերցողի դերի կարևորությունը շեշտադրվում է նաև Գ. Գասպարյանի աշխատություններում: Նրա գնահատմամբ՝ գեղարվեստական տեքստի մեկնաբանությունը կախված է ընթերցողի անհատականությունից, նրա կյանքի և հուզական փորձից, մշակութային մակարդակից, որոշակի գրական պատրաստվածությունից և նույնիսկ ազգային պատկանելությունից: Գ. Գաս-

պարյանը նշում է նաև, որ ընթերցողների հայացքները, ինչպես հեղինակներինը, հակված են փոխվելու. «Յուրաքանչյուր դարաշրջան, յուրաքանչյուր պատմական շրջան, իր հասարակական և հանրային պահանջներով հանդերձ, առաջացնում է որոշակի գրական ուղղություններ, գեղարվեստական ոճեր և համապատասխան հեղինակային մեթոդներ, ինչպես նաև յուրաքանչյուր դարաշրջան և յուրաքանչյուր պատմական շրջան զարգացնում է ընթերցողի որոշակի գիտակցություն և ընկալում: Հետևաբար, նպատակահարմար է ընկալող սուբյեկտ ընդունել ո՛չ «միջին» ընթերցողի (Մ. Ռիֆատերի եզրույթաբանությամբ), ո՛չ էլ «գլուխ/հատընտիր գերընթերցողին», այլ այն ընթերցողին, որն ունակ է առավել համարժեք ընկալել տվյալ գեղարվեստական տեքստը» (Гаспарян 2015: 32):

Գեղարվեստական գրականության մեջ ընթերցողի դերի կարևորությունը շեշտում է նաև Վ. Վինոգրադովը. «Ընթերցողը ոչ միայն ընթերցում, այլև ստեղծագործում է հեղինակի հետ միաժամանակ՝ ստեղծագործության մեջ դնելով նորանոր բովանդակություններ, և, այդ առումով, կարելի է համարձակորեն պնդել ընթերցողի և հեղինակի համահեղինակության մասին: Հետևաբար, ընթերցողների յուրաքանչյուր սերունդ յուրովի է ընկալում միևնույն ստեղծագործությունը, «բացահայտում» նրանում նոր խորքային իմաստներ և նորմեր» (Виноградов 1971: 8-9):

Բացի բազմազանությունից ու դասակարգման դժվարությունից՝ գեղարվեստական տեքստի դեպքում խնդիրը ոչ միայն ընկալելի, մատչելի տեղեկատվության շարադրումը և փոխանցումն է, այլև **գեղագիտական զգացողություն** հաղորդելը: Հարց է ծագում. «Ո՞րն է սովորական և գեղագիտական զգացողությունների տարբերությունը»: Լ.Վիգոտսկին տալիս է այսպիսի պատասխան. «Գեղագիտական զգացողությունն առաջանում է այն դեպքում, երբ ակտիվանում է երևակայությունը» (Виготский 1968: 267): Սա կարելի է վերագրել ինչպես հեղինակին, այնպես էլ ընթերցողին. ինչպես հեղինակն է իր ակտիվ երևակայությամբ ստեղծում հավանական կամ անսպասելի սյուժեներ, այնպես էլ ընթերցողն իր երևակայությամբ կարող է բազմաթիվ և բազմապիսի մեկնաբանություններ տալ միևնույն տեքստին, և երկու դեպքում էլ տեքստը կարող է գեղագիտական զգացողություն առաջացնել:

Գեղարվեստական տեքստի գեղագիտական գործառույթի մասին մեկ այլ կարծիք է արտահայտում Ա. Մոլը: Նա տարբերակում է գեղարվեստական տեքստերի տեղեկատվության երկու տեսակ՝ իմաստաբանական և գեղագիտական (Моль 1966:5): Գեղագիտական տեղեկատվություն ասելով՝ Ա. Մոլը նկատի ունի տեղեկատվության յուրահատուկ ձև, որը կապված է նորմի խախտման հետ, «որոշակի կարգի ազատության» հետ (Моль 1966: 155): Այն, որ **նորմի խախտումը** գեղարվեստական տեքստերի ամենաբնորոշ առանձնահատկություններից է, նշվում է բազմաթիվ լեզվաբանների աշխատություններում: Ինչպես նշում է Ի. Գալպերինը, թեպետ գեղարվեստական տեքստերը ևս ենթարկվում են որոշակի համընդհանուր նորմերի, այնուամենայնիվ, այստեղ մեծ է «ակտիվ անգիտակցականի» դերը, ինչի արդյունքում էլ նորմի խախտումը հաճախ է տեղի ունենում և դառնում գեղարվեստական տեքստերի առանձնահատկություններից մեկը (Гальперин 1981: 25):

Վ. Բոլոտովն առանձնացնում է տեքստի երկու տեսակ՝ նորմատիվ և ոչ նորմատիվ: Նրա գնահատմամբ ևս՝ միայն նորմի խախտման արդյունքում կարող է տեքստը հուզական ազդեցություն թողնել հասցեատիրոջ վրա (Болотов 1981:11): Վ. Բոլոտովը նորմը ներկայացնում է իբրև մակարդակ, որում հաղորդվում է հիմնական ինտելեկտուալ տեղեկատվությունը: Նա հիմնականում նորմի խախտումը վերագրում է տեքստին, այսինքն գրավոր խոսույթին, մինչդեռ բանավոր խոսքում հուզական ազդեցության հասնելու համար պարտադիր չէ ընտրել նորմի խախտման ճանապարհը, դրան կարելի է հասնել նաև ձայնի ուժգնության, հնչերանգի, շեշտավորումների և այլ հարալեզվական միջոցների շնորհիվ: Սակայն նորմի խախտումը կամ «ոչ-նորմ» եզրույթն ավելի պատկերավոր դարձնելու համար՝ պետք է նախ սահմանել, թե ինչ է նորմը: Ինչպես նշվեց, ըստ Վ. Բոլոտովի, նորմը այն մակարդակն է, որում հաղորդվում է ինտելեկտուալ տեղեկատվությունը: Ձև (լեզու) – բովանդակություն հարաբերության մեջ Վ. Բոլոտովը տարանջատում է նորմ – ոչ-նորմ հակադրությունները՝

- նորմատիվ լեզու – նորմատիվ բովանդակություն հատուկ տեքստերում գիտական, տեխնիկական և այլն,
- նորմատիվ լեզու – ոչ նորմատիվ բովանդակություն՝ հեքիաթներում,
- ոչ նորմատիվ լեզու – նորմատիվ բովանդակություն՝ պոեզիայում,

• ոչ նորմատիվ լեզու – ոչ նորմատիվ բովանդակություն՝ ազդեցիկ խոսքում:
(Болотов 1981:20):

Յ. Լոտմանը ևս նշում է, որ նորմի խախտումը գեղարվեստական տեքստի առանձնահատկություններից է. «Գեղարվեստական տեքստը ենթադրում է ոչ այնքան կառուցվածքային նորմերի կիրառում, որքան հենց դրանց խախտում» (Лотман 1970: 363): Այսպիսով՝ գեղարվեստական տեքստում նորմը խախտվում է գեղագիտական զգացողություն առաջացնելու նպատակով:

Չնայած գեղարվեստական տեքստերի բազմաբնույթ լինելուն՝ այնուհանդերձ, կարելի է առանձնացնել որոշակի առանձնահատկություններ, նորմեր, որոնք բնորոշ են բոլոր գեղարվեստական տեքստերին: Հատկապես մինչև 20-րդ դարը գրականությունն աչքի էր ընկնում հետևյալ ընդհանուր հատկանիշներով. հեղինակը ներկայացնում էր կերպարներին գործողությունների կիզակետում, որոշակի ժամանակային և տարածական պլանում, տեղի էր ունենում գործողությունների զարգացում, խնդիրների առաջադրում (տարբեր արժեքների և շահերի բախում) և դրանց լուծում, ինչն արտահայտվում էր նկարագրական, պատմողական ասույթներով, հեղինակի մեկնաբանություններով և գնահատմամբ, կերպարների մենախոսություններով և երկխոսություններով: Կարևորագույն հատկանիշն այն էր, որ այդ ամենն ունենում էր իմաստային և կառուցվածքային այնպիսի շարադրանք, որն **ընկալելի** կլիներ ընթերցողների առավել մեծ զանգվածի համար: Այսինքն՝ գեղարվեստական գրականությունն ուներ ժամանակային և տարածական տրամաբանական հաջորդականություն, որն ամբողջությամբ սյուժետային գծային պատկեր էր ստեղծում և ընկալելի էր ընթերցողների լայն զանգվածի համար:

Գեղարվեստական գրականության մեկ այլ առանձնահատկությունն այն է, որ նրա կիզակետում մշտապես եղել է կերպարի ներաշխարհը, քանի որ կերպարը, ինչպես նշում է Յ. Սորոկինը, տեքստային ընդհանրույթներից (ունիվերսալիաներից) մեկն է. «Տեքստի իմաստաբանական տիրույթն անպայման ներառում է **մարդ, ժամանակ և տարածություն**, և հատկապես պետք է նշել «մարդ» ընդհանրույթը՝ ընդգծելով գեղարվեստական տեքստերի մարդակենտրոն բնույթը» (Сорокин 1997: 41): Ինչ վերաբերում է գեղարվեստական տեքստի տարածությանը, այն հետևյալ կերպ են

դասակարգել Լ. Բաբենկոն և Յ. Կազարինը՝ 1. *հոգեբանական* տարածություն (գործողությունների ծանրակշիռ մասը տեղի է ունենում կերպարների ներաշխարհում, և կարող է լինել ինչպես ստատիկ, այնպես էլ դինամիկ, իսկ տեղայնացման միջոցներն են սիրտը, հոգին, աչքերը և այլն), 2. *աշխարհագրական* տարածություն (կարող է լինել կոնկրետ վայր՝ քաղաք, գյուղ, բնություն և այլն), 3. *կեդրային* տարածություն (սահմանափակված ներքին տարածություն՝ սենյակ, տուն, վրան և այլն), 4. *ֆանտաստիկ* տարածություն (գիտության և տրամաբանության տեսանկյունից ոչ-ռեալ էականերով և իրադարձություններով լի), 5. *տրիտերակն* տարածություն (մարդու համար հեռավոր տարածություն, որը լի է մարդուց անկախ և ազատ մարմիններով՝ արև, լուսին, աստղեր և այլն), 6. *հասարակական* տարածություն (սա մարդու կողմից ստեղծված տարածությունն է, որտեղ անցնում է նրա գիտակցական կյանքը, որի պատկերավորման եղանակավորումը կարող է լինել պաթոսից մինչև նվաստացում) (Бабенко, Казарин 2005: 97-102):

Գեղարվեստական գրականության մեջ ճկուն, փոփոխական կարող է լինել ինչպես տարածությունը, այնպես էլ ժամանակը: Ի տարբերություն իրական ժամանակի, որը գծային է, շարժվում է միայն մեկ ուղղությամբ՝ անցյալ, ներկա, ապագա, և շրջելի չէ, գեղարվեստական ժամանակը կարող է շարժվել ամենատարբեր ուղղություններով՝ ներկայից անցյալ, ապագայից անցյալ և այլն: Գեղարվեստական ժամանակի վերաբերյալ կարևոր դիտարկումներ է կատարել Զ. Տուրանան. «Գեղարվեստական ժամանակն իրադարձությունների օրացուցային հաշվետվություն չէ, այլ իրադարձությունների միջև *զուգորդային, պատճառահետևանքային* և *հոգեբանական* կապի հաստատում: Գեղարվեստական ժամանակը ներառում է կերպարի՝ ժամանակի սուբյեկտիվ ընկալումը: Յուրաքանչյուր կերպար ունի իր անհատական ժամանակը: Գեղարվեստական ժամանակը երեք ընկալումների միախառնուրդ է՝ հեղինակի, ընթերցողի և կերպարի» (Турева 1979: 15-16): Այն, ինչ կերպարի համար ներկա է կամ նույնիսկ ապագա, հեղինակի և ընթերցողի համար արդեն անցյալ է՝ տեղի ունեցած գործողություն: Եթե իրական ժամանակը դինամիկ է՝ մշտական շարժման մեջ, ապա գեղարվեստական ժամանակը կարող է լինել թե՛ դինամիկ և թե՛ ստատիկ: Կախված կերպարի հոգեվիճակից՝ գործողության ընթացքը

կարող է արագանալ կամ դանդաղել, որի արդյունքում կերպարի որևէ հիշողություն կամ զգացողություն, որն իրականում ակնթարթներ կամ րոպեներ է տևել, գեղարվեստական գրականության մեջ կարող է ընդգրկել ավելի մեծ ծավալ, տևել ավելի երկար, քան կյանքի տևական շրջանները: 2. Տուրաևան ժամանակի ընկալումը պայմանավորում է նյարդային համակարգով: Կախված տարբեր հոգեվիճակներից՝ հուզմունք, հրճվանք, զայրույթ և այլն, տարբեր է ժամանակի ընկալումը, ինչը 2. Տուրաևան անվանում է *զգայական ժամանակ* (Турева 1979: 17):

Ըստ *բովանդակության*՝ Վ. Բելյանինը դասակարգում է գեղարվեստական տեքստերը՝ առանձնացնելով հարաբերությունների երեք մակարդակ՝ *հարաբերություն աշխարհի հետ, հարաբերություն մարդկանց հետ* և *հարաբերություն սեփական ես-ի հետ*: Համապատասխանաբար, նա առանձնացնում է հետևյալ տեքստերը՝

- *լուսավոր տեքստեր* (светлые тексты) – գաղափարային բովանդակությունը հանգում է հետևյալ մտքին, որ ամեն գոյություն ունեցող բան կատարյալ և անկրկնելի է, իսկ կերպարն այդ լուսավոր գաղափարը փոխանցում է մյուսներին: Նմանօրինակ տեքստերի շարքին են դասվում կրոնական տեքստերը,

- *ակտիվ տեքստեր* (активные тексты) – այս տեքստերի և *լուսավոր տեքստերի* ընդհանրությունն այն է, որ երկու դեպքում էլ կերպարը փորձում է տարածել բարին, սակայն ի տարբերություն *լուսավոր տեքստերի*, այստեղ կերպարը բախվում է բազմաթիվ խոչընդոտների: Հանգուցալուծումը կարող է լինել երկու տարբերակով. կամ «բարու հաղթանակը չարի դեմ» կամ կերպարի սպանությունը դավադիրների կողմից,

- *պարզ/հասարակ տեքստեր* (простые тексты) – առանցքում դիմադրող կերպարն է, իսկ սյուժեն կենտրոնանում է նրա պլանավորած գործողությունների վրա: Այդպիսի տեքստերի կերպարներ կարող են լինել ծովագնացները, զինվորները, թշնամու մոտ հայտնված գերիները և այլն,

- *ուրախ տեքստեր* (весёлые тексты) – գրված են ազատ և արկածային ոճով: Բնորոշվում են մեծ քանակությամբ գործողությունների և կերպարների նկարագրությամբ: Կերպարի առջև ծառայած ցանկացած վտանգ ավարտվում է կերպարի հաղթանակով: Այսպիսի տեքստերն ավարտվում են կերպարի՝ նոր արկածներ որոնելով,

- *թախծուղի տեքստեր* (печальные тексты) – բնորոշվում են անցած գործողությունների նկարագրությամբ, հեղինակը վերադառնում է դեպի պատանեկություն կամ մանկություն: Այսպիսի տեքստերում ամեն ինչ վերջանում է, ավարտին է հասնում, անցնում է, դադարում է,

- *բարդ տեքստեր* (сложные тексты) – բնորոշվում են իմաստային և շարահյուսական բարդություններով: Բարդ, կամ ավելի ստույգ՝ բարդացված տեքստերը ներկայացվում են «միջին» մարդու համար անսովոր կառույցով և «դժվարամարս» բովանդակությամբ: Բարդ տեքստերի կապակցվածությունը շատ թույլ է արտահայտված, և դրանք գտնվում են զուգորդային մտածողության տիրույթում: Այս տեքստերը կրում են ինտելեկտուալ, փիլիսոփայական, վերացական բնույթ, և նրանցում միշտ առկա է «քողարկված գաղտնիքը», ինչի արդյունքում տեքստերն սկսում են տարօրինակ թվալ, և առաջանում են քառասյին ու վերացական պատկերներ: Վ. Բելյանինն առանձնացնում է բարդ տեքստերի երկու տեսակ՝ 1. համադրական տեքստեր, որոնց բարդությունն արտահայտված է խորքային կառույցում, և պահպանված է շարահյուսական ու կառուցվածքային ամբողջականությունը, 2. վերլուծական տեքստեր, որտեղ բարդությունն ընդգրկում է նաև մակերեսային կառույցը: Վերջինիս համար բնորոշ է բարդացված շարահյուսությունը, մտքերի խճճված կապակցումը, որոնք ներդրված են այնպիսի քերականական կառույցներում, որ դժվար է դրանք ամբողջական կոչել (Белянин 1988: 48-78): Այն, ինչ Վ. Բելյանինը ներկայացնում է որպես վերլուծական բարդացված տեքստ՝ բարդացված շարահյուսությամբ և խճճված մտքերով, կարող է վերագրվել հենց 20-րդ դարի գրականությանը, որն արմատական փոփոխություններ բերեց գրական ժանրում:

Ընդհանրացնելով՝ կարող ենք նշել, որ տեքստի սահմանումների մեջ առաջնային են համարվում կառուցվածքային-իմաստային ամբողջականությունը և հաղորդակցականությունը: Ինչ վերաբերում է գեղարվեստական տեքստին, ապա այն բազմաբնույթ է և հատկորոշվում է նորմի խախտմամբ՝ հուզական ազդեցություն թողնելու, գեղագիտական գործառույթ իրականացնելու նպատակով: Գեղարվեստական տեքստերում կարևորվում է հեղինակի անհատական ոճը, իսկ տեքստի ընկալման/ապակոդավորման հարցում մեծ է ընթերցողի դերը: Տեքստի ընկալումը (հատկապես

ժամանակակից ոչ-նորմատիվ տեքստերի) կախված է ընթերցողի հենքային և համապատասխան գրական գիտելիքների պաշարից, մշակութային պատկանելությունից, մտավոր կարողություններից, զգացմունքային և կենցաղային փորձից և այլն:

1.2. Գիտակցության հոսքի տեքստերի բնութագրիչ առանձնահատկությունները

Քանի որ գիտակցության հոսքի տեքստերի նպատակը կերպարների գիտակցության արտացոլումն է, այդ տեքստերի ուսումնասիրության հարցում առաջնահերթ է դառնում գիտակցության մասին համընդգրկուն պատկերացում ունենալը: Միայն այդ դեպքում է հնարավոր վերծանել և վերլուծել այդ տեքստերի ոչ միայն բովանդակային, այլև կառուցվածքային, լեզվական առանձնահատկությունները, քանի որ տվյալ դեպքում տեքստերի մակերեսային կառույցի բարդությունն ամբողջությամբ պայմանավորված է բովանդակությամբ:

Մարդու էությանը, նրա ներաշխարհին վերաբերող հարցերի շարքում թերևս ամենաառեղծվածայինն ու վիճարկելի մարդու գիտակցության հարցն է: Գիտակցությանը վերաբերող հարցերը սկսել են ուսումնասիրության և քննարկման առարկա դառնալ դեռևս վաղ ժամանակներից, երբ մարդն սկսել է դիտարկվել ոչ միայն իբրև կենսաբանական, այլև բանական էակ, և ուշագրավ է դարձել մարդկային բանականության քննումը: Ոչ նյութական, ոչ շոշափելի, այսինքն վերացական հասկացությունների բացատրությունն ու վերլուծությունը շատ ավելի բարդ է, քան նյութական իրերի նկարագրությունը: Այդպիսի դեպքերում կարծիքների և վերլուծությունների բազմազանություն է առաջանում, ինչն իր հերթին ընդլայնում է ուսումնասիրությունների շղթան՝ միևնույն ժամանակ տալով թե՛ լուծումներ, թե՛ առաջացնելով խճճվածություն ու նորանոր հարցադրումներ: Իսկ գիտակցությունը հենց այդպիսի աննյութական և բարդ մեխանիզմ է, որի ուսումնասիրությունը բազմաբնույթ է:

Գիտակցության խնդիրն արծարծվել և ուսումնասիրության առարկա է դարձել տարբեր գիտակարգերում՝ հոգեբանություն, փիլիսոփայություն, մարդաբանություն, բժշկություն, լեզվաբանություն, հոգելեզվաբանություն և այլն: 17-րդ դարից սկսած՝ գիտակցությունը սկսել են զուգահրել և, նույնիսկ, համադրել մտածողությանը: Ռ. Դեկարտն իր «Փիլիսոփայության սկզբունքներ» աշխատության մեջ (1644) մտածողությունը դիտարկում է որպես ինքնագիտակցություն. «Միտք բառի տակ հասկանում եմ մեր մեջ տեղի ունեցող երևույթների գիտակցումը» (Descartes 1644): Ավելի ուշ՝ 17-րդ դարի վերջին, Ջոն Լոկն առաջարկում է նմանատիպ տարբերակ իր «Ակնարկ մարդկային բանականության» աշխատության մեջ. «Գիտակցությունն անհրաժեշտ է մտածելու համար» (Lockes 1689):

Հետագայում փիլիսոփայության մեջ ընդարձակվեց գիտակցության սահմանումը: Այն արդեն կապում էին ոչ միայն մտքի, այլև հոգեկան տարբեր դրսևորումների հետ և առանձնացնում չորս հիմնական շերտ՝ գիտակցական, անգիտակցական, ինքնագիտակցական և վերգիտակցական. «Անգիտակցականի դեպքում մարդն իրեն հաշիվ չի տալիս հոգեկան գործընթացների բնույթի և բովանդակության մասին, նրանց նշանակությունը մնում է չպարզաբանված: Ակամա ըմբռնումը, երազները անգիտակցականի տիպական ձևերն են: Սովորաբար անգիտակցականը հանդես է գալիս որպես հոգեկան գործընթացների մի շղթա, որոնց պատճառներն անճանաչելի են մնում: Ենթագիտակցական ոլորտն իր մեջ ներառում է իմացության բոլոր ձևերը՝ զգայական և ռացիոնալ: Մարդու գիտակցությունը կարող է ուղղված լինել նաև դեպի իր անձը, իրեն: Այդ դեպքում գործում է ինքնագիտակցությունը: Ինքնագիտակցությունը սեփական ես-ի գիտակցումն է, գիտելիք իր՝ որպես անձնավորության, մարդու մասին, որը և հիմք է դառնում ինքնադաստիարակության, առաջադրված նպատակներին հասնելու համար (Կանկե 2001: 163 - 165):

Գիտակցության հոգեբանական սահմանումները գրեթե նույնանում են փիլիսոփայականին: Գիտակցությունը սուբյեկտի կողմից որոշակի երևույթների և գործընթացների բնույթի պարզաբանումն է: Եթե սուբյեկտը տրամաբանում է, առանձնացնում է որոշակի առարկաներ, բացահայտում է նրանց տարբերությունները և նմանությունները, ընդհանուրն ու եզակին, խորանում է նրանց պատճառա-

հետևանքային կապերի մեջ, ապա հենց այդ հատկանիշները բնորոշում են գիտակցության աշխատանքը: Գիտակցաբար են ընթանում հոգեկան գործունեության տարբեր ձևերը՝ մտածողությունից մինչև զգայություն, օրինակ, ցավի ակնթարթային գիտակցումը: Գիտակցության այս մակարդակը բնորոշվում է որպես գիտակցության տարրական ձև, որը հիմնվում է զգայությունների վրա (Schacter, Gilbert, Wegner 2009: 300):

Հոգեբանության մեջ ևս հոգեկանն ու գիտակցությունը հաճախ նույնացվում են. «Ըստ դասական սահմանման՝ հոգեկանը օբյեկտիվ աշխարհի սուբյեկտիվ արտացոլումն է հոգեկան տարբեր երևույթների տեսքով: Հոգեկանը (գիտակցությունը) օբյեկտիվ աշխարհի սուբյեկտիվ պատկերն է: Հոգեկանի մյուս բնութագիրն այն է, որ հոգեկանը մեր զգայություններն ու ընկալումներն է, հույզերն ու զգացմունքները, մտածողությունը, երևակայությունը ու ֆանտազիան, մեր կամքը, համոզմունքներն ու դիրքորոշումները, հակումներն ու հետաքրքրությունները և այլն» (Արզումանյան 2003: 10): Հոգեբանության մեջ գիտակցականը սահմանվում է որպես մակարդակ, որում անձն իրեն հաշիվ է տալիս իր կատարած արարքների վերաբերյալ: Ենթագիտակցական մակարդակում անցյալից կուտակված տպավորություններն են, ըստ էության, դա մեր հիշողությունն է, որտեղ չեն դադարում մտքերի, մտապատկերների և դիրքորոշումների ձևավորումն ու բախումները, խնդիրների լուծման փորձերը, անձի բնավորության գծերի սկզբնավորումները և այլ գործընթացներ: Մինչդեռ անգիտակցականը կրքերի, բնազդների մակարդակն է, որտեղ գերիշխող են զգացողությունները (Նալչաշյան 1997: 93): Հատկանշական է այն սահմանումը, որտեղ գիտակցությունը դիտարկվում է որպես օբյեկտիվ իրականության արտացոլման ձև. «Իմ վերաբերմունքը իմ միջավայրի նկատմամբ իմ գիտակցությունն է» (Արզումանյան 2003: 32):

Գիտակցության վերաբերյալ ուսումնասիրություններում ակնառու են Զ. Ֆրոյդի աշխատությունները: Նա առանձնացնում է գիտակցականի երեք կառուցվածքային բաղադրիչ՝ *այն (իդ)*, *ես (էգո)* և *գեր-ես (սուպեր-էգո)*: Նա համարում է, որ անձը բաղկացած է այս երեք ենթահամակարգերից, որտեղ իդ-ը անգիտակցականն է, էս-ը, լինելով ռացիոնալ հոգեկան գործունեության կենտրոն, որն ընդունում է որոշումներ և

պարզաբանում է խնդիրներ, մասամբ գիտակցական է, մասամբ՝ անգիտակցական: Այսինքն՝ ես-ը բանականությունն է, իդ-ը՝ կրքերը, իսկ գեր-ես-ը՝ սոցիալական պահանջները: Անձի նորմալ վարքագիծը և բնականոն զարգացումը կարող է ապահովվել միայն այս երեք ենթահամակարգերի միասնության և ներդաշնակության պայմաններում: Անգիտակցական գործընթացների ամենաակնառու առանձնահատկությունն այն է, որ դրանց համար իրականության չափանիշները ոչ մի նշանակություն չունեն (Фрейд 1990: 378-381): Հոգեկանի բաժանումը գիտակցականի և անգիտակցականի համարվում է հոգեվերլուծության հիմնաքարը: Ըստ Զ. Ֆրոյդի՝ գիտակցական վիճակն արագ անցնում է, օրինակ, պատկերացումն ինչ-որ պահի գիտակցված է, հաջորդ պահին կարող է դադարել այդպիսին լինել, հետո նորից վերականգնվել և այլն: Անգիտակցականն իռացիոնալ է, կապված է բնազդային մղումների հետ և ենթարկվում է հաճույքի սկզբունքին: Ենթագիտակցականը (Vbw), ի տարբերություն անգիտակցականի (Ubw), բավականին մոտ է կանգնած գիտակցականին (Bw): Գիտակցությունը ես-ն է, որը հոգեկանի բարձրագույն մակարդակն է, այն գործունեություն է ծավալում, որոշումներ կայացնում: (Фрейд 1990: 381-385):

Հետաքրքրական է, թե ինչպես են գիտակցության այդ երեք մակարդակները առկայացվում տեքստում և ինչպես են արտացոլվում լեզվական նշանների (բառային և շարահյուսական տարբեր ձևերի) միջոցով: Գիտակցության եռաչափ բաժանումը կարելի է համադրել Ա. Բրուդնիի առաջարկած ճանաչողական երեք դաշտերի հետ, որը գիտակցական մակարդակի հետ է կապում ոչ միայն մտքերի հոսքը, այլև ընկալումը և հասկացական գործընթացը: Ըստ Ա. Բրուդնիի՝ հասկացումը տեղի է ունենում երեք ճանաչողական դաշտերում (որոնք, ըստ էության, արտացոլում են հենց գիտակցության երեք մակարդակները)՝

1. ռեալ իրականության ներկայացում,
2. ապացուցող դատողություններ,
3. իրադարձությունների կամ ապրումների վերարտադրում՝ ժամանակային հաջորդականությամբ (Брудный 1988:7):

Կյանքի լիաժեք ընկալման համար նախապայման է այս երեք ինքնավար դաշտերի փոխադարձ կապը: Դրանց փոխկապակցվածության, ներդաշնակության խախտման դեպքում, երբ դաշտերից մեկը թուլանում է, հասկացումը հեռանում է բուն նյութից և միֆականացվում է: Ըստ Ա. Բրուդնիի՝ հասկացման գործընթացների թուլացումն առաջին դաշտում հանգեցնում է իրականության միֆականացմանը: Երկրորդ ճանաչողական դաշտում գերիշխում է դատողությունը, արժեքների քննումը, ապացույցների հաջորդականությունը, իսկ երրորդ դաշտը հանդես է գալիս իբրև իրականում տեղի ունեցածի վկայություն, «նույնիսկ՝ իբրև այս կամ այն իրադարձության կայացման բացատրություն»: Ա. Բրուդնին նշում է, որ եթե տեքստի բովանդակությունը բաժանենք ֆրեյմների և սկրիպտների, ապա հասկացման երրորդ դաշտում միանշանակ գերիշխում է սկրիպտը – իմաստային կապեր ներառող իրադարձությունների հաջորդականությունը: Եթե սկրիպտը դինամիկ է, արտացոլում է գործողությունների դաշտը, ապա ֆրեյմը ստատիկ է, այն առանձին առարկաների փոխկապակցումն է, որտեղ մեկի ընկալումը պայմանավորված է մյուսով: Առաջին դաշտում վճռորոշ դեր է խաղում հակադրությունը՝ *կա իրականում – չկա իրականում*, երկրորդ դաշտում՝ *ճշմարիտ է – ոչ ճշմարիտ է*, երրորդ դաշտում՝ *լավ է – վատ է*: Առաջին դաշտում արտացոլված աշխարհը առարկաների միջև եղած հարաբերությունների աշխարհն է, երկրորդ դաշտում՝ հասկացությունների միջև հարաբերությունների, երրորդ դաշտում՝ մարդկանց միջև հարաբերությունների աշխարհը:

Ու. Ֆոլքների «Շառաչ և ցասում» և «Երբ ես մեռնում էի» վեպերում տարբեր կերպարների միջոցով արտացոլվում են գիտակցության տարբեր մակարդակներ, որոնք սույն աշխատանքի մեջ մենք **պայմանականորեն** անվանել ենք Զ. Ֆրոյդի առաջարկած եզրերով՝ *իդ*, *էգո* և *սուպեր-էգո*՝ հաշվի առնելով դրանց որոշակի առանձնահատկությունների դրսևորումը համապատասխան կերպարների մենախոսություններում: Ֆրոյդյան հոգեվերլուծության և գիտակցության հոսքի տեքստերի համապատասխանության վերաբերյալ չկան փաստացի աշխատություններ, սակայն անհերքելի է այն, որ գիտակցության հոսքի տեքստերն արտացոլում են հոգեկանի տարբեր շերտեր: Սույն աշխատանքում եռաստիճան բաժանումն արված է՝ մենախոսություն-

ների տարբերությունն ընդգծելու և համապատասխան առանձնահատկությունները դիտարկելու, խմբավորելու համար:

Տեղին է նշել Ռ. Համֆրիի այն տեսակետը, որ գիտակցության հոսքի հեղինակները գուցե տեղյակ էլ չեն եղել գիտակցության տեսական դրույթներից. նրանց նպատակն է եղել արտացոլել կերպարի հոգեկան աշխարհը: Այս առումով Ռ. Համֆրին «գիտակցության հոսք» կապակցությունը համարժեք է համարում «հոգեկան աշխարհ», «ներաշխարհ» եզրույթներին (Humphrey 1972: 1-2): Այսպիսի մոտեցումը կոնկրետացնում է խնդիրը, այլապես, ինչպես «գիտակցություն», այնպես էլ «հոսք» բառերը վերացական են և բազմաթիվ մեկնաբանությունների տեղիք կարող են տալ:

Բնականաբար, յուրաքանչյուր կերպարի ներքին մենախոսություն կառանձնանա համապատասխան լեզվական առանձնահատկություններով: Էական տարբերություններ կլինեն անգիտակցական (որը զուրկ է տրամաբանությունից ու դատողությունից, հիմնված է բնազդների վրա), ենթագիտակցական (որտեղ արժեքների կշռումն ու խորհրդածումն է, ճշմարիտի և ոչ-ճշմարիտի, ռեալի և իդեալականի քննումը) և գիտակցական (որն արտացոլում է մարդու սոցիալական ես-ը և որը հանդես է գալիս գործնական մղումներով) շերտերն արտացոլող մենախոսություններում:

Ներքին մենախոսությունը գիտակցության հոսքի տեքստերում կիրառված առանցքային տեխնիկաներից է: Էդուարդ Դյուժաղդենի «Դափնիները կտրված են» (Les Laurier Sont Coupés) վեպն ամենավաղ ստեղծագործությունն է՝ գրված ներքին մենախոսության ձևով, դեռևս 1888 թվականին: Այն հետագայում Ջ. Ջոյսը կիրառեց «Ուլիսիս»-ում՝ որպես գիտակցության հոսքի պատմողական տեխնիկա: Մինչ այդ, իհարկե, եղել են բազմաթիվ գրողներ, որոնք կիրառել են այդ տեխնիկան՝ Էդգար Ալլան Պո, Ռոբերտ Բրաունինգ, Ֆյոդոր Դոստոևսկի, Մարսել Պրուստ, Լև Տոլստոյ, Ստենդալ և այլք, սակայն նրանց ստեղծագործություններում ներքին մենախոսությունը հանդիպում է որոշ հատվածներում, ի տարբերություն Է. Դյուժաղդենի ստեղծագործության, որտեղ ամբողջ վեպն է գրված ներքին մենախոսությամբ: Սակայն այդ մենախոսությունը սովորական խոսքից տարբերվում էր միայն նրանով, որ արտաբերված չէր, մինչդեռ ներքին մենախոսությունը, որպես գիտակցության հոսքի տեխնիկա,

տարբերվում է արտաբերված խոսքից մի շարք հատկանիշներով: Ինքը՝ է. Դյուժադ-դենը նշում է, որ ներքին մենախոսությունն իր բնույթով ավելի մոտ է պոեզիային, նկատի ունենալով, որ այն ավելի շուտ նկարագրում է խորհրդածում, վերացարկում, թուրքական տպավորություն, տրամադրություն, քան թե պատմում է ինչ-որ գործողություն. այն «չլսված ու չարտաբերված խոսքն» է, որով կերպարն արտահայտում է իր խոր մտքերը (տե՛ս Kazin 1938: 16-18): Դասական գրականության մեջ տեղ գտած ներքին մենախոսությունները (ինչպես, օրինակ, կարող ենք տեսնել Ֆ. Դոստոևսկու կամ Լ. Տոլստոյի վեպերում) կարգավորված են, ունեն առավել ընկալելի շարադրանք և գրաֆիկական պատկերով մոտ են նորմատիվ տեքստերին, մինչդեռ գիտակցության հոսքի տեքստերում ներքին մենախոսությունները կարգավորված չեն և շարադրված են նույնպիսի ազատ հոսքով, ինչպիսին հենց մարդու գիտակցության ընթացքն է:

Ներքին մենախոսությունը ոչ թե պարզապես չարտաբերված խոսք է, այլ հանդես է գալիս մի շարք հատկանիշներով: Ինչպես նշում է է. Աթայանը, ներքին մենախոսությունը սուբյեկտի և օբյեկտի միջև ներսուբյեկտային հաղորդակցության ձև է: Նրա գնահատմամբ՝ հաղորդակցությունը, լայն իմաստով, տեղի է ունենում ոչ միայն սուբյեկտների միջև, այլև սուբյեկտի և օբյեկտի, ինչպես նաև օբյեկտների միջև: Նա առանձնացնում է հաղորդակցության չորս տեսակ, որոնք սահմանում է հետևյալ բանաձևերով՝ S – S (սուբյեկտ – սուբյեկտ), O – S (օբյեկտ – սուբյեկտ), S – O (սուբյեկտ – օբյեկտ), O – O (օբյեկտ – օբյեկտ): Է. Աթայանը ներքին մենախոսությունը դիտարկում է հաղորդակցության ձև, որտեղ չկա մեկ ուրիշ սուբյեկտ, սակայն առանց օբյեկտի հաղորդակցություն հնարավոր չէ (Атаян 1981: 7-8): Տվյալ սահմանումը կարելի է ճշմարտացի համարել, քանի որ ներքին մենախոսության մեջ արտահայտվում, արտացոլվում են կերպարի ինքնավերլուծությունը, արժեքների քննումը, ներքին բախումները, զգացողությունները, աղոտ տպավորություններն ու զուգորդումները, որոնք բոլորն էլ կերպարի ես-ի և շրջապատող աշխարհի հարաբերության արդյունքն են:

Որոշ լեզվաբանների ուսումնասիրություններում հանդիպում են ներքին մենախոսության սահմանումներ, որոնք կարելի է վերագրել անուղղակի ներքին մենախոսությանը, այսինքն այն, ինչ ներկայացնում է հեղինակն իր տեսանկյունից, և ինչին կարելի է հանդիպել նաև ավանդական գրականության մեջ: Այդպիսի սահմանումներից է

հետևյալը. «Ներքին մենախոսությունը, ինչպես և սովորական արտաբերված մենախոսությունը, ներառում է մտորում՝ ամենից հաճախ բարդ, չլուծվող ինչ-որ խնդրի շուրջ: Նրա բովանդակությունը կարող է վերաբերել ինչպես անցյալին, այնպես էլ ապագային, երազանքներին, պլանավորած ծրագրերին: Հեղինակը կիրառում է ներքին խոսքի ազդանշաններ, որոնք մատնացույց են անում մտածական գործընթացը: Սովորաբար դրանք «մտածել», «մտքով անցնել», «հիշել» և այլ բայերն են» (Бабенко, Казарин 2005: 179): Նմանօրինակ սահմանման մեջ նախ ներքին մենախոսության գործառույթները սահմանափակված են գիտակցված, տրամաբանական մտածողությամբ, բացի այդ էլ մեջբերվում են հեղինակի կողմից ուղղակիորեն: Մինչդեռ գիտակցության հոսքի տեքստերում հիմնականում կիրառություն է գտնում *ուղիղ ներքին մենախոսությունը*, որը մեջբերվում է հանկարծակի, առանց հուշող կամ ներածական բառերի, ցուցիչների. ինչպես արդեն նշվել է, հաճախ արտահայտվում է միայն գրաֆիկական ձևով՝ շեղատառերով: Այդ դեպքում հեղինակի դերը մղվում է հետին պլան, նա ոչ մի կերպ չի միջամտում կերպարի ինքնարտահայտմանը. «Ներքին մենախոսությունն այնպիսի պատմողական տեխնիկա է, որտեղ խոսքի սուբյեկտը ստանում է կատարյալ ազատություն՝ ինքնարտահայտման և սեփական «աշխարհի» բնական նկարագրման համար: Դրա հետ մեկտեղ, այն բացառում է ոչ միայն հենց հեղինակին, այլև նրա գնահատումը, և տարբերվում է հեղինակի խոսքից նրանով, որ վերջինս ներառում է թե՛ նկարագրություն, թե՛ պատկերում, թե՛ դատողություն, իսկ ներքին մենախոսությունը սահմանափակվում է միայն որոշակի հոգեվիճակների և մտածական գործընթացների նկարագրությամբ, որոնք ընթանում են խոսքի սուբյեկտի գիտակցության մեջ» (Гаспарян 1984: 22):

Ուղիղ ներքին մենախոսությունն արտահայտվում է հենց այն բառերով ու կառույցներով, որոնցով այն ընթանում է կերպարի գիտակցության մեջ: Այն չի կարող ունենալ նույն կառույցն ու բովանդակությունը, ինչ արտաբերված խոսքը, քանի որ այդ դեպքում կզրկվի բուն հոգեբանական գործառույթից: Ներքին մենախոսության և արտաբերված խոսքի միջև կան շարադրանքի էական տարբերություններ, քանի որ ներքին մենախոսությունը չունի հասցեատեր, ուղղված չէ ընթերցողի կամ ունկնդրի: Ավելի հստակ պատկերացնելու համար՝ կարող ենք այն զուգորդել այնպիսի երկխոսու-

թյան հետ, որտեղ խոսակիցներն ունեն շատ ընդհանրություններ, ընդհանուր հենքային գիտելիքներ: Ինչքան սերտ է երկու խոսակիցների կապը, այնքան ավելի ներակա իմաստներ կարող են դրսևորվել նրանց խոսքում, կարող են սեղմ բառերով արտահայտվել ամբողջական տեղեկություններ, դերանուններով փոխարինվել գոյականները, բաց թողնվել խնդիրները, և նրանց խոսքը կարող է նույնիսկ անհասկանալի թվալ կողմնակի մարդկանց: Իսկ այն դեպքում, երբ խոսքը դառնում է «ներանձնային» խոսք ինքդ քեզ հետ, այստեղ դուրս է մղվում ասույթը (այս դեպքում միտքը) հասկանալի և ընկալելի դարձնելու գործոնը: Միևնույն անձը ստանձնում է թե՛ կողավորողի, թե՛ ապակողավորողի դերը, և խոսքային գործընթացը, վերածվելով մտածականի, այլևս չի կարող ո՛չ կառուցվածքով, ո՛չ բառային կամ իմաստային պաշարով նույնական լինել արտաբերված խոսքի հետ, քանի որ միտքն արդեն փոխում է իր բնույթը, դառնում ինքնաբավ: Ա. Լուրիան համարում է, որ ներքին մենախոսության ժամանակ անձը կարիք չունի նշելու օբյեկտները, հետևաբար, ներքին խոսքն իր բնույթով դառնում է ստորոգելիական (Лурья 1975: 8):

Ամփոփելով ներքին խոսքի մի շարք ուսումնասիրություններ՝ Ա. Նալչաջյանն ընդգծում է ներքին խոսքի հատակտոր (ֆրագմենտար) բնույթը և այն փաստը, որ սեփական մտքերը ծավալուն կերպով շարադրելու կարիք չկա, քանի որ դրանք ինքնըստինքյան հասկանալի են մարդուն: Նույն միտքը ուրիշին հաղորդելու համար անհրաժեշտ է վերադասավորել և ընդարձակել նախադասությունները. «Այսպիսով՝ ներքին խոսքում օգտագործվող լեզվական միջոցները նվազագույն քանակություն են կազմում, այդ խոսքն իր կառուցվածքով **մոտենում է բուն այն հոգեկան գործընթացի հոգեբանական կառուցվածքին**, որի գիտակցման ու կարգավորման համար ինքնաբերաբար օգտագործվում է» (Նալչաջյան 1997: 239):

Դիպուկ են նշում Զ. Մոֆեթը և Ք. Մքելիընին, ասելով, որ ներքին մենախոսությունը նման է ինչ-որ մեկի մտքերին ականջ դնելուն (Moffett, McElhony 1995: 35): Դրան հակադրվում է Լ. Վիգոտսկու տեսակետը, որը չի նույնականացնում միտքն ու ներքին մենախոսությունը: Ըստ նրա՝ մտքից խոսք անցումն անմիջական չէ, այլ միջնորդավորված բնույթ է կրում: Այդ կապող օղակը ներքին խոսքն է: Վերջինս Լ. Վիգոտսկին համարժեք է համարում ներքին մենախոսությանը: Ներքին խոսքի ձևավո-

րումը նա տեսնում է մարդու օնթոգենեզի վաղ փուլերում, երբ մանկահասակ երեխան շշուկով խոսում է ինքն իր հետ՝ որևէ առաջադրանք լուծելիս: Եթե հետևենք երեխայի՝ շշուկով ասված խոսքին, կտեսնենք, որ այն հատվածային է, պարզեցված, քերականորեն անձև, կտրտված մասերով, ստորոգելիական: Զարգացման հաջորդ փուլերում շշուկով արտաբերված այդ խոսքն ամփոփվում է՝ դառնալով ներքին խոսք (Выготский 1999): Այսինքն՝ միտքը բարդ, երկար զարգացման արդյունք է, մարդու հոգեբանական գործունեության առավել բարդ ձևերի հետևանք:

Այսպիսով՝ ներքին մենախոսությունը չի առանձնանում արտաբերված խոսքից միայն ձևով, այն նախ և առաջ հատկորոշվում է խորքային կառույցի տարբերությամբ: Ինչպես նշում է Գ. Գասպարյանը, ներքին մենախոսությունը դառնում է մարդկային մտքերի գրանցման միջոց՝ լիովին կարգավորվածից մինչև չկապակցված և քառսային, ինչը կարող է արդարացվել միայն այն դեպքում, երբ այն ոչ թե զուտ «կառուցվածքի խաղ է», այլ կիրառվում է իրականության գեղարվեստական ընկալման նպատակով և որոշակի հոգեվիճակների նկարագրման դեպքում հանդես է գալիս որպես արտահայտչական հնար: Այդ դեպքում հայտնվում է «գիտակցության հոսք» վեպի որակապես նոր տեսակ, որը հիմնված է օբյեկտիվ իրականության իրատեսական արտահայտման սկզբունքի վրա (Гаспарян 1984: 10): Իսկ քանի որ ներքին մենախոսությունն արտահայտում է կերպարի գիտակցությունը, նրա մտածողությունը, հետևաբար, այն սուբյեկտիվ է, քանի որ բխում է տվյալ կերպարի կենսափորձից, ներաշխարհից, գիտակցության տիպից: Այս փաստը կարևորում է նաև Ա. Լուրիան՝ նշելով. «Միտքը մշտապես սուբյեկտիվ է: Այն կազմավորվում է այն համալիր հատկանիշներով, որոնք առանձնացվել են տվյալ սուբյեկտի կողմից՝ իր դրդապատճառներին, մտադրություններին և պահանջներին համապատասխան» (Лурья 1975: 9): Հենց այս հատկանիշն էլ թույլ է տալիս գիտակցության հոսքի հեղինակներին կիրառել գեղարվեստական այնպիսի հնար, ինչպիսին բազմաձայնությունն է. նույն իրադարձությունը նկարագրել, արտացոլել տարբեր կերպարների ներքին մենախոսություններում և ստանալ կառուցվածքային և, նույնիսկ, բովանդակային տարբեր արդյունքներ:

Ներքին մենախոսությունը հիմնվում է զուգորդումների վրա, և նախադասությունների ծավալն էապես տատանվում է: Ներքին մենախոսություններին բնորոշ են

դառնում միակազմ նախադասություններից մինչև պարբերության ծավալի հասնող երկար նախադասությունները: Ազատ զուգորդման արդյունքում մեկ նախադասության մեջ միավորվում են տարբեր տեղեկություններ, որի հետևանքով նվազում է տեքստի կապակցվածության մակարդակը (Branco 1988: 13): Մյուս կողմից էլ՝ ազատ զուգորդումը հանգեցնում է մասնատված մտքերի, որոնք, հակադրվելով երկարածավալ նախադասություններին, արտահայտվում են միակազմ նախադասություններով:

Ներքին մենախոսությունը կարևորվում է նաև նրանով, որ արտացոլում է ոչ միայն կերպարների գիտակցական ապրումներն ու խոհերը, այլև անգիտակցականի մակարդակ հասնող բնազդները և աֆեկտները: Այս հատկանիշը բխում է մտքի և հոգեկան գործընթացների, աֆեկտների անքակտելի կապից. «Նա, ով անջատել է մտածողությունը աֆեկտից, մշտապես փակել է այն ճանապարհը, որով կարող է բացատրել բուն մտածողության հիմքը, քանի որ մտածողությունը սահմանելու համար անհրաժեշտ է բացահայտել այն բոլոր շարժառիթները՝ կարիքներն ու հետաքրքրությունները, միտումներն ու խթանները, որոնք ուղղորդում են միտքը այս կամ այն ուղղությամբ: Այդ նույն հաջողությամբ նա փակում է նաև այն ճանապարհը, որով կարող է բացատրել մտքի ազդեցությունը վարքի վրա» (Выготский 1999: 20): Այս հանգամանքն ավելի է կարևորում ներքին մենախոսության դերը կերպարի իրական ապրումներն արտացոլելու հարցում, քանի որ մտքերը, արտաբերված խոսքի վերածվելով, հղկվում են և չեն փոխանցում անգիտակցական մղումներն ու աֆեկտները:

Գիտակցականի և անգիտակցականի հարաբերակցությունը կարելի է նկատել նաև մինչմոդեռնիստական ստեղծագործություններում, սակայն այստեղ դրանք հանդես են գալիս լիովին այլ գործառույթներով: Այսպես, օրինակ, Տ. Բատալովան դիտարկում է տեքստային երկու հիմնական մակարդակներ՝

1. գիտակցական- բովանդակային պլան
2. անգիտակցական պլան (Баталова 1986: 7):

«Գիտակցական-բովանդակային պլանի տարրերն ընկած են գեղարվեստական ստեղծագործության մակերեսին և ռացիոնալիստական կամ գեղարվեստական-վերլուծական մտածողության արդյունք են: Մինչդեռ անգիտակցական-փոխաբերական պլանն արտացոլում է հեղինակի խոսքայնացված չգիտակցված մոտիվները (շարժա-

ոիթները) և այդպիսով հանդես է գալիս որպես ինտուիտիվ (ներըմբռնողական) մտածողության արդյունք և կազմում է տեքստի խորքային կառույցը: Այսինքն, առաջանում է երկու բևեռ՝ այն, ինչ ընթերցում ենք, և այն, ինչ ըմբռնում ենք: Գիտակցական-բովանդակային և անգիտակցական-փոխաբերական պլանների ստեղծումը և փոխանցումը միանշանակ չեն ընթանում: Գիտակցական-բովանդակային պլանը հեշտ է վեր հանել, մինչդեռ անգիտակցական պլանն արտահայտում է հեղինակի երևակայության առանձնահատկությունները, շրջապատող աշխարհի ինքնատիպ ընկալումը և կազմում է պատահական տպավորությունների շղթա: Բնականաբար, այդպիսի զուգորդումները կարող են հանգեցնել ստեղծագործության հաղորդակցականության կորստի» (Баталова 1986: 8-9): Սակայն Տ. Բատտլովայի ներկայացրած հատկանիշները բնորոշ են ավանդական տեքստերին, որտեղ «չգիտակցված շարժառիթները» չգիտակցված են նաև հեղինակի համար, ինչը կարող է վերաբերել այն բովանդակությանը, որը հեղինակը կերտում է անգիտակցաբար և բազմաթիվ մեկնաբանությունների առիթ ստեղծում ընթերցողների շրջանում: Մինչդեռ գիտակցության հոսքի տեքստերում այդ «չգիտակցված մոտիվները» հեղինակը ստեղծում է գիտակցաբար՝ արտահայտելով կերպարների անգիտակցականը, ընդ որում, դա արտահայտվում է ոչ միայն խորքում, այլև հենց մակերեսային կառույցի միջոցով:

Գիտակցության հոսքի տեքստերի հատկորոշիչ տարրն այն է, որ ամեն ինչ արտապատկերում, կրկնում է գիտակցությունը, միտքը՝ չփորձելով այն խեղաթյուրել նորմերի պատճառով, եթե նույնիսկ այդ դեպքում դյուրընթեռնելի չէ: Եթե դասական գեղարվեստական գործերն ստեղծում էին ներդաշնակություն, ապա մոդեռնիստական շրջանի ստեղծագործություններում գերիշխող է դառնում ինչպես կառուցվածքային, այնպես էլ բովանդակային քաոսը: Գիտակցության հոսքի տեքստերը ներկայացան ընթերցողների համար անսովոր և ոչ-դյուրընթեռնելի կառույցներով՝ խճճված շարադասությամբ, գործողությունների ժամանակային և տարածական անսպասելի փոփոխություններով, իրադարձությունների ոչ-գծային զարգացումներով, բաց թողնված մանրամասներով, թերի նախադասություններով և այլն: Այսպես՝ մոդեռնիստական գրականությունն ընթերցողին առաջադրեց նոր խնդիր՝ վերադասավորել, կապակցել, ընդհան-

րացնել տեքստը, վեր հանել սյուժետային հիմնական գիծը, լրացնել չարտահայտված տեղեկատվությունը:

Սակայն գիտակցության հոսքի տեքստերի՝ առաջին հայացքից անըմբռնելի կառույցը, խճճված շարահյուսությունը, մասերի միջև կապակցվածության ու ամբողջականության, ժամանակի և տարածության տրամաբանական հաջորդականության (կոնտինուումի) խախտումն ինքնանպատակ չէ: Յ. Լոտմանի գնահատմամբ՝ չի կարող լինել տեքստի չարդարացված բարդություն, քանի որ մակերեսային բարդ կառույցը խորքային բարդ իմաստի արտացոլումն է (Лотман 1970: 17): Մի շարք այլ լեզվաբաններ ևս գիտակցության հոսքի տեքստերի ոչ դյուրին կառուցվածքային դրսևորումներն «արդարացնում» են դրանց նպատակի բարդությամբ, այն է՝ որքան հնարավոր է իրականին մոտ արտապատկերել միտքը, գիտակցությունը. «Ցանկացած տեքստ պետք է ունենա հետևյալ պայմանը՝ հատվածներն առանձին ներկայացվեն ընթերցողին՝ ընկալելի լինելու համար, և որպեսզի հեղինակն ինքն իր համար էլ հստակեցնի հատվածների միջև եղած ժամանակային, տարածական, պատկերավոր, տրամաբանական և այլ կապերը: Սակայն գիտակցության հոսքի տեքստերն ընթերցողին դնում են փակուղու մեջ, նա չի կարողանում տեքստը մասերի բաժանելու հիմք տեսնել, բայց այդ քառսային բնույթը կիրառվում է մարդկային գիտակցության «բնական ընթացքն» արտացոլելու համար» (Гальперин 1981: 57):

Իսկ գիտակցության բնական հոսքը տեքստում արտացոլելն այնքան էլ դյուրին չէ և պահանջում է մեծ հմտություն. «Գիտակցության հոսքի տեքստերն արտապատկերում են կերպարների անգիտակցական, գիտակցական և ենթագիտակցական շերտերը, ինչը դժվարություն է ստեղծում ոչ միայն ընթերցողի, այլև հենց իր՝ հեղինակի համար: Պետք է ունենալ բարձր գրական-գեղարվեստական հմտություն՝ ճշգրիտ ներկայացնելու համար կերպարների չկառավարվող գիտակցության հոսքը, որն արտահայտվում է զուգորդումներով, պատկերավոր մտածողությամբ և հաճախ զուրկ է պարզ տրամաբանությունից» (Бабенко, Казарин 2005: 178): Հեղինակի հմտությունն արտահայտվում է նաև նրանով, որ նա արտացոլում է ոչ միայն գիտակցության ակներև առանձնահատկությունները, այլև այն, ինչը գտնվում է անգիտակցական շերտում: Ինչպես նշում է Ռ. Մքրդիլն, ընթերցողը մասնակից է դառնում կերպարի մտավոր գործընթացներին,

հատկապես այն գործընթացներին, որոնց հենց ինքը՝ կերպարը, իրազեկ չէ (Macaulay 1964: 88): «Գիտակցության հոսք պատմողական խոսույթի կառուցվածքային բարդությունը պայմանավորվում է նրանով, որ այդպիսի խոսույթը ինչպես գեղարվեստական-տեքստային, այնպես էլ հոգեբանական երևույթ է, որը վերարտադրում է ոչ թե իրադարձությունները, այլ ներքին իրականությունը. այն արտացոլում է օբյեկտիվ իրականությունը՝ շեշտադրելով ոչ թե բուն իրադարձությունը, այլ դրա վերաբերյալ գիտակցության արձագանքը» (Matveeva 2003: 11):

Գիտակցության հոսքի տեքստերում ամեն ինչ միախառնված է, քանի որ իրադարձությունները ներկայացվում են այնպես, ինչպես դրանք արտացոլվում են կերպարի գիտակցության մեջ: Իսկ կերպարի գիտակցության մեջ այդ իրադարձությունները ձուլվում են, անսպասելի, անկանխատեսելի և հաճախ անհասկանալի անցումներ են կատարում մեկ վայրից մյուսը, մեկ ժամանակից մյուսը՝ անցյալից ապագա, ապագայից ներկա, ներկայից դարձյալ անցյալ և այլն: Հատկանշական է, որ տեքստերում այդ անցումները կատարվում են առանց ցուցիչների, առանց մատնանշման, թեպետ, հաճախ գրաֆիկական միջոցով՝ շեղատառերով է ցույց տրվում, որ մեկ իրադարձությունից անցում կատարվեց դեպի մյուսը: Ռ. Համֆրին կարևորում է գրաֆիկական միջոցների դերը գիտակցության հոսքի տեքստերում՝ նշելով, որ դրանց շնորհիվ է հեղինակը կարողանում որոշակիորեն կառավարել մտքի հոսքը: Շեղատառերը կարևոր գրաֆիկական նշաններ են, որոնք ազդանշում են տեղի, ուղղության, ժամանակի, կիզակետի կամ այլ փոփոխություններ և հաճախ դրանք տեքստային նման փոփոխությունների միակ ազդանշաններն են (Humphrey 1972: 57):

Գիտակցության հոսքի տեքստերը բնորոշվում են գիտակցությանը, մտածողությանը հատուկ անընդհատությամբ, քանի որ միտքը չի դադարում, անընդհատ շարունակվում է և չի կրկնվում: Ու. Ջեյմսը մտածական գործընթացին բնորոշ տարբեր հատկանիշերի շնորհիվ մտքի հոսքին տվել է համահունչ փոխաբերացում՝ այն նմանեցնելով գետի հոսքի հետ: Ու. Ջեյմսը «միտք» բառն օգտագործում է գիտակցության ցանկացած ձևի և դրսևորման համար: Ըստ նրա՝ մտածական գործընթացի համար պետք է ընտրել այնպիսի բայ, որը կշեշտի դրա անընդհատությունը. «Եթե անգլերենում, փոխանակ ասելու մտածում եմ (I think), մտածում ես (you think), մտածում

ենք (we think) և այլն, կարողանայինք ասել «մտածում է» (it thinks), ինչպես, օրինակ, ասում ենք «անձրևում է» (it rains) կամ փչում է (it blows), այդ դեպքում փաստն ավելի կպարզեցվեր: Քանի որ այդ հնարավորությունը դեռևս չունենք, պետք է պարզապես ասենք, որ միտքը շարունակվում է» (James 1950: 154): Այսպիսով՝ մտքի կարևորագույն հատկանիշներից է դրա անընդհատությունը: Համապատասխանաբար, նաև գիտակցության հոսքի տեքստերում ոչինչ չի ընդհատվում, ամեն ինչ միաձուլվում, միախառնվում է՝ մեկ ամբողջություն կազմելով: Նույն միտքը, իրադարձությունը, խոսքը կարող է պարբերաբար կրկնվել տեքստի տարբեր հատվածներում՝ ձուլվելով տարբեր ժամանակներն ու ստեղծելով արձագանքի տպավորություն: Մի գործողությունը չավարտված՝ կարող է ընդհատվել լիովին այլ իրադարձությամբ, հետո դարձյալ վերադառնալ նախորդին՝ առանց որևէ ցուցչի կամ հուշող տեղեկության:

Գիտակցության հոսքի տեքստերում շեշտադրվում է այն տեղեկությունը, որն ուշագրավ է կերպարի համար տվյալ պահին: Նույնիսկ բովանդակային կարևորություն և հաղորդակցական նշանակություն ունեցող տեղեկությունը կարող է բաց թողնվել, չնշվել, եթե այն կարևոր չէ տվյալ կերպարի համար կամ էլ նրան հասանելի չէ: Տեքստի մի հատվածում բաց թողնված տեղեկությունը հնարավոր է վերականգնել տեքստի մյուս՝ հաճախ դիստանտ (հեռադիր) հատվածներից, իսկ երբեմն էլ այդ տեղեկությունը տեքստում ընդհանրապես չի վերականգնվում, մնում է տեքստի սահմաններից դուրս, թողնվում ընթերցողի հայեցողությանն ու նրա սուբյեկտիվ եզրակացությանը:

Գիտակցության հոսքի տեքստերի մեկ այլ հատկորոշիչ տարրն այն է, որ դրանք միջտեքստային կապ են ստեղծում՝ հղումներ կատարելով առասպելական, դիցաբանական, դասական գրականության, կրոնական կերպարների և սյուժեների: Հաճախ այդ հատկանիշն արտացոլվում է վերնագրերում, կերպարների անվան կամ բովանդակության մեջ: Յ. Իվանովան գիտակցության հոսքի տեքստն անվանում է «վեպ-առասպել», որն ունի իր հատուկ ժամանակային և տարածական շարժունությունը (դինամիկան), որի մեջ կարող են վերակենդանանալ կեցության առասպելական արքետիպերը, վերակառուցվել անտիկ առասպելները, կիրառվել առասպելական կերպարներ կամ ստեղծվել յուրահատուկ հեղինակային առասպելներ (Иванова 2002):

Մի շարք լեզվաբաններ 20-րդ դարի գրականությունը չեն համարում **ոչ-նորմատիվ**: Նրանց հավաստմամբ՝ որքան էլ գեղարվեստական տեքստը շեղվի ավանդական նորմերից և չունենա դյուրըմբռնելի կառույց, միևնույն է, այն իր հերթին ենթարկվում է որոշակի օրինաչափությունների: Վ. Վինոգրադովի կարծիքով՝ ինչքան էլ «ցրված» և մասերի կառուցվածքային դասավորությունից զուրկ գեղարվեստական տեքստ լինի, միևնույն է, այն ենթարկվում է կանոնների, այդ դեպքում՝ **հակասության և խախտման կանոններին** ու օրինաչափություններին (Виноградов 1971: 32): Նույն միտքն է արտահայտում նաև Յ. Լոտմանը. «Հնարավոր չէ ստեղծագործություն առանց կառուցվածքային հարաբերությունների կանոնի: Հեղինակը կարող է խախտել գոյություն ունեցող համակարգը, սակայն չի կարող խախտել համակարգվածության սկզբունքը (принцип системности): **Չի կարող լինել խաղ առանց կանոնների, այլ կարող է լինել խաղ, որի կանոնները սահմանվում են խաղի ընթացքում:** Եթե չկա կառույց, չի կարող լինել տեղեկատվություն» (Лотман 1970: 353-361):

Գիտակցության հոսքի տեքստերը ներմուծում են նոր բովանդակություն, ինչի արդյունքում էլ նոր մոտեցումներ են ստեղծում տեքստային գրեթե բոլոր կարգերի վերաբերյալ՝ կապակցվածություն, ամբողջականություն, ժամանակի և տարածության տրամաբանական հաջորդականություն (կոնտինուում), եղանակավորում, առաջահայում, հետահայում և այլն: Ըստ Գ. Գասպարյանի՝ մոդեռնիստական ստեղծագործությունները խախտում են գեղարվեստական հաղորդակցության պարզագույն սկզբունքները, որոնք արտահայտվում են հետևյալ դաշտերի բարդացմամբ՝ ա) իմաստաբանական (այս կամ այն հոետորական հնարի ընտրություն), բ) տեղեկատվական (հեռացում կերպարի կյանքի, կերպարի օբյեկտիվ հատկանիշների նկարագրումից, վերարտադրման ընդհատում, ավարտի բացակայություն), գ) գաղափարախոսական (առավել կարևորվում է ենթատեքստը), դ) բաղադրիչային (իրադարձությունների շրջում, տարբեր իրադարձությունների համաժամանակյա ներկայացում և այլն), ե) զուգորդային (տարբեր սուբյեկտիվ զուգորդային կապերի մշակում՝ հասցեատիրոջ համար դժվար հասանելի) (Гаспарян 1984: 19):

Գիտակցության հոսքի տեքստերում լիովին այլ դրսևորում է ստանում ժամանակի կարգը: Այն չի սահմանափակվում միայն քերականական և բառային դրսևորումներով:

ինչպես նշում է Յ. Իվանովան, այնպիսի բարդ կառույցում, ինչպիսին գիտակցության հոսքի տեքստն է՝ «վեպ-առասպելը», ժամանակի բայական ցուցիչներն այլևս բավարար չեն, դրան համապատասխանում են երկակի հակասությունները՝ ավարտուն – անսահմանափակ, փակ – բաց, օբյեկտիվ – սուբյեկտիվ, ժամանակավոր – հավերժ, միաձավալ – բազմաձավալ, շրջելի – անդառնալի, գծային – պարբերական, ինչպես նաև ժամանակի գնահատողական բնույթը (Иванова 2002): Այս տեքստերում յուրահատուկ դրսևորում է ստանում ժամանակի կարգը. «Մեծ գրողներից շատերը՝ Դոս Դոստոև, Մ. Պրուստ, Ջ. Ջոյս, Ու. Ֆոլքներ, Վ. Վուլֆ, փորձել են յուրաքանչյուրն իր ձևով խախտել ժամանակը: Նրանցից ոմանք գրկել են այն անցյալից և ապագայից՝ նվազեցնելով այն մինչև ակնթարթի զտված գիտակցմանը» (Sartre 1955: 84): Ժամանակի այդպիսի խախտումները հանգեցնում են ընթերցողի ակնկալիքների խախտման, քանի որ վերջինս ակնկալում է իրադարձությունների հաջորդական զարգացում: Այսպիսով՝ խախտվում են ընթերցողի՝ ոչ միայն բովանդակային, այլև քերականական, կառուցվածքային ակնկալիքները: Ընթերցողն առաջին նախադասությունից հետո ունի արդեն որոշակի պատկերացում, ակնկալիք երկրորդի մասին: Եւ դա գործում է ոչ միայն նախադասության, այլև բառային մակարդակում: Օրինակ՝ ընթերցելով «ավելի» բառը, նա ակնկալում է «քան»-ը: Մինչդեռ գիտակցության հոսքի տեքստերում ընթերցողի ակնկալիքները չեն արդարանում: Այս ստեղծագործություններում ստեղծվում է պատկերների մի փունջ, որն ընթերցողն ինքը պետք է վերադասավորի և իմաստավորի: Ընդունված նորմերի օրինաչափ խախտումները դառնում են նորմ հենց գիտակցության հոսքի տեքստերի համար:

Այսպես՝ *գիտակցության հոսք* գրական ուղղության գործերը հոգեբանական ստեղծագործություններ են, որոնք մարդակենտրոն բնույթ ունեն և արտացոլում են կերպարների հոգեկան աշխարհի տարբեր շերտերը: Այս տեքստերն ուսումնասիրելիս պետք է որոշակի պատկերացում ունենալ գիտակցության վերաբերյալ: Վերջինս բարդ և բազմաբնույթ երևույթ է, որը տարբեր ժամանակներում ստացել է տարբեր սահմանումներ՝ նույնացվելով մտածողությանը, իսկ հետագայում դիտարկվել է ավելի լայն հայեցակետով՝ ընդգրկելով ոչ միայն բանական, այլև հոգևոր շերտեր: Զ. Ֆրոյդի՝ գիտակցության եռաստիճան բաժանումը մեծ առաջընթաց էր գիտակցության վերա-

բերյալ ուսումնասիրություններում: *Գիտակցության հոսք* գրական ուղղության ստեղծագործությունների առանցքային տեխնիկաներից է ուղիղ ներքին մենախոսությունը, որը կերպարների գիտակցության հոսքի չմիջնորդավորված արտապատկերումն է և էականորեն տարբերվում է արտաբերված խոսքից: Ներքին մենախոսության միջոցով արտահայտվում են կերպարի՝ ինչպես գիտակցված խոհերը, այնպես էլ չգիտակցված բնազդները: Նմանօրինակ բարդ բովանդակությամբ էլ պայմանավորվում է գիտակցության հոսքի տեքստերի՝ ոչ-ստանդարտ կառուցվածքը, որը չի արդարացնում ընթերցողի ակնկալիքները, հատկորոշվում է ժամանակային և տարածական անսպասելի փոփոխություններով, թերի տեղեկատվությամբ, խճճված շարահասությամբ և այլն: Սակայն որքան էլ գիտակցության հոսքի տեքստերը չկապակցված և չդասավորված թվան, դրանք ունեն կապակցվածության և դասավորվածության իրենց նորմերը: Գիտակցության հոսքի տեքստերը միջտեքստային կապ ունեն կրոնական, առասպելական, դասական գրականության և այլ աղբյուրների հետ:

ԳԼՈՒԽ 2
ԳԻՏԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՀՈՍՔԻ ԽՈՍՔԱՅՆԱՑՄԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ՝ ԸՍՏ ԳԻՏԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁԻՆ
ՄԱԿԱՐԴԱԿՆԵՐԻ

2.1. Միջտեքստայնությունը՝ որպես ներքին մենախոսությունների հասկացության հենք Ու. Ֆոլքների վեպերում

Վերը արդեն նշել ենք, որ գիտակցության հոսքի տեքստերին բնորոշ է հղումներ կատարել դիցաբանական, կրոնական աղբյուրներին, ինչպես նաև՝ դասական գրականությանը: Գիտակցության հոսքի տեքստերի դիցաբանական բնույթն ընդգծվում է, երբ ամեն ինչ ներկայացվում է միաձուլված՝ որպես մեկ ամբողջություն. մեկ պահի մեջ ամփոփվում են անցյալը, ներկան ու ապագան, միախառնվում են տարբեր հույզեր, պատկերացումներ, համոզմունքներ և զգացողություններ, միաձուլվում են նույնիսկ ժամանակն ու տարածությունը: Ժամանակի և տարածության դիցաբանական միաձուլումն ունի իր արտացոլումը լեզվում, երբ որոշ բառեր վերաբերում են երկու կարգերին էլ, ինչպես, օրինակ, «շրջան» բառը, որը կարող է կիրառվել թե՛ տարածական շրջան, թե՛ ժամանակային շրջան նշանակությամբ:

Ու. Ֆոլքների «Շառաչ և ցասում» վեպը ևս ունի կրոնական բազմաթիվ տարրեր, սակայն հենց բուն վերնագիրը հղում է Ուիլյամ Շեքսպիրի «Մակբեթ» պիեսին: Ողբերգությանը, այլ ոչ թե կատակերգությանը հղում կատարելը բացատրվում է նրանով, որ «Շառաչ և ցասում» վեպը ևս ողբերգական բնույթ ունի, և ինչպես «Մակբեթ» ողբերգության մեջ ներկայացվում է անհատի կործանումը, այստեղ էլ ներկայացվում է մեկ ընտանիքի կործանում: Դիտարկենք պիեսի այն հատվածը, որին հղում է կատարել Ու. Ֆոլքները՝

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time,
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief
candle!

Վաղը, և վաղը, և վաղը դարձյալ
Սողում է այսպես, հուշիկ, օրեցօր
Դեպ ժամանակի արձանագրված վանկը
վերջնական.
Մեր երեկները լուսավորել են հիմարի
ճամփան

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the
stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (Macbeth, Act V, Scene
v)

Դեպի փոշոտ մահ: Հանգիր, կարճ
ճրագ,
Կյանքը մի քայլող ստվեր է միայն,
խղճուկ դերասան,
Որ բեմի վրա փքվում է մի ժամ, գոռում ու
գոչում
Եվ կորչում անհետ: Ապուշի պատմած
Պատմություն է մի՛ շառաչ և ցասում,
Իմաստը՝ ոչինչ:
«Մակբեթ», արար 5
(թարգմանությունը՝ Հովհաննես
Մասեհյան)

Հատվածի սկզբում երեք անգամ կրկնվող **tomorrow** ժամանակի մակբայը, կապակցված **and** շաղկապով (վաղը, և վաղը, և վաղը դարձյալ), զուգահեռվում է «Շառաչ և ցասում» վեպի չընդհատվող հոսքի հետ: Ինչպես այս նախադասության մեջ, այնպես էլ վեպի բոլոր ներքին մենախոսություններում կրկնվում է **and** շաղկապը՝ կատարելով տարբեր գործառույթներ: **And** շաղկապն այս դեպքում ոչ միայն արտահայտում է քերականական հարաբերություն, այլև տալիս է ռճաբանական որոշակի երանգ, սաստկացնում է իմաստը:

Հատվածից կարող ենք առանձնացնել երեք մաս, որոնք համապատասխանում են «Շառաչ և ցասում» վեպի երեք կերպարներին: Վեպի առաջին գլուխը՝ Բենջիի մենախոսությունը, որում արտացոլված է անգիտակցական մակարդակը, համադրվում է **it is a tale told by an idiot** (ապուշի պատմած պատմություն է) նախադասության հետ, որտեղ **ապուշ (idiot)** բառը կապակցվում է չորամաբանող, իրականության փաստերը չհամադրող կերպարի հետ: **Life is a tale told by an idiot** (կյանքն ապուշի պատմած պատմություն է) փոխաբերության վերաբերյալ հետաքրքիր տեսակետ են առաջարկում Ջ. Լակոֆը և Մ. Ջոնսոնը: Այդ փոխաբերությունը հիմնվում է «**կյանքը պատմություն է**» փոխաբերացման վրա, սակայն «կյանքն ապուշի պատմած պատմություն է» փոխաբերացման մեջ ամենաբնորոշ հատկանիշն այն է, որ ապուշի պատմած պատմությունը չի կարող կազմել իմաստային ամբողջություն: Այն կարող է սկսվել որպես մի պատմություն, որն ունի իր փուլերը, պատճառային կապերը, համընդգրկուն նպատակները, բայց հանկարծ այն սկսում է անընդհատ փոփոխվել և անհնար է դառնում ամբողջա-

կանություն գտնել մասերի միջև: Այսպիսի պատմությունը չի կարող ունենալ կապակցված կառույց և չի կարող ներկայացնել իմաստալից մի ամբողջություն, որը կընդգծի կյանքի իրադարձությունները, կունենա պատճառային կապեր ու նպատակ: Եթե կյանքը փոխաբերացվում է ապուշի պատմած պատմության հետ, որը լի է շառաչով ու ցասումով, այդպիսի կյանքը ներկայացնում է կատաղության փուլեր, ցասումնալից պայքար և, գուցե, բռնություն (Lakoff, Johnson 1980: 174):

Վեպի վերնագիրը՝ *The Sound and the Fury* («Շառաչ և ցասում»), ապահովում է վեպի ավարտունությունը՝ ամփոփելով ստեղծագործության հասկացութային, ներակա տեղեկատվությունը: *The Sound* բառն ամփոփում է վեպի առաջին գլուխը՝ Բենջիի ներքին մենախոսությունը: Իր հարցազրույցներից մեկում Ու. Ֆոլքներն ասել է, որ ամբողջ վերնագիրն է վերաբերում Բենջիին. «Վերնագիրը, իհարկե, առաջին գլխից բխեց, որտեղ ներկայացնում էի Բենջիին: Մտածեցի, որ պատմությունն այս հատվածում է ներկայացվում, և վերնագիրն այդտեղ ծնվեց: Այսպես՝ այն ավելի շատ վերաբերում է Բենջիին, քան որևէ այլ կերպարի» (James, Millgate 1968): Իսկ 1955թ. Ճապոնիայում տված հարցազրույցներից մեկում հեղինակն անդրադարձ է կատարել վերնագրում ավելացված **the** որոշիչ հոդին, քանի որ «Մակբեթ» պիեսում **sound and fury**-ն առանց հոդի է: Կարելի էր ենթադրել, թե որոշիչ հոդն այստեղ ունի կոնկրետացնող գործառույթ, սակայն հոդի կիրառումը Ու. Ֆոլքները պատճառաբանել է այլ կերպ. «Շեշտի համար: *Sound and Fury* ականջին չէր հնչում: Ականջն ասում էր՝ դրան ռիթմ է պետք, շեշտ՝ *The Sound and the Fury*» (James, Millgate 1968):

Փաստենք այն, որ Ու. Շեքսպիրի պիեսում, որից հղում է կատարել Ու. Ֆոլքները, նշված է **sound** (հնչյուն/ձայն) գոյականը, մինչդեռ հայերեն թարգմանության մեջ կիրառված է **շառաչ** բառը: Իմաստային առումով *sound* (հնչյուն/ձայն) բառը չեզոք է, իսկ *շառաչ* բառի մեջ կա երանգավորում. *sound* բառը սահմանվում է «օդով կամ այլ միջոցով անցնող տատանումներ, որոնք կարող են լսելի լինել, երբ հասնում են մարդու կամ կենդանու ականջին» (vibrations that travel through the air or another medium and can be heard when they reach a person's or animal's ear - Oxford dictionary 2006), իսկ *շառաչ* բառը, ըստ է. Աղայանի բացատրական բառարանի, սահմանվում է «աղմկալից ձայն, դղրդոց, թնդյուն, հոնդյուն, մեքենաների՝ ուժգին հոսանքով ջրի՝ անիվների՝

շարժիչների և այլնի հանած ձայները» (Աղայան 1976), ինչն առաջ է բերում իմաստային երանգի տարբերություն: Գուցե վերջինս ավելի է արտացոլում վեպի առաջին գլխի բուն էությունը. այն, որ Բենջիի համար շրջապատող աշխարհն **աղմուկ** է, նա չի հասկանում, թե ինչ է կատարվում իր շուրջը:

Sound բառը «Շատաչ և ցասում» վեպում՝ Բենջիի մենախոսության մեջ, հասկացությանն նշանակություն ունի: Հնչյունը, լինելով տատանում, ենթադրում է **շարժում**, լինի երաժշտական, ֆիզիկական, թե խոսքային հնչյուն, ի տարբերություն մյուս զգայական ազդակների, և դրանով կապակցվում է **հոսքի** հետ: Հնչյունի և անգիտակցականի միջև կարելի է տեսնել մեկ այլ կապ ևս. ինչպես **անգիտակցականը գիտակցության խորքային շերտն է, նրա արմատը, այնպես էլ հնչյունը աշխարհի արարման սկիզբն է**: Հովհաննեսի Ավետարանում ասվում է. «Սկզբում էր բանը, և բանն Աստծո մոտ էր» (Հովհ 1: 1), որտեղ «բան» կամ «բառ ասելով» ենթադրվում է հնչյունը: Ձայնային և տեսողական զգայությունները շատ հաճախ զուգորդվում են միմյանց հետ, ինչպես օրինակ, երաժշտություն լսելիս կարող ենք կտավ պատկերացնել և, հակառակը, կտավին նայելիս՝ մեր ականջին կարող է երաժշտություն հնչել: Թերզարգացած Բենջիի մոտ միախառնված են տեսողական և լսողական զգայությունները. «Երեխաների զարգացման վաղ տարիքում տեսողական և լսողական զգայություններն անանջատ են» (Шишлянникова 2011: 187): Բենջիի գիտակցության մակարդակը հավասար է երեխայի գիտակցության:

Հնչյունը, ձայնը հանդես են գալիս որպես Բենջիի **հաղորդակցության** միակ միջոց, քանի որ նա զուրկ է խոսելու ունակությունից: Բենջիի համր լինելն ունի խորհրդանշական բնույթ. նախ դա ցույց է տալիս այն, որ Բենջին չի ինտեգրվում հասարակությանը, ինչպես նաև այն, որ մարդկային բնազդներն ու կրքերը հաղորդակցական չեն, դրանք **բառային մակարդակի չեն կարող հասնել**: Ցանկացած զգացողություն Բենջին արտահայտում է ձայնով. դժգոհության, զայրույթի դեպքում արտահայտվում է լացով, ոռնոցով և մռնչյունով, իսկ դրական հույզերի դեպքում՝ վերջիններիս կասեցմամբ:

«Հնչյուն» բառի շուրջ վեպի առաջին գլխում ձևավորվում է մի ամբողջ իմաստային դաշտ, որտեղ հնչյունը հանդես է գալիս ոչ թե ներդաշնակ՝ որպես **ձայն-երաժշտու-**

թյուն, այլ որպես **ձայն-աղմուկ** կամ, ավելի ստույգ, **ձայն-ողբ**: Այդ դաշտը լրացված է այնպիսի բայերով, ինչպիսիք են՝ **cry, moan, beller, stop, shut up, hush** և **hush up** բայերով: Հետաքրքիր է, որ Բենջին իր ձայնը բնորոշում է որպես լաց (**cry**), իսկ դրա երանգավորված ձևերը՝ **beller, slobber** և **moan**, կիրառված են մյուս կերպարների՝ իրեն ուղղված ուղիղ խոսքերում: Լացի, ողբի իմաստ պարունակող բայերի կիրառումը մեկ այլ հնար է կերպարի հոգեկանի մանկական մասն ընդգծելու համար: Ստորև տրված է այդ բայերի կիրառման հաճախականությունը վեպի առաջին հատվածում և դրանց բառարանային նշանակությունը՝

Աղյուսակ 1: **Sound** բառի հարակից իմակների հաճախականությունը և սահմանումը

Sound	Հաճախականություն	Բառարանային սահմանում (Oxford dictionary 2006)
hush	131 (հարյուր երեսունմեկ)	make (someone) be quiet or stop talking
cry	65 (վաթսուհինգ)	shed tear in distress, pain or sorrow
moan	21 (քսանմեկ)	a long, low sound made by a person expressing physical or mental suffering
stop	12 (տասներկու)	cease to perform a specified action
beller	11 (տասնմեկ)	dialectal emit a deep loud roar, typically in pain or anger
shut up	5 (հինգ)	inf. stop (or cause someone to stop) talking

Այն, որ «հնչյուն» բառն այստեղ դառնում է **ձայն-ողբ** հասկացույթ՝ կարող ենք տեսնել սահմանումներից – **in distress, pain or sorrow** (վիատության, ցավի կամ վշտի մեջ), **expressing physical or mental suffering** (ֆիզիկական կամ մտավոր ցավ արտահայտող), **deep loud roar, typically in pain or anger** (խորը բարձր ոռնոց՝ սովորաբար ցավից կամ զայրույթից): Իսկ այն, որ այդ ձայն-ողբը անընդհատ է, շարունակական,

երևում է այն բայերից, որոնք արտահայտում են այդ ողբը կասեցնելու, կանգնեցնելու, սաստելու փորձը: Միայն **hush** բայի այդքան հաճախակի կիրառությունը ցույց է տալիս, թե ինչքան անցանկալի և բացասական է ձայն-ողբը Բենջիի շրջապատողների համար, որոնք անդադար փորձում են նրան սաստել:

Ձայն-ողբը տեքստում կապված է վտանգի և, հատկապես, կորստի հետ, լինի դա նյութի, թե անձի կորուստ կամ պարզապես հեռացում: Իսկ դրա սփոփումն ապահովվում է նյութի կամ անձի վերադարձով, դրանց ներկայության զգացողությամբ: Դա արտահայտվում է ինչպես ուղիղ, այնպես էլ անուղղակի ասույթներով: Դիտարկենք հետևյալ օրինակները «Շառաչ և ցատում» վեպում՝

(1) **A long piece of wire came across my shoulder. It went to the door, and then the fire went away. I began to cry. (36)**

(2) **"You cant blow out no candles." Luster said. "Watch me blow them out." He leaned down and puffed his face. The candles went away. I began to cry. "Hush." Luster said. "Here. Look at the fire whiles I cuts this cake." (35)**

(3) **"Why, Benjy. What is it." she said. "You mustn't cry. Caddy's not going away. See here." she said. She took up the bottle and took the stopper out and held it to my nose. (26)**

(4) **I'll run away and never come back." Caddy said. I began to cry. (12)**

Այս օրինակներում լացի դրդապատճառը կորուստն է. առաջին օրինակում կրակն է անհետանում տեսադաշտից (**the fire went away**), երկրորդում մոմերն են հանգչում (**the candles went away**), իսկ երրորդ և չորրորդ օրինակներում Քեդդիի հեռանալու, փախչելու, նրան կորցնելու վախն է (**You mustn't cry. Caddy's not going away /I'll run away**):

Կորստի մասին տեղեկությունն արտահայտվում է նաև ներակա ձևով՝

(5) **Dilsey moaned, and when it got to the place I began to cry and Blue howled under the steps. (21)**

Կորստի փաստն այստեղ հասկանալու համար հարկ է ուշադրություն դարձնել նախադասության **Blue howled under the steps** հատվածին, որտեղ **Blue** հատուկ գոյականը շան անունն է, իսկ համաձայն լեզբենդի, շունը ոռնում է (**howled**), երբ ինչ-որ

մեկը մահանում է: Վեպի հաջորդ գլխում, իհարկե, այդ փաստն ունի իր արտակա դրսևորումը՝

(6) **Benjy knew it when Damuddy died. He cried. He smell hit. He smell hit.** (55)

Սա արդեն վեպի երկրորդ գլխում է, որտեղ նշված է, թե ով էր մահացել՝ տատիկը (**Damuddy**) և, իհարկե, **մահանալ** բայն արտակա դրսևորում ունի: Քվենթինը նշում է, որ Բենջին գիտեր, որ տատիկը մահացել էր. նա զգում էր հոտը:

Կորստի ներակա արտահայտման մեկ օրինակ ևս՝

(7) **I got undressed and I looked at myself and I began to cry.** (45)

Հասկանալու համար, թե ինչու մերկանալը և իրեն նայելը ստիպեց Բենջին լացել, պետք է ենթադրել նրա՝ թերզարգացած լինելուց, որ նա չէր աճել, չէր ձևավորվել ոչ միայն բանականությամբ, այլև ֆիզիկապես, իսկ դա նրան ողբալու առիթ էր տալիս:

Ինչպես նշվեց, ձայն-ողբը հետևանք է կորստի կամ դրա կանխազգացման և սփոփվում է գտնելով, վերագտնելով՝

(8) **What are you moaning about, Luster said. You can watch them again when we get to the branch. Here. Here's you a jimson weed. He gave me the flower.** (5)

(9) **"If you'll hold him, he'll stop." Caddy said. "Hush." she said. "You can go right back. Here. Here's your cushion. See."** (39)

(10) **"Hush now." she said. "I'm not going to run away." So I hushed. Caddy smelled like trees in the rain.** (12)

(11) **"Here." Dilsey said. "Stop crying, now." She gave me the slipper, and I hushed.** (38)

Վերոնշյալ օրինակներում Բենջիի ողբը դադարում է, երբ նրան որևէ իր են տալիս կամ խոստանում են, որ տվյալ անձը չի հեռանա: Լասթըրը սփոփում է Բենջին՝ նրան ծաղիկ տալով (**he gave me the flower**), Դիլսին դադարեցնում է նրա ողբը՝ հողաթափ տալով (**she gave me the slipper**), իսկ Քեդդին՝ բարձ տալով (**here's your cushion**) կամ խոստանալով, որ չի հեռանա (**I'm not going to run away**):

Այսպիսով՝ **sound** (հնչյուն/ձայն) գոյականը վեպում հանդես է գալիս որպես հասկացույթ և կապակցվում է շարժման, հոսքի, անընդհատության հետ: Այն վերածվում է իմաստային դաշտի միջուկի, որը ներկայացվում է որպես ձայն-աղմուկ և ձայն-ողբ:

Իմաստային դաշտը ներառում է ինչպես այդ ձայնի դրսևորումները, այնպես էլ բնորոշում է դրա անցանկալի լինելը՝ այն դադարեցնելու փորձ արտահայտող բայերով: Ձայն-ողբը ներկայացվում է պատճառական կապով՝ կորուստը որպես պատճառ և վերադարձը որպես սփոփում: Դրանով շեշտվում է անգիտակցական շերտի այնպիսի հատկանիշ, որը վառ արտահայտված է երեխաների մոտ (լաց՝ նյութի կամ անձի հեռացումից): Իսկ առավել ընդհանրական մակարդակում կարող ենք Բենջիի ողբը պայմանավորել ընտանիքի կործանմամբ, որը ևս կորստի օրինակ է:

«Մակբեթ» պիեսի նշված հատվածի և «Շառաչ և ցասում» վեպի միջև կա ևս մեկ հասկացության ընդհանրություն: **Out, out, brief candle! Life's but a walking shadow, a poor player that struts and frets his hour upon the stage and then is heard no more** հատվածը կապակցվում է վեպի երկրորդ գլխի՝ Քվենթինի ներքին մենախոսության հետ: Քվենթինի մենախոսության մեջ կրկնվում է **shadow** բառը, որը հասկացության, ներակա տեղեկություն է պարունակում: Այն արտահայտում է կերպարի անցյալը, նրա մտատանջությունները՝ քրոջ պատվազրկման և սեփական ծախողումների վերաբերյալ, որոնք ծանրանում են նրա խղճին, և նա չի կարողանում ձերբազատվել դրանցից: **Shadow** բառը հիմնաբառ է, կենտրոնական է տվյալ մենախոսության մեջ և կրկնվում է 59 (հիսունինը) անգամ: Հետևաբար, կերպարի հոգեվիճակը, ներաշխարհը պատկերացնելու համար, պետք է վերձանել *ստվերի* փոխաբերացումը, որն առանցքային է այս մենախոսության մեջ: Անցյալը Քվենթինի համար ստվեր է, աղոտ, նա չի կարողանում լիովին ու պարզ հասկանալ այն: **Life's but a walking shadow** փոխաբերության մեջ կյանքն արժեզրկվում է. այն դիտվում է ստվերի պես գորշ և մութ և ստվերի պես անբովանդակ, աննյութական և ոչնչի չձառայող: Կիրառված **but** բառը ցույց է տալիս, որ կյանքը ստվերից բացի ուրիշ այլ բան չէ: **Shadow** բառը բնորոշվում է **walking** մակդիրով (քայլող ստվեր), որտեղ **walk** բայը կարող ենք դիտարկել նաև **թափառել** իմաստով և կապակցել Քվենթինի՝ ինքնասպանությունից առաջ կատարած մտամոլոր թափառումների հետ:

Ստվերի խորհրդանիշը հանդիպում է տարբեր աղբյուրներում՝ առասպելաբանության մեջ, անտիկ տեքստերում, բանահյուսության և հոգեբանության մեջ: Որքան էլ ստվերը զուգորդենք գորշության, մոայլության հետ, պարադոքսն այն է, որ ստվերն

առանց լուսի գոյություն ունենալ չի կարող: Հոգեբանության մեջ ստվերը ներկայացնում է *մյուս ես-ը* (alter-ego), *անձի չգիտակցված հակումները*: Ստվերը կարող է խորհրդանշել ոչ միայն բացասականը, այլև **անհայտը**, թաքնվածը: Կ. Յունգը ստվերը վերագրում է անձի այն կողմին, որը դուրս է գիտակցականի տիրույթից: Ըստ նրա՝ բոլորը ստվեր ունեն, ինչը բնագոյային է և իռացիոնալ: Դա կարող է լինել հոգեբանական պրոյեկտում, որի արդյունքում անձն իր թերարժեքությունը դիտում է *մեկ ուրիշի բարոյական խեղման* մեջ (Jung 1938): Այդ պաշտպանական գործընթացում անձն իր համար անընդունելի ցանկությունները, մղումներն ու մտադրությունները ենթագիտակցորեն վերագրում է ուրիշներին (Նալչաջյան 1997): Պրոյեկտումը՝ տվյալ դեպքում Քվենթինի ստվերը, Քեդդիի բարոյագրկումն է, ինչը նրա ինքնասպանության միակ պատճառն է, հետևաբար, քրոջն անվանում է **Little Sister Death**.

Հաշվի առնելով անձի երկակիությունը (այն ես-ը, որն անձը գիտակցում է և այն ես-ը, որը մնում է նրա անգիտակցական կամ ենթագիտակցական տիրույթում)՝ ստվերը վերագրվում է անձի կողմից չհասկացված ցանկություններին, իղձերին, կրքերին և մղումներին. մի բան, որ մշտապես առկա է, բայց անորսալի է՝ անըմբռնելի: Հետևաբար, ստվերը մեր թաքնված մասն է, մեր մյուս ես-ը: Ստվերը նաև ներառում է այն բոլոր վախերն ու տագնապները, որոնք մենք չէինք ցանկանա «ներմուծել» մեր կյանք: Հետաքրքիր է Ջ. Պանեկի դիտարկումն այն մասին, որ չնայած շատ քիչ լույս է հարկավոր ստվեր ստեղծելու համար, ոչ մի քանակի լույս չի կարող ծածկել ստվերը: Ինչքան ուժգին է լույսը, այնքան ավելի թանձր է ստվերը: Սրանից քաղում ենք այն դասը, որ ինչքան լուսավորվում ենք, այնքան ավելի ենք համոզվում, որ չգիտենք (Panek 2011): Այս միտքը լիովին համահունչ է Քվենթինի հոգեվիճակի հետ. որքան շատ է նա խորհրդածում, փորձում հասկանալ ու վերլուծել անցյալը, իրողությունները, այնքան ավելի վիատ ու մոլորված է դառնում, ինչն ի վերջո, մղում է նրան ինքնասպանության: Սա ևս անձի պառակտման օրինակ է, երբ ստվերն ավելի կարևոր և իշխող է դառնում, քան հենց ինքը՝ կյանքը, իսկ տվյալ դեպքում հանգիստ չտվող մտքերն ուժգնանալով՝ «ծածկում» են մարդու ես-ը և դառնում նրան կառավարող ուժ: Այս բոլոր ներակա իմաստներից **shadow** բառի մեջ գերիշխող է **մահվան** գաղափարը, քանի որ վերոնշյալ բոլոր պատճառները հանգեցնում են դրան: Ու. Ֆոլքներն այսպես է

մեկնաբանել **shadow** բառի խորհրդանշությունը. «Ստվերը, որն անընդհատ նրա մտքում էր, իր իսկ մահվան նախագուշակն էր. մահն այստեղ է, ընդհանրա՞ջ գնամ նրան, թե՞ հետ քաշվեմ մի քիչ ժամանակով» (James, Millgate 1968):

Out, out, brief candle! (հանգի՛ր, հանգի՛ր, կարճ ճրագ) փոխաբերությունը ևս առկայացված է վեպի այս գլխում, որտեղ **հանգչելը** խորհրդանշում է մահը, **ճրագը՝** կյանքը, իսկ դրա **կարճ** լինելը՝ Քվենթինի երիտասարդ կյանքը: Տվյալ իրավիճակից ելքը Քվենթինի համար միայն ինքնասպանությունն էր (**and then is heard no more**):

Վերնագրի **the sound** բառը կենտրոնական է նաև Քվենթինի ներքին մենախոսության մեջ, որտեղ այն կրկնվում է 28 (քսանութ) անգամ: Եթե Բենջիի մոտ այն արտահայտում էր ձայն-ողբ, ապա Քվենթինի մոտ դա շրջապատի ձայներն են, ժամացույցի չդադարող տկտկոցը:

(12) **“You can be oblivious to the sound for a long while, then in a second of ticking it can create in the mind unbroken the long diminishing parade of time you didn’t hear.”** (The Sound and the Fury, 47)

Ժամացույցի ձայնն անցյալի հիշեցումն է Քվենթինին, որից նա փորձում է խուսափել, մոռացության տալ: Ժամանակը Քվենթինի համար միայն անցյալն է, նա չունի ապագա, իսկ նրա ներկան արժեզրկված է ու անբովանդակ:

(13) **Even sound seemed to fail in this air, like the air was worn out with carrying sounds so long.** (The Sound and the Fury, 69)

Քվենթինի՝ բոլոր ձայներին ականջալուր լինելը, լսողական գերզգայունությունը փաստում է նրա լարված հոգեվիճակը: Ի վերջո, ժամացույցի տկտկոցը (ընդ որում՝ ձեռքի ժամացույցի, ինչպես Քվենթինի մոտ) ցածր հաճախություն ունի և լսելու համար պետք է կամ կատարյալ լռություն կամ գերլարված ուշադրություն. իսկ Քվենթինին այդ ձայնն ուղեկցում է ամբողջ ժամանակ: Հոգեբանական ուսումնասիրությունները փաստում են, որ ձայների հանդեպ գերզգայունությունը նյարդային լարվածության նշան է (Brout 2017): Քվենթինի համար ձայներն այնքան գերիշխող են, որ նա ձայնին ուժ է վերագրում (ինչը շեշտվում է **even** մակբայով)՝ նույնիսկ ձայնը չի դիմանում այս օդում (**even sound seemed to fail in this air**): Իսկ ձայները հոգնատանջ են անում

Քվենթինին, ինչը նա փոխաբերությամբ անդրադարձնում է (պրոյեկտում է) օդի վրա՝ **the air was worn out with carrying sounds so long:**

Իհարկե, **fury** (ցասում) գոյականը կարող է վերագրվել Բենջիին՝ նկատի ունենալով նրա քառասյին ու չկարգավորված աշխարհը, որը նա արտահայտում է ողբով, Քվենթինին՝ նկատի ունենալով նրա ընդվզումն անցյալի դեմ և ներկա իրավիճակի հետ անհաշտությունը: Սակայն **fury** գոյականն իր լեզվական դրսևորումներն ունի վեպի երրորդ գլխում: **Fury** գոյականն արտահայտում է զայրույթի ուժեղ ալիք, պոռթկում (a surge of violent anger or other strong feeling; Oxford dictionary 2006): Ի տարբերություն զայրույթ արտահայտող այլ գոյականների՝ **fury** և **rage** գոյականները նշանակում են հույզի ամենաուժեղ մակարդակը, երբ մթազնում է դատողությունը, և անձը կորցնում է իր արարքների հանդեպ վերահսկողությունը (Никишина 2008): Զեյսլնի ներքին մենախոսության մեջ զայրույթը խոսքայնացվում է ուղղակի և անուղղակի ասույթներով, որոնք արտահայտում են մեղադրանք, հեզնանք, սպառնալիք և այլն (տե՛ս Գլուխ 2.4):

«Շառաչ և ցասում» վեպը շարադրված է անգիտակցականից դեպի գիտակցական մակարդակ՝ նմանվելով մարդու կյանքի շրջափուլին՝ անգիտակցական մղումներով երեխայից մինչև գերզգայուն պատանի և սոցիալական *ես* ունեցող, նյութապաշտ անհատ:

«Երբ *ես* մեռնում էի» վեպի վերնագիրը վերցված է Հոմերոսի «Ոդիսական»-ից՝ Ագամեմնոնի խոսքի այն հատվածից, որտեղ նա պատմում է իր մահվան մասին: **"As I lay dying, the woman with the dog's eyes would not close my eyes as I descended into Hades."** Վեպի բոլոր մենախոսությունների առանցքում Էդդին է՝ նրա մահն ու հուղարկավորությունը: Վեպի վերնագիրը շարունակական կերպով է՝ **dying**, շեշտվում է ընթացքը, ոչ թե փաստը: **Die** (մեռնել) բառը նշանակում է «դադարել ապրել» (stop living), իսկ ապրելը միայն ֆիզիկական գոյությունը չէ: Պետք է հաշվի առնել նաև **մեռնել** բայի փոխաբերական իմաստները՝ 1. զգացմունքից կամ հույզից ուժգին տանջվել, 2. աստիճանաբար թուլանալ, նվազել, 3. անզգա՝ անտարբեր դառնալ մի բանի նկատմամբ, 4. կանգ առնել, լճացման մատնվել (Աղայան 1976): Քանի որ վեպի մեկնարկային կետում Էդդին արդեն մահացած էր, վեպի վերնագիրը փոխաբերական

իմաստով կարող է վերագրվել այլ կերպարների, որոնք ցավի ու տառապանքի մեջ էին, որոնց մեջ մահացել էր ուրախությունը, որոնք ջլատված ու լճացած էին: Դա կարող է վերաբերել Դարլին, որը խելագարվում է, Դյուի Դելլին, որը խաբեության մեջ է ընկնում և հայտնվում անհույս վիճակում, Վարդեմանին, որը թեպետ անգիտակցաբար, բայց տանջվում է մոր մահից: Ընդհանրացված տարբերակով դա կարող է վերաբերել ամբողջ ընտանիքին, որը քայքայման եզրին էր:

Եթե «Ողիսական»-ում Ագամեմնոնը զայրույթ է արտահայտում իր կնոջ հանդեպ, ապա «Երբ ես մեռնում էի» վեպում մահացած Էդդին արտահայտում է իր ատելությունն ու զայրույթն իր ընտանիքի, նույնիսկ Աստծո հանդեպ: Թվում է, թե մահացած կերպարը դեռ ականատես է իրադարձություններին, նրա *աչքերն էլ չեն փակել*՝ ինչպես Ագամեմնոնին: Ինչպես նշում է Տ. Գանսը, տվյալ դասական ստեղծագործության հետ միջտեքստային կապով Ու. Ֆոլքները ոչ միայն ուժգնացնում է վեպի ազդեցությունը, այլև ստեղծում է մարդու հոգևոր ճանապարհորդության զուգորդում, այսինքն, ինչպես ենք մենք կերտում մեզ այդ ճանապարհին (Gans 2011): Հուղարկավորության ճանապարհը «բացահայտում» է յուրաքանչյուրի ներաշխարհը, հոգեկան վիճակը: Էդդիի դին գետի միջով անցկացնելը ևս այլաբերություն է, սա ևս կապ է ստեղծում առասպելաբանության հետ: Ըստ հին հունական առասպելաբանության՝ մեռածների հոգիները Ստիքս գետով փոխադրվում էին դեպի մեռելների հոգիների ստորգետնյա թագավորություն՝ անդրշիրիմյան աշխարհ:

Ինչպես «Երբ ես մեռնում էի» վեպի բոլոր մենախոսությունների կիզակետում այն կերպարն է, որը մեկնարկային կետում այլևս չկա, այնպես էլ «Շառաչ և ցասում» վեպի բոլոր ներքին մենախոսությունների կենտրոնում Քեդդին է, որն արդեն հեռացել է տնից: Երեք մենախոսություններում էլ զուգորդային հետահայումը կապակցվում է Քեդդիին առնչվող դեպքերի հետ: Այդ զուգորդումների հիմքում Ֆրոյդյան հոգեվերլուծության մեկ այլ տարր է ընկած՝ *էդիպյան բարդույթ*: Երեք եղբայրներն էլ սեռական մղում ունեն քրոջ՝ Քեդդիի հանդեպ, ինչը յուրաքանչյուրի մոտ տարբեր արտահայտություն է գտնում:

Թերզարգացած Բենջիի համար Քեդդիի հանդեպ սերն արտահայտվում է բնազդով, զգայությունների միջոցով (**Caddy smelled like trees... Caddy smelled like**

leaves... Caddy smelled like trees in the rain...): Բենջին Քեդդիին սիրում է բնազդով՝ հոտառությամբ, նրան զուգորդում ծառերի հոտի հետ: Հոտը, հոտառական գրավչությունը մեծ դեր ունի սիրահարվածության, սիրո մեջ (Brocca 2017): **Իդ**-ը բնազդային մակարդակն է, և այստեղ ազդակները հիմնվում են հաճույքի սկզբունքի վրա: **Caddy** հատուկ անունը մենախոսության մեջ դառնում է *բառ-խթան*: Բենջիի համար Քեդդիին սիրո, քնքշանքի միակ աղբյուրն է, հետևաբար, ցանկացած արտաքին ազդակ նրա մոտ հետահայում է առաջացնում՝ զուգորդվելով Քեդդիի հետ կապված նմանատիպ իրավիճակի հետ, որը նրա համար եղել է հաճելի: Բենջիի ներքին մենախոսության մեջ Քեդդիի անունը նշվում է 288 (երկու հարյուր ութսունութ) անգամ, որը ցույց է տալիս, թե ինչքան կարևոր է քույրը նրա հոգեկան կյանքում: Բենջին Քեդդիին նշում է անունով, այնպես, ինչպես լսել է, նա չի գիտակցում արյունակցական քույր-եղբայր կապը՝ նրան **sister** անվանելու համար:

Եթե Քեդդիի հանդեպ սերը Բենջին արտահայտում է բնազդով, ապա Քվենթինի մոտ Քեդդին խիղճն է, մաքրության խորհրդանիշը, իսկ նրա բարոյագրկումը կործանարար է Քվենթինի համար: Ի տարբերություն Բենջիի, Քվենթինը Քեդդիին անվանում է **sister**՝ շեշտելով արյունակցական կապը, մերձեցնելով հարաբերությունը, ինչպես նաև ընդգծելով եղբոր՝ քրոջ համար պաշտպան հանդիսանալու պատասխանատվությունը: **Sister** բառը Քվենթինի մենախոսության մեջ նշվում է 35 (երեսունհինգ) անգամ: Քվենթինը Քեդդիին անվանում է **Little Sister Death**, որտեղ **little** մակդիրը ընդգծում է քրոջ անպաշտպան, թույլ լինելը: Քեդդիի մեջ Քվենթինը տեսնում է իր մահը և նրան անվանում **death**: Կապակցությունը տրված է մեծատառերով, քանի որ դա մեծ խնդիր էր Քվենթինի համար:

Ջեյսընի համար Քեդդին զուգորդվում է աշխատանքի կորստի, ֆինանսական լճացման հետ: Ջեյսընի մենախոսության մեջ երեք անգամ է հիշատակվում Քեդդիի անունը, և ոչ մի անգամ մենախոսության մեջ նրան հղում չի արվում որպես **sister**: *Քեդդի* անվան փոխարեն օգտագործում է **she** դերանունը, նրան դիտարկում է չեզոք, երրորդ անձ և օտարացնում իրենից: Քեդդիի մեջ նա տեսնում է ոչ թե քրոջ կամ անհատի, այլ պարզապես իգական սեռի ներկայացուցչի, որի հանդեպ սերը քողարկված է ուժգին զայրույթով, և որին մեղադրում է իր բոլոր ծախսերի համար: Յու-

րաքանցյուր եղբայր Քեդդիի քայլերի պատճառով որոշակի կորուստ է կրում. Բենջիի համար դա հոգատարության կորուստն է, Քվենթինի համար՝ խղճի, իսկ Ջեյսընի համար՝ փողի, հեղինակության: Չնայած վեպում Քեդդիի մենախոսությունը ներկայացված չէ, սակայն մյուս բոլոր մենախոսությունների կիզակետում նա է: Եւ չնայած նրան, որ Քեդդիի արարքը մղեց Քվենթինին ինքնասպանության և արժանացավ Ջեյսընի ցասմանն ու մեղադրանքներին՝ Քեդդիի կերպարը դրական տպավորություն է թողնում: Հենց դա էլ եղել է Ու. Ֆոլքների մտադրությունը, որն այսպես է արտահայտվել. «Ինձ համար նա գեղեցիկ էր, նա իմ սրտի սիրելին էր: Հենց դրա մասին էլ գրել եմ գիրքը և օգտագործել եմ գործիքներ, որոնք ինձ պատշաճ էին թվում՝ փորձելու պատմել, փորձելու նկարել Քեդդիի կերպարը» (James, Millgate 1968):

Տարբեր է ոչ միայն յուրաքանչյուր կերպարի վերաբերմունքը Քեդդիի հանդեպ, այլև նրանց՝ ժամանակի ընկալումը: Բենջիի համար չկա տարրորոշված ժամանակ: Նրա համար ներկան, անցյալը և ապագան միաձուլված են տվյալ պահի, տվյալ ակնթարթի մեջ: Այսպես է հեղինակն արտահայտվում Բենջիի մասին. «Այդ հիմարի համար ժամանակը շարունակություն չէր, այն մի պահ էր, ոչ երեկ կար, ոչ էլ վաղը, այդ ամենն այս պահն է, այդ ամենն (հիմա) է նրա համար: Նա չի կարող տարբերել, թե ինչն էր անցյալ տարի և ինչ կլինի վաղը, նա չգիտի՝ արդյոք նա երագե՞լ է այդ մասին, թե՞ իրականում տեսել է» (James, Millgate 1968):

Ինչպես նշվել է, Քվենթինի համար ժամանակն անցյալն է, անցյալի բեռը, որից նա փորձում է ձերբազատվել: Ժամանակն այստեղ հանդես է գալիս իբրև գործող սուբյեկտ և օբյեկտ՝ արտահայտելով տարբեր ներակա տեղեկություններ (տե՛ս Գլուխ 2.3): Մինչդեռ Ջեյսընի համար ժամանակը փող է. հոսող ժամանակը նրա համար ոչ մի խորհրդանիշ չի ծառայում, այլ զուգորդվում է գումար վաստակելու հետ:

Երկու վեպերում էլ մենախոսությունների ներածական հատվածում արտահայտվում է հասկացութային տեղեկություն, և առաջին նախադասությունները դառնում են ամբողջականություն ապահովող կենտրոնական առանցք (integrity core)՝

(14) **Through the fence, between the curling flowers, I could see them hitting.**
(The Sound and the Fury, 3)

Բենջիի մենախոսության առաջին նախադասությունը միանգամից ուղղորդում է դեպի նրա ներաշխարհ, հոգեկան վիճակ: **Through the fence** – ցանկապատից այն կողմ գտնվող կերպար, որը ցանկապատով բաժանված է աշխարհից: **Fence** բառը ենթադրում է այն պատնեշը, որ կա Բենջիի և աշխարհի միջև: Այդ պատնեշը նրա թերզարգացվածությունն է, բնագրային անգիտակցական մակարդակը, որը նրան խոչընդոտում է ինտեգրվել աշխարհին, հասարակությանը: Նա աշխարհին նայում է այդ պատնեշի միջով (**through**), նրա աշխարհընկալումը միջնորդավորվում է նրա բնագր-ներով: Ներածական հատվածում շեշտվում է նաև զգայական արտացոլումը՝ **I could see** և երևույթները տարրորոշելու անկարողությունը՝ **them hitting** (չի ընկալում, որ գոլֆ են խաղում, դա դիտում է զուտ որպես հարվածելու գործընթաց):

Վեպի երկրորդ գլխում ևս ներածական նախադասությունը պարունակում է այդ մենախոսության հասկացութային տեղեկությունը՝

(15) **When the shadow of the sash appeared on the curtains it was between seven and eight o'clock and then I was in time again, hearing the watch.** (The Sound and the Fury, 47)

Մենախոսության առաջին նախադասության մեջ շեշտվում է Քվենթինի համակվածությունը ժամանակով: Դա առկայացվում է ինչպես **when** մակբայի շարահյուսական առավելությամբ, այնպես էլ ժամանակ մատնանշող բառերով՝ **o'clock, time, watch**: Քվենթինն ապրում է անցյալով, ժամանակի հանդեպ կախվածությամբ: Այս մենախոսության մեջ ժամանակը ներկայացվում է որպես հասկացույթ (տե՛ս Գլուխ 2.3):

Երրորդ գլխի սկզբում ևս ներածական նախադասությունը տալիս է հասկացութային տեղեկություն կերպարի, նրա գիտակցության վերաբերյալ՝

(16) **Once a bitch always a bitch, what I say.** (The Sound and the Fury, 109)

Հենց առաջին նախադասությամբ Ու. Ֆոլքները ներկայացնում է ինչպես կերպարի գռեհկությունը, զայրույթը, այնպես էլ նրա նարցիսիզմը: **Bitch** գռեհկաբանությունը վերագրվում է Քեդդիի դստերը՝ Քվենթինին՝ արտահայտելով Ջեյսընի ծայրահեղ բացասական վերաբերմունքը նրա բարոյական կեցվածքի հանդեպ: **Once** մակբայով հղում է արվում անցյալին, որը ոչ միայն կիրառված է՝ ստեղծելու այն տպավորությունը,

որ մենախոսությունը մտքի չընդհատվող հոսքից մի հատված է, այլև անցյալին հղում անելով, Ջեյսընի խոսքում ներակա ակնարկվում է Քեդդին (ինչպես մայրը, այնպես էլ դուստրը): Ջեյսընի նարցիսիզմն արտահայտվում է **what I say** կապակցությամբ, որտեղ նա գերազնահատում է իր սեփական խոսքը և մեջբերում իր իսկ ասելիքը՝ դրանով հավաստելով, որ ինքը երբեք չի սխալվում և մշտապես համոզվում է իր ասածների մեջ: Այս մենախոսության մեջ խոսքայնացվում է զայրույթը՝ բացասական երանգավորում պարունակող տարբեր ասույթներով (տե՛ս Գլուխ 2.4):

«Երբ ես մեռնում էի» վեպում ևս որոշ մենախոսությունների ներածական հատվածներ ապահովում են հասկացութային, ներակա տեղեկություն՝

(17) **It's because he stays out there, right under the window, hammering and sawing on that goddamn box.** (As I Lay Dying, 11)

Սա Ջյուլի մենախոսության սկիզբն է, որն արտահայտում է զայրույթ ու մեղադրանք: Զայրույթն արտահայտված է բառային մակարդակում՝ **goddamn** կոպտասության միջոցով: Պատճառների որոնումն արտահայտում է նրա դժգոհությունը մի փաստի հանդեպ, որի մասին միտքը նախորդում է տվյալ մենախոսությանը, այսինքն, մնում է դրանից դուրս: **It's because** արտահայտությունը ոչ միայն ցույց է տալիս այն, որ Ջյուլը հետաքրքրված էր պատճառներով, այլև ցույց է տալիս նրա՝ ուրիշներին մեղադրելու հակումը՝ **he stays out there, right under the window, hammering and sawing**, որտեղ **he** դերանունը վերագրվում է Քեշին, որը մոր համար դաժաղ էր պատրաստում: **Box** բառով ևս ներակա արտահայտված է զայրույթ. Ջյուլը եղբոր պատրաստած դաժաղն անվանում է **box** (արկղ)՝ թերազնահատելով նրա աշխատանքը: Նմանապես, հասկացութային տեղեկություն է պարունակվում էնսի մենախոսության առաջին նախադասության մեջ՝

(18) **Durn that road.** (As I Lay Dying, 24)

Durn բառը **damn** (գրողը տանի) բառի բարբառային տարբերակն է, որն արտահայտում է սուր քննադատություն: **That road** կապակցությունից պարզ է, որ կերպարը դժգոհում է կոնկրետ ճանապարհից, **road** բառն այստեղ «ճանապարհորդություն» բառի փոխանունությունն է, Էդդիի հուղարկավորության ճանապարհորդությունը: Մենա-

խոսության մեջ արտահայտված է էնսի բողոքը հուղարկավորությունից, իր կյանքից, իր կրած դժվարություններից:

Այսպիսով՝ երկու վեպում էլ առկա է միջտեքստային կապ դասական գրականության հետ: Այն արտահայտվում է ոչ միայն վերնագրերում, այլև տեքստերի բովանդակային-հասկացութային մակարդակում: Երկու դեպքում էլ վեպերի վերնագրերը ոչ միայն ապահովում են տեքստի ավարտունությունը, այլև պարունակում են հասկացութային տեղեկություն: Տեքստերում հասկացութային դաշտեր են ձևավորված վերնագրերի **sound, fury, lying** բառային միավորների շուրջ: Ի թիվս երկու վեպերի ընդհանրությունների՝ երկուսում էլ բոլոր գործողությունները ծավալվում են այն կերպարի շուրջ, որը վեպի մեկնարկային կետում չկա: «Շառաչ և ցասում» վեպի դեպքում խոսքայնացված է *էդիպյան բարդույթ*. տարբեր դրսևորումներով արտահայտվում է երեք եղբայրների սերը քրոջ հանդեպ: Հասկացութային տեղեկություն է պարունակվում նաև մենախոսությունների ներածական հատվածներում՝ որոշակի բառային միավորների շարակարգային առավելությամբ:

2.2. Անգիտակցականի խոսքայնացման եղանակները ներքին մենախոսություններում

«Ֆրոյդյան «հոգեվերլուծությունն» սկսեց իր գրական կյանքը հոգեբանական վեպերի երևան գալով, որոնք սկզբնապես մակերեսորեն էին արտահայտում հոգեվերլուծության դրույթները, իսկ հետո սկսեցին ավելի խորությամբ արտահայտել կերպարի հոգեկան աշխարհը, ինչը նոր ձեռքբերում էր արձակի դաշտում և, հասունանալով, վերածվեց հոգեվերլուծության մեթոդով գիտակցության հոսքի վեպերի» (Mirjana 2013: 69): Գիտակցության հոսքի տեքստերում կենտրոնական է կերպարի գիտակցությունը, ներաշխարհը, հոգեկան վիճակը, հույզերը, միտքը:

Գիտակցության երեք մակարդակները՝ առանձնացված 2. Ֆրոյդի կողմից, սովորաբար հանդես են գալիս մարդու զարգացման տարբեր փուլերում: Սակայն Ու. Ֆոլքները գիտակցության յուրաքանչյուր մակարդակ (**իդ, էս** և **գեր-էս**) արտացոլել է առանձին կերպարների մեջ՝ ընդգծելով, թե ինչպիսին կարող է լինել մարդու ներաշխարհը,

հուզական վիճակը, աշխարհի պատկերը, երբ նրա մոտ գերիշխող է գիտակցության մեկ կոնկրետ մակարդակ: Ինչպես «Շառաչ և ցասում», այնպես էլ «Երբ ես մեռնում էի» վեպերում յուրաքանչյուր կերպարի ներքին մենախոսության լեզվական առանձնահատկությունները՝ բառապաշարը, քերականական կառույցն ու ոճը համապատասխանում են նրա գիտակցության մակարդակին: Ու. Ֆոլքների վեպերում ցայտուն է արտահայտված յուրաքանչյուր կերպարի խոսք, այնպես, որ դրանք հեշտությամբ առանձնանում, տարբերվում են մեկը մյուսից:

Գիտակցության հոսքի տեխնիկան կիրառողների առաջադրանքը բավականին բարդ է, և հարց է առաջանում, թե արդյո՞ք այդ տեխնիկան կիրառող հեղինակները տիրապետում են հոգեվերլուծության հիմունքներին, կամ արդյո՞ք կարող է գիտակցությունը լիովին խոսքայնացվել, արտահայտվել բառային մակարդակում: Լ. Միրյանան նշում է, որ գիտակցության հոսքի գրողն ունի երկու խնդիր՝ 1. պետք է արտացոլի գիտակցության էությունը, 2. պետք է դրանից ինչ-որ իմաստ զտի ընթերցողի համար: Դա կարող է տարակուսանք առաջացնել, քանի որ գիտակցությունը ներառում է արժեքներ, զուգորդումներ, հարաբերություններ, որոնք հասու են միայն տվյալ անձին և հաճախ չեն կարող փոխանցվել կամ բերվել հաղորդակցական դաշտ: Դրան գումարվում է Զ. Ֆրոյդի այն դրույթը, որ հնարավոր չէ իմանալ «անգիտակցական»-ի բովանդակությունը (Mirjana 2013: 74): Այնուամենայնիվ, այն, որ գիտակցության հոսքի տեքստերի և հոգեվերլուծության կապը կամայական չէ, փաստում է նաև Ռ. Համֆրին՝ նշելով, որ *գիտակցության հոսք* գրական ուղղության բոլոր ժամանակակից հեղինակները ծանոթ էին հոգեվերլուծություն տեսություններին (Humphrey 1972: 6-8):

Գիտակցության առաջին մակարդակը՝ **իդ**-ը կամ անգիտակցականը մարմնավորվում է «Շառաչ և ցասում» վեպում հոգեհիվանդ Բենջիի և «Երբ ես մեռնում էի» վեպում մանկահասակ Վարդեմանի կերպարներում: Այդ մենախոսությունների մակերեսային կառույցը պայմանավորված է դրանց հիմքում ընկած անգիտակցականի առանձնահատկություններով: **Իդ** բառը սերում է լատիներեն **id** (դա) բառից: **Իդ**-ը գիտակցության այն մակարդակն է, որտեղ պահեստավորվում են գիտակցության տիրույթից/իրազեկությունից դուրս գտնվող զգացմունքները, մտքերը, պահանջները և հիշողությունները: Դա բնազդային ցանկությունների, կարիքների և հոգեկան գործըն-

թացների պահոցն է: Ըստ Զ. Ֆրոյդի՝ անգիտակցականը շարունակում է ազդել մեր պահվածքի և ապրումների վրա, նույնիսկ եթե մենք տեղյակ չենք, թե վերջիններիս հիմքում ինչն է ընկած (Freud 1920: 69-78): Անգիտակցականը գիտակցության առաջին շերտն է՝ և՛ ամենախորը, և՛ չկարգավորվողը: «Իդ-ը լիովին անգիտակցական է, ազդակային, բնազդային, հոգեկանի մանկական մասը, որը գործում է «հաճույքի սկզբունք»-ի վրա և հիմնական խթանների և ազդակների աղբյուրն է. այն փնտրում է անմիջական հաճույք և բավարարվածություն» (Hothersall 2004: 290): **Իդ**-ի բնազդային բովանդակությունն արտահայտող մենախոսությունները չկարգավորված են այն աստիճան, որ հաճախ դրանք անվանում են տեքստային չափանիշներին հակասող պատում: Անդրադարձ կատարելով Ու. Ֆոլքների «Շառաչ և ցասում» վեպին՝ Ա. Բլեյկաստենը ներկայացնում է այն տեսակետը, որ Բենջին պատմում է կյանքը, ոչ թե տեքստ, և նրա մենախոսությունը պատումի ժխտումն է (Bleikasten 1976: 86): Այս մտքի մեջ դիտարկվում է «կյանքը որպես տեքստ» փոխաբերացումը, ինչն իր հերթին կապակցվում է Ու. Շեքսպիրի «Մակբեթ» պիեսի հետ, որտեղից վերցված է «Շառաչ և ցասում» վեպի վերնագիրը՝ **life is a tale told by an idiot full of sound and fury** (կյանքը ապուշի պատմած պատմություն է մի՛ շառաչ և ցասում) (տե՛ս Գլուխ 2.1):

Սակայն ինչքան էլ չկարգավորված թվան այդ մենախոսությունները, դրանք ևս ունեն կառուցվածքային որոշ նորմեր: Թեպետ, ի տարբերություն «Երբ ես մեռնում էի» վեպում Վարդեմանի մենախոսությունների, որոնք ունեն թեմատիկ գիծ, կապակցվածություն, ամբողջականություն, «Շառաչ և ցասում» վեպում Բենջիի մենախոսությունն ավելի չկարգավորված է, ժամանակի և տարածականության պլանն ավելի փոփոխական է, և ավելի դժվար է վեր հանել տեքստի հասկացության տեղեկատվությունը: «Շառաչ և ցասում» վեպի առաջին գլուխն այնքանով է հեռու հաղորդակցական տեքստ լինելուց, որ ինքը՝ Ու. Ֆոլքները, տվյալ կերպարին համր է մարմնավորել, ինչը կարելի է դիտարկել խորհրդանշական. **Իդ**-ի/անգիտակցականի բնազդային հակումներն ու ազդակները ենթակա չեն սոցիալական հաղորդակցության:

Անգիտակցական մակարդակն արտացոլող ներքին մենախոսությունների առաջնային տարբերակիչ հատկություններն են ինչպես լիովին չկարգավորված լինելը, այնպես էլ բառային և քերականական պարզունակությունը: Թե՛ «Շառաչ և ցասում», թե՛

«Երբ ես մեռնում էի» վեպերում անգիտակցական մակարդակն արտացոլող ներքին մենախոսություններն աչքի են ընկնում իրենց **բառային և քերականական պարզունակությամբ**, երկու վեպերի այս հատվածներում գերիշխող են **նույնաբանական** կառույցները, կրկնության տարբեր ձևերը: Այս մենախոսություններում լեյտմոտիվը՝ թեմատիկ գիծը կազմվում է բառային, շարահյուսական և թեմատիկ կրկնությամբ: Կրկնաբանության տեսակներից ավելի բնորոշ է նույն բառի կրկնությունը, և համեմատաբար քիչ են հոմանշային, հականշային, նույնարմատ բառերի կրկնությունները: Կրկնվող բառերը դառնում են հանգուցային բառեր, կրկնվող արտահայտություններն ու նախադասություններն ստեղծում են թեմատիկ գիծ, կերտում կերպարի խոսքի անհատականությունը՝

(19) *I could hear the clock, and I could hear Caddy standing behind me, and I could hear the roof. It's still raining, Caddy said. I hate rain. I hate everything. And then her head came into my lap and she was crying, holding me, and I began to cry. Then I looked at the fire again and the bright, smooth shapes went again. I could hear the clock and the roof and Caddy.* (The Sound and the Fury, 35)

Պարբերության մեջ նախադասությունների կապակցումն ապահովվում է քերականական և բառային կրկնություններով: Կարևոր դեր է կատարում նաև ֆունկցիոնալ բառերի՝ **I** անձնական դերանվան և **and** համադասական շաղկապի կրկնությունը: Ի տարբերություն այն մենախոսությունների, որտեղ **I**-ը կրկնվում է որպես **գեր-ես**-ի դրսևորման միջոց, այստեղ այն հանդես է գալիս այլ գործառույթով: **Իդ**-ն արտացոլող ներքին մենախոսության մեջ առաջին դեմքով անձնական դերանունը կիրառվում է, երբ անձն ինքն իր հետ խոսում է իր զգացմունքների մասին (Oliver 2008: 210):

Գիտակցության հոսքի անընդհատությունն ու շարունակականությունը շեշտվում է **and** շաղկապի կրկնությամբ, որը գիտակցության հոսքի տեքստերի բնորոշ հատկանիշն է (գրեթե բոլոր մենախոսություններում): **And** շաղկապը գրեթե ամեն մտքից հետո կրկնվում է. սույն հատվածում այն կիրառված է 7 (յոթ) անգամ: Մ. Հալիդեյը և Ռ. Հասանը նշում են, որ **and** շաղկապը ցույց է տալիս «թվարկվածներից հաջորդը» կամ կապակցում է կետերի մի շարք, որոնք բոլորը հարում են մեկ ընդհանուր փաստարկի: Այդ առումով այն կրում է հետահայման գործառույթ (Halliday & Hassan

1976: 235-236): Այս հատվածում ևս **and** շաղկապով կապակցումները հարում են նույն փաստարկի, միտված են արտահայտելու կերպարի հույզերը: Սակայն, բացի նշված գործառույթներից, **and** շաղկապն այս տեքստերում հանդես է գալիս այլ գործառույթով ևս. այն կրկնվում է յուրաքանչյուր մտքից հետո՝ **շեշտելով** դրանք, ուշադրություն հրավիրելով յուրաքանչյուրին առանձին-առանձին (չշեշտված տարբերակում կտրվեր թվարկում, և միայն վերջին մտքից առաջ կկիրառվեր **and** շաղկապը): Այս հնարի միջոցով հատվածը կրկնօրինակում է գիտակցության հոսքի, մտքի անընդհատությունը և դառնում **միալար**, միատոն: Բացի այդ, **and** շաղկապով մտքերի կապակցումը ցույց է տալիս, որ մտքերը **չեն կարգայնացվում**, չեն ստորակարգվում, այլ ներկայացվում են նույն հարթության վրա, ապահովում գիտակցության հոսքի ամբողջականությունը, միատարրությունը:

Միևնույն պարբերության մեջ առկա է շարահյուսական կառույցների կրկնություն նույն բառերով՝ **I could hear** (որը նույնությամբ կրկնվում է չորս անգամ), **I hate** (կրկնվում է երկու անգամ, անաֆորիկ կիրառությամբ՝ երկու նախադասությունների սկզբում) և շարահյուսական կառույցների կրկնություն տարբեր բառային միավորներով՝ **I could, her head came, I began, I looked, shapes went**, որոնք բոլորը ենթակաստորոգյալ կառույցի կրկնություն են, ինչպես նաև նույն ժամանակաձևի (անցյալ կատարյալ): Պարբերության սկիզբն ու վերջը կապակցվում են կրկնվող **I could hear the clock** նախադասությամբ: Կա նաև բառային կրկնություն. կրկնվում է **Caddy** հատուկ անունը (երեք անգամ), նաև **cry** բայը՝ շարունակական և անորոշ ձևերով: Կրկնությունների միջոցով ընդգծվում է ասույթի ներակա իմաստը, շեշտվում հատվածի հուզականությունը, ստեղծվում **թեմատիկ դաշտ**՝ կերպարի զգացողությունների ու հույզերի մասին: Կրկնություններն ընդգծում են, թե ինչն է **կենտրոնական** տվյալ կերպարի համար: Հետաքրքիր է Ա. Նիկոլանի տեսակետն այն դրույթի վերաբերյալ, որ կրկնությունը ծառայում է **արտահայտչականության** և **հուզականության** ընդգծմանը. նա նշում է, որ կրկնվող բառերով ասույթին մարդ ավելի հակված է հավատալու, քան այն ասույթին, որի մեջ կան ուժգնացնող բառեր (օրինակ, «Ես քեզ ատում եմ, ատում եմ, ատում եմ» նախադասությունն ունի շատ ավելի ուժեղ արտահայտչականություն և ավելի մեծ ազդեցություն է թողնում, քան «Ես քեզ շատ եմ ատում» նա-

խաղասությունը) (Николаев 2011: 115): Հատվածում կրկնության միջոցով բառերն ու արտահայտություններն ընդգծվում են, ուժգնանում: Այս դեպքում Բենջիի համար կենտրոնական է իր զգայությունը՝ կոնկրետ լսողական զգայությունը, Քեդդին և լացը:

Պարբերությունն սկսվում և ավարտվում է նույն մտքով (երկրորդ օրինակում կրկնվում է զեղչմամբ)՝ **I could hear the clock, and I could hear Caddy standing behind me, and I could hear the roof = I could hear the clock and the roof and Caddy:** Պարբերության սկիզբն ու վերջը սովորաբար կրկնվում է, երբ սկզբի միտքը պարբերության մեջ զարգանում է և ամրապնդվում, ամփոփվում վերջի կրկնությամբ: Սակայն գիտակցության հոսքի տեքստերում կրկնությունն ընդգծում է այն փաստը, որ **միտքը չի կորչում**, այն կարող է ընդհատվել մեկ այլ մտքով և նորից արթնանալ, կրկնվել մեկ այլ պահի: Մտքի կրկնությունը շեշտում է զգացողության ուժգնությունը, ինչքան զգացողությունն ուժեղ է, այնքան ավելի հաճախ են կրկնվում դրա հետ կապակցվող մտքերը:

Թեպետ, մյուս կողմից էլ, նույնական կառույցների և նույն բառերի կրկնությունները և հոմանիշներով չփոխարինվելը փաստում են նաև տվյալ կերպարի բառապաշարի **սահմանափակ** լինելը: Մեկ այլ տեսակետի համաձայն՝ կրկնաբանությունների կիրառումը նույն բառերով և կառույցներով բերում է **ոճական չեզոքության**. «...խոսքի բնականոն զարգացումը պահանջում է նախադասության որևէ անդամի կրկնություն, մինչդեռ ոճական նորմերը ստիպում են փնտրել փոխարինող միջոց» (Водясова, Жиндеева 2012: 38):

Բառային և շարահյուսական նույնպիսի կրկնություն կա նաև «Երբ ես մեռնում էի» վեպում՝ Վարդեմանի մենախոսության մեջ՝

(20) **DARL AND JEWEL and Dewey Dell and I are walking up the hill, behind the wagon. Jewel came back. He came up the road and got into the wagon. He was walking. Jewel hasn't got a horse anymore. Jewel is my brother. Cash is my brother. Cash has a broken leg. We fixed Cash's leg so it doesn't hurt. Cash is my brother. Jewel is my brother too, but he hasn't got a broken leg.** (As I Lay Dying, 142)

Այստեղ ևս կա ֆունկցիոնալ բառի՝ տվյալ դեպքում **and** շաղկապի կրկնություն: Պարբերության սկզբում հատուկ անուններից յուրաքանչյուրը թվարկվում է **and** շաղ-

կապի կրկնությամբ առաձին-առանձին: Շաղկապը կրկնվում է յուրաքանչյուր հատուկ անունից հետո՝ շեշտելով նրա անհատականությունը, կարևորելով և ուշադրություն հրավիրելով յուրաքանչյուրի վրա: Նախադասությունները դարձյալ կապակցված են շարահյուսական հարակրկնությամբ, ենթակա-ստորոգյալ՝ **Jewel came, He came, He was walking, Jewel hasn't got, We fixed** և ենթակա-ստորոգելիական վերադիր կապակցությունների կրկնությամբ՝ **Jewel is, Cash is**: Երկու նախադասություն կրկնվում են նույնությամբ՝ **Cash is my brother, Jewel is my brother**: Քանի որ ներքին մենախոսության մեջ անձի խոսքն ուղղված է ինքն իրեն, կրկնությունը ծառայում է ինքն իրեն ինչ-որ փաստի մեջ հավաստիացնելու միջոց: Կրկնելով **Cash is my brother, Jewel is my brother** նախադասությունները՝ Վարդեմանը փորձում է իր մեջ ամրապնդել այդ համոզմունքները՝ Քեշի և Ջյուլիի հետ ունեցած իր եղբայրական կապը: Ա. Նիկոլանը նշում է, որ բառային և շարահյուսական կրկնությունները ոչ միայն ծառայում են հուզականության ընդգծմանը, այլև առաջացնում են **խոսքի հապաղում**, դանդաղում՝ հնարավորություն ստեղծելով կենտրոնանալ կարևոր բառի, մտքի վրա (Николаев 2011: 115): Տվյալ պարբերության մեջ կարևորվում է թեմատիկ երեք միտք՝ **ուղևորությունը** (թեմատիկ դաշտ կազմող **walk, hill, wagon, road, horse** բառերով), **Քեշի կոտրած ոտքը** (**broken, hurt** և **leg** բառի կրկնակի կիրառությամբ), և **եղբայրական կապը** (**Cash is my brother, Jewel is my brother** նախադասությունների կրկնությամբ):

Տարբեր է նաև ժամանակի նեղացումն ու ընդլայնումն անգիտակցականն արտացոլող մենախոսություններում: Այստեղ շեշտվում է զգայությունների վերարտադրումը, տեքստային ժամանակն ընդլայնվում է զգայությունների նկարագրության շնորհիվ: Անգիտակցական մակարդակն արտացոլող ներքին մենախոսության մեջ ընդլայնված է հոգեբանական այն ժամանակը, որը հիմնված է տեսողական, լսողական, նույնիսկ շոշափելիքի և հոտառության ընկալման վրա՝

(21) ***She smelled like trees. In the corner it was dark, but I could see the window. I squatted there, holding the slipper. I couldn't see it, but my hands saw it, and I could hear it getting night, and my hands saw the slipper and I couldn't see myself, but my hands could see the slipper, and I squatted there, hearing it getting dark.*** (The Sound and the Fury, 45)

Այս օրինակում տեքստային ժամանակն ընդլայնվում է զգայական արտացոլման միջոցով. հատվածի նկարագրությունն ամբողջովին կառուցված է զգայական բայերով (տե՛ս Գլուխ 3.1): Կիրառված է լեզվաոճական յուրահատուկ հնար՝ **սինեսթեզիա** (համազգացողություն). «Սինեսթեզիան փոխաբերության հատուկ ենթատեսակ է. այն մեկ բառի կամ բառակապակցության մեջ համակցում է երկու տարբեր զգայություններ» (Филиппова 2009: 59): Մի կողմից սինեսթեզիան գեղարվեստական պատկերավորություն ստեղծելու միջոց է, իսկ մյուս կողմից արտացոլում է անգիտակցական շերտի բնորոշ հատկանիշներ: Անգիտակցական մակարդակում զգայությունները խառնվում են, միաձուլվում, մեկ զգայական ազդակը համադրվում է մեկ այլ՝ կողմնակի զգայության կամ մտապատկերի հետ: Այս օրինակում առկա է լսողական և տեսողական զգայությունների միախառնում՝ **I could hear it getting night; my hands saw the slipper: Hear** բայը սահմանվում է՝ **perceive with the ear the sound made by someone or something** (Oxford dictionary 2006), «ականջով ընկալել ինչ-որ մեկի կամ ինչ-որ բանի կողմից արձակած ձայնը», տվյալ դեպքում մթնելը՝ **getting night**, չունի ձայնային տատանում և չի կարող ընկալվել լսողական զգայարանի կողմից: Ինչպես նաև **to see** բայը, որը սահմանվում է **perceive with eyes, discern visually** (Oxford dictionary 2006), «ընկալել աչքերով, նկատել տեսողությամբ», հետևաբար, ձեռքը, չունենալով աչք, չի կարող տվյալ գործողություն կատարողը հանդիսանալ. անհատական-հեղինակային սինեսթեզիայի միջոցով արտացոլվել են հոգեվերլուծության դրույթներ՝ անգիտակցական մակարդակին բնորոշ հատկանիշներ: Իմաստային անհամադրելի կառույցների միջոցով արտահայտված են այն «խառնուրդները», որոնք տեղեկատվության չմշակման արդյունք են, երբ գիտակցության չկարգավորված ու չընդհատվող հոսքի մեջ տեղի է ունենում **զգայությունների միաձուլում**. տվյալ դեպքում ձուլվում են պատկերն ու ձայնը: Ըստ Գ. Ֆիլիպպովայի՝ սինեսթեզիան բնորոշվում է տարբեր գործառույթներով. այն ստեղծում է պատկերավորություն, ինչպես նաև կիրառվում է որևէ երևույթ շեշտադրելու, ընդգծելու նպատակով (Филиппова 2009: 60): Անգիտակցական արտացոլող մենախոսություններում սինեսթեզիայի կիրառմամբ ընդգծվում է համապատասխան կերպարների գիտակցության մեջ զգայական ընկալման գերիշխող լինելը:

Անգիտակցականն արտացոլող մենախոսություններում զգայական բայերից գերիշխում են **see, smell, hear** բայերը, այսինքն, շեշտված են տեսողության, լսողության և հոտառության զգայարանները: Էլլեն Նոթբոհնն իր հետազոտությունների արդյունքում եկել է այն եզրահանգման, որ թերզարգացած, աուտիզմով տառապող, գիտակցության ցածր մակարդակում գտնվող մարդկանց մոտ գերսրված, գերլարված են հատկապես տեսողական և լսողական զգայարանները. սովորական ձայնը նրանց բարձր աղմուկ է թվում, լույսը թվում է շատ ավելի վառ, քան իրականում է: Դա դառնում է տեղեկատվության, զգացողության գերհոսք, որը նրանք ի զորու չեն զտելու, ամեն ինչ միախառնվում է և դառնում քառսային (Notbohn 2012 : 8):

Բենջիի ներքին մենախոսության մեջ հաճախ է հանդիպում «զյուզմա» ոճական արտահայտչամիջոցը: ***I could hear the clock and the roof and Caddy*** (օրինակ 19) նախադասության վերաբերյալ այսպիսի դիտարկում է կատարել Դ. Համբարձումյանը. «Այս նախադասության մեջ միավորվել են ժամանակը խորհրդանշող ժամացույցը, տանիքը, որը խեղամիտ Բենջիի պատկերացմամբ շնչավոր է, ուստի և ձայն է արձակում, և նրա սիրելի ու անփոխարինելի քույրը, որի ձայնը դեռ լսվում է և կարծես ահազանգում իր մոտալուտ հեռացումը: Զյուզմայի այս օրինակում մի յուրահատուկ հնչեղություն ունի «լսում էի կտուրի ձայնը» արտահայտությունը: Այն այստեղ կրկնակի դերակատարություն ունի. ոչ միայն հանդես է գալիս որպես լեզվաոճական արտահայտչամիջոց՝ անձնավորում (կտուրը մարդու պես ձայն է արձակում), այլև Բենջիի կերպարին բնորոշ ներհայեցական զգացողության արտաքին դրսևորումն է» (Համբարձումյան 2005: 111-112): Ըստ Ա. Լուրիայի՝ թերզարգացած երեխաներին բնորոշ է անշունչ առարկաներին գործողություն վերագրել՝ հատկապես ոչ-տրամաբանական հենքով: Օրինակ՝ այն հարցին, թե ինչ ընդհանուր բան կա հովանոցի և ատրճանակի միջև, նա կարող է պատասխանել՝ «Երկուսն էլ ձայն են արձակում» (Лурья 1979: 75):

Սինեսթեզիայի օրինակներ կան նաև «Երբ ես մեռնում էի» վեպում՝ Վարդեմանի ներքին մենախոսություններում՝

(22) I am not crying now. I am not anything. Dewey Dell comes to the hill and calls me. Vardaman. I am not anything. I am quiet. You, Vardaman. I can cry quiet now, feeling and hearing my tears.

“Then hit want. Hit hadn’t happened then. Hit was a-layin right there on the ground. And now she’s gittin ready to cook hit.”

It is dark. I can hear wood, silence: I know them. But not living sounds, not even him. It is as though the dark were resolving him out of his integrity, into an unrelated scattering of components – snuffing and stampings; smells of cooling flesh and ammoniac hair; an illusion of a co-ordinated whole of splotched hide and strong bones within which, detached and secret and familiar, an *is* different from my *is*. I see him dissolve – legs, a rolling eye, a gaudy splotching like cold flames – and float upon the dark in fading solutions; all one yet neither; all either yet none. I can see hearing coil toward him, caressing, shaping his hard shape – fetlock, hip, shoulder and head; smell and sound. I am not afraid. (As I Lay Dying, 38)

Այստեղ ևս զգայությունների միախառնում է՝ **hearing my tears** (լսում էի արցունքներս), **I can hear wood, silence** (լսում եմ անտառը, լռությունը), «լսել» բայի և ձայնային տատանում չառաջացնող գոյականների զուգակցում՝ **tears** (արցունք), **silence** (լռություն): Տեքստային ժամանակն ընդլայնվում է **hear, see** և **smell** բայերի կրկնությամբ:

Ինչպես նշում է Ա. Բրուդնին, անգիտակցական մակարդակում վճռորոշ դեր է խաղում հակադրությունը՝ **կա իրականում – չկա իրականում** (Брудный 1988:7): Այս օրինակում առկա են հակադրության դաշտեր՝ **I am not crying, I am not anything, I am not afraid** ժխտական ասույթները հակադրվում են **I can cry quiet now, I can hear, I know, I see, I can** հաստատական ասույթներին: **I** դերանվամբ կազմված այդ ասույթներն արտահայտում են անձի ինքնակողմնորոշումը մարդ-աշխարհ հարաբերության մեջ, թե ինքը ինչ է և ինչ չէ: Այս հակադիր ասույթների միջոցով Վարդեմանը փորձում է հասկանալ ինքն իրեն, անջատել իր ես-ը մյուսներից՝ **...is different from my is**, որտեղ **is**-ը՝ **to be** բայը, նրա գոյն է, լինելիությունը, որն օգտագործված է ներկա ժամանակով և ցույց է տալիս, որ Վարդեմանն իր լինելիությունը տեսնում է ներկայի մեջ, ինչը բնորոշ է անգիտակցականին (համադրել անցյալը, ներկան ու ապագան տվյալ պահի՝ ներկայի մեջ): **My is** կապակցության մեջ ինքն իր մասին անձնական դերանվան երրորդ դեմքով խոսելը ցույց է տալիս իր անձից օտարացումը, անջատումը, որպես երրորդ անձ դիտարկելը (կարող էր ասել **my being** կամ **my am**):

Բացի կրկնություններից, նույնաբանությունների կիրառումից, մտքի պարզունակությունը երևում է նաև հենց **շարահյուսական կառույցների պարզունակությունից**, ինչը բնորոշ է երկու վեպերի այն հատվածներին, որոնք արտացոլում են **իդ-ը՝**

(23) **Then he fell into the flowers, laughing, and I ran into the box. But when I tried to climb onto it it jumped away and hit me on the back of the head and my throat made a sound. It made the sound again and I stopped trying to get up, and it made the sound again and I began to cry. But my throat kept on making the sound while T.P. was pulling me. It kept on making it and I couldn't tell if I was crying or not, and T.P. fell down on top of me, laughing, and it kept on making the sound and Quentin kicked T.P. and Caddy put her arms around me, and her shining veil, and I couldn't smell trees anymore and I began to cry.** (The Sound and the Fury, 25)

Բացի այն, որ շատ են կրկնությունները՝ **my throat made a sound, It made the sound again, it made the sound again, my throat kept on making the sound, it kept on making the sound**, ամբողջ հատվածի քերականական կապակցվածությունն ապահովվում է միայն **but** և **and** շաղկապների միջոցով: Այս մենախոսությունների պարզունակությունը երևում է նաև շարահասակական պարզ կապակցություններից. մտքի ձևավորման և արտահայտման համար ծառայում են պարզագույն շարահյուսական կապակցությունները, նախադասության կառուցման հիմնային անդամները, այն է՝ գործողական-վերագրումային (ստորոգումային) անդամները: Անգիտակցական մակարդակն արտացոլող մենախոսությունները կազմված են նախադասության կորիզ կազմող ենթակայից (**he, I, T.P., Caddy, Quentin**), ստորոգյալից (**fell, ran, tried, hit, made** և այլն), բայական անդամների լրացումներից՝ խնդիրներից (**the sound, arms, veil** և այլն), և պարագաներից (**into the flowers, into the box, on the back** և այլն): Անգիտակցական մակարդակին բնորոշ է պատկերային մտածողությունը՝ **մտածել այն առարկաներով կամ պատկերներով**, որոնք հասանելի են զգայարաններին: Այս մակարդակում վերացարկում տեղի չի ունենում, ինչի հետևանքով բացակայում են նախադասության գլխավոր անդամների լրացումները, որոնք կարող են ընդարձակող, հատկորոշող, մասնավորեցնող դեր կատարել: Նմանօրինակ լրացումները վերացարկման արդյունք են, այսինքն, տեսնել հատկանիշը առարկայից զատ՝ որպես ոչ շոշափելի երևույթ:

Մինչդեռ անգիտակցական մակարդակում մտածողությունը պատկերային է և չի վերացարկվում: Շարադասական նույնպիսի պարզունակություն ունեն նաև Վարդեմանի մենախոսությունները «Երբ ես մեռնում էի» վեպում, ինչպես երևում է 20-րդ և 22-րդ օրինակներում:

Քանի որ անգիտակցական շերտը զգայական ընկալման մակարդակն է, որտեղ տեղի չեն ունենում մտածական առավել բարդ գործընթացները, այս մակարդակում **չկա առարկաների հստակ տարրորոշում**: Մի առարկան կարող է ընկալվել՝ զուգորդվելով մեկ այլ առարկայի հետ՝ հատկանշային որևէ նմանության հիմքով: Տեսականիշների փոխարեն հաճախ օգտագործված են սեռանուններ. երբ առավել նեղ իմաստով առարկան չի տարրորոշվում, օգտագործվում է այդ անվան սեռանունը՝

(24) **And so if Cash nails the box up, she is not a rabbit.** (As I Lay Dying, 43)

Քանի որ տվյալ առարկան՝ **դագաղը** (coffin) չի տարրորոշվում (չի ընկալվում կերպարի կողմից), այն ընդհանրացվում է սեռանունով և արտահայտվում առավել ընդհանուր բառով՝ **box** (արկղ): Մի շարք առարկաներ և երևույթներ չեն մասնավորեցվում նաև «Շառաչ և ցասում» վեպի առաջին գլխում՝

(25) **I could hear them talking. I went out the door and I couldn't hear them, and I went down to the gate, where the girls passed with their booksatchels. They looked at me, walking fast, with their heads turned. I tried to say, but they went on, and I went along the fence, trying to say, and they went faster. Then they were running and I came to the corner of the fence and I couldn't go any further, and I held to the fence, looking after them and trying to say.** (The Sound and the Fury, 32)

Այստեղ ևս կիրառված է սեռանունը՝ **girls**, տեսականիշի փոխարեն՝ **schoolgirls**: Տեսականիշի ներակա իմաստն արտահայտվում է լրացման միջոցով՝ **with their booksatchels**, սակայն հասկացության մասնավորեցում տեղի չի ունենում: Հատվածում արտացոլված է նաև **վախ հասկացությունը**, սակայն հենց **վախ** բառը չի նշվում, քանի որ անգիտակցական մակարդակում չկա վերացարկված ընկալում, հասկացությունն արտահայտված է ներակա, նկարագրական ասույթների միջոցով՝ **They looked at me, walking fast, with their heads turned. I tried to say, but they went on, and I went along the fence, trying to say, and they went faster. Then they were running.** Նայելով

Բենջիին (**They looked at me**)՝ աղջիկները քայլում են ավելի արագ (**walking fast**), գլուխները շրջած (**with their heads turned**), հետո արագացնում քայլերն (**they went faster**) ու վազում (**they were running**): Նշված բառերի և արտահայտությունների միջոցով կազմվում է *վախ* իմաստային դաշտը, սակայն նշվում են ծայրամասային (peripheral) իմակները, իսկ իմաստային դաշտի միջուկը մնում է ներակա: *Վախ* հասկացությունն արտահայտված չէ ուղիղ ձևով, սակայն ներկայացված է ներակա՝ ենթատեքստով, և, ելնելով նշված ասույթներից, կարող է վեր հանվել, ենթադրվել ընթերցողի կողմից: «Ներակա տեղեկությունը բառացի չի արտահայտվում, սակայն ընկալվում է հասցեատիրոջ կողմից տեղեկությունը մեկնաբանելու ընթացքում» (Падучева 1985: 7): Տվյալ դեպքում **with their heads turned** ցույց է տալիս վտանգի սպասում, իսկ **walking fast, went faster, they were running** արտահայտությունները՝ վտանգի, վախի օբյեկտից հեռացում: Դպրոցական աղջիկները վախենում են Բենջիից, փախչում նրանից, սակայն նա դա չի ընկալում որպես վախ, և վախի մասին տեղեկությունն արտահայտվում է ենթատեքստով:

Ինչպես նշում է Ն. Շևչենկոն, ենթատեքստը լայն կարգ է, որի մեջ մտնում են կանխենթադրույթը, խորհրդանիշը, ներակա իմաստը, զուգորդային և իրավիճակային ենթատեքստը, բազմաձայնությունը (Шевченко 2003:28): Սույն դրույթից հետևում է, որ Ու. Ֆոլքների երկու վեպերում էլ բովանդակային տեղեկությունն արտահայտվում է ենթատեքստով, և դա առավել գերիշխող է վեպերի այն հատվածներում, որոնք արտացոլում են անգիտակցական շերտը: Ներակա տեղեկությունը թե՛ «Շառաչ և ցատում», և թե՛ «Երբ ես մեռնում էի» վեպերում հանդես է գալիս երկու ձևով՝

1. ներակա տեղեկություն, որը դառնում է արտակա կամ վեպի տվյալ գլխում կամ մյուս գլուխներում՝ ստեղծելով դիստանտ (հեռադիր) կապակցում,

2. ներակա տեղեկություն, որը չի դառնում արտակա:

Անգիտակցական մակարդակն արտցոլող ներքին մենախոսություններում տրված ներակա տեղեկությունը դառնում է արտակա վեպի՝ ոչ հենց տվյալ կերպարի, այլ մյուս կերպարների խոսքում կամ մենախոսություններում: Բենջիի և Վարդեմանի ներքին մենախոսություններում տրված **ներակա** տեղեկությունն այն տեղեկությունն է, որը հենց իրենց համար **անընկալելի է, անբացատրելի**: Վերոնշյալ օրինակում ներակա

արտահայտված վախ հասկացությունը դառնում է արտակա վեպի նույն գլխում՝ հաջորդ պարբերության մեջ՝ մեկ այլ կերպարի խոսքում՝

(26) **“You, Benjy.” T.P. said. “What you doing, slipping out. Dont you know Dilsey whip you.”**

“You cant do no good, moaning and slobbering through the fence.” T.P. said. “You done skeered them chillen. Look at them, walking on the other side of the street.” (The Sound and the Fury, 32)

Այստեղ արտակա դրսևորում է ստանում վախ հասկացությունը **skeered** (վախեցնել) բայի միջոցով, որը նույն **scare** բայի աղավաղված տարբերակն է: Երկու հատվածները կապվում են նաև **fence** գոյականի և **walk** բայի կրկնությամբ: Տվյալ օրինակում ներակա տեղեկությունը դառնում է արտակա հենց հաջորդ պարբերության մեջ, սակայն հատկապես «Շառաչ և ցասում» վեպում գերիշխող է այն ներակա տեղեկությունը, որն արտակա է դառնում վեպի մյուս գլուխներում՝ մյուս կերպարների ներքին մենախոսություններում, ստեղծելով դիստանտ (հեռադիր) կապակցում՝

(27) **Through the fence, between the curling flowers, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and I went along the fence. Luster was hunting in the grass by the flower tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he hit and the other hit. Then they went on. And I went along the fence. Luster came away from the flower tree and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass.**

“Here, caddie.” He hit. They went away across the pasture. I held to the fence and watched them going away. (The Sound and the Fury, 3)

Այստեղ ևս հասկացությունն արտահայտված է ներակա ձևով: Այսպես՝ **hit** (խփել) բայը, որը կրկնվում է մի քանի անգամ, կարող է տպավորություն ստեղծել, որ նույնիսկ կովի տեսարան է նկարագրվում, սակայն **flag** (դրոշ), **table** (սեղան) գոյականներից և **went on** (շարունակեցին), **stopped** (կանգնեցին) շարժման բայերից ենթադրվում է, որ ինչ-որ խաղի մասին է խոսքը: Հաջորդող հատվածում նշված **caddie** գոյականը հստակեցնում է պատկերը. խոսքը գոլֆ խաղացողների մասին է, քանի որ **caddie** նշանակում է «սպասարկող անձ գոլֆում»: Հատվածի աղոտ, ոչ մանրամասն նկա-

րագրումը պայմանավորված է նրանով, որ այն ներկայացվում է հոգեհիվանդ կերպարի՝ Բենջիի կողմից, որի մոտ գերիշխող է անգիտակցական, զգայական ընկալումը, ինչի հետևանքով նա կարծես արտացոլում է գործողությունները՝ նկարագրելով միայն այն, ինչն ուղղակի կերպով հասանելի է իր զգայարաններին: Այսինքն՝ նա տեսնում է, որ խփում են, վազում, սակայն դա չի կարող ընդհանրացնել «խաղ» հասկացության տակ: Պատահական չէ, որ հատվածում զեղչված են բովանդակային նշանակության ուղիղ խնդիրներ կամ պարագաներ, օրինակ՝ **he hit and the other hit**, եթե գնդակը նրա տեսադաշտում չէ, նա չի կարող նշել **he hit the ball**, հետաքար **the ball** (գնդակ) ուղիղ խնդիրը զեղչված է: Նմանապես զեղչված է խնդիրը **Luster was hunting** հատվածում (**hunting for what?** ի՞նչ էր փնտրում):

Նույն հատվածը դիստանտ (հեռադիր) կապ է ստեղծում վեպի վերջին երկու գլուխների հետ, որտեղ *խաղ* հասկացությունն արտակա դրսևորում է ստանում: Երրորդ գլխում կրկնվում է նույն տեսարանը, սակայն նորմատիվ տեքստին բնորոշ չափանիշներով, արդեն նշված են ինչպես դերանունների ռեֆերենտները, այնպես էլ լրացումները՝

(28) **He took Ben’s arm and drew him up and they went to the fence and stood side by side there, peering between the matted honeysuckle not yet in bloom.**

“Dar,” Luster said. “Dar come some. See um?”

They watched the foursome play onto the green and out, and move to the tee and drive. Ben watched, whimpering, slobbering. When the foursome went on he followed along the fence, bobbing and moaning. One said,

“Here, caddy. Bring the bag.”

“Hush, Benjy,” Luster said, but Ben went on at his shambling trot, clinging to the fence, wailing in his hoarse, hopeless voice. The man played and went on, Ben keeping pace with him until the fence turned at right angles, and he clung to the fence, watching the people move on and away. (The Sound and the Fury, 188)

Վեպի առաջին և վերջին մասերի միջև դիստանտ կապ է ստեղծված ընդհանուր մասնակի հարաբերությամբ, այսինքն, եթե սկզբում տրված է ընդհանուր, աղոտ պատկեր, քանի որ ներկայացվում է անգիտակցական մակարդակն արտացոլող կերպարի տեսանկյունից, ապա վերջին մասում նույնը հստակեցվում է գիտակցական

մակարդակն արտացոլող կերպարի խոսքում: Նույն տեսարանը ներկայացվում է գիտակցության տարբեր մակարդակներ արտացոլող կերպարների կողմից՝ ստեղծելով բազմաձայնություն: Եթե առաջին դեպքում նշված է **flower tree** (ծաղկած ծառ), ապա երկրորդ դեպքում նշված է նաև տեսակը՝ **honeysuckle in bloom** (փթթած ցախկեռաս), առաջին դեպքում օգտագործված **they** (նրանք) դերանվան փոխարեն երկրորդ օրինակում նշվում է մարդկանց քանակը՝ **foursome** (չորս հոգի), իսկ **hit** (խփել) բայի փոխարեն **play** (խաղալ) բայն է: Անգիտակցական մակարդակն արտացոլող մենախոսությունների մեջ տրվում են ընդհանուր բառերը, բայց ոչ դրանց մասնավորեցված տարբերակները: Ինչպես նաև երկրորդ օրինակում հավելվում են ևս երկու մասնակի գոյականներ՝ **tee** (գոլֆի դաշտ) և **ball** (գնդակ), սակայն հենց «գոլֆ» բառն այստեղ դեռ արտակա չի նշվում, այն արտահայտվում է վեպի երրորդ գլխում՝

(29) **We ate a while. I could hear Ben in the kitchen, where Luster was feeding him. Like I say, if we've got to feed another mouth and she wont take that money, why not send him down to Jackson. He'll be happier there, with people like him. I says God knows there's little enough room for pride in this family, but it dont take much pride to not like to see a thirty year old man playing around the yard with a nigger boy, running up and down the fence and lowing like a cow whenever they play golf over there.** (The Sound and the Fury, 133)

Խաղ հասկացությունն արտակա արտահայտվում է **golf** բառի միջոցով՝ դիստանտ (հեռադիր) կապակցում ստեղծելով վեպի երեք գլուխների միջև: Այսպիսով՝ այս մենախոսություններում առկա իմաստային դաշտերի միջուկային իմակները, որոնք արտահայտված են ներակա՝ ծայրամասային իմակների միջոցով, արտակա արտահայտություն գտնում են մյուս կերպարների մենախոսություններում՝ ստեղծելով տեքստում դիստանտ (հեռադիր) կապակցում:

Ներակա տեղեկության՝ արտակայի վերածվելը վեպի մյուս գլուխներում, բնորոշ հատկանիշ է նաև «Երբ ես մեռնում էի» վեպի համար: Այստեղ նույնպես Վարդեմանի համար անընկալելի են վերացական հասկացությունները, օրինակ, մահը: Նրա ներքին մենախոսություններում մոր մահը ներկայացված է ներակա տեղեկությամբ, որն

արտակա է դառնում մեկ այլ կերպարի ներքին մենախոսության մեջ՝ ստեղծելով ներտեքստային կապ՝

(30) **It was not her. I was there, looking, I saw. I thought it was her, but it was not. It was not my mother. She went away when the other one laid down in her bed and drew the quilt up. She went away. “Did she go as far as the town?” “She went further than town.” “Did all those rabbits and possums go further than town?” God made the rabbits and possums. He made the train. Why must He make a different place for them to go if she is just like the rabbit.** (As I Lay Dying, 43)

Վարդեմանը մոր մահը վերագրում է ուրիշ մեկին՝ **It was not her**, իսկ մահը զուգորդում է հեռացման հետ՝ **went away**: Կրկնելով արտահայտությունը հաստատական և հարցական նախադասություններով՝ Վարդեմանը փորձում է ինքն իրեն վստահեցնել, որ մայրը հեռացել է: Այն, որ *մահ* հասկացությունը չի ընկալվում անգիտակցական մակարդակում, ընդգծվում է նաև նրանով, որ Վարդեմանի համար **մահը բռնության արդյունք** է, այսինքն ինչ-որ մեկը **սպանել** է մորը, որն արտահայտվում է **մեղադրանք ներկայացնող** հաստատական ասույթով՝ **You kilt my maw** (տվյալ դեպքում նա մեղադրում է Փիբոդիի ձիերին և սկսում փայտով հարվածել նրանց)՝

(31) **“You kilt my maw!”**

The stick breaks, they rearing and snorting, their feet popping loud on the ground; loud because it is going to rain and the air is empty for the rain. But it is still long enough. I run this way and that as they rear and jerk at the hitch-rein, striking.

“You kilt her!” (As I Lay Dying, 37)

Կրկնվող հաստատական նախադասությունները՝ բացականչական նշանով, հավաստում են Վարդեմանի այն միտքը, թե ձիերն են սպանել իր մորը: Մահ հասկացությունն արտակա դրսևորում է ստանում Դելլի՝ քրոջ մենախոսության մեջ՝

(32) **I would let him come in between me and Lafe, like Darl came in between me and Lafe, and so Lafe is alone too. He is Lafe and I am Dewey Dell, and when mother died I had to go beyond and outside of me and Lafe and Darl to grieve because he could do so much for me and he don’t know it. He dont even know it.** (As I Lay Dying, 39)

Երկու մենախոսությունները կապակցվում են թեմատիկ ընդհանրությամբ՝ նույն փաստի մասին ներակա և արտակա դրսևորումներով: Այստեղ արդեն ուղիղ արտահայտում ունի *մահ* հասկացությունը՝ **die** բայի միջոցով:

Երկու վեպերում էլ գերիշխում է ներակա այն տեղեկությունը, որն արտակա է դառնում մյուս գլուխներում: Սակայն որոշ ներակա տեղեկություններ այդպես էլ տեքստի սահմաններում արտակա չեն դառնում, մնում են դրանից դուրս՝ էքզոֆորիկ և պահանջում լրացուցիչ հենքային գիտելիքներ: Ներակա այդպիսի տեղեկությունն ավելի գերիշխող է անգիտակցական մակարդակն արտացոլող մենախոսություններում՝

(33) *That's why Jewel and I were both in the shed and she was in the wagon because the horse lives in the barn and I had to keep on running the buzzard away from* (As I Lay Dying, 131)

Buzzard բառը (բազեանման թռչուն) վեպում հանդիպում է մի քանի անգամ և ներակա տեղեկություն է պարունակում: Իրականում, թռչնի անունը նշելով, հաղորդվում է ներակա տեղեկություն. քանի որ այդ թռչունները գիշակեր են, հավաքվում են դիակների վրա և սնվում մեռած մարմնով, նրանց առկայությունը փաստում է մահացածի, մահվան մասին: Նշվում է, որ Վարդեմանը քշում էր թռչուններին, սակայն նախդրից հետո խնդիրը զեղչված է, և նախադասությունն ավարտվում է նախդրով, առանց վերջակետի, քանի որ Վարդեմանի համար *դին* կամ *դագաղը* անհասկանալի և անբացատրելի են, և նախադասությունը մնում է թերի, անվերջակետ: Նույն թռչնի անունը հանդիպում ենք մի քանի անգամ նաև «Շառաչ և ցատում» վեպում, և դարձյալ այդ գոյականով արտահայտված տեղեկությունը մնում է ներակա: Այս բառը թե՛ թեմատիկ, թե՛ բառային կապ է ստեղծում երկու վեպերի մեջ՝

(34) *T.P. lay down in the ditch and I sat down, watching the bones where the buzzards ate Nancy, flapping black and slow and heavy out of the ditch.* (The Sound and the Fury, 22)

Այստեղ **buzzards ate Nancy** կապակցությունից հետևում է, որ թռչուններն ինչ-որ մեկի՝ Նենսիի դին էին ուտում, սակայն տվյալ հատուկ գոյականի մասին այլ հիշատակում չկա՝ հասկանալու համար, արդյոք խոսքը մարդո՞ւ, թե՛ կենդանու մասին է:

Այնուամենայնիվ, **buzzards** գոյականի կիրառությունը երկու վեպերում էլ զուգորդվում է մահվան հետ:

Նույնականորեն՝ երկու վեպերի միջև կապ է ստեղծում նաև **Jackson** հատուկ անունը, որը ևս ներակա տեղեկություն է պարունակում: Ճիշտ է, անվան հետ օգտագործված են հուշող բառեր, սակայն անվան արտակա իմաստը երկու վեպերում էլ չի նշվում՝

(35) *He went to Jackson. He went crazy and went to Jackson both. Lots of people didn't go crazy. Pa and Cash and Jewel and Dewey Dell and me didn't go crazy. We never did go crazy. We didn't go to Jackson either. Darl* (As I Lay Dying, 171)

(36) "Aint you a grown man, now. Luster said. "Playing with two weeds in a bottle. You know what they going to do with you when Miss Cahline die. They going to send you to Jackson, where you belong. Mr Jason say so. Where you can hold the bars all day long with the rest of the looneys and slobber. How you like that." (The Sound and the Fury, 34)

Օրինակ 35-ում **Jackson** բառի հետ կիրառված **to** մասնիկը կարող է հուշել, որը խոսքը տեղի, վայրի մասին է (**to**-ն որպես ուղղություն ցույց տվող մասնիկ), սակայն անգլերենում նույն մասնիկով կարող է արտահայտվել «ինչ-որ մեկի մոտ» իմաստը, այսինքն, գնալ ինչ-որ մեկի մոտ (**go to somebody**): **He went crazy and went to Jackson** նախադասության մեջ համադասական **and** շաղկապով կապված երկու մասերը պատճառահետևանքային կապ են ցույց տալիս (խելագարվեց և գնաց Ջեքսոն), որից կարելի է ենթադրել, որ խոսքը հոգեբուժարանի մասին է: 36-րդ օրինակում ևս կան **Jackson** բառի հետ զուգորդվող արտահայտություններ՝ **where you belong** (որը հենց քո տեղն է), **with the rest of the looneys** (մնացած խելագարների հետ): Սակայն երկու տեքստում էլ բառիմաստը մնում է ներակա, և չի նշվում հենց «հոգեբուժարան» բառը: Տեղեկությունը հնարավոր է վերականգնել՝ հղում կատարելով տեքստից դուրս. Ջեքսոնը հոգեբուժարան էր Միսիսիպիի նահանգում, որի տեղում այժմ Միսիսիպիի բժշկական համալսարանն է:

Մաս-ամբողջ հարաբերության մեջ անգիտակցական մակարդակն **ընկալում է մասը և այն չի ամբողջացնում**, քանի որ սա պահի գրանցումն է, կցկտուր

զգայությունների չկարգավորված հանրագումարը: Այն երևույթը, երբ ընդհանուրը ներկայացվում է մասի միջոցով, ընդհանուր առարկան կամ հասկացույթն արտահայտվում է իր մի մասի կամ մեկ հատկանիշի անվամբ, կոչվում է *pars pro toto*: **Իդ**-ն արտացոլող ներքին մենախոսություններում աշխարհի պատկերը ներկայացվում է հատվածային, ընդհատված: Անգիտակցական մակարդակն արտացոլող մենախոսություններում մասը ներկայացնում է ամբողջը, դիտվում է ամբողջից անջատ, «կատարում» ամբողջի գործառույթը: Սա «Շառաչ և ցասում» վեպի առաջին գլխի բնորոշ հատկանիշներից է, որտեղ ներկայացված է հոգեհիվանդ Բենջիի ներքին մենախոսությունը, և որի համար աշխարհի պատկերը մասնատված պատկերների ամբողջություն է՝

(37) Then he fell into the flowers, laughing, and I ran into the box. But when I tried to climb onto it it jumped away and hit me on the back of the head and my throat made a sound. It made the sound again and I stopped trying to get up, and it made the sound again and I began to cry. (The Sound and the Fury, 25)

Կարող ենք ամբողջի փոխարինումը մասով դիտարկել որպես այլաբանություն և եզրակացնել, որ տվյալ լեզվական արտահայտությունն օգտագործված է փոխաբերական իմաստ հաղորդելու համար, սակայն, հաշվի առնելով, որ գիտակցության հոսքի տեքստի կիզակետում կերպարի գիտակցությունն է, նրա ներաշխարհը, այսպիսի հնարը պետք է դիտարկել նախ և առաջ որպես անգիտակցական մակարդակի բաղադրիչ մաս կամ բնորոշ հատկանիշ: Այս դեպքում սա տարանջատում է ես-ից՝ իր ես-ի, իր սեփական մարմնի ամբողջականությունը չգիտակցելու հետևանք, երբ իր կողմից կատարված գործողությունը վերագրում է իր մարմնի որևէ մասին: Տեղի է ունենում անձնավորում. **throat** (կոկորդ) մարմնի մաս ցույց տվող գոյականը հանդես է գալիս գործողություն կատարողի դերում՝ ընդհանուր ես-ի փոխարեն, և, արդյունքում, կիրառվում է ենթակայի դերում (**my throat made a sound**, ինչը նորմատիվ կառույցում կփոխարինվեր **I made a sound** ձևով): Նույնը հանդիպում է օրինակ 23-ում, որտեղ կրկնվում է **my throat made a sound** արտահայտությունը տարբեր ձևերով (**It made the sound again** (երկու անգամ), **my throat kept on making the sound, It kept on making it, it kept on making the sound**): Թերզարգացած Բենջին չի ընկալում, որ ինքն է արձակում այդ ձայնը: Ըստ նրա՝ կոկորդն է այդ ձայնն արձակում, ոչ թե ինքը:

Ենթակայի՝ գործողություն կատարողի դերում կոկորդն է: Բենջին իր ծայնը, իր կոկորդը դիտում է իրենից անջատ, իր վերահսկումից դուրս: Բենջին չի ընկալում ոչ միայն իր շրջապատող աշխարհը, այլև այն, թե ինչ է կատարվում իր հետ: Նրա համար ամեն ինչ անկառավարելի է՝ նույնիսկ սեփական գործողությունները:

Նույն երևույթը հանդիպում ենք նաև «Երբ ես մեռնում էի» վեպում՝ Վարդեմանի ներքին մենախոսության մեջ՝

(38) My hands grab at the bushes, beneath my feet the rocks and dirt go rubbing down. (As I Lay Dying, 36)

Այստեղ **hands/ձեռք** գոյականն է նույնությամբ հանդես գալիս ենթակայի դերում, կրում ամբողջի գործառույթը: Երկու կերպարն էլ իրենց մարմինը տեսնում են իրենցից անջատ, իրենց վերահսկումից դուրս: Գործողության և կատարող սուբյեկտի չընկալումը, չհամադրումը, խախտումը հանգեցնում են նաև մեկ այլ երևույթի՝ տեսնել առարկաները որպես գործող սուբյեկտներ, ինչի հետևանքով էլ տեքստում լայն կիրառություն է գտնում գեղարվեստական արտահայտչականության մեկ այլ տեսակ ևս՝ **անձնավորումը**: Քանի որ անգիտակցական մակարդակում չի մշակվում տեղեկությունը, չկա երևույթների կապակցում, պատճառ-հետևանք կապը չի կայանում: Զգայարաններին հասու է տեղի ունեցող գործողությունը, սակայն դրա շարժիչ/խթան ուժը, դրդապատճառը, կատարողը մնում են անընկալելի՝

(39) I cannot find it. In the dark, along the dust, the walls I cannot find it. The crying makes a lot of noise. I wish it wouldn't make so much noise. (As I Lay Dying, 36)

Այստեղ **cry** բայի գոյականացումը, **the** որոշիչ հոդով կիրառելը, ենթակայի դերում օգտագործելը դարձնում է այն որպես գործող սուբյեկտ, այն առարկայնացվում է: Դարձյալ կերպարը տեսնում է իր իսկ լացը որպես իրենից անջատ և իր վերահսկումից դուրս գործող սուբյեկտ, ինչի մասին հավաստում է նաև դրան հաջորդող նախադասությունը՝ կիրառված ըղձական եղանակով՝ **I wish it wouldn't make so much noise**: Ըղձական եղանակով արտահայտելը ցույց է տալիս նաև իրավիճակի ոչ-փաստացի լինելը:

Անձնավորումը հաճախ համարվում է փոխաբերության տեսակ, սակայն Ս. Կոնստանտինովայի դիտարկմամբ, փոխաբերության մեջ առաջին պլանում ճանաչողական

բովանդակությունն է, մինչդեռ անձնավորման դեպքում առաջին պլանում աֆեկտիվ, հուզական բովանդակությունն է (Константинова 1997: 109): Անձնավորման օրինակները բնորոշ են «Շառաչ և ցասում» վեպի առաջին գլխին, որն արտացոլում է գիտակցության ամենահիմնային շերտը՝

(40) **Quentin held my arm and we went toward the barn. Then the barn wasn't there and we had to wait until it came back. I didn't see it come back. It came behind us and Quentin sat me down in the trough where the cows ate.** (13)

(41) **"That was Mother." Quentin said. The spoon came up and I ate, then I cried again.** (16)

(42) **T.P. fell down. He began to laugh, and the cellar door and the moonlight jumped away and" something hit me.** (25)

(43) **"You a big boy." Dilsey said. "Caddy tired sleeping with you. Hush now, so you can go to sleep." The room went away, but I didn't hush, and the room came back and Dilsey came back and sat on the bed, looking at me.** (27)

(44) **I tried to pick up the flowers. Luster picked them up, and they went away. I began to cry.**

"Beller." Luster said. "Beller. You want something to beller about. All right, then.Caddy." he whispered. "Caddy. Beller now. Caddy."

"Luster." Dilsey said from the kitchen.

The flowers came back. (34)

Ինչպես նշում է Ե. Սերեբրյակովան, անձնավորումը յուրահատուկ դեր է խաղում աշխարհի դիցաբանական պատկերի արտահայտման մեջ: Կենդանի էակների հատկանիշների վերագրումն անկենդան էակներին կարելի է բացատրել նրանով, որ մտածողության զարգացման վաղ փուլերում այդպես ավելի դյուրին է եղել զգալ բնության հետ կապը և բացատրել շրջապատող աշխարհի երևույթները (Серебрякова Е. 2010: 21): Վերոնշյալ օրինակներում անշունչ առարկաներ ցույց տվող գոյականները համադրված են շարժման բայերի հետ՝ **the barn came back, it came behind** (ախողը հետ եկավ, այն եկավ հետևից), **the spoon came** (գդալը եկավ), **the cellar door and the moonlight jumped away** (մառանի դուռն ու լուսնի լույսը ցատկեցին հեռու), **the room went away, the room came back** (սենյակը հեռացավ, սենյակը հետ եկավ), **the flowers**

came back, they went away (ծաղիկները հետ եկան, դրանք հեռացան): Եթե առարկան տեսադաշտում է, ուրեմն այն «եկավ», եթե այն արդեն տեսադաշտից դուրս է, ուրեմն «գնաց, ցատկեց, վազեց» և այլն: Անձնավորման արդյունքում գոյականը մեկ իմաստային-քերականական խմբից փոխվում է մեկ այլ խմբի (շնչավոր/անշունչ):

Գիտակցության հոսքի վեպերը մեծ մասամբ, և հատկապես **իդ**-ն արտացոլող ներքին մենախոսությունները գրեթե ամբողջությամբ հիմնվում են **հետահայման** վրա, որտեղ գեղարվեստական ժամանակը չունի որևէ տրամաբանական հերթականություն: Ժամանակային բոլոր պլանները միավորված են ներկայի մեջ, որն անընդհատ զուգորդումների միջոցով հետահայում է դեպի անցյալ: Տվյալ դեպքում գործ ունենք «բազմաշերտ» հետահայման հետ, որտեղ ժամանակային պլանը ներկայացված է որպես «հետահայում հետահայման մեջ» կամ անցյալ անցյալի նկատմամբ: Այս մենախոսություններում հետահայումը հիմնվում է զուգորդումների վրա: Պարբերությունները, նախադասությունները կամ նույնիսկ նախադասության որոշակի հատվածները շարունակվում են ոչ թե տրամաբանական, ժամանակային և տարածական հաջորդականությամբ, այլ ըստ **զուգորդվող բառերի**: Որևէ բառ կամ պատկեր (որը տվյալ դեպքում հանդիսանում է բառ-խթան) կարող է կերպարի մոտ արթնացնել նմանատիպ հիշողություն և անսպասելիորեն փոխել տեքստի ընթացքը՝ շեղելով ինչպես ժամանակն ու վայրը, այնպես էլ բովանդակային գիծը: Իրար հաջորդող մասերը, որոնք կարող են նույնիսկ ունենալ թեմատիկ ընդհանրություն, վերաբերում են տարբեր ժամանակային և տարածական պլանների: Պարբերությունների, նախադասությունների՝ մեկից մյուսին անցումը կատարվում է որոշակի բառերի և պատկերների զուգորդմամբ, ինչն արտահայտվում է ինչպես նույն բառի կրկնությամբ, այնպես էլ բառային այլ հնարների միջոցով (հոմանշություն, հականշություն, հարանունություն և այլն):

Զուգորդային կապակցվածության կարող ենք հանդիպել նաև ավանդական տեքստերում, երբ որևէ բառից, պատկերից կամ ձայնից կերպարի մոտ առաջանում են հիշողություններ, և շեղվում է հիմնական բովանդակային գիծը: Սակայն այդ դեպքում տրվում են հուշող բառեր ու արտահայտություններ, օրինակ՝ «նա հիշեց, որ», «դա նման էր այն...», «դա արթնացրեց նրա մոտ հիշողություն այն մասին, որ...» և այլն: Սակայն գիտակցության հոսքի տեքստերում գերիշխող զուգորդային կապակցվածու-

թյունը տարբերվում է նրանով, որ չեն նշվում հուշող բառեր, և անցումը կատարվում է անսպասելի, թեպետ հաճախ այդ անցումները նշվում են շեղատառերով: Կարևոր է նաև այն, որ եթե նույնիսկ տեղի է ունենում զուգորդում, ապա դա ոչ միշտ է լինում միևնույն ռեֆերենտների միջև: Եթե, օրինակ, զուգորդային անցում է տեղի ունենում պարբերությունների կամ նախադասությունների միջև **house** գոյականի միջոցով, միշտ չէ, որ դա վերաբերում է հենց նույն ռեֆերենտին, այն է՝ նույն տանը: Այսինքն՝ **house** բառը, կրկնվելով, կապակցում է երկու պարբերությունները, սակայն իրականում վերաբերում է տարբեր ռեֆերենտների (տեսնելով մեկ տուն՝ կերպարի մոտ կարող է զուգորդում առաջանալ լիովին այլ տան կամ տների հետ կապված, ինչը, սակայն, արտակա արտահայտություն տեքստում չի գտնում): Այն, որ զուգորդվող միավորը վերաբերում է այլ ռեֆերենտի, կարելի է հասկանալ հարակից բառերից՝ նկարագրական ասույթից, անձնանունների փոփոխումից, ժամանակի և վայրի տարբերությունից և այլն:

Թ. Բրաունը տարբերակում է զուգորդման երկու տեսակ՝ ներքին և արտաքին: Արտաքին զուգորդումը նա սահմանում է իբրև արտաքին ազդեցություն մտքի վրա՝ այն կապակցելով միայն զգայությունների հետ: Զգայական զուգորդման դեպքում այն, ինչ տեսնում, լսում, հոտոտում, շոշափում կամ համտեսում ենք, արթնացնում է դրա հետ կապված մեկ այլ զգայական պատկեր, այսինքն, պետք է լինի արտաքին որևէ ազդակ, որպեսզի զուգորդման խթան հանդիսանա: Մինչդեռ ներքին զուգորդման դեպքում նման ազդակի անհրաժեշտություն չկա, զուգորդման շղթան կարող է անցնել մեկ մտքից որևէ հիշողություն, այդտեղից էլ անցում կատարել երևակայական որևէ պատկերի և այլն (Brown T. 2012: 156-164):

«Շառաչ և ցասում» և «Երբ ես մեռնում էի» վեպերում **իդ**-ն արտացոլող ներքին մենախոսություններում զուգորդային կապակցվածությունը նույն կերպ չի արտահայտվում: «Շառաչ և ցասում» վեպում Բենջիի ներքին մենախոսության մեջ զուգորդումներն արտաքին են՝ ըստ զգայական ազդակի, մինչդեռ «Երբ ես մեռնում էի» վեպում՝ Վարդեմանի ներքին մենախոսություններում զուգորդումների ներքին տեսակն է գերակշռող: Երկու դեպքում էլ զուգորդումները կազմավորվում են խթաններով (մեկ բառը, արտահայտությունը կամ թեման խթան է հանդիսանում դրան զուգորդվող մեկ այլ բառի, արտահայտության կամ թեմայի առաջացման համար): «Շառաչ և ցասում»

վեպի առաջին գլխում հանդիպող արտաքին զուգորդումները խմբավորում ենք հետևյալ կերպ՝

- պատկեր – հնչյուն (տեսածը զուգորդվում է լսածի հետ),
- պատկեր – պատկեր (տեսածը զուգորդվում է անցյալի նմանատիպ այլ պատկերի հետ),
- հնչյուն – պատկեր (այն, ինչ լսում է, կապակցվում է տեսածի հետ),
- հնչյուն – հնչյուն (լսածն արթնացնում է ակուստիկ նմանօրինակ հիշողություն),
- հոտ – պատկեր (հոտառական զգայությունն արթնացնում է տվյալ օբյեկտի հետ կապակցվող այլ հիշողություն):

Զուգորդումներն առկայացվում են կրկնությունների միջոցով, որոնք կարելի է դասակարգել հետևյալ կերպ՝

- բառային զուգորդում՝ ձևաբանական փոփոխություններով – բայական և անվանական (ընդ որում՝ միայն նյութական գոյականների), հոմանշային և հականշային,
- կառուցվածքային զուգորդում,
- բառային և կառուցվածքային համաժամանակյա զուգորդում:

Քանի որ զգայական զուգորդումը, հիմնված արտաքին խթանի վրա, գերիշխող է «Շառաչ և ցասում» վեպի առաջին գլխում, վերոնշյալ դասակարգումը կդիտարկվի տվյալ վեպի այդ հատվածներում՝

1. բայական զուգորդում – զուգորդումը տեղի է ունենում նույն բայի կրկնությամբ՝ ձևաբանական փոփոխությամբ, տարբեր ժամանակաձևերով՝

(45) **The tree quit thrashing. We looked up into the still branches.**

“What you seeing.” Frony whispered.

I saw them. Then I saw Caddie, with flowers in her hair, and a long veil like shining wind. Caddy Caddy (The Sound and the Fury, 24)

Հատվածներն իրար հաջորդում են մեկ բայի զուգորդմամբ՝ **see**, որը սակայն տարբեր ժամանակաձևերով է օգտագործված՝ առաջին հատվածում ներկա, իսկ երկրորդում՝ անցյալ կատարյալ: Առաջին հատվածում նկարագրվում է, թե ինչպես էր

Քեդդին ծառ բարձրացել, որպեսզի տեսներ, թե ինչ էր կատարվում տանը, այսինքն, Ֆրոնիի այն հարցը, թե ինչ ես տեսնում, ուղղված էր Քեդդիին: Իսկ երկրորդ հատվածում Բենջին հիշում է, թե ինչպես ինքը տեսավ Քեդդիին քողով՝ մազերի մեջ ծաղիկներ ամրացրած: Ներկայացված են երկու տարբեր դրվագներ տարբեր ժամանակներից. մեկը տեղի է ունենում ներկայում, իսկ երկրորդ՝ շեղատառով հատվածը հետահայում է, և երկու հատվածները կապակցված են **see** (տեսնել) բայի զուգորդային կրկնությամբ:

2. անվանական զուգորդում – կապակցման այս տեսակը տեղի է ունենում միևնույն գոյականի կրկնությամբ (հաճախ թվի քերականական կարգի փոփոխմամբ)՝

(46) **“He be gone in a minute.” Dilsey said. “I leave the light on in your room.”**

“All right.” Caddy said. She snuggled her head beside mine on the pillow.
“Goodnight, Dilsey.”

“Goodnight, honey.” Dilsey said. The room went black. Caddy smelled like trees.

We looked up into the tree where she was.

“What she seeing, Versh.” Frony whispered.

“Shhhhhhh.” Caddy said in the tree. Dilsey said,

“You come on here.” She came around the corner of the house. (The Sound and the Fury, 28)

Այս օրինակում զուգորդվող հատվածը շեղատառով առանձնացված չէ, շեղատառով է միայն առաջին հատվածի վերջին նախադասությունը: Զուգորդային կապակցվածությունն ապահովված է ընդհանուր – մասնակիի հիմքով՝ **tree** գոյականի հոգնակի և եզակի ձևերով (**trees – the tree**): Այն, որ Քեդդին բուրում է ծառերի նման, Բենջիի մոտ արթնացնում է հուշ մեկ կոնկրետ ծառի հետ կապված, երբ Քեդդին այն մազլցում էր և վերևից ասում, թե ինչ էր տեսնում: Կրկնվող գոյականներն ունեն տարբեր ռեֆերենտներ. առաջին դեպքում գոյականը ցույց է տալիս առարկաների ամբողջ դաս և գործածվում ընդհանուր իմաստով, հոգնակի թվով, զրո հոդով՝ **trees**, իսկ երկրորդ դեպքում գործ ունենք մեկ դասի կոնկրետ առարկայի հետ՝ եզակի թվով, որոշիչ հոդով՝ **the tree**: Ռեֆերենտային տարբերությունն ընդգծվում է նաև տեքստի տարածական հարթությունը մատնանշող տեղի պարագաների միջոցով՝ **in your room** և **around the corner of the house**, այսինքն, առաջինի դեպքում գործողությունը տեղի է ունենում սենյակում,

երբ Քեդդին և Բենջին պառկում են քնելու, իսկ երկրորդի դեպքում՝ տան բակում, որտեղ Քեդդին ծանն է բարձրացել: Իսկ եթե միևնույն անձնանունը նշվում է տարբեր վայրերում տեղի ունեցող գործողություններում, բնականաբար, ժամանակի հարա-
ցույցն էլ է տարբեր:

3. հակադիր զուգորդում

(47) *Cant you shut up that moaning and slobbering, Luster said. Aint you shamed of yourself, making all this racket. We passed the carriage house, where the carriage was. It had a new wheel.*

“Git in, now, and set still until your maw come.” Dilsey said. (The Sound and the Fury, 6)

Հատվածները կապակցված են հակադիր իմաստ արտահայտող բառային միավորներով՝ **moaning, slobbering** և **still**: Դարձյալ թեմատիկ ընդհանրություն ենք տեսնում երկու տարբեր ուղղակի խոսքերի միջև, այն է՝ լռեցնել Բենջին: Առաջին ուղղակի խոսքն արտահայտված է հարցական ասույթով (առանց հարցական նշանի), իսկ երկրորդը՝ հրամայական:

4. զուգորդում նմանության և կրկնվող ասույթի հիմքով

(48) *Keep your hands in your pockets, Caddy said. Or they'll get froze. You don't want your hands froze on Christmas, do you.*

“It's too cold out there.” Versh said. “You don't want to go out doors.”

“What is it now.” Mother said.

“He want to go out doors.” Versh said.

“Let him go.” Uncle Maury said.

“It's too cold.” Mother said. “He'd better stay in. Benjamin. Stop that now.” (The Sound and the Fury, 4)

Իրար հաջորդող հատվածները կապակցված են ինչպես **froze** և **cold** բառային միավորներով, այնպես էլ **You don't want** ժխտական ասույթի կրկնությամբ: Ժամանակային հարացույցի փոփոխությունը նշված է շեղատառով: Երկու տարբեր ժամանակների անուղղակի խոսքեր թեմատիկ ընդհանրությամբ և զուգորդային կապակցմամբ հաջորդում են իրար: Ձեռքերը գրպանում պահելու Քեդդիի խնդրանքը զուգորդվում է

Վերջի խոսքով, քանի որ երկուսն էլ վերաբերում են ցրտին: Մի դեպքում Քեդդին է մտահոգ, որ Բենջիի ձեռքերը կսառչեն, մյուս դեպքում մայրը չի թողնում, որ Բենջին դուրս գնա՝ դարձյալ նրա սառչելու մտահոգությամբ:

5. կառուցվածքային զուգորդում

Պարբերությունները կարող են կապակցվել նաև եղանակային զուգորդմամբ, օրինակ, հրամայական ասույթը կարող է զուգորդվել մեկ այլ հրամայական ասույթի հետ: Չնայած՝ ներքոհիշյալ օրինակում կա նաև հականիշային կրկնություն՝ **You want - You don't want**

(49) ***What do you want to go that way, for. You want to get your head knocked off with one of them balls.***

“Keep your hands in your pockets.” Caddy said. “Or they will be froze. You don't want your hands froze on Christmas, do you.” (The Sound and the Fury, 8)

Երկու հատվածները կապակցված են ներակա առկայացված պայմանի զուգորդմամբ: Եթե առաջին դեպքում Լասթըրը փորձում է կանխել Բենջիին գնդակի հարված ստանալուց, ապա երկրորդ մասում Քեդդին համոզում է նրան ձեռքերը գրպանում պահել, որպեսզի չսառչեն: Այստեղ կա զուգորդում պայմանի և պատճառ – հետևանքի հիմքով. այն է՝ եթե A ապա B: Այսինքն՝ եթե վերաձևակերպենք երկու իրար հաջորդող հատվածները, կստացվի նույն բանաձևը՝

If you go that way, you will get your head knocked off.

If you don't keep your hands in your pocket, they will be froze.

Երկու հատվածները կապակցված են զուգորդմամբ. մեկ ներկայացվող պայմանը խթան է հանդիսանում մեկ այլ պայման հիշելու համար: Երկու դեպքում էլ նշվում է, թե ինչ կարող է լինել այդ պայմանը չիրագործելու դեպքում: Մի դեպքում ասվում է, որ տվյալ ճանապարհով գնալիս կխփեն իր գլխին, իսկ մյուսում, որ ձեռքերը գրպանում չպահելու դեպքում դրանք կցրտահարվեն:

6. զուգորդում տեղի ցուցիչներով – կապակցման այս ձևն ավելի հազվադեպ է հանդիպում: Ժամանակային տարբեր հարացույցի հատվածները հաջորդում են իրար մակբայների զուգորդմամբ՝

(50) “You, Benjy.” T.P. said in the house. “Where you hiding. You slipping off. I knows it.”

Luster came back. Wait, he said. Here. Don't go over there. Miss Quentin and her beau in the swing yonder. You come on this way. Come back here, Benjy. (The Sound and the Fury, 29)

Երկու տարբեր հատվածներ կապակցված են տեղի ցուցիչների կրկնությամբ՝ **where, here, there, this way**:

7. ակուստիկ զուգորդում - չնայած ներքոհիշյալ օրինակում կարող ենք զուգորդումը պայմանավորել նաև **go** բայի կրկնությամբ, այստեղ գործում է նաև **run – rain** բառերի միջև եղած բաղաձայնայնությամբ՝

(51) Yes, he will, Quentin said. You all send him out to spy on me. I hate this house. I'm going to run away.

Roskus said. “It going to rain all night.”

You've been running a long time, not to've got any further off than mealtime, Jason said.

See if I dont, Quentin said.

“Then I dont know what I going to do.” Dilsey said. (The Sound and the Fury, 44)

Այս հատվածում միաձուլված են երեք տարբեր ժամանակներում և վայրերում կատարված գործողություններ: Քվենթինը զայրույթ է արտահայտում Ջեյսընին իրեն հետևելու համար և սպառնում փախչել տնից, ինչն ընդհատվում է մի ակնթարթային հուշով, երբ Ռոսքըսն անձրև էր կանխատեսում, ապա դարձյալ վերադառնում է Քվենթինի և Ջեյսընի բանավեճին և ժխտական զուգորդմամբ անցում կատարում մեկ այլ ժամանակ ու վայր, որտեղ արդեն կիզակետում աղախին Դիլսին է: Սակայն, ինչպես արդեն նշվեց, հատվածներն իրար են հաջորդում ոչ միայն բայի կրկնությամբ՝ **I'm going..it going**, նաև **run** և **rain** բառերի միջև եղած բաղաձայնայնությամբ:

Եթե «Շառաչ և ցատում» վեպի վերոնշյալ օրինակներում զուգորդային կապակցումը պարբերությունների միջև է, որի միջոցով կատարվում է մեկ ուղղակի կամ անուղղակի խոսքից անցում մեկ այլ՝ դրան չլրացնող ուղղակի կամ անուղղակի խոսքի, ապա «Երբ ես մեռնում էի» վեպում Վարդեմանի ներքին մենախոսություններում զու-

գորդային կապակցումները նախադասությունների մակարդակով են, առկայացվում են շարակարգային մակարդակում: Այստեղ, սակայն, զուգորդումներն այդքան հաճախակի չեն, ինչի շնորհիվ այդքան փոփոխական չեն ժամանակային և տարածական պլանները: Ի տարբերություն «Շառաչ և ցասում» վեպում Բենջիի ներքին մենախոսության՝ Վարդեմանի ներքին մենախոսություններում հանդիպում ենք ավելի շատ բառային և սակավ կառուցվածքային զուգորդումների՝

(52) “**It wont work,**” Dewey Dell says. “**I just know it wont.**”

“**What wont work?**” I say. **He had to get on the train to go to Jackson, I have not been on the train, but Darl has been on the train. Darl. Darl is my brother. Darl. Darl** (As I Lay Dying, 171)

Ոչ շեղատառով հատվածն ունի ինչպես կապակցվածություն, այնպես էլ ամբողջականություն: Ուղղակի խոսքը կետադրված է, նախադասությունները կապակցված են **wont** մասնիկի, **work, say** բայերի, **it** դերանվան կրկնություններով: Սակայն անցումը շեղատառով հատվածին չի կապակցվում ո՛չ բառային, ո՛չ քերականական միջոցներով: Այն սկսվում է **he** կատաֆորիկ դերանվամբ, որը վերականգնվում է **Darl** հատուկ անվան ներմուծմամբ: Շեղատառով նախադասություններն իրար հաջորդում են զուգորդային կապակցմամբ, սակայն մեկ թեմատիկ ամբողջություն չեն կազմում: **He had to get on the train to go to Jackson** և **I have not been on the train** նախադասությունները կապակցվում են **train** գոյականի զուգորդմամբ: Առաջին դեպքում գոյականը վերաբերում է կոնկրետ առարկայի, կոնկրետ գնացքի, որն ավելի է կոնկրետացվում ուղղությունը նշելով՝ **to Jackson**, երկրորդ նախադասության մեջ այն չի վերաբերում կոնկրետ ռեֆերենտի, այլ այդ դասի մեկ ներկայացուցչի՝ **I have not been on the train** (չեմ եղել գնացքում՝ առհասարակ): Այսինքն՝ կրկնվող գոյականը տարբեր ռեֆերենտների է վերաբերում: Հատվածի շարունակության մեջ **Darl has been on the train. Darl. Darl is my brother** ևս կա զուգորդում **Darl** անձնանվան կրկնությամբ: Այս դեպքում ոչ թե զուգորդումը վերաբերում է տարբեր ռեֆերենտների, այլ **Darl** հատուկ անունը *բառխթան է նույն ռեֆերենտի վերաբերյալ այլ տեղեկություն մատուցելու համար*: Հատվածի վերջում **Darl** հատուկ անվամբ միանդամ նախադասությունները շեշտում են

կերպարի հուզականությունը՝ կապված այդ անունը կրողի հետ: Պարբերությունը մնում է անվերջակետ, այն է՝ միտքը չի ավարտվում:

Այս մենախոսություններում գերակշռում են ներակա զուգորդումները՝

(53) “Try to get some sleep,” we say.

“I feel fine,” Cash says. “I am obliged to you.”

And I saw something Dewey Dell told me not to tell nobody. It is not about pa and it not about Cash and it is not about Jewel and it is not about Dewey Dell and it is not about me (As I Lay Dying, 144)

Շեղատառով հատվածը հետահայում է, սակայն չկա արտակա բառային կամ կառուցվածքային զուգորդում: Այստեղ զուգորդումը ներակա է՝ **oblige** բայի և **not to tell nobody** կապակցության միջև: Քանի որ **oblige** բայն ունի պարտավորեցնելու իմաստը – **make (someone) legally or morally bound to do something** (Oxford dictionary 2006), դա զուգորդվում է այն անուղղակի խոսքի հետ, որում պարտավորություն է արտահայտվում ինչ-որ բան գաղտնիք պահելու, չբացահայտելու համար՝ **told me not to tell nobody**: Ներակա այս զուգորդումը (երբ **oblige** բայը կապակցվում է այդ անուղղակի խոսքի հետ) ցույց է տալիս նաև այն, որ Վարդեմանի համար բարոյական պարտականություն էր այդ խոսքին հետևելը, այսինքն Դյուի Դելլի ասածը պահելը և ոչ որք չպատմելը:

Ներակա զուգորդային կապակցվածության մեկ այլ օրինակ ևս՝

(54) /1/ Dewey Dell said we will get some bananas. /2/ The train is behind the glass, red on the track. /3/ When it runs the track shines on and off. /4/ Pa said flour and sugar and coffee cost so much. /5/ Because I am a country boy because boys in town. Bicycles. /6/ Why do flour and coffee and sugar cost so much when he is a country boy. /7/ “Wouldn’t you rather have some bananas instead?” /8/ Bananas are gone, eaten. /9/ Gone./10/ When it runs on the track shines again. /11/ “Why aint I a town boy, pa?” (As I Lay Dying, 43)

Իրար հաջորդող այս նախադասությունները կարող են չկապակցված և ոչ-ամբողջական թվալ, եթե հաշվի չառնենք դրանք կապող ներակա զուգորդումները: Առաջինից հինգերորդ նախադասությունները չունեն ո՛չ բառային, ո՛չ քերականական կապակցում:

Իսկ հինգերորդ նախադասության սկզբի **because** (որովհետև) ստորադասական շաղկապը չունի ոչ մի նախորդող հղում, մինչդեռ այն կապակցում է նախադասությունները պատճառահետևանքային կապով: Սակայն առկա է որոշակի բառային միավորների **banana..flour..sugar..coffee..eaten** կրկնություն, որոնք բոլորն էլ վերաբերում են «սնունդ» իմաստային դաշտին: Հետո այդ բառերը զուգորդվում են **cost, price**, և ապա՝ **country, town** բառերի հետ, ինչից հետևում է, որ կերպարի մտքում **քաղաքը (town)** զուգորդվում է **թանկ գնի** հետ (**cost so much**): **Bicycles** գոյականը, որն օգտագործված է որպես միանդամ նախադասություն (շեշտելով դրա արտահայտչականությունը և կարևորությունը կերպարի համար), ներակա զուգորդվում է նախորդող բառերին՝ **country, town, cost, price**, ինչից կարելի է հետևություն անել և վերականգնել տեքստում տրված ներակա տեղեկությունը. այն, որ գյուղի տղաները չունենին հեծանիվներ, ինչպես քաղաքի տղաները, քանի որ դրանք թանկ էին, անհասանելի: Կերպարի համար հեծանիվ ունենալը մեծ երազանք է (ինչը փաստում է նաև **bicycles** գոյականի՝ առաձին նախադասությամբ կիրառելը), այնպիսի երազանք, որ հասանելի է քաղաքի տղաներին. իսկ այդ միտքը նախապայման է վերջին հարցական նախադասության համար՝ “**Why aint I a town boy, pa?**”. Հատվածն ամբողջական է դառնում, և թեմատիկ գիծը վեր է հանվում միայն բառերի միջև ներակա զուգորդային կապը բացահայտելու միջոցով:

Հետաքրքիր է նաև այն փաստը, որ բառային կրկնությունը ոչ միայն ներտեքստային, այլև **միջտեքստային** կապ է ստեղծում երկու վեպերի միջև: Ինչպես նշվել է, «Շառաչ և ցասում» վեպում Բենջիի կերպարը գրեթե նույնական է «Երբ ես մեռնում էի» վեպում Վարդեմանի կերպարի հետ, և երկու վեպերի այդ հատվածները շատ կառուցվածքային ընդհանրություններ ունեն: Սակայն դրանք նաև կապակցվում են բառային, թեմատիկ կրկնությամբ: Այդ ընդհանրությունը «**ողբ**»-ի իմաստային դաշտն է, որ երկուսում էլ արտահայտված է մեծապես կրկնվող **cry** բայի միջոցով: Երկու դեպքում էլ կերպարներն իրենց լացը դիտում են իրենց անձից անջատ, **իրենց վերահսկումից դուրս (it made the sound again = the crying makes a lot of noise)**, **փորձում են ազատվել դրանից (I couldn't stop crying = I wish it wouldn't make so much noise)**: Երկու դեպքում էլ լացի խթանը/պատճառը **կորուստն** է. Բենջիի դեպքում՝ Քեդդիի

հեռանալը, իսկ Վարդեմանի դեպքում՝ մոր մահը, և երկուսն էլ այդ կորուստը **չեն գիտակցում**, չեն ընկալում, դա վեր է նրանց գիտակցության մակարդակից: Եւ պատահական չէ ընտրված այդ կերպարների համար թե՛ ողբի իմաստային դաշտը, թե՛ ամենահաճախ կրկնվող և դաշտի միջուկ կազմող **cry** (լացել) բայը: Ըստ Պ. Օսթվալդի՝ լացի միջոցով երեխաները հաղորդակցվում են աշխարհի հետ, հայտնում իրենց կարիքները, արտահայտում իրենց ցավն ու տհաճությունները (Ostwald P. 1963: 85): Սա ևս դառնում է ենթատեքստային տեղեկություն, որի միջոցով Ու. Ֆոլքները շեշտում է երկու կերպարների՝ գիտակցության ցածր մակարդակ ունենալը, **իդ**-ի արտահայտչականությունը (Բենջիի դեպքում թերզարգացած լինելու պատճառով, Վարդեմանի դեպքում՝ մանկական տարիքի):

Այսպիսով՝ դիտարկվում է որոշակի նույնականացում «Շառաչ և ցասում» վեպում Բենջիի և «Երբ ես մեռնում էի» վեպում Վարդեմանի ներքին մենախոսությունների խոսքայնացման մեջ: Երկու կերպարների միջոցով էլ Ու. Ֆոլքներն արտացոլել է անգիտակցական շերտը՝ **իդ**-ը՝ խոսքայնացնելով այն լեզվական մի շարք միջոցներով: Սակայն, նշված խոսքայնացման հնարները «Շառաչ և ցասում» վեպում՝ Բենջիի մենախոսության մեջ, քանակապես ավելի շատ են, ինչի հետևանքով այն ավելի չկարգավորված և չկապակցված է թվում, քան «Երբ ես մեռնում էի» վեպում Վարդեմանի մենախոսությունները: Երկու կերպարների մենախոսություններն էլ աչքի են ընկնում բառային և կառուցվածքային պարզունակությամբ, նույն բառի կամ կառույցի կրկնությամբ: Կրկնությունն այս մենախոսություններում հանդես է գալիս մի շարք գործառույթներով. կրկնության միջոցով շեշտվում է այն թեմատիկ գիծը, որը կարևորվում է տվյալ կերպարի կողմից և կենտրոնական է նրա գիտակցության հոսքի մեջ: Կրկնության միջոցով արտահայտվում է նաև գիտակցության հոսքի անընդհատությունը, այն փաստը, որ ոչ մի միտք չի կորչում և մտքի հոսքի մեջ կարող է նորից վերադառնալ: Վերջինիս արդյունքում կրկնությունը ձեռք է բերում նաև հետահայման գործառույթ՝ իր հերթին դանդաղեցնելով տեքստային ժամանակը: Ի լրումն այդ ամենի՝ կրկնության միջոցով շեշտվում է տեքստերի արտահայտչականությունն ու հուզականությունը:

Երկու մենախոսություններում էլ ժամանակի ընդլայնումը տեղի է ունենում զգայական ընկալման հիմքով: Տեքստային ժամանակը դանդաղում է զգայությունների վերարտադրման միջոցով: Երկու դեպքում էլ շարահյուսական կառույցներում դիտվում են շարակարգով հակադրվող կառույցներ, ինչի միջոցով խոսքայնացվում է կերպարների թերզարգացած գիտակցական մակարդակը, որը մոտ է դիցաբանական ընկալմանը: Վերջինիս հետևանքով երկու մենախոսություններին էլ բնորոշ է դառնում ինչպես անձնավորումը, այնպես էլ սեփական ես-ի «տրոհումը», սեփական ես-ից օտարացումը, և երկու դեպքում էլ կերպարներն իրենց չեն տեսնում որպես սեփական գործողությունները վերահսկող:

Անգիտակցական մակարդակը ես-ի հարաբերությունն է առարկայական աշխարհի հետ, հետևաբար, հասկացությունները երկու մենախոսություններում էլ առկայացված են տրոհված ձևով. իմաստային դաշտերի միջուկը երկու դեպքում էլ մնում է ենթատեքստում: Երկու մենախոսություններում էլ արտահայտված է ներակա տեղեկություն, որն արտակա է դառնում վեպի մյուս գլուխներում՝ ստեղծելով դիստանտ (հեռադիր) կապակցում և բազմաձայնություն: Այս նմանություններով հանդերձ, սակայն, երկու մենախոսությունները տարբերվում են զուգորդումների առումով. եթե Բենջի մենախոսության մեջ արտաքին զուգորդումներ են՝ արտաքին խթանով պայմանավորված, ապա Վարդեմանի մենախոսություններում ներքին զուգորդումներ ևս կան և, նույնիսկ, գերիշխող են:

Ի վերջո, երկու կերպարների մենախոսություններն ունեն նաև թեմատիկ ընդհանրություն, իմաստային ընդհանուր դաշտ, որն արտահայտում է «ողբ» հասկացույթը և կորստի փաստը, որն անընկալելի է երկու կերպարների համար էլ: Սա ևս հնար է, որի միջոցով Ու. Ֆոլքները շեշտել է երկու կերպարների՝ ինչպես գիտակցության ցածր մակարդակը, այնպես էլ մանկական բնազդների առաջնայնությունը:

2.3. Ենթագիտակցականի խոսքայնացման եղանակները ներքին մենախոսություններում

Ինչպես գրեթե ամբողջությամբ նույնականացվում են անգիտակցական մակարդակն արտացոլող հոգեհիվանդ Բենջի («Շառաչ և ցասում» վեպում) և մանկահասակ Վարդեմանի («Երբ ես մեռնում էի» վեպում) ներքին մենախոսությունները, այնպես էլ բովանդակային և կառուցվածքային նմանություններ են դիտվում այն կերպարների խոսքում, որոնց միջոցով արտացոլված է ենթագիտակցական շերտը: Երկու վեպերում էլ այս հատվածները միանգամայն տարբերվում են մյուսներից: Ի տարբերություն նախորդ՝ անգիտակցական շերտն արտացոլող հատվածների, որոնք բնորոշվում էին բառային և քերականական պարզունակությամբ, այս հատվածները հակադրվում են ինչպես քերականական կառույցների բազմազանությամբ, հարուստ բառապաշարով, այնպես էլ արտահայտչական միջոցների լայն կիրառությամբ:

Ի տարբերություն անգիտակցական մակարդակի, որը բնագոյնների, կրքերի և զգայական ընկալման հիմնական շերտն է, ենթագիտակցական մակարդակը հիմնվում է լեզու-նշան հարաբերակցության վրա, որտեղ աշխարհի լեզվական պատկերն արտահայտվում է **նշաններով**, խորհրդանշաններով: Այն ընդգծվում է **այլաբանությունների** լայն կիրառությամբ և առանձնանում խոսքի **պատկերավորությամբ**: «Շառաչ և ցասում» վեպում ենթագիտակցության խորհրդանշական բնույթն արտահայտող միջոցներից գերիշխում են փոխաբերությունները, իսկ «Երբ ես մեռնում էի» վեպում՝ համեմատությունները: Թեպետ, փոխաբերություններն ու համեմատությունները կարելի է նույնականացնել: Տեղին է Ջ. Լակոֆֆի և Մ. Թըրների պնդումն այդ մասին, որ հարկավոր չէ տարանջատել փոխաբերությունը՝ համեմատությունից: Եթե փոխաբերությունը սահմանենք միայն ըստ նրա շարահյուսական ձևի, ապա բաց կթողնենք փոխաբերության ամենակարևոր հատկանիշը՝ ընկալել մեկ հասկացույթ՝ մեկ այլ հասկացույթի միջոցով: Համեմատությունը ևս նույն գործառույթն է կատարում, սակայն համեմատության դեպքում պնդումն ավելի թույլ է արտահայտվում (Lakoff, Turner 1989: 133): Ըստ էության, երկու կերպարների մենախոսությունների կիզակետում **հասկացույթներն** են, հասկացութային փոխաբերությունները, ընդ որում, խոսքը ոչ թե ընդհա-

նուր լեզվական, այլ հեղինակային-անհատական փոխաբերությունների մասին է, որոնք առավել ևս շեշտում են կերպարի գիտակցության հոսքը, մտքի սուբյեկտիվությունը: Այդպիսի փոխաբերությունները հիմնվում են սուբյեկտիվ պատկերացումների, իմացության, երևակայության և զուգորդումների վրա:

Երկու վեպերի ընդհանրություններից մեկն այն է, որ տարբեր կերպարների միջոցով ստեղծվում են տարբեր իմաստային տարածություններ: Գեղարվեստական տեքստի իմաստային տարածության եռաստիճան բաժանում են առաջարկում Լ. Բաբենկոն և Յ. Կազարինը՝ առանձնացնելով տեքստի *հասկացության, հիմնանշանակության և հուզական* իմաստային տարածություններ (Бабенко, Казарин 2005: 54): Այս երեք իմաստային տարածություններն էլ իրենց արտահայտությունն են գտնում Ու. Ֆոլքների երկու վեպերում: Տվյալ դեպքում Քվենթինի և Դարլի մենախոսությունները ստեղծում են տեքստի հասկացության տարածությունը:

«Շառաչ և ցասում» վեպում՝ Քվենթինի մենախոսության մեջ գերիշխում է **ժամանակի փոխաբերացումը**: Այստեղ ժամանակի անհատական փոխաբերությունը տարբերվում է ժամանակի ընդհանուր-լեզվական փոխաբերություններից: Ժամանակը հանդես է գալիս թե՛ որպես **օրյեկտ** (դրան վերագրվող մի շարք հատկանիշներով), թե՛ որպես **սուրյեկտ** (որի միջոցով ժամանակն անձնավորվում է և պասիվ օրյեկտից վերածվում ակտիվ գործողության կատարողի)՝

(55) **When the shadow of the sash appeared on the curtains it was between seven and eight oclock and then I was in time again, hearing the watch. It was Grandfather's and when Father gave it to me he said I give you the mausoleum of all hope and desire; it's rather excruciating-ly apt that you will use it to gain the reducto absurdum of all human experience which can fit your individual needs no better than it fitted his or his father's. I give it to you not that you may remember time, but that you might forget it now and then for a moment and not spend all your breath trying to conquer it. Because no battle is ever won he said. They are not even fought. The field only reveals to man his own folly and despair, and victory is an illusion of philosophers and fools. (The Sound and the Fury, 47)**

Ժամանակն այստեղ ներկայացվում է որպես օբյեկտ (ժամացույցի փոխանունությամբ), որը **պատկանում** էր պապին (**It was Grandfather's**), **փոխանցվել** է Քվենթինին (**gave it to me**) և կարող է **օգտագործվել** (**you will use it**), իսկ քանի որ այն պապից փոխանցվել է հորը և հորից փոխանցվել է իրեն, այն փոխաբերացվում է **ժառանգության** հետ: Բացի այն, որ ժամանակը փոխաբերացվում է որպես օբյեկտ, այն հանդես է գալիս նաև որոշակի հատկանիշներով, ըստ էության, ներկայացվում է որպես **ոչ պիտանի**, քանի որ կարող է ծառայել ամբողջ մարդկության անհեթեթությունն ստանալու համար (**to gain the reducto absurdum of all human experience**) և ժամացույցն անվանվում է հույսի ու ցանկության **դամբարան** (**mausoleum of all hope and desire**): *Դամբարան* բառի հետ զուգորդումն արտահայտում է **ժամանակը որպես անոթ/կոնտեյներ փոխաբերացումը** (**time as container**), որով այն ոչ միայն ստանում է իր որոշակի սահմանները, այլև բնորոշվում է բացասական երանգավորմամբ՝ անկենդան պարունակությամբ, որի մեջ մեռած է նույնիսկ աննյութականը՝ հույսն ու ցանկությունը: Քանի որ հույսն ու ցանկությունը կապակցվում են ապագայի հետ, դրանց՝ մեռած պատկերելն իր հերթին զուգորդվում է մեռած ապագայի հետ: Փոխաբերացման մեջ ժամանակն ուղղվում է դեպի անցյալ, այն չի կապակցվում ապագայի հետ: Ժամանակի հետ զուգորդվող բացասական երանգավորումն արտահայտվում է նաև նրանով, որ ժամանակն անձնավորվում է որպես սուբյեկտ, **հակառակորդ**, որի դեմ պայքար է մղվում (**to conquer it**): Կառուցվածքային փոխաբերության միջոցով հաղորդվում է մեկ այլ իմաստ ևս, որտեղ ժամանակն արտահայտում է **ավանդական բարքերը**՝ պապուց թռռին փոխանցված, որոնք չեն արդարացրել նրանց ցանկությունները, մեռցրել են հույսերն ու իղձերը: Կապակցվելով անցյալին՝ ժամանակն այստեղ փոխաբերացվում է նաև հիշողության, **հուշի** միջոցով և համադրվում **հիշել** (**remember time**) և **մոռանալ** բայերի հետ (**forget it**):

Ըստ էության, այս փոխաբերացումները պատահական չեն, քանի որ *ժամանակ* ասվածը ենթագիտակցական մակարդակում հենց **անցյալն** է, հետևաբար, տվյալ կերպարի՝ Քվենթինի կողմից ներկայացվող գլուխը գրեթե ամբողջությամբ կառուցվում է հետահայման հիման վրա: Անցյալի կարևորումը և շեշտադրումն արտահայտվում են նաև ընտրված ժամանակաձևերի միջոցով՝ ներկա-անցյալ խաչաձևումով. այն, ինչ

տեքստային ժամանակով ներկա է (այսինքն՝ կերպարի համար տեղի է ունենում այստեղ և հիմա) ներկայացվում է **անցյալ ժամանակաձևով (appeared, it was, I was)**, իսկ այն, ինչ **հետահայում** է, հուշ է անցյալից (տվյալ դեպքում մեջբերվող հոր անուղղակի խոսքը) ներկայացվում է **ներկայով**: Անցյալի մասին ներկայով պատմելը ընդգծում է այն փաստը, որ **անցյալը չի կորչել**, չի մահացել տվյալ կերպարի համար, նա ապրում է անցյալով, անցյալում: Անցյալի անուղղակի խոսքը ներկայով ներկայացնելը ցույց է տալիս, որ տվյալ խոսքերը կերպարի համար **ճշմարիտ են մշտապես**, իսկ կիրառված **you** դերանվան շնորհիվ տվյալ ասույթը կարող է ներառել նաև ընթերցողին՝ կատարելով ներառական **you** դերանվան գործառույթ (**you may remember time, you might forget it, not spend all your breath trying to conquer it**):

Եթե ժամանակի լեզվական փոխաբերացումները հիմնականում ունեն դրական երանգավորում (ժամանակը ոսկի է, ժամանակը բժիշկ է, ժամանակն արդար դատավոր է), ապա «Շառաչ և ցատում» վեպի այս գլխում ժամանակի բոլոր անհատական փոխաբերացումները բացասական երանգավորում ունեն՝

(56) **Father said that. That Christ was not crucified: he was worn away by a minute clicking of little wheels.** (The Sound and the Fury, 47)

Ժամանակը ներկայացվում է որպես **գործող սուբյեկտ**, որի ազդեցությունը **հյուծող** է, սպանող: Նշվում է, որ Քրիստոսը չի խաչվել, այլ մաշվել է ժամացույցի փոքրիկ անիվների թեթևակի տկտկոցից, և այդ չափազանցության միջոցով փոխաբերացման էֆեկտն ուժգնացվում է: Ժամանակի փոխաբերացումը, որպես սպանող սուբյեկտ, միջտեքստային կապ է հաստատում Ու. Շեքսպիրի «Մակբեթ» պիեսի հետ՝ **“tomorrow, and tomorrow, and tomorrow...the way to dusty death”** (վաղը, և վաղը, և վաղը դարձյալ...այսպես ճանապարհ դեպի փոշոտ մահ), որտեղ նույն իմաստային փոխաբերացումն է, այս դեպքում՝ ժամանակը որպես մահ տանող ուղի:

Այս մենախոսության մեջ ժամանակը ստանում է մեկ այլ հատկանիշ ևս՝ որպես **անխուսափելի**, հետապնդող երևույթ, որն առկա է միշտ՝

(57) **I could feel the muscles in the back of my neck, and then I could hear my watch ticking away in my pocket and after a while I had all the other sounds shut away, leaving only the watch in my pocket.** (The Sound and the Fury, 51)

Ժամացույցի ձայնն ամենուր ուղեկցում է Քվենթինին, նույնիսկ, երբ բոլոր ձայները լռում են (**all the other sounds shut away**), միևնույն է, նա նույնիսկ գրպանում լսում է ժամացույցի ձայնը (**only the watch**): Քվենթինը չի կարողանում ազատվել իր անցյալից, նույնիսկ երբ փորձում է այն թաքցնել (**in my pocket**). այստեղ **գրպան** բառն օգտագործվում է որպես **թաքցնելու հնարավոր տարածք**: Իհարկե, ժամանակը մշտապես առկա երևույթ է ոչ միայն տվյալ տեքստում, այլև իրականում՝ տեքստի տարածությունից դուրս, սակայն այս տեքստում ընդգծվում է ոչ այնքան ժամանակի զուտ առկայությունը, լինելիությունը, այլ դրա՝ հետապնդելու, հանգիստ չթողնելու փաստը: Վեպի այս գլխում ժամանակն առաջնային դեր է կատարում. վեպի գլուխը սկսվում է **when** ժամանակի ցուցչով, իսկ տեքստի մեջ անընդհատ կրկնվում են ժամանակին վերաբերող բառային միավորները, որոնք արտահայտչականություն են հաղորդում: Այդ միավորները կրկնվում են մեծ հաճախականությամբ՝ **watch** (79 անգամ), **time** (69 անգամ), **minute** (22 անգամ), **hour** (15 անգամ), **clock** (14 անգամ), **oclock** (10 անգամ): Է. Բրաունի դիտարկմամբ՝ ժամանակի կարևորումը կամ դրանով տարված լինելը ենթատեքստային տեղեկություն է տալիս կերպարի մասին. «Քանի որ ժամանակը մարդկային բանականության արգասիք է, Քվենթինի՝ ժամանակով տարվածությունը նրան հատկանշում է որպես կարգ ու կանոնով մտահոգվող, մտածող անհատ» (Brown 2011): Ի հավելումն այդ մտքի՝ Է. Բրաունը նշում է, որ Քվենթինի բանիմացությունը երևում է նաև նրանից, որ նրա խոսքում կիրառված են լատիներեն արտահայտություններ (ինչպես *reducto absurdum* արտահայտությունը օրինակ 55-ում). «Ցանկացած խոսք, որի մեջ ներառված է լատիներեն, նշան է ուսյալ, կրթված, խելացի անհատի» (Brown 2011): Ժամանակ ցույց տվող լեզվական միավորների հաճախականությունն իր հերթին կապվում է **շատ ձևը շատ բովանդակություն է** (more of form is more of content) կառուցվածքային փոխաբերության հետ: Այս դեպքում փոխաբերությունը դիտվում է կառույցի, ձևի մեջ. «Շատ ձևը ենթադրում է շատ բովանդակություն. ասել, որ նա վազեց, ու վազեց, ու վազեց, ենթադրում է ավելի շատ վազք, քան պարզապես ասել՝ նա վազեց» (Lakoff, Johnson 1980: 127): Իսկ Քվենթինի ներքին մենախոսության դեպքում ժամանակ արտահայտող լեզվական միավորների հաճախականությունը ևս մատնանշում է, որ ժամանակը կենտրոնական է և հիմնական թեմատիկ գիծ:

Ինչպես նշվեց օրինակ 55-ում, ժամանակը հանդես է գալիս որպես հակառակորդ, որի դեմ **պայքար** է մղվում: Պայքարի այդ իմաստը զարգանում է այլ հատվածներում ևս, անցյալը դառնում է հանգիստ չտվող բեռ, որի դեմ կերպարը փորձում է պայքարել: Այդ պայքարն արտահայտվում է և՛ թույլ, և՛ ուժեղ ձևով՝ **խուսափելով, քողարկելով** կամ **ոչնչացնելով**՝

(58) **I got up and went to the dresser and slid my hand along it and touched the watch and turned it face-down and went back to bed.** (The Sound and the Fury, 47)

(59) **He gave me the watch. I put it in my pocket. I couldn't hear it now, above all the others.** (The Sound and the Fury, 52)

(60) **I went to the dresser and took up the watch, with the face still down. I tapped the crystal on the corner of the dresser and caught the fragments of glass in my hand and put them into the ashtray and twisted the hands off and put them in the tray. The watch ticked on. I turned the face up, the blank dial with little wheels clicking and clicking behind it, not knowing any better.** (The Sound and the Fury, 49)

Օրինակ 58-ում և 59-ում պայքարի պասիվ ձևն է, որտեղ ոչ թե փորձ է արվում պայքարել ժամանակի դեմ, այլ խուսափել նրանից՝ շրջելով ժամացույցը երեսնիվայր, դնելով գրպանը (**turned it face-down, put it in my pocket**), իսկ օրինակ 60-ում այն ոչնչացնելու փորձերն են՝ մաս-մաս անելով (**fragments**), սլաքները ոլորելով (**twisted the hands off**), աղբաման նետելով (**put them into the ashtray; put them in the tray**):

Ժամանակի անխուսափելիությունն ավելի ընդգծված է դառնում, երբ այն փոխաբերացվում է **աշխարհընկալման**, սեփական տեսակետի, իրականության սուբյեկտիվ ընկալման հետ՝

(61) **There were about a dozen watches in the window, a dozen different hours and each with the same assertive and contradictory assurance that mine had, without any hands at all. Contradicting one another. I could hear mine, ticking away inside my pocket, even though nobody could see it, even though it could tell nothing if anyone could.** (The Sound and the Fury, 52)

Աշխարհընկալումը սուբյեկտիվ է, յուրաքանչյուրն իր տեսակետը համարում է ճշմարիտ, հաստատուն (**dozen watches; dozen different hours; each with the same assertive and contradictory assurance**), սակայն ոչ մեկն էլ հավաստի չէ, հիմնավոր չէ

(**without any hands at all**), որտեղ **hands** (սլաքներ) գոյականը ցույց է տալիս **ուղղություն**, ուղղվածություն: Այդ բոլոր զանազան աշխարհընկալումների մեջ Բվենթինը **հակված է իրենին** (I could hear mine), որը **թաքնված է** մյուսներից (**ticking away inside my pocket**), որը նա ի ցույց չի դնում, և **ոչ ոք չի հասկանում** նրան (**nobody could see it**): Իրականության սուբյեկտիվ ընկալումն արժեզրկվում է, այն համարվում է **անբովանդակ** (**it could tell nothing**): Վերջին արտահայտությունը՝ **it could tell nothing**, հոմանշային կապ է ստեղծում դարձյալ Ու. Շեքսպիրի «Մակբեթ» պիեսի **signifying nothing** արտահայտության հետ:

Եթե «Շառաչ և ցատում» վեպում լեզու-նշան հարաբերակցությունն արտահայտված է ժամանակի հասկացությանին փոխաբերացմամբ, ապա «Երբ ես մեռնում էի» վեպում լեզու-նշան հարաբերությունն արտահայտվում է համեմատությունների և մակդիրների կիրառմամբ: Համեմատությունները մեծաթիվ են, և համեմատություն ցույց տվող արտահայտությունները կրկնվում են մեծ հաճախականությամբ՝ **like** (64 անգամ), **as though** (52 անգամ), **as** (20 անգամ), **as if** (6 անգամ), **look like** (6 անգամ):

(62) **The sun, an hour above the horizon, is poised like a bloody egg upon a crest of thunderheads; the light has turned copper: in the eye portentous, in the nose sulphurous, smelling of lightning.** (As I Lay Dying, 27)

Նկարագրությունների և համեմատությունների միջոցով արտահայտվում է ենթատեքստը, տրվում են կերպարի գիտակցությանը բնորոշ հատկանիշները: Այս դեպքում բնության նկարագրություն է տրված՝ համեմատության միջոցով: Համեմատության մեջ ընդգծվում են կերպարի բացասական հույզերը:

Մակդիրների միջոցով տրվում է կերպարի սուբյեկտիվ գնահատումը տվյալ օբյեկտների վերաբերյալ, իսկ գնահատումը հիմնված է հույզերի վրա: Արևը համեմատվում է **արյունոտ ձվի** հետ (**bloody egg**), որտեղ **bloody** մակդիրն ունի և՛ արյունոտ իմաստը, և՛ որպես որոշիչ կարող է արտահայտել **զայրույթ**, ջղայնություն ու տագնապ (used to express anger, annoyance – Oxford dictionary 2006): Բացասական հույզ են արտահայտում նաև **լույսը պղինձ է դարձել** (**the light has turned into copper**) փոխաբերությունը, **չարագուշակ աչքով** (**in the eye portentous**), **ծծմբոս քթով** (**in the nose sulphurous**), **կայծակի հոտով** (**smelling of lightning**) կապակցությունները:

Մակդիրների կիրառման միջոցով ստեղծվում է պատկերավորություն և արտահայտչականություն: Արևի համեմատությունը սննդանվան՝ ձվի հետ, կարող է լինել ինչպես գույնի, այնպես էլ ձևի նմանեցման հիմքով: Սակայն համեմատության մեջ **bloody** մակդիրի շնորհիվ արտահայտվում է կերպարի **հոռետեսությունը**, եթե հաշվի առնենք, որ արևը կենսատու օբյեկտ է, լույսի և ջերմության աղբյուր, *արև* բառի հետ *արյունոտ* մակդիրի կիրառումը ցույց է տալիս կերպարի հիասթափությունը կյանքից, ցավը նրա անցած ճանապարհում: Նույնպիսի հոռետեսություն է արտահայտվում նաև *լույսը պղինձ է դարձել* (**the light has turned copper**) արտահայտությամբ, այս դեպքում կենսատու մեկ այլ աղբյուր համեմատվում է մետաղի հետ, ընդ որում՝ ոչ-ազնվական մետաղի, օրինակ՝ ոսկու կամ արծաթի: Հոռետեսական տրամադրությունն ընդգծվում է այլ որոշիչներով ևս՝ **portentous** (չարագուշակ) և **sulphurous** (ծծմբային), որոնցով ցույց է տրվում, որ կերպարը ոչ մի դրական ակնկալիք չունի ապագայից, կա աղետի սպասում իսկ **sulphurous** (ծծմբային) որոշի կիրառումը ցույց է տալիս **մահաբեր** տրամադրությունը: Ծծմբի հետ համեմատությունը զուգորդվում է **քայքայման**, ոչնչացման հետ: Որոշիչները կիրառված են զգայական օրգանների հետ՝ **eye, nose**, այսինքն այն, ինչ տեսնում է՝ չարագուշակ է, ինչ շնչում է՝ մահացու է, ծծմբային: Մահվան, կործանման գաղափարը ներակա արտահայտություն է գտնում գրեթե բոլոր նկարագրություններում՝

(63) **Cash is not listening. He is looking down at her peaceful, rigid face fading into the dust as though darkness were a precursor of the ultimate earth, until at last the face seems to float detached upon it, lightly as the reflection of a dead leaf. (As I Lay Dying, 34)**

Լեզու-նշան հարաբերակցությունն այստեղ արտահայտվում է ոճական մի քանի հնարներով: Խոսքայնացված են կառուցվածքային երկու փոխաբերություններ՝ **մարդիկ բույսեր են** (**people are plants**), և **մահը գիշեր է** (**death is night**)՝ իրենց ընդլայնումներով: Ջ. Լակոֆֆը և Մ. Թըրները խմբավորել են այս կառուցվածքային փոխաբերությունները և տարբեր կաղապարներ առաջարկել կյանքի, մահվան և ժամանակի փոխաբերացման համար (Lakoff G., Turner M. 1989: 11-12):

«Մարդիկ բույսեր են» (**people are plants**) փոխաբերացումն այստեղ խոսքայնացված է **face fading into the dust** (դեմքը թառամում էր, վերածվում փոշու) արտահայտությամբ, որտեղ **fading** (թառամել) բայը ցույց է տալիս հյուծվելը, կյանքի ավարտին, մահվան մոտենալը: Մահվան գաղափարն արտահայտվում է նաև **into the dust** նախդրավոր կապակցության մեջ, որտեղ **dust** (փոշի) գոյականը զուգորդվում է հողի հետ և իր հերթին կապակցվում «հող էիր և հող էլ կդառնաս» Աստվածաշնչյան արտահայտությանը՝ **for you are dust, and to dust you shall return** (հող էիր և հող էլ կդառնաս – Ծննդոց 3: 19): Աստվածաշնչյան արտահայտության անգլերեն տարբերակում կիրառված է հենց **dust** բառը, որտեղ հող դառնալը, փոշիանալը ցույց է տալիս մահանալը, անդրշիրիմյան աշխարհ գնալը: «Մարդիկ բույսեր են» (**people are plants**) փոխաբերացման մեկ այլ դրսևորում է **dead leaf** (չորացած տերև) կապակցումը, որտեղ **leaf** գոյականը փոխաբերացվում է մարդու հետ: Ջ. Լակոֆֆի և Մ. Թըրների գնահատմամբ՝ *մարդիկ բույսեր են կամ բույսերի մասեր (people are plants)* փոխաբերացումը տեղին է այնքանով, որ մարդու կյանքի շրջափուլը համապատասխանում է բույսերի կյանքի շրջափուլին. բողբոջը երիտասարդությունն է, փթթումը՝ հասունությունը, իսկ թառամելը՝ ծերությունը, մահը (Lakoff, Turner 1989: 12: 13): Այն, որ Դարը մորը տեսնում է իբրև չորացած տերև, փոխաբերացվում է մոտալուտ մահվան, վախճանի կանխատեսման հետ: Մահվան, վախճանի գաղափարը խոսքայնացված է ևս մեկ՝ **death is night** (մահը գիշեր է) կառուցվածքային փոխաբերացման միջոցով, որը սերում է **life is light** (կյանքը լույս է) փոխաբերությունից: Կիրառված **darkness** (մթություն) գոյականը, որը խորհրդանշում է մահը, այս դեպքում վերագրվում է ոչ թե մեկ սուբյեկտի՝ կոնկրետ անձի, այլ ամբողջ աշխարհին՝ **as though darkness were a precursor of the ultimate earth** (ասես մթությունը նախագուշակն է ամբողջ աշխարհի ավարտի): Սրանով արտահայտվում է կերպարի հուզական-գնահատողական վերաբերմունքը կյանքի հանդեպ. նա տեսնում է ավարտին մոտեցող, մթության մեջ, մահով հանգուցալուծվող աշխարհ: Փոխաբերությունները ծառայում են կերպարի ներաշխարհն արտացոլելու միջոց. «Առանց փոխաբերության գոյություն չէր ունենա «անտեսանելի աշխարհների» (մարդու ներաշխարհի) բառապաշարը» (Арутюнова

1990: 9): Ներքին ապրումներն արտացոլվում են անուղղակիորեն, արտաքին նկարագրությունների միջոցով:

(64) **It begins to rain. The first harsh, sparse, swift drops rush through the leaves and across the ground in a long sigh, as though of relief from intolerable suspense. They are big as buckshot, warm as though fired from a gun; they sweep across the lantern in a vicious hissing. Pa lifts his face, slackmouthed, the wet black rim of snuff plastered close along the base of his gums; from behind his slack-faced astonishment he 'muses as though from beyond time, upon the ultimate outrage.** (As I Lay Dying, 49-50)

Այն, ինչ կերպարը դիտարկում է իր ներաշխարհից դուրս՝ շրջապատող միջավայրում, շատ բան է ասում հենց կերպարի ներաշխարհի մասին: «Ըստ Ֆաուլերի՝ անձի բառապաշարը նրա հասկացութային «պաշարի» արտապատկերումն է» (Bockting 1995: 27): Նույնիսկ, եթե այդ բառապաշարն օգտագործվում է սեփական ներաշխարհից դուրս ինչ-որ օբյեկտի նկարագրության համար, այն, միևնույն է, արտապատկերում է սեփական ես-ի հասկացութային «պաշարները», ներքին զգացողությունները:

Դարլի ներքին մենախոսություններում գերիշխող են նկարագրությունները՝ հիմնականում մարդկանց և բնության, որոնք մեծ մասամբ արտահայտվում են փոխաբերություններով՝ ընդգծելով կերպարի սուբյեկտիվ ընկալումը: Այդ սուբյեկտիվ ընկալման մեջ առկա են հուզականության բացասական նրբերանգներ, որոնք արտահայտում են կերպարի՝ աշխարհի հոռետեսական պատկերը: Այս օրինակում անձրևի կաթիլները բնորոշվում են շղթայական մակդիրներով՝ **harsh** (դաժան/բիրտ), **sparse** (ցանցառ/ցրրված), **swift** (սրընթաց), որոնցից առաջինը կարելի է դիտարկել թե՛ որպես ուղիղ մակդիր՝ **տհաճ** իմաստով (**harsh voice** – տհաճ ձայն), թե՛ որպես անձնավորում՝ փոխաբերական մակդիր՝ **դաժան** իմաստով: Ապա *անձրևը* համեմատության մեջ է դրվում **անհանդուրժելի անորոշությունից դուրս գալու/թոթափանքի** հետ (**as though of relief from intolerable suspense**), ինչը ցույց է տալիս նախորդող **երկարատև փորձություններ**, տանջանք, որին այլևս հնարավոր չէ դիմակայել:

Անձնավորումն արտահայտվում է նաև **sigh** (հառաչել) բայով. **sigh** և **relief** բառերի միջոցով արտահայտվում է հոգնություն, վիատություն, հոգնատանջություն: Փոխա-

բերության հիմքով ստեղծվում է համեմատություն՝ անձրևի կաթիլների և մանրագնդակի միջև (**buckshot**). անձրևի կաթիլներն այնքան տաք են, ասես նոր են արձակվել հրացանից (**warm as though fired from a gun**): Հրացանից արձակված գնդակի հետ համեմատության մեջ դրվելով՝ **անձրև** բառի մեջ ևս ներակա արտահայտվում է **մահվան** գաղափարը (հաշվի առնելով հրացանից արձակված գնդակի մահաբերությունը): Բոլոր նկարագրությունները ստեղծում են գունային գամմա՝ գորշության, տխրության, տանջանքի ընդհանուր ֆոն:

(65) **Above the ceaseless surface they stand--trees, cane, vines--rootless, severed from the earth, spectral above a scene of immense yet circumscribed desolation filled with the voice of the waste and mournful water.** (As I Lay Dying, 93)

Կերպարի ներքին բացասական հուզական վիճակը դարձյալ արտացոլվում է բնության նկարագրության մեջ: Ծառերը, եղեգն ու որթատունկերը նկարագրվում են որպես **rootless** (անարմատ), **severed from the earth** (հողից կտրված), ինչն իրականում անհնար է, քանի որ եթե ծառերն արմատախիլ լինեին, չէր կիրառվի **they stand** արտահայտությունը, որով ցույց է տրվում, որ խոսքը կանգուն ծառերի, եղեգնի և որթատունկի մասին է: **Rootless** մակդիրը փոխաբերացվում է այն մտքի հետ, որ կերպարի համար կյանքն **անհիմն** է, եթե դիտարկենք **արմատ** բառը որպես **հիմք**, սկիզբ, աղբյուր, հենարան: Դարը ծառերը տեսնում է որպես խստացված, տանջված, կոփված, տեսիլային (**spectral**), սահմանագծված ամայության/ավերածության տեսարանի վրա (**circumscribed desolation**), որը լցված է ավերածության և տրտում ջրի ձայնով (**the voice of the waste and mournful water**): Այստեղ այլ ոճական հնար ևս կա՝ **the voice of the waste** (ամայության ձայնը), որն իմաստաբանական սինկրետիզմի դրսևորում է (պատկերի ու ձայնի):

Ենթագիտակցականն արտացոլող ներքին մենախոսություններում սյուժետային գիծը չի զարգանում: Ներքին մենախոսությունները կառուցվում են մեծ մասամբ փոխաբերություններով, նկարագրություններով, ինչպես նաև քնարական շեղումներով: Վերջիններս այս մենախոսություններում արտահայտվում են **փիլիսոփայական խորհրդածումներով**, որոնք կարող են չզուգորդվել նախորդող և հաջորդող սյուժետային տեղեկատվության հետ: Այսպիսի տեքստային շեղումները բաղադրյալ-ոճական հնարներ են,

ներհայման օրինակներ, երբ կերպարը տեղափոխվում է մեկ այլ տարածություն՝ իր մտքերի տարածությունը, սակայն արտահայտում է ոչ թե սեփական հույզերը, այլ խորհրդածումներ ընդհանրական թեմաների շուրջ: Արդեն նշվել է, որ «Շառաչ և ցասում» վեպում Քվենթինի կերպարը ներկայացվում է որպես կարգ ու կանոնի հետևող, մտածող, բանիմաց անհատ (ինչպես հասկացույթների կիրառմամբ, ժամանակով տարվածությամբ, այնպես էլ լատիներեն արտահայտությունների մեջբերմամբ): Այդ փաստը հաստատվում է նաև վեպի այս հատվածում մտածական բայերի առավել հաճախակի կիրառությամբ՝

(66) When I first came East I kept thinking You've got to remember to think of them as colored people not niggers, and if it hadn't happened that I wasn't thrown with many of them, I'd have wasted a lot of time and trouble before I learned that the best way to take all people, black or white, is to take them for what they think they are, then leave them alone. That was when I realised that a nigger is not a person so much as a form of behavior; a sort of obverse reflection of the white people he lives among. But I thought at first that I ought to miss having a lot of them around me because I thought that Northerners thought I did, but I didn't know that I really had missed Roskus and Dilsey and them until that morning in Virginia. (The Sound and the Fury, 53)

Հատվածում կիրառված են մի շարք մտածական բայեր (**I kept thinking, you've got to remember, to think, I learned, they think, I realized, I thought, Northerners thought, I didn't know**), որոնց մեծ մասը կիրառված է **I** առաջին դեմքի, եզակի թվի անձնական դերանվան հետ, ինչը ցույց է տալիս կերպարի ներհայումը՝ սեփական մտքերի մեջ ապրելը: Մտածական գործընթաց արտահայտող բայերը կիրառված են անցյալ ժամանակաձևով (**I thought, I realized, I learned**), որոնց հաջորդում են ներկայով արտահայտված դրույթներ (**I kept thinking You've got to..., I learned that the best way to take all people, black or white, is to take them..., I realised that a nigger is not..**), որոնք կերպարի համար **քաղած դասեր** են, մշտապես գործող ճշմարտություններ (անկախ ժամանակից): Մտածական բայերի կիրառությունը առաջին դեմքի, եզակի թվի **I** դերանվան հետ նաև ցույց է տալիս, որ Քվենթինն այդ համոզմունքներին հասել է **սեփական փորձառությամբ**, իր կյանքի ճանապարհով: Այս առումով արտա-

հայտվում է հետահայում, քանի որ այդ գաղափարները ոչ թե տվյալ պահին արձանագրված, այլ անցյալի որոշակի ժամանակահատվածում ձեռք բերված փորձառության, անցյալում որոշակի ճանապարհ անցնելու հետևանք են, որոշակի խնդիրներից քաղած դասեր: Մտածողության և հույզերի երկու բևեռների մեջ առաջինի գերակայումը ևս ենթատեքստային տեղեկություն է հաղորդում. «Քվենթինն ապրում է իր մտքերում, որը հույզերից խուսափելու ճանապարհ է» (Brown 2011): Լիրիկական շեղումները՝ նկարագրությունների կամ վերացական գաղափարների շուրջ խորհրդածումների տեսքով, ոչ միայն դանդաղեցնում են տեքստային ժամանակը, այլև դուրս են գալիս **այստեղ և հիմա** կետից, ինչը, փաստացիորեն, երկու կերպարների համար էլ իրականությունից խույս տալու միջոց է: Մտածական բայեր հանդիպում ենք նաև «Երբ ես մեռնում էի» վեպում՝ Դարլի ներքին մենախոսություններում՝

(67) **After that I thought it was right comical: he acting so bewildered and willing and dead for sleep and gaunt as a bean-pole, and thinking he was so smart with it. And I wondered who the girl was. I thought of all I knew that it might be, but I couldn't say for sure.** (As I Lay Dying, 85)

Այստեղ ևս կիրառված են մտածական բայեր՝ **I thought** (երկու անգամ), **thinking, I wondered**: Մտածական բայերի շնորհիվ այստեղ արտահայտվում է գնահատում (**I thought it was right comical, thinking he was so smart**), անհայտ տեղեկություն բացահայտելու ցանկություն (**I wondered who the girl was**), մտքերի ի մի բերում (**I thought of all I knew**): Այս առումով դրանք տարբերվում են վերոնշյալ օրինակի մտածական բայերից, որոնք կապակցվում են վերացական գաղափարների քննման, համոզմունքների հետ: Սակայն «Երբ ես մեռնում էի» վեպում՝ Դարլի մենախոսություններում ևս տեքստային ժամանակը դանդաղում է՝ փիլիսոփայական խորհրդածումների հաշվին՝

(68) **“We’ll have to take him to the doctor,” pa says. “I reckon it aint no way around it.” The back of Jewel’s shirt, where it touches him, stains slow and black with grease. Life was created in the valleys. It blew up onto the hills on the old terrors, the old lusts, the old despairs. That’s why you must walk up the hills so you can ride down.** (As I Lay Dying, 153)

Առաջին երեք նախադասություններն առաջին հայացքից չեն կապակցվում ո՛չ քերականորեն, ո՛չ բառային առումով: Սակայն պարբերության սկզբի անցումները **հասկացության զուգորդման** հիմքով են. այստեղ կապակցվում են **doctor, black** և **life** բառերը: **Doctor** և **life** բառերի զուգորդումը **life is health, death is illness** հասկացության փոխաբերացման հիմքով է, իսկ **black** և **life** բառերի զուգորդումը՝ **life is light, death is darkness** փոխաբերացման ընդլայնումն է: Մի եղբոր հիվանդ լինելը և մյուսի՝ կեղտից սևացած շապիկը (երկուսն էլ՝ որպես մահվան փոխաբերացում) զուգորդման հակադիր դաշտ են առաջացնում կերպարի մոտ, որն սկսում է խորհրդածել կյանքի մասին: Հատվածն սկսվում է ուղղակի խոսքով, անցնում նկարագրության և հետո՝ վերացական խորհրդածման: Դարլի խորհրդածումները պտտվում են կյանքի արարման և ավարտի շուրջ: Նույնիսկ կյանքի ստեղծման մասին խորհրդածումներն արտահայտվում են բացասական իմակ պարունակող բառերով, ստեղծում բացասական հուզականություն. կյանքը սկիզբ է առել արահետներում, հայտնվել բլուրներին՝ **հին սարսափների (old terrors), հին կրքերի (old lusts), հին հուսահատությունների (old despairs)** վրա: Կրկնվող **old** մակդիրը վերագրվում է անցյալին. հենց կյանքի ստեղծման պահին մարդն արդեն ժառանգել է անցյալից մնացած կույտեր, բլուրներ (**hills**), որոնք հիմնվում են անցյալի սարսափների, կրքերի ու հուսահատությունների վրա: Հատվածի վերջին նախադասությունն սկսվում է **that's why** արտահայտությամբ, որով սովորաբար բացատրություն է տրվում նախորդող մտքին, սակայն այստեղ պատճառահետևանքային կապ տեսնելն ավելի դժվար է: *Քայլել այդ բլուրներն ի վեր (walk up the hills)* արտահայտության մեջ կարելի է տեսնել այդ աղետների (**terrors, lusts, despairs**) հաղթահարումը, իսկ **ride down** արտահայտության մեջ՝ մահանալը (**life as up, death as down** կողմնորոշումային/orientational փոխաբերությամբ): Հաճախ փիլիսոփայական խորհրդածումներն արտահայտվում են հարցական ասույթի կամ հռետորական հարցի ձևով՝

(69) "If you see a good-sized can, you might bring it," I say. Dewey Dell gets down from the wagon, carrying the package. "You had more trouble than you expected, selling those cakes in Mottson," I say. How do our lives ravel out into the no-wind, no-sound, the weary gestures wearily recapitulant: echoes of old

compulsions with no-hand on no-strings: in sunset we fall into furious attitudes, dead gestures of dolls. Cash broke his leg and now the sawdust is running out. He is bleeding to death is Cash. (As I Lay Dying, 139)

Խորհրդաձունն այստեղ արտահայտվում է հարցական նախադասությամբ՝ **how** հարցական բառով, **do** հարցական մասնիկով (**how do our lives ravel out into the no-wind, no-sound**), սակայն նախադասության վերջում չկա հարցական նշան: Դրանով այն դառնում է հոետորական հարց, որտեղ կերպարը չի ակնկալում պատասխան, և հարցի ձևով հնչող ասույթն արտահայտում է համոզմունք (**our lives ravel out into the no-wind, no-sound**): Արտակա չկապակցվող նախադասությունների մեջ դարձյալ կա ներակա կապ՝ զուգորդման հիմքով: «Մտքերի շղթայական կապակցումն արտահայտվում է նրանով, որ, տեսնելով Քեշի արյունահոսող ոտքը (**bleeding leg**), Դարլը կապում է դա մասնատման վերաբերյալ ունեցած իր մտահոգության հետ (**ravel out, running out**), իր սեփական վախերի հետ (**echoes of old compulsions**), տիրապետման պակասի հետ (**no-hand on no-strings**) և իր զայրույթի հետ (**furious attitudes**)» (Bockting 1995: 191): Եթե սովորաբար անշունչ առարկաներն անձնավորվում են, ներկայացվում շնչավոր, ապա այստեղ հակառակն է. անձը ներկայացվում է անշունչ, փոխաբերացվում տիկնիկի հետ (**dead gestures of dolls**): Այս փոխաբերության մեջ արտահայտվում է կերպարի անզորությունը, երբ նա **մարդուն** դիտարկում է որպես **խաղալիք**, այսինքն՝ կառավարվող մեկ այլ սուբյեկտի/ուժի կողմից, և անկարող՝ որևէ բան փոխելու: Փոխաբերացման մեջ արտացոլվում է նաև մահվան գաղափարը՝ *մարդը որպես անշունչ տիկնիկ*: Նույն *մարդ-տիկնիկ* հասկացությանին փոխաբերացումն արտահայտվում է նաև «Շառաչ և ցասում» վեպում՝ Քվենթինի ներքին մենախոսության մեջ՝

(70) **...Father was teaching us that all men are just accumulations dolls stuffed with sawdust swept up from the trash heaps where all previous dolls had been thrown away the sawdust flowing from what wound in what side that not for me died not.** (The Sound and the Fury, 107)

«Մարդը որպես տիկնիկ» փոխաբերացումը «**կյանքը խաղ է**» հասկացությանին փոխաբերացման ընդլայնումն է (metaphoric extension): Սակայն այդ խաղի մեջ մարդը ոչ թե գործող սուբյեկտ է, այլ ենթակա օբյեկտ՝ **տիկնիկ**, որի շարժումները կառավար-

վում, ղեկավարվում են մեկ այլ՝ արտաքին ուժի կողմից: Իսկ **just** (ընդամենը) բառով հավելյալ երանգավորում է հաղորդվում, որ այդ փոխաբերացումը մարդու համար միակն է, որ մարդիկ ոչ ավել, քան (**just**) տիկնիկներ են: Երկու կերպարների՝ Քվենթինի և Դարլի մենախոսությունների մեջ միջտեքստային կապ է հաստատվում նաև **sawdust** և **heaps** բառերի միջոցով, որոնք դարձյալ փոխաբերություններ են: Մարդիկ պատկերվում են որպես թեփով լցունված տիկնիկներ (**dolls stuffed with sawdust**), որով շեշտը դրվում է մարդու ներքինի վրա, իսկ այդ թեփը նախկին տիկնիկներից (մարդկանցից) մնացած աղբի կույտից է (**from the trash heaps where all previous dolls had been thrown away**): **Trash heaps** (աղբի կույտեր) կապակցումը հիշեցնում է Դարլի մենախոսության **hill of old terrors** (հին սարսափների բլուրներ) արտահայտությունը, որի միջոցով երկու տեքստերի միջև **հասկացության մեկ այլ կապ** է ստեղծվում՝ կյանքը որպես բլուր, կույտ, որը դիզվել է անցյալից: Երկու դեպքում էլ անցյալի այդ կույտը բացասական երանգավորմամբ է ներկայացվում, մի դեպքում որպես **աղբի կույտ**, մյուս դեպքում՝ **հին սարսափների վրա ստեղծված բլուր**:

Ակնհայտ է, որ թե՛ նկարագրությունները, թե՛ խորհրդածումները կառուցված են հասկացության հիմքով: Սա պայմանավորվում է նրանով, որ ենթագիտակցության լեզուն նշանների լեզուն է, այն հենվում է հիշողության վրա, հետևաբար աշխարհ-ճանաչման ընթացքում կերպարների մոտ ակտիվանում է հիշողության պաշարից մեկ այլ միավոր, մեկ այլ հասկացույթ, որի միջոցով նա փորձում է հասկանալ կամ բացատրություն տալ նոր երևույթին: Ենթագիտակցության պատկերավոր մտածողությունը հանգեցնում է արժեքների քննման, պատասխանների որոնման: Ք. Նիլսոնը նշում է, որ մարդ փորձում է երևակայության շնորհիվ գտնել պատասխաններ, և պարտադիր չէ, որ այդ պատասխանները լինեն իրական և ճշգրիտ, դրանք անհրաժեշտ են՝ լցնելու համար վախի, շփոթմունքի, տագնապի, անապահովության և կասկածի անդնդային դատարկությունը և սփոփանք լինելու անհայտի համար (Nelson 2015): Երկու կերպարների դեպքում էլ կա բովանդակային ընդհանրություն՝ **ընտանիքի կործանում, ես-ի կործանում**, ինչն արտահայտվում է ինչպես արտակա՝ բացասական երանգավորում ունեցող, բացասական հույզեր արտահայտող բառերի միջոցով, այնպես էլ ներակա՝ տարբեր հասկացության դաշտերի կառուցմամբ, հասկացության

զուգորդմամբ, որոնց մեջ դարձյալ շեշտը դրվում է հոռետեսական հայացքի, հիասթափության վրա:

Ինչպես անգիտակցական մակարդակում, այնպես էլ ենթագիտակցական մակարդակում գերիշխում է հետահայումը: Թե՛ «Շառաչ և ցասում» և թե՛ «Երբ ես մեռնում էի» վեպերում ենթագիտակցական շերտն արտացոլող ներքին մենախոսությունները հիմնվում են հետահայման վրա: Սակայն երկու վեպերում այն դրսևորվում է որոշակի տարբերություններով: «Շառաչ և ցասում» վեպում՝ Քվենթինի ներքին մենախոսության մեջ, գործ ունենք կրկնվող հետահայման հետ, երբ կրկնվում է անցյալի նույն թեմատիկ գիծը, և հետահայումը չի արվում ինչ-որ բան վերաիմաստավորելու կամ հավելյալ տեղեկություն ապահովելու նպատակով: Հետահայման միջոցով տեղի ունեցող կրկնությունները շեշտում են այն տեղեկությունը, որը կիզակետային է, կարևոր է տվյալ կերպարի համար: Ինչքան ուժեղ է տվյալ տեղեկության հետ կապված հույզը, այնքան հաճախակի է տվյալ փաստին արվող հետահայումը: Վեպի այս գլխում հետահայումն առնչվում է երկու կետի հետ՝ հետահայում մեկ այլ կերպարի ուղղակի կամ անուղղակի խոսքին (տվյալ դեպքում՝ հոր խոսքերին), և հետահայում անցյալի կոնկրետ ժամանակահատվածի (այն պահը, երբ Քեդդին ամուսնանում է և հեռանում տնից): Յուրաքանչյուր անգամ հետահայում անելով հոր խոսքին՝ փոխվում է գործողության ժամանակն ու տարածությունը: Վեպի այս գլխում հոր անուղղակի խոսքերին հետահայումը հաճախակի է, ինչով ցույց է տրվում, որ Քվենթինի համար կարևոր, արժեքավոր են հոր խոսքերը: Հորն արված հետահայումների թիվը 74-ն (յոթանասունչորս) է, որից 20-ի (քսան) մեջ նշվում է **father said** (հայրիկն ասաց) արտահայտությունը, և մեջբերվում են հոր խոսքերը՝

(71) If we could have just done something so dreadful and Father said That's sad too people cannot do anything that dreadful they cannot do anything very dreadful at all they cannot even remember tomorrow what seemed dreadful today and I said, You can shirk all things and he said, Ah can you. And I will look down and see my murmuring bones and the deep water like wind, like a roof of wind, and after a long time they cannot distinguish even bones upon the lonely and inviolate sand. Until on the Day when He says Rise only the flat-iron would come floating up. It's not when

you realise that nothing can help you—religion, pride, anything—it’s when you realise that you dont need any aid. (The Sound and the Fury, 49)

Կերպարի և հոր անուղղակի խոսքերը չեն առանձնացվում կետադրությամբ, հարցական նախադասությունը տրված է առանց հարցական նշանի (**Ah can you**), որը ցույց է տալիս, որ այն չի ակնկալում պատասխան և միաժամանակ ապահովում է տեքստի միալարությունը: Երկխոսության մեջ կրկնվող **dreadful** բառը հաղորդում է բացասական երանգավորում: Հոր անուղղակի խոսքում արձարծվում է մոռացության, անցողիկության գաղափարը, որ մարդիկ վաղը չեն հիշի այն, ինչը սարսափ էր թվում այսօր (**they cannot even remember tomorrow what seemed dreadful today**): Այս միտքը կերպարի մոտ զուգորդվում է իր սեփական անցողիկության, մահվան հետ, երբ նա պատկերացնում է իրեն մահացած, տեսնում է իր ոսկորները (**my murmuring bones**), իսկ **murmuring bones** (շնչացող ոսկորներ) արտահայտության մեջ արտացոլվում է նրա վիատությունը, հուսահատությունը. «Շնչացող ոսկորներ (**murmuring bones**) փոխաբերացումը հաղորդում է հուսահատության, մոլորվածության/ապակողմնորոշման տարրեր և մտքերի ու երևակայությունների խելահեղ անցումներն այն մարդու ապրումներից, որը կենտրոնացած է ժամանակի, փոփոխության, կորստի ու մահվան վրա» (Radloff 1985): Մենախոսության այս տողերը ևս միջտեքստային կապ են հաստատում մակբեթյան “**tomorrow, and tomorrow, and tomorrow...the way to dusty death**” արտահայտության հետ, երկուսի մեջ էլ շեշտվում է ինչպես վաղվա, այնպես էլ մահվան գաղափարը: Մահվան գաղափարը զուգորդվում է հարության գաղափարի հետ, որը տրված է ներակա՝ **He** դերանվան մեծատառով կիրառումը, որով նկատի ունի Աստծուն և **Rise** բայը, որով Աստված հարության կոչ է անում մահացածներին: Հատվածն արտացոլում է նիհիլիստական հայացքներ՝ ժխտական ասույթներով (**nothing can help you, you dont need any aid**):

Քանի որ հոր խոսքերը Քվենթինի համար ճշմարտություն են, հարատև արժեքներ, հոր անուղղակի խոսքերին հետահայումը հաճախ արտահայտվում է առանց ստորոգման՝

(72) **Because women so delicate so mysterious Father said. Delicate equilibrium of periodical filth between two moons balanced. Moons he said full and yellow as**

harvest moons her hips thighs. Outside outside of them always but. Yellow. Feet soles with walking like. (The Sound and the Fury, 78)

Ստորոգման բացակայության միջոցով ասույթները վերագրվում են ներկային: Անվանական նախադասությունն արտահայտչականություն է պարունակում և հաղորդում կերպարի հուզական վիճակը: Այս դեպքում ասույթները գնահատողական են՝ կանանց նրբության և խորհրդավորության վերաբերյալ, իսկ գնահատումն արտահայտվում է ածականների շնորհիվ (**women so delicate so mysterious**): Եթե սովորաբար անդեն անվանական նախադասությունները տրվում են միակազմ կառույցով կամ թվարկումով, այս դեպքում այդ նորմը չի գործում: Փոխաբերություն է ստեղծվում լուսնի և կնոջ միջև՝ լուսնի կլորության և կնոջ մարմնի ձևի, սակայն նախադասությունը մասնատված պատկերներ է ներկայացնում՝ **Moons he said full and yellow as harvest moons her hips thighs**: Մտքերի հոսքի արդյունքում ձևավորվում են նախադասություններ՝ առանց որևէ գլխավոր անդամի՝ **outside outside of them always but**, որը ցույց է տալիս, որ թեմատիկ մտքերը մարում են կերպարի գիտակցությունից, մի ամբողջ նախադասություն կազմվում է միայն երկրորդական անդամներով:

Երկրորդ՝ ամենահաճախ արվող հետահայումը, դա հետահայումն է քրոջ՝ Քեդդիի ամուսնության և տնից հեռանալու պահին: Ընդ որում, սա պահի հետահայում է՝

(73) Father will be dead in a year they say if he doesn't stop drinking and he wont stop he cant stop since I since last summer and then they'll send Benjy to Jackson I cant cry I cant even cry one minute she was standing in the door the next minute he was pulling at her dress and bellowing his voice hammered back and forth between the walls in waves and she shrinking against the wall getting smaller and smaller with her white face her eyes like thumbs dug into it until he pushed her out of the room his voice hammering back and forth as though its own momentum would not let it stop as though there were no place for it in silence bellowing (The Sound and the Fury, 76)

Հատվածը կազմված է մեկ երկար նախադասությունից, որն անավարտ է մնում և առանց վերջակետի: Նախադասության մեջ երեք հիմնական միկրոթեմա կա, երեք տարբեր ժամանակային և տարածական պլաններում: Առաջին միկրոթեմայի առանցքը

հայրն է, երկրորդը **Բենջիի՝** եղբոր մասին է, իսկ երրորդ թեմայի մեջ նշվում է **she** անձնական դերանունը, որը վերաբերում է **քրոջը՝** Քեդդիին: Բացի այն, որ երեք թեմաներն էլ մեկ ընդհանուր դաշտի են պատկանում, վերաբերում են ընտանիքին, երեք թեմաները մեկ նախադասության մեջ կապակցվում են հասկացության տեղեկատվության հիմքով, հասկացության զուգորդմամբ: Երեք թեմաների հիմքում էլ **կորստի** հասկացության է. առաջինի դեպքում հոր մահվան կանխատեսումն է (**Father will be dead**), երկրորդի դեպքում Բենջիին Ջեքսոն (այսինքն՝ հոգեբուժարան) ուղարկելը (**they'll send Benjy to Jackson**), որը ևս կորստի տարր ունի իր մեջ, վտարում տնից, իսկ երրորդի դեպքում Քեդդիի հեռանալն է (**she was standing in the door**):

Երեք միկրոթեմաներն էլ հետահայում են, քանի որ չեն համընկնում տեքստի **այստեղ և հիմա**-ի, վեկտորային զրոյի հետ: Սակայն երեքն էլ, լինելով հետահայում, ստանում են տարբեր ժամանակային արտահայտություն՝ առաջին երկուսն արտահայտված են ներկայով, իսկ երրորդն՝ անցյալով: Երրորդ միկրոթեման պահի գրանցում է, մեկ րոպեի արձանագրում (**one minute**), սակայն բայն օգտագործված է անցյալ շարունակականով (**was standing**)՝ շեշտելով պահի հուզականությունը, և այդ մեկ րոպեի **երկարածգումը**, ազդեցությունը կերպարի վրա: **One minute she was standing in the door** նախադասությունը վեպի այս գլխում հետահայման խթան է հանդիսանում՝ չորս անգամ կրկնվելով տեքստի տարբեր հատվածներում: Դրանով ուժգնանում է էֆեկտը: **In the door** նախդրավոր կապակցումը ցույց է տալիս հեռացում, **դուռը՝** որպես բաժանարար կետ, իսկ **stand** (կանգնել) բայի շարունակականով կիրառումը ցույց է տալիս նաև աղջկա՝ Քեդդիի **հապաղումը**, ոչ-կամովին հեռացումը:

Երեք կորուստների գիտակցումը կերպարին դնում է ծայրահեղ հուսալքության մեջ, երբ նա ի զորու չէ արտահայտել իր ցավը. **չեմ կարողանում լացել** արտահայտությունը (**I cant cry**) կրկնվում է երկու անգամ, երկրորդ անգամ ավելանում է **even** (նույնիսկ) բառը, որը սաստկացնող իմաստ է արտահայտում (**I cant even cry**): Հետաքրքրական է, որ լացելու անկարողության և խորը վիատության միջև կապն ապացուցված փաստ է հոգեբանության մեջ: Հոգեբան է. Շորթերը նշում է, որ լացել չկարողանալը կապված է մեղանխուխայի, խորը ընկճախտի և տխրության հետ, և նման մարդիկ

հակված են ինքնասպանության (Shorter 2014): Այս տեսակետը համընկնում է վեպի սյուժետային զարգացման հետ, որտեղ Քվենթինը վերջ է դնում իր կյանքին:

«Երբ ես մեռնում էի» վեպում Դարլի ներքին մենախոսություններն ավելի կապակցված են, ամբողջական: Տեքստի ժամանակային կարգն ավելի քիչ է խախտված, շատ հատվածներ կառուցված են նորմատիվ տեքստի չափանիշներով, հետահայումն արտահայտված է համապատասխան ցուցիչներով, և չի խախտում տեքստի ամբողջականությունը՝

(74) **HE SITS THE HORSE, glaring at Vernon, his lean face suffused up to and beyond the pale rigidity of his eyes. The summer when he was fifteen, he took a spell of sleeping. One morning when I went to feed the mules the cows were still in the tie-up and then I heard pa go back to the house and call him. When we came on back to the house for breakfast he passed us, carrying the milk buckets, stumbling along like he was drunk, and he was milking when we put the mules in and went on to the field without him. We had been there an hour and still he never showed up. (As I Lay Dying, 83)**

Բացի այն, որ նախադասությունները կապակցված են քերականական և բառային կապերով, հետահայումը նշված է համապատասխան ցուցիչներով: Պատմողական ներկայից անցում է կատարվում պատմողական անցյալի՝ **the summer when he was fifteen** (այն ամառ, երբ նա տասնհինգ տարեկան էր) արտահայտությամբ, որտեղ կիրառված է ինչպես տարվա ժամանակ նշող բառային միավոր՝ **the summer**, այնպես էլ անձի տարիքային փուլը ցույց տվող թվական՝ **fifteen**: Դրանց շնորհիվ ցույց է տրվում, որ տեքստային ժամանակն անցում է կատարում դեպի անցյալ՝ մեկ այլ կերպարի պատանեկության շրջան: Հետահայում է արվում մեկ կոնկրետ օրվա իրադարձությունների, որտեղ կիրառված **one morning** ժամանակի մակբայը կոնկրետացնում է տեքստային ժամանակը մեկ կոնկրետ առավոտվա շրջանակներում: Կիրառված է նաև հետահայմանը բնորոշ անցյալ վաղակատար ժամանակաձևը՝ **we had been there an hour** (արդեն մեկ ժամ է, ինչ այնտեղ էինք):

«Շառաչ և ցասում» վեպում ևս կարող ենք հանդիպել հետահայման օրինակներ՝ համապատասխան ցուցիչներով, սակայն վերջինիս մեջ ավելի գերիշխող են

չկապակցված հատվածները: Լեզվական և կառուցվածքային «ազատությունը» դրսևորվում է հատկապես Քվենթինի ներքին մենախոսության մեջ, որն ընդգծվում է կառուցվածքային կտրուկ փոփոխություններով՝ խիստ տարբեր ծավալի նախադասություններով, միակազմ/մեկ անդամից բաղկացած նախադասությունից մինչև երկարածավալ նախադասություն, որը կազմված է 779 (յոթ հարյուր յոթանասունինը) բառից, կապակցված և ամբողջական իմաստով պարբերություններից լիովին չկապակցված և չկետադրված հատվածներ և այլն:

Ի թիվս ոչ-նորմատիվ կառուցվածքային տարրերի, որոնցով շարադրված է Քվենթինի ներքին մենախոսությունը, գիտակցության հոսքը, մտքերի միախառնումն արտապատկերելու համար Ու. Ֆոլքները կիրառել է մեկ այլ հնար ևս: Այդ հնարը **ապաթարցերի բացթողումն** է, որը հիմնվում է «**մերձությունը՝ որպես էֆեկտի ուժգնություն**» փոխաբերության վրա (“closeness is strength of effect”, Lakoff, Jackson 1980: 128-132): «Մերձությունը՝ որպես էֆեկտի ուժգնություն» փոխաբերությունը գործում է նաև շարահյուսական մակարդակում. լեզվական միավորի կամ ձևի մերձությունը ուժգնացնում է էֆեկտը: Ինչպես օրինակ, ժխտողական անցման (negative transportation) հետևյալ օրինակում՝

(1) **Mary doesn't think he will leave until tomorrow.**

(2) **Mary thinks he won't leave until tomorrow.**

Առաջին օրինակում **n't** –ն տրամաբանորեն ժխտում է **leave** բայը, քան **think** բայը: Երկու նախադասություններն էլ նույն իմաստն ունեն, սակայն առաջինի մեջ ժխտումը հեռու է **leave** բայից և ավելի թույլ ժխտական ուժ ունի: Մինչդեռ երկրորդ նախադասության մեջ ժխտումն ավելի մոտ է, ժխտման ուժն ավելի հզոր է: Նույն կանոնը գործում է ձևաբանական այլ մակարդակում ևս (ածանցի մակարդակում)՝

(1) **Harry is not happy.**

(2) **Harry is unhappy.**

Ժխտական նախածանց **un-**ը ավելի մոտ է **happy** ածականին, քան առանձին բառ **not-**ը: Ժխտումն ավելի ուժեղ ազդեցություն ունի երկրորդ նախադասության մեջ, քան առաջինում: **Unhappy** նշանակում է **sad** (տխուր), մինչդեռ **not happy**-ն չեզոք է և մի քանի մեկնաբանության տեղիք կարող է տալ (ոչ ուրախ, ոչ տխուր, այլ ինչ-որ միջին

վիճակ): Ապաթարցերի բացթողմամբ Ու. Ֆոլքները մերձեցրել է ձևն ու բառը, դրանք դարձրել անանջատ՝

(75) **Ill kill you do you hear**

lets go out to the swing theyll hear you here

Im not crying do you say Im crying

no hush now well wake Benjy up

you go on into the house go on now

I am dont cry Im bad anyway you cant help it

theres a curse on us its not our fault is it our fault

hush come on and go to bed now

you cant make me theres a curse on us (The Sound and the Fury, 96)

Այս օրինակում բաց են թողնված ապաթարցերը՝ **Ill, lets, theyll, Im, well, dont, cant, theres, its** ձևերը՝ **I'll, let's, they'll, I'm, we'll, don't, can't, there's, it's** ձևերի փոխարեն: Ձևաբանական մակարդակում կիրառված է «մերձությունը՝ որպես էֆեկտի ուժգնացում» փոխաբերացումը, և այն գործում է կրկնակի ուժգնությամբ, քանի որ նույնիսկ ապաթարցով կառույցներն արդեն իսկ ձևի մերձություն են՝ դերանվան և օժանդակ բայի միաձուլում (**I'm** ձևը **I am**-ի փոխարեն): **Փոխաբերությունն** արտահայտվում է ոչ միայն բառային մակարդակում, այլև **կառույցի** մեջ:

«Շառաչ և ցասում» վեպում Քվենթինի և «Երբ ես մեռնում էի» վեպում Դարլի կերպարները նույնականանում են բովանդակային առումով: Վեպերի այն հատվածները, որոնք ներկայացված են այդ կերպարների տեսանկյունից, նույնականանում են հատկապես խորքային կառույցներով: Երկուսի դեպքում էլ կործանարար հանգուցալուծում է (առաջինի դեպքում ինքնասպանությամբ, երկրորդի դեպքում՝ խելագարությամբ): Երկու դեպքում էլ տեղի է ունենում անձի պառակտում, հասարակությանը միաձուլվելու ձախողում, երկուսն էլ գերի են ժամանակին, անցյալին, հիշողությանը, երկուսի դեպքում էլ հենց իրենց խղճին է ծանրանում ամբողջ ընտանիքի ողբերգությունը: Պատահական չէ, որ երկու կերպարների մենախոսությունների առանցքում «մահ» հասկացույթն է՝ դրսևորված տարբեր կաղապարներով:

(76) **...until you come to believe that even she was not quite worth despair perhaps and i i will never do that nobody knows what i know and he i think youd**

better go on up to cambridge right away you might go up into maine for a month you can afford it if you are careful it might be a good thing watching pennies has healed more scars than jesus and i suppose i realise what you believe i will realise up there next week or next month and he then you will remember that for you to go to harvard has been your mothers dream since you were born and no compson has ever disappointed a lady and i temporary it will be better for me for all of us and he every man is the arbiter of his own virtues but let no man prescribe for another mans wellbeing and i temporary and he was the saddest word of all there is nothing else in the world its not despair until time its not even time until it was (The Sound and the Fury, 108)

Այս օրինակը «Շառաչ և ցասում» վեպի երկրորդ գլխի ավարտից է, հատված Քվենթինի ամենածավալուն ներքին մենախոսությունից (բաղկացած 779 բառից): Այս օրինակի առաջին հատկանշական գիծը ինչպես **i** անձնական դերանվան, այնպես էլ մի շարք հատուկ անունների (**cambridge, maine, jesus, harvard, compson**) փոքրատառով կիրառումն է, ինչը նորմի խախտում է և լեզվական հնար՝ հուզականություն արտահայտելու համար: **I** անձնական դերանվան՝ փոքրատառով կիրառումը ցույց է տալիս կերպարի կողմից սեփական ես-ի արժեզրկումը: Տառի փոքրացումը փոխաբերացվում է սեփական անձի փոքրացման, հուսալքության հետ: Հատուկ անուններն այստեղ կարելի է դիտարկել որպես փոխանուններ. **cambridge** և **harvard** հատուկ անունները որպես կրթության փոխանունություն (ընդ որում, որպես հեղինակավոր, համբավավոր կրթօջախներ), **maine** քաղաքի անունը՝ որպես քաղաքակրթության փոխանունություն, **jesus**՝ որպես հավատքի, կրոնի և **compson**՝ որպես ընտանիքի, ազգի, գերդաստանի: Այս փոխանունությունների, հատուկ անունների՝ փոքրատառով կիրառումն ընդգծում է նիհիլիստական տրամադրությունը, այն փաստը, որ կերպարի համար արժեզրկված է ամեն ինչ՝ հավատք/կրոն, կրթություն, ընտանիք, սոցիալական կյանք: Մինչդեռ սրանք արժեքներ են, որոնք թե՛ իմաստավորում են մարդու կյանքը, թե՛ օգնում ինտեգրվել հասարակությանը, դառնալ հասարակության լիիրավ անդամ: Հուսալքությունը, նիհիլիզմն արտահայտվում են այլ միջոցներով ևս՝ **nobody knows what i know** (ոչ ոք չգիտի ինչ ես գիտեմ), որտեղ **know** բայը վերաբերում է

դատողությանը, բանական աշխարհին: Այս արտահայտությամբ կերպարն իր հասկացողությունը, դատողությունն առանձնացնում է, տեսնում է անջատ/տարբեր բոլոր մարդկանց դատողությունից, ցույց տալիս իր մեկուսացումը: Տրվում է նաև նրա հուսահատության պատճառը՝ **even she was not quite worth despair** արտահայտությամբ, որտեղ հուսահատության պատճառը կապվում է **she** դերանվամբ արտահայտվող կերպարի հետ, ինչն ըստ էության վերաբերում է քրոջը՝ Քեդդիին: Սակայն նա չի անվանում քրոջը հատուկ անվամբ (**Caddy**), կամ քույր (**sister**) գոյականով, որը ցույց կտար նրանց արյունակցական կապը, այլ անվանում է **she** երրորդ դեմքի, եզակի թվի անձնական դերանվամբ. այսինքն, նա քրոջ մեջ առաջինը տեսնում է նրա կին լինելը, որպես իգական սեռի ներկայացուցիչ: Այս հնարը հանդիպում է ոչ միայն այս օրինակում, այլև Քվենթինի ներքին մենախոսության այլ հատվածներում, որտեղ նա հիշատակում է քրոջը **she** դերանվամբ: **Even she was not quite worth despair** արտահայտության մեջ արտահայտվում է ոչ միայն այն, որ քրոջ հետ էր կապված նրա հուսահատությունը, այլև **even** բառով հաղորդվում է հավելյալ իմաստ. **even**-ն այստեղ ուժգնացնող ազդեցություն ունի, քանի որ այն արտահայտում է ծայրահեղություն (used to emphasize something surprising or extreme – Oxford dictionary 2006), տվյալ դեպքում Քվենթինը քրոջն առանձնացնում է որպես իր հուսահատության պատճառներից **ամենամեծը**, ամենածայրահեղը: Ժխտական ասույթի մեջ **worth** բառի կիրառմամբ ցույց է տրվում այն, որ նույնիսկ քույրն այլևս իր համար արժեք չէ: Հռետեսական մոտեցումը գազաթնակետին է հասնում **there is nothing else in the world** արտահայտությամբ, որտեղ **nothing else**-ը ցույց է տալիս, որ թվարկվածներից բացի էլ ոչինչ չկա աշխարհում, ինչն արտահայտում է դատարկություն: Հատվածի վերջում կա ևս մեկ կառուցվածքային փոխաբերության մաս, որը **life is being present here** փոխաբերության կաղապարից է (Lakoff, Turner 1989: 8): Օրինակի վերջին հատվածում՝ **its not despair until time its not even time until it was**, ներկա և անցյալ ժամանակաձևերը փոխաբերություններ են, որտեղ **its not despair** և **its not even time** տրված են ներկայով, այսինքն կապված են կյանքի, կենդանության հետ, իսկ վերջին **until it was** կապակցության մեջ **to be** օժանդակ բայն անցյալով է, կապվում է մահվան հետ, երբ ամեն ինչ, նույնիսկ ժամանակը մնում է անցյալում:

Անձի պառակտում ենք տեսնում նաև «Երբ ես մեռնում էի» վեպում՝ Դարլի կերպարում: Վերջին ներքին մենախոսության մեջ նա ինքն իր մասին պատմում է երրորդ դեմքով՝

(77) **Darl has gone to Jackson. They put him on the train, laughing, down the long car laughing, the heads turning like the heads of owls when he passed. "What are you laughing at?" I said.**

"Yes yes yes yes yes." (As I Lay Dying, 172)

Վերջին ներքին մենախոսության մեջ կերպարն իրեն ներկայացնում է իր անվամբ 8 (ութ) անգամ (**Darl**), երրորդ դեմքի անձնական դերանվամբ 6 (վեց) անգամ (**he, him**)՝ ընթացքում անցում կատարելով առաջին դեմքի՝ **I said, I know, I don't know** արտահայտություններում. «Իր վերջին մենախոսության մեջ Դարլն իրեն տեսնում է որպես դիտորդ, կորցնում իր՝ կերպարի անհատականությունը» (Shannon 2013): Դարլի խելացնորությունն արտահայտվում է նրա անդադար ծիծաղով (**They put him on the train, laughing**): Այդ ծիծաղն այնքանով է արտասովոր և տարօրինակ, որ հանգեցնում է նրան ուղղված հարցին՝ **"What are you laughing at?"**, քանի որ նրա ծիծաղն անառիթ էր, առանց դրդիչ պատճառի: Ի պատասխան այդ հարցին՝ նա 5 (հինգ) անգամ կրկնում է **yes** բառը, որը տրամաբանորեն չի կապակցվում տվյալ հարցի հետ, քանի որ վերջինս ակնկալում է խնդիր պարունակող պատասխան (**what..at**), ինչը ցույց կտար, թե նա ինչի վրա է ծիծաղում: **Yes** բառը կրկնվում է՝ շեշտելով կերպարի գերհուզականությունը: Նույն կառույցը կրկնվում է 2 (երկու) պարբերություն հետո, երբ իրեն տրված հարցին, Դարլը դարձյալ պատասխանում է՝ 6 (վեց) անգամ կրկնելով **yes** բառը (**"Is that why you are laughing, Darl?" "Yes yes yes yes yes yes"**): Թ. Շենոնը նշում է, որ խելագարության փուլում Դարլի մենախոսությունները տարբերվում են նաև ըստ ոճական հնարների: Դա ակնհայտորեն երևում է առաջին և վերջին մենախոսությունները հակադրելիս. եթե առաջին մենախոսությունը բնորոշվում էր վառ նկարագրություններով՝ **green rows, laidby cotton, soft, right angles**, ապա վերջին մենախոսության մեջ վերանում են լանդշաֆտի նկարագրության որոշիչները, որը ցույց է տալիս «խամրող» խոսողի: Այս մենախոսության մեջ արտահայտությունները՝ **to Jackson, at**

the war, on the train, բնորոշվում են գույների ու նկարագրության բացակայությամբ (Shannon 2013):

Այսպիսով՝ երկու վեպերի միջև կապ է հաստատվում՝ խորքային կառույցի ընդհանրությամբ, կերպարների նույնականացմամբ: Ինչպես «Շառաչ և ցասում» վեպում Քվենթինի, այնպես էլ «Երբ ես մեռնում էի» վեպում Դարլի կերպարներով Ու. Ֆոլքներն արտացոլել է ենթագիտակցական շերտը, որը հիմնվում է լեզու-նշան հարաբերակցության, հիշողության վրա և ամբողջովին պատկերավոր է: Երկուսի միջոցով էլ արտահայտվում է վեպերի բովանդակային-հասկացութային տեղեկատվությունը, ինչպես արտակա, այնպես էլ ներակա կերպով: Երկու ներքին մենախոսությունների դեպքում էլ գերիշխող են հասկացութային փոխաբերացումները, հասկացութային զուգորդումները, երկուսն էլ կապակցվում են մահվան, կյանքի և ժամանակի փոխաբերացման նույն կաղապարներով: «Շառաչ և ցասում» վեպում կենտրոնական է ժամանակի փոխաբերացումը: Ժամանակը ներկայացվում է հասկացութային փոխաբերացման տարբեր կաղապարներով. ժամանակը որպես ժառանգություն, անցյալի բարձր, անպիտան իր, անոթ, հակառակորդ, սպանող սուբյեկտ և այլն: Բոլոր փոխաբերություններն ունեն արտահայտչականություն և հուզականություն: Դրանց միջոցով փոխանցվում է կերպարի հոռետեսական տրամադրությունը, քանի որ բոլոր փոխաբերությունների մեջ բացասական երանգավորում կա: Նույն բացասական երանգավորումն արտահայտվում է «Երբ ես մեռնում էի» վեպում՝ Դարլի ներքին մենախոսություններում, որտեղ էլ գերիշխող են մահվան ու կյանքի փոխաբերացումները: Դրանք արտահայտվում են հիմնականում նկարագրությունների կամ փիլիսոփայական խորհրդածումների մեջ: Մահվան փոխաբերացման կաղապարները կապակցում են Դարլի մենախոսությունները վեպի վերնագրի հետ՝ *As I Lay Dying* («Երբ ես մեռնում էի»): Թեպետ վեպում ֆիզիկապես մահացող կերպարն էրդին է՝ Դարլի մայրը, սակայն վերնագիրը կարող է վերաբերել նաև Դարլին՝ ելնելով **I** անձնական դերանվան և **die** (մահանալ) բայի ոչ դիմավոր ձևի կիրառումից: Այս դեպքում **die** բայն արտահայտում է հոգևոր, մտավոր մահ, կործանում, անձի քայքայում:

Կապակցվածության և ամբողջականության առումով երկու կերպարների մենախոսություններում կան որոշակի տարբերություններ: «Երբ ես մեռնում էի» վեպում կա-

պակցվածության միջոցներն ավելի շատ են, ժամանակատարածական կտրուկ անցումներն՝ ավելի հազվադեպ: Մինչդեռ «Շառաչ և ցասում» վեպում՝ Քվենթինի մենախոսության մեջ, թեմատիկ գիծը զարգանում է մեջընդմեջ արվող հետահայումներով, ավելի շատ են կետադրության բացթողումները, թերի և առանց ստորոգման նախադասությունները, ներքին և հասկացութային զուգորդումները և այլն: Քվենթինի մենախոսությունում կա հավելյալ հնար՝ փոխաբերություն կառուցի մեջ (ապաթարցերի բացթողմամբ): Սակայն երկուսի դեպքում էլ լեյտմոտիվը նույնական է՝ ստեղծել կործանման գնացող անհատի կերպար:

2.4. Գիտակցականի խոսքայնացման եղանակները ներքին մենախոսություններում

Ու. Ֆոլքների վեպերում յուրաքանչյուր կերպարի մենախոսություն առանձնանում է լեզվական և կառուցվածքային հատկանիշներով այն աստիճան, որ դրանք դառնում են փոխբացատրող: Յուրաքանչյուր մենախոսության միջուկային բաղադրիչ, կենտրոնական հատկանիշ չի կարող միջուկային և կենտրոնական լինել մյուսի համար:

Ինչպես «Շառաչ և ցասում», այնպես էլ «Երբ ես մեռնում էի» վեպում տարբեր կերպարներ վերարտադրում են գրեթե նույն բովանդակությունը: Այս հնարի շնորհիվ Ու. Ֆոլքներն ընդգծում է այն փաստը, թե ինչպես նույն երևույթը կարող է տարբեր կերպ ընկալվել և ներկայացվել՝ պայմանավորված տվյալ կերպարի գիտակցության մակարդակով: Տարբեր կերպարների միջոցով տեքստերում ստեղծվում են աշխարհի տարբեր պատկերներ: Երկու վեպում էլ նույնականանում են աշխարհի պատկերները՝ ըստ համապատասխան գիտակցական մակարդակի. անգիտակցական մակարդակն արտացոլող հատվածներում աշխարհի զգայական և դիցաբանական պատկերն է, ենթագիտակցական շերտում՝ հոգևոր-կրոնական, փիլիսոփայական պատկերն է, իսկ գիտակցական շերտում՝ աշխարհի սոցիալական պատկերը: Երկու վեպերում էլ գիտակցական շերտն արտացոլող հատվածներն առավելագույնս կապակցված են և

նմանվում են նորմատիվ տեքստերի կառույցին: Դա բացատրվում է գիտակցական շերտի առավել կարգավորված բնույթով:

Հոգեբանության մեջ գիտակցականը սահմանվում է որպես մակարդակ, որում անձն իրեն հաշիվ է տալիս իր կատարած արարքների վերաբերյալ, տեսնում է երևույթների միջև եղած պատճառահետևանքային կապը, կարող է տեղորոշվել ժամանակի և տարածության մեջ, գիտակցում է օբյեկտ-սուբյեկտ հարաբերությունը (Նալչաջյան 1997: 96): Եթե անգիտակցականի դեպքում գործ ունենք չտրամաբանող կերպարի հետ, ենթագիտակցականի դեպքում՝ հիշողություններով և մտապատկերներով ապրող անձի, ապա գիտակցականի դեպքում գործ ունենք տրամաբանող, կշռադատող անհատի հետ: Եռաշերտ այս բաժանումը համապատասխանում է նաև Ա. Բրուդնիի առանձնացրած հասկացությանին երեք դաշտերի հետ՝ առաջին դաշտում վճռորոշ դեր է խաղում *կա իրականում – չկա իրականում* հակադրությունը, երկրորդ դաշտում՝ *ճշմարիտ է – ճշմարիտ չէ*, երրորդ դաշտում՝ *լավ է – վատ է* (Брудный 1988: 7): Երկու վեպերում էլ խորքային և մակերեսային կառույցների նույնականացում է դիտվում նաև այն կերպարների միջև, որոնց միջոցով Ու. Ֆոլքներն արտացոլել է գիտակցական շերտը («Շառաչ և ցասում» վեպում Ջեյսընի, իսկ «Երբ ես մեռնում էի» վեպում Ջյուլիի և Էնսիի)՝

(78) Well, Jason likes work. I says no I never had university advantages because at Harvard they teach you how to go for a swim at night without knowing how to swim and at Sewanee they dont even teach you what water is. I says you might send me to the state University; maybe I'll learn how to stop my clock with a nose spray and then you can send Ben to the Navy I says or to the cavalry anyway, they use geldings in the cavalry. Then when she sent Quentin home for me to feed too I says I guess that's right too, instead of me having to go way up north for a job they sent the job down here to me and then Mother begun to cry and I says it's not that I have any objection to having it here; if it's any satisfaction to you I'll quit work and nurse it myself and let you and Dilsey keep the flour barrel full, or Ben. Rent him out to a sideshow; there must be folks somewhere that would pay a dime to see him, then she cried more and kept saying my poor afflicted baby and I says yes he'll be quite a help to you when he gets his growth not being more than one and a half times as high as

me now and she says she'd be dead soon and then we'd all be better off and so I says all right, all right, have it your way. (The Sound and the Fury, 118)

Այս հատվածի հանգուցային բառերը վերաբերում են երկու հիմնական դաշտի՝ կրթության և աշխատանքի (**work, university, teach, learn, job, nurse, pay, rent, keep the flour barrel full**), որոնք կարելի է ընդհանրացնել **սոցիալական գործունեություն** թեմատիկ դաշտի մեջ: Այդ գործունեությունը կերպարի համար բաժանվում է **պարտականության** և **իրավունքի՝** աշխատանքը որպես պարտականություն, որը նա ստիպված է եղել հանձն առնել, իսկ կրթությունը որպես իրավունք/առավելություն, որից նա զրկվել է (**I never had university advantages**): Հատվածի առաջին նախադասությունը՝ **Well, Jason likes work** (Դե, Ջեյսոնը սիրում է աշխատել) հեզնանք է, որտեղ **likes** (սիրում է) բայն արտահայտում է հակառակ իմաստը՝ ատելու իմաստը: Նույն բառի մեջ փոխկապակցվում են հակադիր իմաստներ՝ առարկայական-տրամաբանական և համատեքստային, ինչի շնորհիվ բառն արտահայտում է ոճական հնար՝ հեզնանք (Гальперин 1958: 133): Տվյալ դեպքում **like** բայի հակադիր իմաստը վեր է հանվում ընդհանուր համատեքստից, քանի որ կերպարն ընկալում է աշխատանքը որպես բեռ, պարտավորություն, տհաճություն, հետևաբար **likes** և **work** բառերի կապակցումն արտահայտում է հեզնանք: Հեզնանքն իրականանում է բառի դրական և բացասական իմաստների համադրմամբ, որտեղ դրական երանգավորումն արտահայտվում է արտակա, իսկ բացասականը՝ ներակա: Հեզնանքի էֆեկտն ուժգնանում է ինչպես սկզբում կիրառված **well** (դե) բառի միջոցով, որը տվյալ դեպքում արտահայտում է **ինչ արած** իմաստը (այսինքն կերպարն ընդունում է այդ փաստը կամ այն համարում իր համար անխուսափելի իրողություն), այնպես էլ նրանով, որ կերպարն իր մասին խոսում է երրորդ դեմքով, որը ևս արտահայտչականություն է հաղորդում ասույթին: Հեզնանքը կրում է հաղորդակցական-գործաբանական ներուժ, պայմանավորված է ընդհանուր տեքստի համատեքստով և ենթատեքստով. «Հեզնանքը գոյություն ունի միայն «քողարկված» ձևով, իսկ նրա բացահայտությունը կլինի արդեն մեկ այլ երևույթ՝ ծաղր» (Заврумов 2014: 222):

Ի տարբերություն անգիտակցական և ենթագիտակցական շերտերն արտացոլող ներքին մենախոսությունների, որոնք հիմնվում են հետահայման և ներհայման վրա,

գիտակցական մակարդակն արտացոլող մենախոսություններում կա նաև առաջահա-
յում, ինչն այս օրինակում արտահայտվում է **might, maybe, can** եղանակավորող բայե-
րով, որոնք մատնանշում են, թե ինչ կլինի հավանաբար, ինչպես նաև ապառնի **will**
ծնով: Իհարկե, Ջեյսընի՝ ապագային վերաբերող առաջարկն ավելի շուտ հեզնանք է,
սակայն հեզնանք արտահայտելը ևս պահանջում է փաստերի տրամաբանական կա-
պակցում: *Լավ է - վատ է* հասկացությանն դաշտն այստեղ խոսքայնացվում է ինչպես
հեզնանքի միջոցով, այնպես էլ անուղղակի մեղադրանք, կշտամբանք արտահայտող
ասույթներով: **You might send me to the state University** ասույթի մեջ կա անուղղակի
մեղադրանք, այն որ իրեն համալսարանական կրթություն չեն տվել, համալսարան
ուղարկելու ընտրության մեջ նախընտրել են եղբորը, իսկ վերջինս օգուտ չի քաղել
դրանից, բացի վնասից, ինչի մասին արտահայտվում է **maybe I'll learn how to stop my**
clock with a nose spray (գուցե սովորեմ քթակաթիլով կանգնեցնել ժամանակը) հեզնա-
կան ասույթով, ինչը կրկին հղում է եղբորը և նրա՝ ժամացույցը կանգնեցնելու տարօրի-
նակ փորձերին: Այս առումով հեզնանքը, որպես ոճական հնար, կիրառվում է նաև ան-
ուղղակի բողոք արտահայտելու համար: Անուղղակի բողոք և հեզնանք է արտահայտ-
վում նաև **instead of me having to go way up north for a job they sent the job down**
here to me ասույթով, որտեղ **job** (աշխատանք) բառը վերաբերում է քրոջ դստեր
խնամակալությանը: Քրոջ դստեր խնամքը որպես աշխատանք դիտարկելը ցույց է
տալիս կերպարի սոցիալամետ, նյութապաշտ բնույթը, քանի որ **job** (աշխատանք) բա-
ռի մեջ կա նաև վարձատրություն ստանալու իմաստ, հետևաբար նույնիսկ ընտանեկան
հարաբերության մեջ իր կատարածների դիմաց նա ակնկալում է փոխհատուցում,
վարձատրություն: Ընտանեկան հարաբերությունների մեջ նյութական շահ փնտրելն
արտահայտվում է նաև **rent him out to a sideshow** հրամայական ասույթի մեջ (որտեղ
him անձնական դերանունը հղում է նախորդ նախադասության մեջ նշված **Ben** հատուկ
անվանը, այսինքն վերաբերում է եղբորը), որով մորը հրամայում կամ խորհուրդ է տա-
լիս *վարձով տալ* իր թերզարգացած եղբորը ներկայացման համար: Այս ասույթը կա-
տակի բնույթ կրող վիրավորական արտահայտություն է, որով փոխանցվում է ծաղրա-
կան վերաբերմունք, չարամիտ հեզնանք, քանի որ կերպարը ծաղրի առարկա է
դարձնում հարազատ եղբոր թերզարգացածությունը: Կիրառված **rent** բայը ցույց է տա-

լիս ինչպես շահի որոնում, այնպես էլ մարդուն որպես իր, առարկա դիտելը, ինչն արտահայտում է նսեմացուցիչ վերաբերմունք, քանի որ **rent** բայի հետ որպես անուղղակի խնդիր կիրառվում են անշունչ առարկա ցույց տվող գոյականներ (pay someone for the use of something, typically property, land or car – Oxford dictionary 2006), իսկ այս դեպքում կիրառված է անձնական դերանուն: Նսեմացուցիչ վերաբերմունք է արտահայտվում նաև այն ցածր գումարի չափով, որը Ջեյսընն ակնկալում է, որ մարդիկ կվճարեն իր եղբորը տեսնելու համար **there must be folks somewhere that would pay a dime to see him:**

Հատվածում վերարտադրվում են անցյալին վերաբերող իրողություններ, սակայն անցյալի անուղղակի խոսքն արտահայտված է **says** ներկա ձևով՝ **said**-ի փոխարեն: Այստեղ անցյալ, ներկա և ապառնի ժամանակաձևերով է ներկայացված Ջեյսընի և մոր միջև անցյալում տեղի ունեցած խոսակցությունը՝ **I says, she sent, you can, I'll:** Անցյալի մասին ներկա ժամանակաձևով պատմելը տեքստին հաղորդում է հուզական երանգավորում: Շատ լեզուների բնորոշ է պատմողական ներկայի և անցյալի միախառնումը. օրինակ, հայերենում էլ կարող ենք ասել. «Երեկ գնում եմ տուն և տեսնում եմ շատ հյուրեր են հավաքվել»: Սակայն, նկատելի է նաև այն փաստը, որ Ու. Ֆոլքների կերպարների մոտ անցյալն ավարտված չէ, այն միշտ թարմ է և միշտ միախառնված է ներկային: Կերպարները **չեն կարողանում ձերբազատվել անցյալից**, և Ու. Ֆոլքները ներկա ժամանակաձևի կիրառմամբ ընդգծում է կերպարի ներաշխարհում անցյալի և ներկայի խորը հոգեբանական պառակտումը: Անցյալում տեղի ունեցած երկխոսությունը դեռ ներկա է Ջեյսընի համար և «ուղեկցում» է ներկա իրադարձություններին:

Սակայն ոչ միայն ժամանակաձևերի փոփոխումն է ուշագրավ հատվածում, այլև այն, որ առաջին դեմքի, եզակի թվի **I** անձնական դերանվան հետ **say** բայը խոնարված է այնպես, ինչպես խոնարվում է երրորդ դեմքի, եզակի թվի անձնական դերանունների հետ (he, she, it), այն է՝ **I say**-ի փոխարեն **I says**, ինչը քերականական նորմի շեղում է: Իհարկե, կարող ենք նորմի այդ խախտումը դիտել որպես Ու. Ֆոլքների ոճական հնարներից մեկը, երբ կերպարների խոսքը, քերականական և բառային շարադրանքը համապատասխանեցվում է նրանց սոցիալական դիրքին և կրթական մակարդակին: Ինչպես, օրինակ, սևամորթ կամ ցածր խավի պատկանող կերպարների խոսքն

արտահայտվում է ինչպես ժարգոնային բառերով, այնպես էլ քերականական նորմերի ընդգծված խախտումներով: Սակայն չենք կարող մեկ կամ երկու օրինակով սա վերագրել տվյալ հնարին, քանի որ Ջեյսընի մենախոսության մեջ գրեթե ամբողջովին պահպանված են քերականական նորմերը, ուստի **I says** ձևի կիրառումն ունի այլ բացատրություն: Տվյալ դեպքում Ջեյսընն ինքն իր մասին խոսում է երրորդ դեմքով: Սեփական անձի մասին երրորդ դեմքով խոսելը բնորոշ է մանկահասակ երեխաներին, որոնց ես-ը դեռ ձևավորված չէ, և նրանք տեսնում են իրենց իբրև առանձին էակ: Սակայն, երբ չափահաս մարդն իր մասին խոսում է երրորդ դեմքով, սա տարածություն է ստեղծում այն երկու «ես»-երի միջև, որ մարդն ստեղծել է ինքն իր համար: Դա կարող է լինել այն դեպքում, երբ մարդու մոտ գերիշխում է սոցիալական **գեր-ես**-ը, էգոն, նա չափազանցված տեսակետ ունի այն մասին, թե ինքն ինչքան հզոր է և, ինքն իր մասին երրորդ դեմքով խոսելով, ստեղծում է այդ տարածությունը՝ իրեն ավելի մեծ պատկերելու համար: Այս տեսակետը, որ մարդն ինքն իր մասին խոսում է երրորդ դեմքով՝ ունենալով ուռճացված պատկերացում իր անձի մասին, արտահայտել է նարցիստական անհատականությունն ուսումնասիրող, Հարվարդի բժշկական դպրոցի դասախոս Է. Ռոննինգսթեմը (Ronningstam 2005): Իսկ ըստ Ք. Էբլոուի կատարած ուսումնասիրության՝ ինքն իր մասին երրորդ դեմքով խոսելն ինքնության աղավաղման նշան է, երբ անձն օտարված է իրականությունից և որպես դիտորդ է նայում իր իսկ կյանքին: Տվյալ դեպքում անձի մոտ կարող են արտահայտվել շատ քիչ իրական հույզեր, քանի որ նա հանդես է գալիս որպես դերասան, որը խաղում է իր իսկ կյանքը (Ablow 2015): Իր մասին երրորդ դեմքով խոսելը հոգեբանության մեջ անվանվում է *իլեիզմ*, ինչը գեղարվեստական տեքստերում օգտագործվում է որպես ոճական հնար:

Ու. Ֆոլքներն արտահայտել է կերպարի **գեր-ես**-ը ոչ միայն այդ հնարներով, այլև առաջին դեմքի, եզակի թվի **I** անձնական դերանվան բազմակի կրկնությամբ: Այստեղ անձնական դերանվան կրկնությունը հանդես է գալիս որպես գիտակցական մակարդակի՝ **գեր-ես**-ի խոսքայնացման միջոց: Հատվածում **I** դերանունը կիրառված է 11 (տասնմեկ) անգամ: **Ես** դերանվան հաճախակի կիրառումը շեշտում է անձի նարցիսիզմը. տվյալ դեպքում Ջեյսընն իր անձը համարում է առաջնային: **I** անձնական դերանունը խոսքին հաղորդում է ընդգծված անհատական, եսասիրական բնույթ, իսկ այս-

տեղ՝ Ջեյսընի խոսքում կրկնվող **I** դերանունը ցույց է տալիս, որ նա կարևորում է միայն իր անձը, իր ասելիքը: Քանի որ Ջեյսընն արտահայտում է միայն իր մտքերը, այդ ամբողջը կարող էր շարադրվել՝ մեկ անգամ նշելով **I says**, սակայն այն կրկնվում է ամեն մտքից առաջ՝ շեշտելով դրանցից յուրաքանչյուրը: Ընդ որում, ամբողջ ասելիքի բուն թեման անընդհատ **պստովում է իր անձի** շուրջ՝ **I says, you might send me, maybe I'll learn, how to stop my clock, she sent Quentin home for me, I guess, instead of me having to go, they sent the job down here to me, I have, I'll quit, nurse it myself: I** անձնական դերանունը կիրառվում է տարբեր ձևերով՝ **I, me, my, myself**: Ինչպես նշում է Ա. Բըրջմիսթըրը. «Նարցիսիստները խոսում են միայն իրենց կարիքների, ցանկությունների և մտահոգությունների մասին: Նորմալ խոսակցությունը ենթադրում է շփում երկու մարդկանց միջև, որոնք և՛ տալիս, և՛ վերցնում են, սակայն նարցիսիստի դեպքում միայն մեկ անձ է կարևոր աշխարհում, և դա ինքն է» (Burgemeester 2014): Դերանվան կիրառությունը կարևոր դեր է խաղում ասույթի բովանդակության մեջ՝ խոսքայնացնելով կերպարի **նարցիսիստական** առանձնահատկությունը:

Ըստ էության, ներկայացված է երկխոսություն Ջեյսընի և մոր միջև, բայց իրականում հատվածի մեծ մասը մենախոսություն է, քանի որ առկա է միայն **I says** արտահայտությունը, և ի պատասխան դրան չկա մոր խոսքը՝ **she says**: Սա խոսքայնացնում է նարցիսիզմի մեկ այլ հատկանիշ, այն է, որ նմանօրինակ մարդիկ չունեն լսելու ունակություն: Գուցե մայրն էլ ինչ-որ բան է ասել, սակայն նրա համար դա այնքան անկարևոր է, որ նա այդ տեղեկությունը բաց է թողնում: Նրա խոսքին պատասխանել չկարողանալով՝ մայրն արտասվում է **Mother begun to cry**, ընդ որում անցյալ վաղակատարն օգտագործված է առանց **had**-ի, որը դարձյալ նորմի խախտում է, քերականական բացթողում: Կարող ենք ենթադրել, որ Ջեյսընի համար միևնույն է՝ մայրն այդ պահին հուզվեց և արտասվեց (**began to cry**), թե նա միշտ էր արտասվում, նույնիսկ այդ խոսակցությունից առաջ (**had begun to cry**): Սա գիտակցության հոսքի հատկանիշներից է, երբ որևէ իրողություն տվյալ կերպարի համար **ոչ-էական** է և դուրս է իր գիտակցության կիզակետից, կարող է կամ բաց թողնվել, կամ ներկայացվել նորմի խախտումով՝ ընդգծելով այն փաստը, որ տվյալ հանգամանքին մեծ ուշադրություն չի դարձվել:

Կարևոր է նաև **եղանակավորող բայերի** կիրառումը տվյալ հատվածում: **I** անձնական դերանվան հետ օգտագործված է **will**, իսկ **you** անձնական դերանվան հետ՝ **can** և **might**: Ու. Ֆոլքները ցույց է տալիս, թե Ջեյսընն ինչքան վստահ է իր սեփական անձի և թերահավատ՝ մյուսների մեջ: Իր մասին խոսելիս նա կիրառում է **will** եղանակավորող բայը, **I'll learn** (ես կսովորեմ), **I'll quit** (ես դուրս կգամ), որը ցույց է տալիս կանխատեսում ապագայի վերաբերյալ, պատրաստակամություն ինչ-որ բան անելու (Oxford dictionary 2006): Մինչդեռ մորը դիմելիս կիրառված են **can** և **might** եղանակավորող բայերը: Այստեղ **can**-ը կարող ենք դիտել իր երկու հնարավոր իմաստով՝ ասել, որ ինչ-որ բան հնարավոր է անել կամ ինչ-որ բան անելու թույլտվություն (Oxford dictionary 2006): ... **you can send Ben to the Navy I says or to the cavalry...** ասելով՝ Ջեյսընն ակնարկում է, որ հնարավոր է Բենջիին ուղարկել նավատորմ կամ հեծելազոր: Իսկ **you might send me to the state University** արտահայտության մեջ **might** եղանակավորող բայն արտահայտում է հնարավորություն, հավանականություն, այն է՝ Ջեյսընը հավանական էր համարում իրեն համալսարան ուղարկելը: Եղանակավորող բայերի նման կիրառմամբ Ու. Ֆոլքները ներկայացնում է Ջեյսընին **թելադրողի**, դիկտատորի դիրքերում:

Գեր-ես-ը նույնականորեն խոսքայնացվում է «Երբ ես մեռնում էի» վեպում՝ Ջյուլիի և Էնսիի ներքին մենախոսություններում՝ ինչպես առանձին բառերի, այնպես էլ շարահյուսական կապակցությունների միջոցով՝

(79) **It's because he stays out there, right under the window, hammering and sawing on that goddamn box. Where she's got to see him. Where every breath she draws is full of his knocking and sawing where she can see him saying See. See what a good one I am making for you. I told him to go somewhere else. I said Good God do you want to see her in it. It's like when he was a little boy and she says if she had some fertilizer she would try to raise some flowers and he taken the bread pan and brought it back from the barn full of dung. And now them others sitting there, like buzzards. Waiting, fanning themselves. Because I said If you wouldn't keep on sawing and nailing at it until a man cant sleep even and her hands laying on the quilt like two of them roots dug up and tried to wash and you couldn't get them clean. I can see the fan and Dewey Dell's arm. I said if you'd just let her alone. Sawing and**

knocking, and keeping the air always moving so fast on her face that when you're tired you cant breathe it, and that goddamn adze going One lick less. One lick less. One lick less until everybody that passes in the road will have to stop and see it and say what a fine carpenter he is. If it had just been me when Cash fell off of that church and if it had just been me when pa laid sick with that load of wood fell on him, it would not be happening with every bastard in the county coming in to stare at her because if there is a God what the hell is He for. It would just be me and her on a high hill and me rolling the rocks down the hill faces and teeth and all by God until she was quiet and not that goddamn adze going One lick less. One lick less and we could be quiet. (As I Lay Dying, 11)

Վեպում սա Ջյուլի միակ ներքին մենախոսությունն է: Սա կարելի է համարել խորհրդանշական. տվյալ կերպարին «քիչ խոսք» հատկացնելով՝ Ու. Ֆոլքները շեշտել է նրա՝ **գործի, ոչ թե խոսքի մարդ** լինելը, նրա գործնական էությունը: Հատվածն սկսվում է **It's because** արտահայտությամբ, որը ոչ միայն տպավորություն է ստեղծում, որ այն ինչ-որ մտքի շարունակություն է, այլև ցույց է տալիս կերպարի՝ պատճառային կապեր որոնելը, փաստերի, հանգամանքների փոխկապակցումը: Այստեղ մեկ բառն իր շարահյուսական դիրքով ստանում է իմաստային առաջնություն. տվյալ դեպքում **because** բառը, լինելով հատվածի սկզբում, ցույց է տալիս, որ կերպարի համար էական է պատճառների որոնումը, հանգամանքների պատճառաբանումը:

Հատվածում կերպարի **գեր-ես**-ն արտահայտվում է խոսքի անհատականացման մի քանի միջոցներով: Գործաբանական մակարդակում այն խոսքայնացվում է անուղղակի մեղադրանք արտահայտող ասույթներով: Անուղղակի մեղադրանք է արտահայտվում եղբոր հանդեպ (որին հղում է արվում կատաֆորիկ **he** դերանվամբ), որը մոր համար դազաղ է պատրաստում: Կերպարի դժգոհությունն այդ փաստի առումով արտահայտվում է անուղղակիորեն՝ **hammering** (մուրճով խփելով), **nailing** (մեխելով), **sawing** (սղոցելով), **knocking** (հարվածելով) բայերի միջոցով, որոնք ցույց են տալիս, որ նա եղբոր արարքը չի դիտարկում որպես ինչ-որ բան **ստեղծելու**, արարելու գործընթաց, այլ պարզապես **աղմուկ**, անհանգստություն պատճառող գործողություն, որի համար նույնիսկ տեղն է սխալ ընտրված՝ **right under the window** (անմիջապես

պատուհանի տակ), մոր տեսադաշտում՝ **where she's got to see him** (որտեղ մայրը տեսնելու է նրան): Դժգոհություն արտահայտելու հավելյալ միջոց է ծառայում բայերի շարունակական ձևի կիրառումը, այն, որ գործողությունն անընդհատ է, իսկ անընդհատ աղմուկը նյարդայնացնող հանգամանք է:

Դժգոհությունն առավել ընդգծված է դառնում **I told him to go somewhere else** հրամայական ասույթով, որով արտահայտվում է այն տհաճությունը, որ նա զգում է՝ տեսնելով եղբորը դազադ պատրաստելիս: Դա կարելի է դիտարկել որպես **գեր-ես**-ի մեկ այլ հատկանիշ. այն է՝ մյուսների գործողությունները հարմարեցնել սեփական ցանկությանը: Այդ գործողության՝ նյարդայնացնող լինելու հանգամանքն ընդգծվում է նաև **one lick less** (մի հարված պակաս) արտահայտությամբ, որը կրկնվում է 5 (հինգ) անգամ, և որով ցույց է տրվում Ջյուլիի անհանդուրժողականությունը:

Բացասական վերաբերմունքն արտահայտվում է նաև բառային մակարդակում, տվյալ դեպքում **goddamn** կոպտասությամբ (**goddamn box, goddamn adze**): Դժգոհությունն արտահայտելու համար կիրառված է մեկ այլ հնար ևս՝ հեգնանք. եղբոր արարքը նա ներկայացնում է բացասական երանգավորմամբ, որպես սեփական անձը **գովելու**, իր արածով հպարտանալու պատրվակ ... **where she can see him saying See. See what a good one I am making for you, until everybody that passes in the road will have to stop and see it and say what a fine carpenter he is.** Ըստ Ջյուլիի՝ եղբայրը պատրաստում է դազադն ինքնագովեստի համար. կրկնվող **See. See** (տե՛ս, տե՛ս) բայը ցույց է տալիս, որ Քեշն ուշադրություն է հրավիրում իր կատարած աշխատանքին և դրան տալիս **a good one** գնահատականը՝ բնորոշելով իր ստեղծածը որպես հաջողված, ստացված: Ջյուլը չափազանցում է Քեշի մասին իր պատկերացումն ու անուղղակի մեղադրանք ներկայացնում. ըստ նրա՝ Քեշը չի դադարի սղոցել, մինչև բոլորն ուշադրություն չդարձնեն իր արածին (**until everybody that passes in the road will have to stop and see**) և գովեստի խոսքեր չասեն (**say what a fine carpenter he is**): Այս առումով ևս նույնականանում են Ջյուլիի և Ջեյսընի կերպարները. երկուսն էլ ընտանիքի անդամի համար կատարվող աշխատանքը դիտարկում են որպես **սոցիալական գործունեություն** (ինչպես Ջեյսընը քրոջ դստեր խնամքն անվանում էր աշխատանք,

այնպես էլ Ջյուլըն իր եղբոր՝ Քեշի կատարածը դիտարկում է որպես ատաղձագործի ծառայություն):

Անուղղակի մեղադրանք է արտահայտվում ոչ միայն եղբոր հանդեպ, այլև ընտանիքի մյուս անդամների՝ **and now them others sitting there, like buzzards. Waiting, fanning themselves.** նախադասություններով, որտեղ **sitting, waiting, fanning** բայերի միջոցով նկարագրում է նրանց որպես պասիվ, որևէ բան չնախաձեռնող սուբյեկտներ, ինչը հարուցում է իր զայրույթը, որն արտահայտվում է այլաբերությամբ՝ **բազլի** հետ համեմատությամբ (**like buzzards**): Գիշատիչ թռչնի հետ համեմատությունը ցույց է տալիս ինչպես կերպարի զայրույթը, այնպես էլ ատելությունը: Բոլոր մեղադրական ասույթների մեջ շեշտվում է սուբյեկտների կամ նրանց արարքների **ոչ-պիտանելությունը**, ինչն ավելի ընդգծված արտահայտչականություն է ստանում, երբ կերպարն այդպիսի ասույթով արտահայտվում է Աստծո մասին՝ **if there is a God what the hell is He for**, որտեղ ոչ միայն **if** բառի կիրառմամբ կասկածի տակ է դնում Աստծո գոյությունը, և **a** անորոշ հոդով ժխտում նրա եզակիությունն ու ներկայացնում նրան որպես ինչ-որ դասի պատկանող մեկ ներկայացուցիչ, այլև Աստծո մասին արտահայտվում է կոպտասությամբ՝ **what the hell** բացասական արտահայտչական երանգ պարունակող արտահայտությամբ և անօգուտ է համարում նույնիսկ Աստծո գոյությունը:

Մյուսներին թերագնահատող ասույթները սեփական **ես**-ի բարձրացման միջոցներ են, կերպարի եսասիրությունն ընդգծող հնարներ: Սեփական **ես**-ի ուժեղացումը դրսևորվում է նաև սեփական ասելիքի կարևորմամբ՝ **I told, I said** կրկնվող արտահայտություններով: Այս հնարն ավելի ընդգծված արտահայտություն ունի «Շառաչ և ցասում» վեպում, որտեղ կերպարն իր ասելիքը կարևորում է այն աստիճան, որ մեջբերում է իր իսկ խոսքերը, իրեն ներկայացնում որպես հեղինակություն, իր ասածները հնչեցնում որպես **թևավոր խոսքեր**: Վեպի երրորդ գլխում՝ Ջեյսընի ներքին մենախոսության մեջ **like I say** (ինչպես ես եմ ասում) արտահայտությունը կրկնվում է 25 (քսանհինգ) անգամ՝

(80) **Besides, like I say I guess I dont need any man's help to get along I can stand on my own feet like I always have.** (The Sound and the Fury, 124)

(81) **Like I say, let her lay out all day and all night with everthing in town that wears pants, what do I care. I dont owe anything to anybody that has no more consideration for me, that wouldn't be a dam bit above planting that ford there and making me spend a whole afternoon and Earl taking her back there and showing her the books just because he's too dam virtuous for this world.** (The Sound and the Fury, 145)

Այս օրինակներում ընդգծվում է կերպարի եսակենտրոնությունը ոչ միայն սեփական ասելիքի կարևորմամբ, այլև **սեփական ուժերի գերազնահատմամբ**, երբ նա համարում է, որ ոչ ոքի կարիքը չունի՝ **I dont need any man's help**, կարող է ազատ ու անկախ լինել՝ **I can stand on my own feet**: Այստեղ ևս ներակա արտահայտված է մյուսների հանդեպ թերազնահատում՝ **I can stand on my own feet like I always have**, որ նա միշտ էլ իր հույսն իր վրա է դրել, որով շեշտվում է մյուսների՝ դարձյալ ոչ պիտանի, չօգնող լինելու փաստը: Օրինակ 81-ում կերպարն իր ես-ը զատում է մյուսներից՝ **I dont owe anything to anybody**, որտեղ իր և մյուսների միջև հարաբերությունը նա տեսնում է որպես պարտք, պարտավորություն (**owe**): Ոչ ոքի պարտական չլինելը նրան դարձնում է ինքնիշխան, անկախ: Մյուսներին թերազնահատելն արտահայտվում է փոխանունությամբ՝ **let her lay out all day and all night with everthing in town that wears pants**, որտեղ, բացի այն, որ մարդուն անվանում է առարկա մատնանշող բառով (**everthing**), մարդու անվան փոխարեն կիրառում է հագուստ ցույց տվող գոյական **pants**, որով ակնարկում է տղաներին, տղամարդկանց: Սեփական ուժերի գերազնահատում արտահայտող ասույթներ հանդիպում ենք նաև «Երբ ես մեռնում էի» վեպում՝ Էնսի մենախոսություններում՝

(82) **Durn that road. And it fixing to rain, too. I can stand here and same as see it with second-sight, a-shutting down behind them like a wall, shutting down betwixt them and my given promise. I do the best I can, much as I can get my mind on anything, but durn them boys.** (As I Lay Dying, 24)

Այստեղ նույնպես ասույթներն արտահայտում են սեփական անձի գերազնահատում և թերազնահատում մյուսների հանդեպ: **I do the best I can, much as I can get my mind on anything**, ըստ կերպարի՝ ինքն անում է այն, ինչ կարողանում է,

գերակտիվ է, միտքն աշխատում է ամեն ինչի վրա (**I can get my mind on anything**) և միաժամանակ նսեմացնում է սեփական որդիներին՝ **durn them boys**, որի մեջ դարձյալ կա անուղղակի մեղադրանք (այն, որ իր որդիները չեն արդարացնում իր սպասելիքները):

Կոպտասությունների կիրառումը կենտրոնական հատկանիշ է **գեր-ես**-ն արտացոլող կերպարների ներքին մենախոսություններում ինչպես «Շառաչ և ցասում», այնպես էլ «Երբ ես մեռնում էի» վեպում: Երկու դեպքում էլ թեմատիկ գիծ է դառնում զայրույթը/վրդովմունքը: Երկու դեպքում էլ այդ թեմատիկ գիծն արտացոլված է վերնագրի մեջ, քանի որ երկու վեպերի վերնագրերն էլ այս կամ այն չափով արտացոլում են բոլոր կերպարների մենախոսությունների թեմատիկ գծերը: «Երբ ես մեռնում էի» վեպի դեպքում վերնագրի մեջ **dying** բառը կարող է կապակցվել **զայրույթ** արտահայտող լեզվական միջոցների հետ. զայրույթը կարող է դիտարկվել որպես տառապանք, որպես սպանող, մեռցնող երևույթ: «Շառաչ և ցասում» վեպի դեպքում այդ թեմատիկ գիծն արտահայտված է ավելի ընդգծված. Վեպի երրորդ գլխում **fury** (զայրույթ) բառը վերածվում է մի ամբողջ հասկացության՝ դաշտի, որն իր տարբեր լեզվական արտահայտություններն է ստանում առանձին բառերի, կապակցությունների և քերականական ձևերի միջոցով:

1. Բառային մակարդակում **fury** հասկացություն արտահայտվում է՝

1.1. գռեհկաբանությունների և բացասական գնահատական պարունակող բառերի ու արտահայտությունների կիրառմամբ՝

(83) **Once a bitch always a bitch, what I say. I says you're lucky if her playing out of school is all that worries you.** (The Sound and the Fury, 109)

(84) **“All right,” I says. “We’ll just put this off a while. But dont think you can run it over me. I’m not an old woman, nor an old half dead nigger, either. You dam little slut,” I says.** (The Sound and the Fury, 112)

(85) **Trying to hurry and all, I says to myself it’s a good thing her eyes are giving out, with that little whore in the house, a Christian forbearing woman like Mother.** (The Sound and the Fury, 130)

(86) “**Dat’s de troof,” he says. “Well, ef I lives twell night hit’s gwine to be two bits mo dey takin out of town, dat’s sho.”**

“**Then you’re a fool,” I says.** (The Sound and the Fury, 139)

Գռեհկաբանությունը ծառայում է որպես ոճական հնար՝ հուզականությունն արտահայտելու համար: Այն ստեղծում է նաև պատկերացում կերպարի՝ աշխարհի պատկերի մասին, որն այս դեպքում ամբողջովին կառուցվում է բացասական հույզերի վրա: Այս օրինակներում այնպիսի գռեհկաբանությունները, ինչպիսիք են՝ **bitch, slut, whore**, վերագրվում են Քեդդիի դասերը՝ Քվենթինին՝ արտահայտելով Ջեյսընի ծայրահեղ բացասական վերաբերմունքը նրա բարոյական կեցվածքի հանդեպ: Օրինակ 84-ում կիրառված **old woman, old half dead nigger** արտահայտությունները ևս ունեն բացասական երանգավորում. առաջին արտահայտությամբ կերպարը հղում է կատարում մորը, իսկ երկրորդով՝ տան աղախնին: Երկուսին էլ բնորոշում է որպես ծեր (**old**), իսկ աղախնին չի դիտարկում որպես լիարժեք անձնավորություն (**half dead**) և կիրառում է **nigger** բառը, որը վիրավորական երանգ է պարունակում՝ սևամորթների մասին խոսելիս:

1.2. ծաղրական երանգ պարունակող փոխաբերությունների, համեմատությունների կիրառմամբ՝

(87) **Well at least I could come home one time without finding Ben and that nigger hanging on the gate like a bear and a monkey in the same cage. Just let it come toward sundown and he’d head for the gate like a cow for the barn, hanging onto it and bobbing his head and sort of moaning to himself. That’s a hog for punishment for you.** (The Sound and the Fury, 151)

«Կենդանու հետ համեմատությունն ուժգնացած զայրույթ է արտահայտում» (Leech 2014: 226): Իհարկե, որոշ կենդանիների հետ համեմատությունը կարող է ծառայել նաև փաղաքշանքի կամ մեղմասացության միջոց, սակայն մի շարք կենդանիներ ծառայում են վիրավորական համեմատության աղբյուրներ՝ ելնելով նրանց որոշակի հատկանիշներից: Այստեղ Ջեյսընը համեմատում է Բենջիին և նրան խնամող սևամորթ Լասթըրին **արջի** և **կապկի** հետ: Այնուհետ նա համեմատում է Բենջիին նաև **կովի** և **խոզի** հետ: Կենդանիների հետ նման համեմատությունն արտահայտում է Ջեյսընի հա-

կակրանքը թե՛ Բենջիի, թե՛ Լասթըրի հանդեպ: Արջի, կովի և խոզի հետ համեմատության մեջ հիմք կարող են ծառայել այդ կենդանիների **անճոռնիությունն** ու **փնթիությունը**, իսկ Լասթըրին կապկի հետ է համեմատում, քանի որ նա ստիպված էր տարբեր **ծամածոություններով** զբաղեցնել Բենջիին և սաստել նրա ողբը:

1.3. Ֆիզիկական բռնություն արտահայտող բայերի և արտահայտությունների գործածմամբ՝

(88) **She quit looking at me. She looked at Dilsey. “What time is it, Dilsey?” she says. “When it’s ten seconds, you whistle. Just a half a cup Dilsey, pl——”**

I grabbed her by the arm. She dropped the cup It broke on the floor and she jerked back, looking at me, but I held her arm. Dilsey got up from her chair.

“You, Jason,” she says. (The Sound and the Fury, 111)

(89) **“I’ll show you,” I says. “You may can scare an old woman off, but I’ll show you who’s got hold of you now.” I held her with one hand, then she quit fighting and watched me, her eyes getting wide and black.**

“What are you going to do?” she says.

“You wait until I get this belt out and I’ll show you,” I says, pulling my belt out. Then Dilsey grabbed my arm. (The Sound and the Fury, 112)

Երկու օրինակում էլ արտահայտված է ֆիզիկական բռնություն. Ջեյսընը ճանկում է Քվենթինի թևը (**I grabbed her by the arm**) և դա անում է ուժգին, քանի որ նախ Քվենթինը չի կարողանում ավարտել խոսքը (**pl——**) և ապա ձեռքից ընկնում է բաժակը (**dropped the cup**) և կոտրվում (**it broke**): Օրինակ 89-ում արտահայտվում է սպառնալիք (**I’ll show you**) և ֆիզիկական բռնություն գործադրելու նախապատրաստություն (**pulling my belt out**), իսկ **fighting** բայը ցույց է տալիս Քվենթինի ընդդիմանալը, պաշտպանվելը: Երկու օրինակներում էլ ֆիզիկական բռնության տեսարանն ավելի է ընդգծվում **միջամտող անձի**, այս դեպքում՝ աղախին Դիլսիի ներգրավմամբ, որը փորձում է հետ պահել Ջեյսընին (**grabbed my arm**):

1.4. որոշ բառերի և արտահայտությունների կրկնությամբ՝

(90) **“You turn me loose,” Quentin says. “I’ll slap you.”**

“You will, will you?” I says. “You will will you?” She slapped at me. I caught that hand too and held her like a wildcat. “You will, will you?” I says. “You think you will?”
(The Sound and the Fury, 111)

Ուժեղ հույզերն արտահայտելու համար հաճախ են կիրառվում կրկնությունները: Դրանք շեշտում են հուզականությունը և ավելի նպաստում արտահայտչականության ընդգծմանը: Հատվածում կրկնված է **You will, will you?** հարցական նախադասությունը, որտեղ Քվենթինն ասում է, թե կապտակի Ջեյսընին, իսկ վերջինս կրկնվող հարցով արտահայտում է իր զարմանքը, որ զայրույթի աստիճանի է հասնում՝ հաշվի առնելով կրկնության թիվը: Կարող ենք ենթադրել, որ յուրաքանչյուր անգամ կրկնելով՝ նա նաև ուժգնացնում է ձայնի հնչերանգը, իսկ վերջին կրկնության մեջ ավելացնում նաև **think** բառը՝ ակնարկելով, թե ինչպես Քվենթինը կարող է նույնիսկ մտքով անցկացնել ապտակել իրեն:

2. ասույթի մակարդակում **fury** – ցասում գոյականն արտահայտվում է՝

2.1. մեղադրական անուղղակի ասույթներով՝

(91) **“I dont mean you,” she says. “You are the only one of them that isn’t a reproach to me.”**

“Sure,” I says. “I never had time to be. I never had time to go to Harvard or drink myself into the ground. I had to work. But of course if you want me to follow her around and see what she does, I can quit the store and get a job where I can work at night. Then I can watch her during the day and you can use Ben for the night shift.” (The Sound and the Fury, 109)

Ինչպես նշվել է, Ջեյսընի խոսքում գերիշխող են անուղղակի մեղադրանքները, որոնք դարձյալ զայրույթ, ցասում արտահայտելու միջոցներ են: Արտահայտվում է մեղադրանք ու դժգոհություն այն փաստի վերաբերյալ, որ Ջեյսընը ստիպված է եղել միշտ աշխատել և ժամանակ չի ունեցել ո՛չ Հարվարդում սովորելու, ո՛չ հարբելու, ո՛չ էլ մոր գլխին փորձանք լինելու համար: Այստեղ նա ակնարկում է Հարվարդը, քանի որ ընտանիքը նախընտրել էր այնտեղ ուղարկել Քվենթինին, ուստի նրա մեղադրանքը ոչ միայն այն է, որ ինքն ստիպված է եղել միշտ աշխատել և ընտանիքն իրենից խլել է իր ժամանակը, այլ նաև այն, որ Քվենթինին վեր են դասել իրենից, որ ինքը ստորա-

դասված է եղել ընտանիքում: Իսկ կրկնվող **never** ժխտական մակբայն ավելի է աստկացնում ասույթի մեջ արտահայտված դժգոհությունը: Դրանով նա շեշտում է, որ իր ողջ կյանքում է նա գրկված եղել արտոնություններից: Հաշվի առնելով հատվածի սկզբի մեղադրանքը՝ հատվածի շարունակությունը հեզնանք է Ջեյսընի կողմից, երբ նա առաջարկում է թողնել իր աշխատանքը և գիշերային հերթափոխով ինչ-որ բան գտնել՝ Քեդդիի դստերը հետևելու համար:

2.2. խտրականություն արտահայտող ասույթներով – վեպի այս գլխում խտրականություն արտահայտող ասույթները կարելի է խմբավորել երեք կարգի մեջ՝ ռասսայական, սեռային և ազգային:

2.2.1. ռասսայական խտրականությունը շատ վառ է արտահայտված. բացի այն, որ սևամորթներին անվանում է **nigger**, ինչն անընդունելի է և վիրավորական, նրանց մասին խոսելիս օգտագործում է հեզնական, նվաստացուցիչ, ծաղրական երանգավորում պարունակող ասույթներ՝

(92) **I says she ought to be down there in that kitchen right now, instead of up there in her room, gobbing paint on her face and waiting for six niggers that cant even stand up out of a chair unless they've got a pan full of bread and meat to balance them, to fix breakfast for her.** (The Sound and the Fury, 109)

(93) **Sure,” I says, “that’s just what I’m thinking of—flesh. And a little blood too, if I had my way. When people act like niggers, no matter who they are the only thing to do is treat them like a nigger.”** (The Sound and the Fury, 110)

(94) **“Yes,” I says. “I feed a whole dam kitchen full of niggers to follow around after him, but if I want an automobile tire changed, I have to do it myself.”** (The Sound and the Fury, 113)

(95) **What this country needs is white labor. Let these dam trifling niggers starve for a couple of years, then they’d see what a soft thing they have.** (The Sound and the Fury, 115)

Սևամորթների հանդեպ խտրականությունն արտահայտվում է տարբեր ասույթներով՝ հեզնանքով, քննադատությամբ, նվաստացուցիչ արտահայտություններով և այլն: Սևամորթ մարդը դառնում է վատ համեմատության թիրախ՝ **When people act like**

niggers, treat them like a nigger (եթե մարդ իրեն սևամորթի պես է պահում, վարվիր նրա հետ ինչպես սևամորթի): Սա անուղղակի քննադատության դեպք է, սակայն արտահայտված է նաև ուղիղ քննադատություն՝ բացասական երանգավորում պարունակող բառերի կիրառմամբ՝ **dam trifling niggers** (անիծյալ չնչին սևամորթները), որով նա արժեզրկում է սևամորթներին: Արժեզրկման մեկ այլ օրինակ է նաև նրանց ծուլ կամ անկարող ներկայացնելը՝ **that cant even stand up out of a chair** (որ նույնիսկ աթոռից չեն կարող վեր կենալ): Իհարկե, բացասական այդպիսի կողմնորոշման արդյունքում սևամորթներին իր տանը կերակրելը նրա համար լիովին տհաճ երևույթ է՝ **I feed a whole dam kitchen full of niggers** (մի խոհանոց լիքը սևամորթ եմ կերակրում), ինչին հետևում է նրա ուղիղ մեղադրանքը, որ նրանց գործն էլ է ինքն անում՝ **but if I want an automobile tire changed, I have to do it myself** (եթե ուզում եմ անվաղող փոխել, պետք է ինքս անեմ):

2.2.2. սեռային խտրականությունը

(96) **Last time I gave her forty dollars. Gave it to her. I never promise a woman anything nor let her know what I'm going to give her. That's the only way to manage them. Always keep them guessing. If you cant think of any other way to surprise them, give them a bust in the jaw.** (The Sound and the Fury, 117)

Սեռային խտրականությունն արտահայտվում է ոչ միայն այս օրինակում, այլև ամբողջ գլխում, որտեղ Ջեյսընը կամ քննադատում, հեգնում կամ շահագործում է քրոջը և նրա դստերը: Նա ստորադասում է կանանց՝ գտնելով, որ կարելի է նրանց **կառավարել (manage)**, միշտ **անորոշ վիճակում պահել (keep them guessing)**: Սակայն նրա ատելությունն ավելի է ընդգծվում՝ ֆիզիկական բռնություն ցույց տվող արտահայտության կիրառմամբ՝ **give them a bust in the jaw** (հասցրու նրանց ծնոտին), որին հավելյալ նա նաև հեգնում է՝ դա համարելով անակնկալ կանանց համար (**surprise**):

2.2.3. ազգային խտրականություն

(97) **But I'll be damned if it hasn't come to a pretty pass when any dam foreigner that cant make a living in the country where God put him, can come to this one and take money right out of an American's pockets.** (The Sound and the Fury, 116)

Օտարերկրացիների մասին բացասական վերաբերմունքն արտահայտվում է **dam** (անիծյալ) բառով և մեղադրական ասույթով այն մասին, որ օտարերկրացիները չեն կարողանում վաստակել իրենց հողում և գումար են պոկում հենց ամերիկացիների գրպանից:

2.3. սպառնալիք արտահայտող ասույթներով՝

(98) **By the time I got the car stopped and grabbed her hands there was about a dozen people looking. It made me so mad for a minute it kind of blinded me.**

“You do a thing like that again and I’ll make you sorry you ever drew breath,” I says. (The Sound and the Fury, 114)

(99) **“If I hear one more time that you haven’t been to school, you’ll wish you were in hell,” I says. She turned and ran on across the yard. “One more time, remember,” I says. She didn’t look back.** (The Sound and the Fury, 114)

(100) **These dam little slick haired squirts, thinking they are raising so much hell, I’ll show them something about hell I says, and you too. I’ll make him think that dam red tie is the latch string to hell, if he thinks he can run the woods with my niece.** (The Sound and the Fury, 145)

Սպառնալիք արտահայտող ասույթները տարբերվում են ըստ նրա, թե ինչքանով է խիստ սպասվող պատիժը: Այս դեպքում **I’ll make you sorry** (այնպես կանեմ՝ կզոջաս) ավելի մեղմ/թույլ է՝ համեմատած հետևյալի հետ՝ **you’ll wish you were in hell** (դժոխքի մասին կերագես), երբ Ջեյսընը սպառնում է Քվենթինին: «Դժոխք» բառի կիրառմամբ նա շեշտում է նաև Քվենթինի մեղավորության և նրա՝ հավիտենական տանջանքի արժանի լինելու փաստը: Սակայն **you’ll wish you were in hell** ասույթը ենթադրում է, որ Ջեյսընը սպառնում է Քվենթինի համար այնքան վատ վիճակ, որ դժոխքը նրա համար երանելի կլինի:

2.4. հեզնանք արտահայտող ասույթներով՝

(101) **I says You’re a nigger. You’re lucky, do you know it? I says I’ll swap with you any day because it takes a white man not to have anymore sense than to worry about what a little slut of a girl does.** (The Sound and the Fury, 145)

Հետևությունն անելով վերոնշյալ այն ասույթներից, որոնք ընդգծում էին սևամորթների հանդեպ ունեցած խտրականությունը և բացասական վերաբերմունքը

Ջեյսընի կողմից, այստեղ նրա գնահատականը՝ **You're a nigger. You're lucky** (դու սևամորթ ես, դու բախտավոր ես) պետք է դիտվի միայն որպես հեգնանք, քանի որ նա չի կարող բախտավոր համարել այնպիսի ռասսայի, որին հենց ինքն է համարում արժեզրկված և նվաստ:

3. քերականական մակարդակում **fury – gwսում** հասկացույթն արտահայտվում է՝

3.2. շրջուն շարահասության կիրառմամբ՝

(102) **“Not if you come down there interfering just when I get started,” I says. “If you want me to control her, just say so and keep your hands off. Everytime I try to, you come butting in and then she gives both of us the laugh.”** (The Sound and the Fury, 110)

Ուժեղ հույզի արտահայտման մեկ այլ շարահյուսական միջոց է նաև շրջուն շարահասությունը, որն ավելի է շեշտում հուզականությունը: Այստեղ շրջված է ժխտումը, ինչով էլ Ջեյսընը շեշտում է իր մերժումը մոր՝ Քվենթինի վերահսկման հարցին միջամտելուն: Այստեղ նրա զայրույթն արտահայտվում է նաև **butting in** առօրյա խոսակցական դարձվածի կիրառմամբ, որը «խոսակցության կոպիտ միջամտում» է և անմիջական վիրավորանք է մորը:

Ամփոփելով վերը նշվածը՝ կարելի է եզրակացնել, որ Ու. Ֆոլքների երկու վեպերում էլ («Շառաչ և ցասում» և «Երբ ես մեռնում էի») նույնականանում են այն կերպարների ներքին մենախոսությունները, որոնց միջոցով Ու. Ֆոլքներն արտացոլել է գիտակցական շերտը: **Գիտակցական** շերտն արտացոլող ներքին մենախոսություններն ամենակապակցվածն են և նմանվում են նորմատիվ տեքստերի կառույցին: Այս հասկացությանին դաշտում է գործում *լավ է - վատ է* հակադրությունը: Ի տարբերություն գիտակցության մյուս մակարդակների՝ այս շերտում աշխարհի սոցիալական պատկերն է: Այստեղ հիմնական թեմատիկ դաշտերը վերաբերում են սոցիալական գործունեությանը՝ կրթությանը, աշխատանքին: Ընդգծվում է կերպարի **գեր-ես**-ը՝ ինչպես բառային, այնպես էլ քերականական միջոցներով: Կերպարի **գեր-ես**-ն ընդգծվում է տարբեր միջոցներով՝ **I** անձնական դերանվան բազմակի կրկնությամբ, եղանակավորող բայերի միջոցով, հեգնական, մեղադրական, նսեմացուցիչ վերաբերմունք արտահայտող ասույթներով, ծաղրական երանգ պարունակող փոխաբերությունների կիրառ-

մամբ, ֆիզիկական բռնություն արտահայտող բայերի և արտահայտությունների գործածմամբ, խտրականություն արտահայտող ասույթներով և այլն:

ԳԼՈՒԽ 3

ԳԻՏԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՀՈՍՔԻ ԼԵԶՎԱԿԱՆ ԴՐՍԵՆՈՐՈՒՄՆԵՐԸ Ու. ՖՈԼՔՆԵՐԻ ՎԵՊԵՐՈՒՄ

3.1. Ժամանակը՝ որպես անհատական գիտակցության բնութագրիչ և գիտակցության հոսքի խոսքայնացման միջոց

Գեղարվեստական ժամանակը, իհարկե, տարբերվում է իրական ժամանակից: Ի տարբերություն իրական ժամանակի, որը շրջելի չէ, գեղարվեստական ժամանակը կարող է անցումներ կատարել ներկայից անցյալ, անցյալից ապագա և այլն, ինչը տեղի է ունենում հետահայման և առաջահայման կարգերի շնորհիվ: Գեղարվեստական ներկան արդեն անցյալ է հեղինակի և ընթերցողի համար: Սովորաբար, տեքստի հաղորդակցական գործառույթն ապահովելու համար նշվում է որևէ մեկնարկային ժամանակակետ, որն առանցքային է տեքստում, և դրա շնորհիվ հստակեցվում են դեպի անցյալ և ապագա կատարվող անցումները: Ժամանակի կարգը տեքստում մատնանշվում է ինչպես **քերականական** միջոցներով (տարբեր ժամանակաձևերի կիրառմամբ), այնպես էլ **բառային** միջոցներով, ինչպես, օրինակ, բառեր և արտահայտություններ, որոնք մատնանշում են տարվա եղանակ (ձմեռ, գարուն, ամառ, աշուն), ամիս (հունվար, փետրվար և այլն), օրվա որևէ հատված (առավոտ, կեսօր, երեկո և այլն), կյանքի որևէ շրջափուլ (մանկություն, պատանեկություն, ծերություն և այլն) և այլն: Դրանք կարող են նշվել ինչպես **արտակա**, այնպես էլ **ներակա**, երբ նշվում է ոչ թե անմիջապես ժամանակը մատնանշող այդ բառը, այլ տվյալ ժամանակի հետ զուգորդվող բառեր (որոնք կարող են լինել խոսքի գրեթե ցանկացած մաս՝ գոյական, ածական, թվական, բայ, մակբայ և այլն), և ընթերցողն ինքը պետք է եզրակացնի, թե ժամանակային ինչպիսի հատված է նկարագրված:

Ինչպես արդեն նշվել է, գիտակցության հոսքի տեքստերը չեն հետևում ժամանակային կարգի այն նորմերին, որոնցով շարադրված են գեղարվեստական ավանդական տեքստերը: Այստեղ քերականական միջոցները մեծ դեր չեն խաղում՝ ցույց տալու ժամանակային հարացույցներից մեկից մյուսին անցումը: Ինչպես մոտ, այնպես էլ

հեռու անցյալը և ներկան նշվում են նույն անցյալ անորոշով, և չի հստակեցվում, թե որն է ավելի վաղ կատարվել:

«Շառաչ և ցասում» վեպը տրոհված է չորս մասերի: Հետաքրքրական է, որ բուն ժամանակային կարգը տեքստում չի պահպանվում, սակայն վեպի գլուխները վերնագրված են կոնկրետ ժամանակներով՝ մաս առաջին՝ 1928 ապրիլի 7, մաս երկրորդ՝ 1910 հունիսի 2, մաս երրորդ՝ 1928 ապրիլի 6, մաս չորրորդ՝ 1928 ապրիլի 8: Ըստ տեքստի ժամանակագրության՝ երկրորդ մասը շատ ավելի վաղ է կատարվել, իսկ մյուս մասերը՝ գրեթե նույն ժամանակահատվածում: Վեպի յուրաքանչյուր գլուխ ներկայացնում է մեկ օր, և հենց նշված այդ օրվա ընթացքում բովանդակային կարևորություն ներկայացնող ոչինչ չի կատարվում: Սակայն շնորհիվ հետահայման կարգի, տրվում են տարբեր ժամանակափուլերի գործողություններ, և սյուժետային գիծը դրա շնորհիվ ընդլայնվում է: Ու. Ֆոլքների այս ստեղծագործություններում հետահայումը մեծ դեր ունի, ինչը բացատրվում է նրանով, որ անցյալը մեծ կարևորություն ունի կերպարների համար: Դիպուկ է Գ. Գասպարյանի հետևյալ դիտարկումը. «Ֆոլքների այս հերոսների աշխարհը հիշողությունների աշխարհն է, չընդհատվող «հիշողության հոսքը». այն ամենը, ինչ դրանում տեղի է ունենում, կանխորոշվում է անցյալով: Այստեղ հիշողությունն իշխում է մարդկանց, որոնք կուրորեն ենթարկվում են դրա տիրապետությանը, ապրում են դրա ինքնաբուխ ազդեցության տակ, ինչն էլ հանգեցնում է նրանց մտքերի հոսքի քառսին և ներքին խոսքի ժամանակագրական «ընդհատումներին»» (Гаспарян 1984: 35-36): Սովորաբար հետահայումը դանդաղեցնում է բովանդակային տեղեկության զարգացումը, սակայն այս վեպում, կարող ենք ասել, որ հետահայումը ծառայում է հիմնական սյուժեն զարգացնելուն, բովանդակությունը ներկայացնելուն:

Քանի որ գիտակցության հոսքի տեքստերում դժվար է վեր հանել մեկնարկային կետը, այն է, հասկանալ, թե որն է կերպարի ներկան կամ անցյալը, վեպի գլուխները տարեթվերով վերնագրելը դյուրացնում է այդ հարցը: Պետք է ելակետային ընդունել այն գլուխները, որոնք արտացոլում են գիտակցական մակարդակը, քանի որ այդ հատվածներում «**այստեղ և հիմա**» - ն առավել ընդգծված է և համեմատաբար քիչ է ընդհատվում անցյալի զուգորդումներով, հետևաբար առավել ընկալելի է, թե որ գործողություններն են տեղի ունենում այն օրը, որով վերնագրված է վեպի տվյալ

գլուխը: «Շառաչ և ցասում» վեպում մեկնարկային կետ կարող ենք ընդունել վեպի երրորդ և հատկապես չորրորդ մասերը, որոնք արտացոլում են գիտակցական մակարդակը և ունեն տրամաբանական ավելի հստակ շարադրանք: Ուշադրություն դարձնելով այս գլուխների սյուժետային որոշ գծերի՝ հասկանում ենք, որ շատ կերպարներ այլևս «այստեղ և հիմա» չեն, այսինքն ներկա իրադարձություններում ընդգրկված չեն, հետևաբար մյուս գլուխներում այդ կերպարների մասին հիշատակումը հետահայում է:

(103) **Let one stay around white people for a while and he's not worth killing. They get so they can outguess you about work before your very eyes, like Roskus the only mistake he ever made was he got careless one day and died.** (The Sound and the Fury, 150)

(104) **“Yes?” she says. She looked at the flowers again. There must have been fifty dollars' worth. Somebody had put one bunch on Quentin's. “You did?” she says.**

“I'm not surprised though,” I says. “I wouldn't put anything past you. You don't mind anybody. You don't give a dam about anybody.”

“Oh,” she says, “that job.” She looked at the grave. “I'm sorry about that, Jason” (The Sound and the Fury, 122)

(105) **“Well,” I says, “I reckon he's entitled to guess wrong now and then, like anybody else, even a Smith or a Jones.” She began to cry again.**

“To hear you speak bitterly of your dead father.” she says. (The Sound and the Fury, 110)

(106) ***You cant do no good looking through the gate, T.P. said. Miss Caddy done gone long ways away. Done got married and left you. You cant do no good, holding to the gate ad crying. She cant hear you.*** (The Sound and the Fury, 32)

(107) **Benjy knew it when Damuddy died.** (The Sound and the Fury, 55)

Այս օրինակներում մատնանշված սուբյեկտները՝ Ռոսքըսը, Քվենթինը, հայրը, տատիկը և Քեդդին, վեպի մեկնարկային կետում, այսինքն այնտեղ, որտեղ գործողությունները տեղի են ունենում այստեղ և հիմա, այլևս չկան. Ռոսքըսը, Քվենթինը, տատիկը և հայրը մահացել են, իսկ Քեդդին ամուսնացել և հեռացել է տնից: Հետևաբար, վեպի այն գլուխներում, որոնք նույն ժամանակաշրջանն են ընդգրկում, և այդ

կերպարները հանդես են գալիս որպես գործող սուբյեկտներ, պարզապես հետահայման դեպքեր են: Ինչպես օրինակ՝

(108) **Roskus was milking at the barn. He was milking with one hand, and groaning. Some birds sat on the barn door and watched him.** (The Sound and the Fury, 18)

(109) **Father was standing by the kitchen steps.**

“Where’s Quentin.” he said. (The Sound and the Fury, 15)

(110) **“Your mommer going to whip you for getting your dress wet.”**

“She’s not going to do any such thing.” Caddy said.

“How do you know.” Quentin said.

“That’s all right how I know.” Caddy said. “How do you know.”

“She said she was,” Quentin said. “Besides, I’m older than you.”

“I’m seven years old.” Caddy said. “I guess I know.”

“I’m older than that.” Quentin said. “I go to school.” (The Sound and the Fury, 11)

(111) **“I bet he does tell.” Caddy said. “He will tell Damuddy.”**

“I cant tell her.” Quentin said. “She is sick.” (The Sound and the Fury, 13)

Սույն օրինակները «Շառաչ և ցասում» վեպի առաջին գլխից են, որը ևս 1928 թվականի ապրիլի մեկ օր է նկարագրում: Հաշվի առնելով այն, որ այս սուբյեկտները այստեղ և հիմա չեն, այս բոլոր դեպքերը հետահայում են. այն, թե ինչպես է Ռոսքուսը կով կթում, հայրը հարցնում, թե որտեղ է Քվենթինը, տատիկը հիվանդ է, իսկ վերջին օրինակում ժամանակային ցուցիչները ևս օգնում են հասկանալու, որ հետահայում է, քանի որ Քեդդիի և Քվենթինի երկխոսությունը հետահայում է մանկության շրջափուլին (**I’m seven years old, I go to school**): Այսպիսով՝ անձնանունը որպես հետահայման ցուցիչ, գիտակցության հոսքի տեքստի յուրահատուկ հնար է:

Նույն հնարը կիրառված է նաև «Երբ ես մեռնում էի» վեպում, որտեղ ներկայացվում է այն կերպարի մենախոսությունը, որն արդեն մահացած է, հետևաբար ամբողջ մենախոսությունը հետահայում է: Տվյալ կերպարի՝ Էդդիի մենախոսությունը ներկայացված է վեպի 114-րդ (հարյուր տասնչորսերորդ) էջում, մինչդեռ նրա մահվան մասին հիշատակվում է դեռևս 35-րդ (երեսունհինգերորդ) էջում՝ **Addie Bundren is dead**

նախադասությամբ: Ոչ միայն տվյալ կերպարի մենախոսությունը, այլև բոլոր այն հատվածները, որտեղ այդ կերպարը հանդես է գալիս որպես գործող սուբյեկտ, ևս հետահայում են:

Ինչպես նշվեց, ժամանակային կարգն արտահայտվում է ինչպես քերականական, այնպես էլ բառային միջոցներով: Գիտակցության հոսքի տեքստերում գերիշխող դեր են կատարում բառային միջոցները: Սակայն ժամանակաձևերի կիրառությունն, այնուամենայնիվ, ունի իր դերակատարումը: Այսպես՝ երկու վեպերի այն հատվածներում, որոնք ներկայացնում են անգիտակցական հենքով ներքին մենախոսություններ, չունեն ապառնի ժամանակ, քանի որ անգիտակցական պլանում մարդն ի զորու չէ ապագայի մասին մտածելու: Այդ դեպքում անցյալ ժամանակաձևով են ներկայացված ինչպես անցյալի հիշողությունները, այնպես էլ տվյալ պահի զգացողություններն ու տպավորությունները: Ենթագիտակցական մակարդակով շարադրված ներքին մենախոսությունների դեպքում դարձյալ գերիշխող են անցյալ ժամանակաձևերը, սակայն այստեղ կիրառվում է նաև ներկան, ոչ թե տվյալ ներկա իրադարձությունը ներկայացնելու, այլ արժեքների, գաղափարների քննման նպատակով, որոնք ճշմարիտ են մշտապես, հետևաբար ներկայացված են ներկա ժամանակաձևով: Իսկ վեպերի այն հատվածներում, որտեղ արտացոլված է գիտակցական մակարդակը, հանդիպում ենք նաև առաջահայման ցուցիչների, ապառնի ժամանակաձևի, քանի որ գիտակցական մակարդակն աչքի է ընկնում նաև ապագա պլաններ և ծրագրեր կազմելու ունակությամբ:

Ժամանակը, օբյեկտիվ երևույթ լինելով, մշտապես ստանում է սուբյեկտիվ ընկալում թե՛ իրական աշխարհում, թե՛ գեղարվեստական տեքստերում: Գիտակցության հոսքի տեքստերում ընդգծված է ժամանակի սուբյեկտիվությունը: Այստեղ գործ ունենք ժամանակի այնպիսի կարգի հետ, որը պայմանավորված է ոչ թե գործողությունների օրացուցային կամ տրամաբանական հաջորդականությամբ, այլ կերպարների հույզերով, մտորումներով, ապրումներով, գիտակցության տիպով: Հենց վերջիններս են թելադրում, թե ինչպիսին կլինի ժամանակի կարգը այդ տեքստերում և ինչպիսի շրջադարձ կունենա: Այսինքն՝ գիտակցության հոսքի տեքստերում գործ ունենք զգայական ժամանակի հետ, ինչպես դա անվանել է Զ. Տուրևևան (Турева 1979: 17): Քանի որ

«զգայական» եզրույթն այս դեպքում կարող է նաև զուգորդվել անգիտակցական մակարդակի զգայական ընկալման հետ, «զգայական ժամանակ» եզրույթի փոխարեն մենք կիրառում ենք «**հոգեբանական ժամանակ**» եզրույթը, որպեսզի այն դիտարկենք գիտակցական բոլոր մակարդակներում: Հոգեբանական ժամանակի միջոցով իրադարձությունները կարող են ներկայացվել ընդլայնված, դանդաղեցված և մանրամասն, կամ հակառակը՝ սեղմ, արագացված և ամփոփ: Շատ կարճ ժամանակահատվածում կատարված գործողությունը, որը կարևորվում է կերպարի կողմից, կենտրոնական է նրա գիտակցության մեջ, ներկայացվում է ավելի ընդլայնված, քան առավել երկար ժամանակ ընդգրկած գործողությունները, որոնք տրվում են բավականին սեղմ: Ելնելով նրանից, թե տվյալ ներքին մենախոսության մեջ որ ժամանակն է առավել ընդլայնված, կարող ենք դարձյալ փաստել գիտակցության այս կամ այն մակարդակի գերիշխումը:

Երկու վեպերում էլ ժամանակի ընդլայնումը տեղի է ունենում հիմնականում զգայությունների վերարտադրմամբ, ֆրեյմի նկարագրությամբ, փոխաբերությունների կիրառմամբ կամ զուգորդումների շնորհիվ: Այսպես, օրինակ, զգայության վերարտադրմամբ ժամանակի ընդլայնումը բնորոշ է անգիտակցական մակարդակին, որտեղ գերիշխող է զգայական ընկալումը: Անգիտակցական մակարդակում արտահայտված ներքին մենախոսության մեջ ընդլայնված է հոգեբանական այն ժամանակը, որը հիմնված է տեսողական, լսողական, նույնիսկ շոշափելիքի և հոտառության ընկալման վրա՝

(112) ***She smelled like trees. In the corner it was dark, but I could see the window. I squatted there, holding the slipper. I couldn't see it, but my hands saw it, and I could hear it getting night, and my hands saw the slipper and I couldn't see myself, but my hands could see the slipper, and I squatted there, hearing it getting dark.*** (The Sound and the Fury, 45)

Այս օրինակում զգայական ընկալումը տրված է ընդլայնված ժամանակով, երբ Բենջին, հողաթափը գրկած, կուչ է եկել պատուհանի մոտ: Հատվածի նկարագրությունն ամբողջովին հիմնված է զգայական ընկալման վրա՝ տեսողական, լսողական և հոտառության – **smelled, see, saw, hear, hearing**: Այն իրականում ժամանակային երկար ծավալ չի կարող զբաղեցնել, դա նույնիսկ ակնթարթի գրառում է, քանի որ

վիճակի, այլ ոչ թե գործողության նկարագրություն է, մինչդեռ այդ զգայությունների արձանագրումը ընդլայնվում և կրկնվում է հատվածում՝ **but my hands saw it – my hands could see the slipper, I could hear it getting night – hearing it getting dark**, ինչի շնորհիվ նկարագրությունն ստանում է ժամանակային առավել մեծ ծավալ: Ժամանակի ընդլայնումը զգայության վերարտադրմամբ բնորոշ է նաև «Երբ ես մեռնում էի» վեպում Վարդեմանի կերպարին՝

(113) **Then I can breathe again, in the warm smelling. I enter the stall, trying to touch him, and then I can cry then I vomit the crying. As soon as he gets through kicking I can and then I can cry, the crying can.** (As I Lay Dying, 36)

Այս կերպարի ներքին մենախոսություններում ևս տեքստային ժամանակն ընդլայնվում է զգայությունների նկարագրության շնորհիվ: Այս օրինակում դա արտահայտվում է կրկնություններով՝ **then I can cry, then I can breathe**. տեղեկության մեջ կենտրոնական է, թե կերպարն ինչ է կարողանում զգալ, ինչ է կարողանում արտահայտել: **I can** կապակցությունը կրկնվում է 4 (չորս) անգամ, նույնքան կրկնվում է նաև **cry** բայը: Զգայական ընկալումն արտահայտվում է **breathe, smelling, touch** բառերով:

Իհարկե, նշված միջոցներով տեքստային ժամանակի ընդլայնումը բնորոշ է նաև ավանդական տեքստերին, սակայն Ու. Ֆոլքների վեպերում դրանց առանձնահատկությունն այն է, որ յուրաքանչյուր կերպարի ներքին մենախոսության մեջ ընդլայնվում է այն ժամանակը, որը համապատասխանում է նրա գիտակցության մակարդակին.

- անգիտակցական մակարդակում ընդլայնված է ժամանակը, որում արտացոլվում են կրթերն ու բնագղները, զգայական ընկալումը («Շառաչ և ցասում» վեպում Բենջիի և «Երբ ես մեռնում էի» վեպում Վարդեմանի մենախոսություններում),

- ենթագիտակցական մակարդակում ժամանակն ընդլայնվում է փոխաբերությունների միջոցով. ընդլայնված ժամանակի մեջ արտացոլվում է արժեքների բախումը, իրականի և ռեալի քննումը, խղճի ու խղճմտանքի արտահայտումը, անցյալի հուշերն ու պայքարը՝ ժամանակի ու դրա բերած փոփոխությունների դեմ, անհաշտությունը վերջիններիս հանդեպ, վերացական հասկացությունների վերաբերյալ խորհրդածություններն ու բարոյական արժեքների կարևորումը («Շառաչ և ցասում» վեպում Քվենթինի և «Երբ ես մեռնում էի» վեպում Դարլի մենախոսություններում),

• գիտակցական մակարդակում ժամանակն ընդլայնվում է գործողությունների նկարագրությամբ. ընդլայնվող ժամանակն արտացոլում է տրամաբանական դատողություն. տեղորոշում ժամանակի և տարածության մեջ, նպատակների և ծրագրերի սահմանում, տարբեր օբյեկտների և սուբյեկտների հետ հարաբերությունների քննում և պարզաբանում, նյութական արժեքների շեշտադրում («Շառաչ և ցասում» վեպում Ջեյսընի և «Երբ ես մեռնում էի» վեպում Ջյուլիի և Էնսի մենախոսություններում):

Ի հակադրություն վերոնշյալ օրինակների՝ այս տեքստերում հանդիպում ենք նաև սեղմված ժամանակի, երբ ավելի տևական ընթացք ունեցած գործողությունները ներկայացվում են բավականին արագացված՝

(114) “You say things like that to hurt me,” she says. “I deserve it though. When they began to sell the land to send Quentin to Harvard I told your father that he must make an equal provision for you. Then when Herbert offered to take you into the bank I said, Jason I provided for now, and when all the expense began to pile up and I was forced to sell our furniture and the rest of the pasture, I wrote her at once because I said she will realize that she and Quentin have had their share and part of Jason’s too and that it depends on her now to compensate him. I said she will do that out of respect for her father. I believed that, then. But I’m just a poor old woman; I was raised to believe that people would deny themselves for their own flesh and blood. It’s my fault. You were right to reproach me. (The Sound and the Fury, 157)

Այստեղ մի շարք իրադարձություններ ներկայացված են սեղմված ժամանակով՝ հողատարածքի վաճառքը, Քվենթինին Հարվարդ ուղարկելը, աշխատանքի առաջարկն ու մերժումը, պարտքերի առաջացումը, կահույքի վաճառքը և նույնիսկ այն, թե ինչ գաղափարախոսությամբ են իրեն դաստիարակել մանկության տարիներին: Այսպիսով՝ Ու. Ֆոլքների վեպերում ակնթարթի գրառումն ու տարիներ տևած իրադարձությունների շարքը կարող են հավասարաչափ տեքստային ծավալով հանդես գալ՝ պայմանավորված համապատասխան գիտակցության տիպով:

Հետահայման և առաջահայման կարգերը տեքստերում կիրառվում են հավելյալ տեղեկություն ապահովելու, ընթացիկ գործողություններն իմաստավորելու նպատակով: Սակայն Ու. Ֆոլքների «Շառաչ և ցասում» և «Երբ ես մեռնում էի» վեպերում

հետահայման կարգը ոչ թե պարզապես նպաստում է տեղեկությունը հստակեցնելուն, այլ հենց այդ կարգի շնորհիվ է կառուցվում ամբողջ սյուժետային գիծը:

Նախ՝ հետահայումն ու առաջահայումը տեքստում առանձնացնելու նպատակով պետք է վեր հանել այդ տեքստի ներկան, այսինքն վեկտորային զրոն, այն, ինչը դիտվում է *այսպես և հիմա* կերպարի համար: Միայն տվյալ կետի համեմատությամբ կհասկանանք, թե որ տեղեկությունն է տանում դեպի ավելի անցյալ, որ տեղեկությունն է առաջահայում դեպի ապագա: «Շառաչ և ցասում» վեպի յուրաքանչյուր գլուխ ներկայացնում է մեկ օր, որը հենց տեքստի վեկտորային զրոն է՝ *այսպես և հիմա*, սակայն հենց այդ ներկայացվող օրվա ընթացքում բովանդակային ոչ մի էական բան չի կատարվում: Տվյալ դեպքում հետահայումը ոչ թե դանդաղեցնում է տեքստի ժամանակը, այլ կառուցում է ամբողջ բովանդակությունը:

Գիտակցության հոսքի տեքստերում ամեն ինչ միաձուլված է, այդ թվում՝ ժամանակային հարացույցները. այստեղ անցյալը երբեք չի դադարում, այն անընդհատ միախառնվում է ներկային, հետևաբար հետահայման կարգը դառնում է այս տեքստերի անբաժան մասը. անցյալն անդադար «առկայծում» է ներկայի մեջ: Հետահայման կարգը, սակայն, այս տեքստերում չի արտահայտվում նրան բնորոշ ցուցիչներով, օրինակ, **արդեն նշվել է, որ...**, **նա հիշեց, որ...**, **նրա առջև արթնացավ անցյալի այն տեսարանը, երբ...** և այլն: Այս դեպքում հետահայումն արտահայտվում է ներակա:

Հետահայումը «Շառաչ և ցասում» և «Երբ ես մեռնում էի» վեպերում արտահայտված է զուգորդային, ռեֆերենտային և բառային միջոցներով: Արդեն նշվել է, որ մի շարք կերպարներ տեքստի ներկայում այլևս չկան (մահացել կամ հեռացել են), հետևաբար տեքստի մյուս մասերում նրանց մասին հիշատակությունը, նրանց՝ որպես գործող սուբյեկտ ներկայացնելը, հետահայման դեպք է: Հետահայման դեպքեր են նաև բոլոր այն զուգորդային կապակցվածության ձևերը, երբ որևէ առարկա, անձ կամ իրադարձություն արթնացնում է անցյալից նմանօրինակ հիշողություն: Եթե օբյեկտը ծառայում է խթան՝ մեկ այլ օբյեկտի զուգորդման համար, նույնիսկ եթե ժամանակի կարգը ոչ մի կերպ արտահայտված չէ (ո՛չ բառային, ո՛չ քերականական միջոցներով), միևնույն է, ցանկացած զուգորդում ենթադրում է ժամանակի կարգի փոփոխություն:

Անհրաժեշտ է դիտարկել նաև այն դեպքը, երբ հետահայումն առկայացվում է առանց ցուցիչների և առանց զուգորդումների: «Շառաչ և ցասում» վեպին բնորոշ հատկանիշ է հատվածների հաջորդականությունը, որոնք ժամանակային տարբեր հարացույցների են պատկանում: Ընդ որում, դա ներառում է ժամանակային մեծ տարբերություն՝ տարիների կամ առնվազն ամիսների: Իսկ քանի որ հետահայումը ներակա դրսևորում ունի, ժամանակային այդ անցումները կարող ենք վեր հանել բառային միջոցներից: Դա էլ հենց դառնում է գիտակցության հոսքի տեքստերի առանձնահատկություններից. ժամանակի կարգը կարող է արտահայտվել ոչ միայն ժամանակ ցույց տվող բառերով, այլև գրեթե ցանկացած բառով: Շատ հատվածներում տեքստի բառային կապակցվածությունը պահպանված է, սակայն, ժամանակի ներակա ցուցիչները վեր հանելով, ակներև է դառնում այն փաստը, որ խախտված է հատվածների ժամանակային կապակցվածությունը՝

(115) **"Do you think buzzards are going to undress Damuddy."** Caddy said. **"You're crazy."**

"You're a skizzard." Jason said. He began to cry.

"You're a knobnot." Caddy said. Jason cried. His hands were in his pockets.

"Jason going to be rich man." Versh said. **"He holding his money all the time."**

Jason cried.

"Now you've got him started." Caddy said. **"Hush up, Jason. How can buzzards get in where Damuddy is. Father wouldn't let them. Would you let a buzzard undress you. Hush up, now."**

Jason hushed. **"Frony said it was a funeral."** he said. (The Sound and the Fury, 22)

Սույն հատվածում ժամանակային կոնկրետ ցուցիչներ՝ մակբայեր կամ պարագաներ չկան, սակայն կան բառեր, որոնք ներակա արտահայտում են տարիքային որևէ հատված, տվյալ դեպքում՝ մանկություն: Քեդդին սփոփում է Ջեյսընին՝ ասելով, որ բազենները չեն կարող հասնել, որտեղ տատիկն է (**How can buzzards get in where Damuddy is**), հայրիկը թույլ չէր տա (**Father wouldn't let them**). դրանով ցույց է տալիս այն, որ հայրիկը հեղինակություն է իրենց համար և պաշտպան ուժ (որն իշխանություն

ունի նույնիսկ բազենների վրա): Ինչպես նաև Ջեյսընի մասին խոսելիս կիրառվում է ներկա շարունակական ձևը՝ արտահայտելով առաջահայում նրա ապագայի վերաբերյալ, որտեղ Վերջը կանխատեսում է, որ Ջեյսընը հարուստ մարդ է դառնալու (**Jason going to be rich man**), քանի որ իր փողը ոչ մեկի չի տալիս (**He holding his money all the time**):

Այն, որ Ջեյսընը և Քեդդին այս հատվածում դեռ երեխա են, ապացուցվում է նաև նրանով, որ իրար դիմում են երեխաներին բնորոշ վիրավորական նրբերանգ ունեցող բառերով՝ **skizzard** – **մողես** (բառը **lizzard** և **skink** բառերի միախառնուրդն է, որոնք երկուսն էլ մողեսների տեսակների անվանումներ են) և **knobnot** (**սնդագլուխ**), և երկու բառերն էլ սահմանվում են որպես մանկական վիրավորանքի ձևեր՝ **childish insult** (The Faulkner Glossary, 2015): Բացի այդ, նշվում է, թե ինչպես է Ջեյսընը լացում, որտեղ **cry** բայը կիրառված է երկու անգամ (**He began to cry, Jason cried**), իսկ Քեդդին փորձում է սաստել նրան, որտեղ հրամայական **hush up** արտահայտությունը կիրառված է երկու անգամ: Այսպիսով՝ որոշակի բառերի ներակա իմաստներից՝ այս դեպքում գոյականների, ածականների և բայերի իմաստներից, ինչպես նաև ասույթների գործաբանական արժեքներից վեր ենք հանում տեքստի տվյալ հատվածի ժամանակային փուլը, այն է՝ մանկության շրջափուլը: Իսկ այդ հատվածին քիչ անց հաջորդում է հետևյալը՝

(116) *When we looked around the corner we could see the lights coming up the drive. T.P. went back to the cellar door and opened it.*

You know what's down there, T.P. said. Soda water. I seen Mr Jason come up with both hands full of them. Wait here a minute. (The Sound and the Fury, 23)

Այս հատվածները հաջորդում են իրար, սակայն երկրորդ օրինակում **Jason** հատուկ անվան հետ կիրառված է **Mr.** (պարոն) դիմելաձևը, ինչից պարզ է, որ այստեղ նա արդեն չափահաս մարդ է: Այսպիսով՝ երկու հատվածները ժամանակային տարբեր հարացույցների են պատկանում, մանկության փուլից անցում դեպի չափահասության ժամանակաշրջան, սակայն մեկի անցումը մյուսին ոչ մի արտակա ցուցչով արտահայտված չէ, հետևաբար բառերի ներակա իմաստներից ընթերցողը պետք է հասկանա, որ կերպարները ներկայացված են տարիքային տարբեր շրջափուլերում, և տեքստի այդ հատվածում ժամանակի կարգը տատանվում է:

«Շառաչ և ցասում» վեպում իրար հաջորդող հատվածներում ժամանակային տատանումները արտահայտվում են ոչ միայն տարիքային շրջափուլ մատնանշող բառերով, այլև այնպիսի բառերով և արտահայտություններով, որոնք ցույց են տալիս տարվա եղանակ կամ օրվա հատված՝

(117) **Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and I went along the fence. Luster was hunting in the grass by the flower tree.** (The Sound and the Fury, 3)

(118) **They were hitting little, across the pasture. I went back along the fence to where the flag was. It flapped on the bright grass and trees.** (The Sound and the Fury, 3)

(119) **It was red, flapping on the pasture. Then there was a bird slanting and tilting on it. Luster threw. The flag flapped on the bright grass and the trees.** (The Sound and the Fury, 3)

Վերոնշյալ պարբերությունները գրեթե հաջորդում են իրար: Ինչպես արդեն նշվեց, տարվա եղանակն արտակա արտահայտված չէ, սակայն կոնկրետ բառերից կարող ենք այն կռահել: Այսպես՝ կարելի է ենթադրել, որ գարնան վերջ է կամ ամռան սկիզբ, քանի որ բաղեղները ծաղկել են (**curling flower**), ծառերը ծաղկել են (**flower tree**), խոտն արդեն վառ կանաչ է (**bright grass**), իսկ **it was red** արտահայտությունից կարելի է ենթադրել, որ կարմիր ծաղիկներ էին, որ ծփում էին արոտի վրա, իսկ դրանց վրա մի ծիտ էր ճոճվում և շուռումուռ գալիս (**a bird slanting and tilting on it**): Վերոնշյալ օրինակներին զուգորդային կապակցվածությամբ անցում է կատարվում մեկ այլ պարբերության, որտեղ փոխվում է գործողությունների տեղն ու ժամանակը, իսկ վերջինիս փոփոխությունը կարելի է կռահել եղանակը մատնանշող բառերի և ասույթների շնորհիվ՝

(120) **Keep your hands in your pocket, Caddy said. Or they'll get froze. You don't want your hands froze on Christmas, do you.**

"It's too cold out there." Versh said . "You don't want to go out doors."

"What is it now."Mother said.

"He want to go out doors." Versh said.

"Let him go." Uncle Maury said.

“It’s too cold.” Mother said. (The Sound and the Fury, 4)

Նախորդող գարնանային և ամառային նկարագրությանը գրեթե անմիջապես հաջորդող այս հատվածում արդեն խորը ձմեռ է, ինչը կարելի է եզրակացնել հետևյալ ասույթներից. նախ Քեդդին Բենջիին խորհուրդ է տալիս ձեռքերը գրպանում պահել (**keep your hands in your pocket**), այլապես կսառչեն (**they’ll get froze**), ինչպես նաև նշվում է, որ ծննդյան տոներին նախորդող օրերն են (**on Christmas**): Բացի այդ մայրիկը դեմ է, որ Բենջին դուրս գնա, քանի որ շատ ցուրտ է (**It’s too cold**), որտեղ **too** բառով շեշտվում է ցրտի սաստիկ լինելը: Սակայն դժվար է կռահել՝ արդյո՞ք նկարագրվող ամառը և ձմեռը հաջորդում են իրար, թե՞ դրանց միջև նույնիսկ տարիների տարբերություն կա:

Այսպիսով՝ ժամանակի կարգի տատանումները պայմանավորված են մեծ մասամբ հետահայմամբ, որը տեքստում արտակա դրսևորում չի ստանում: Իրար հաջորդող հատվածները կարող են վերաբերել տարբեր տարիների, եղանակների, օրվա տարբեր հատվածների, որոնք դարձյալ արտակա դրսևորում չունեն: Տվյալ դեպքում ժամանակի կարգը արտահայտվում է ոչ թե ավանդական ժամանակային ցուցիչներով և մակբայերով, այլ ներակա բառերով՝ ածականներով, գոյականներով, բայերով, ինչպես նաև ասույթների գործաբանական արժեքով:

3.2. Կապակցվածության և ամբողջականության կարգերի առկայացման առանձնահատկությունները գիտակցության հոսքի տեքստերում

Արդեն նշվել է, որ գիտակցության հոսքի տեքստերում խորքային կառույցով պայմանավորվում են մակերեսային կառույցի առանձնահատկությունները: Կապակցվածության և ամբողջականության առումով դրանք կտրուկ տարբերվում են ավանդական գրական ստեղծագործություններից, ինչը հաճախ տպավորություն է ստեղծում, որ այդ տեքստերը կապակցված չեն: Դա հստակեցնելու համար պետք է անդրադառնալ կապակցվածության և ամբողջականության սահմանումներին և դրանց տարբերություններին:

Լեզվաբանական ուսումնասիրություններում կապակցվածությունը և ամբողջականությունը զատվում են և դասվում տարբեր հարացույցների՝ առաջինը վերագրելով բառային և քերականական, իսկ երկրորդը՝ իմաստային կապին: Կապակցվածությունը շղթայական կապ է ստեղծում տեքստի՝ բառային և քերականական միավորների միջև: Եթե տեքստում մի տարրի մեկնաբանությունը կախված է մեկ այլ տարրից, այսինքն մեկը կանխենթադրում է մյուսին և առանց դրա չի կարող հաջող ապակողավորվել, ուրեմն գործ ունենք կապակցվածության հետ» (Halliday & Hasan 1976: 4): Ի. Գալպերինը կապակցվածությունը համարում է տեքստի տրամաբանական հաջորդականությունն ապահովող միջոց. «Կապակցվածությունը ներառում է կապակցման յուրահատուկ ձևեր, որոնք ապահովում են կոնտինուումը, այն է՝ տրամաբանական հաջորդականությունը (ժամանակային և տարածական), առանձին մասերի, փաստերի, գործողությունների փոխկապակցվածությունը» (Гальперин 1981: 74): Նա առանձնացնում է կապակցվածության վեց տեսակ՝ տրամաբանական, զուգորդային, պատկերավոր, բաղադրիչային-կառուցվածքային, ռճաբանական, ռիթմաստեղծ: Մինչդեռ ամբողջականությունն Ի. Գալպերինն անվանում է *ինտեգրում*՝ այն համարելով ոչ այնքան որպես արդյունք, որքան գործընթաց, որը միավորում է տեքստի առանձին հատվածները մեկ ամբողջության մեջ: Նա դիտարկում է կապակցվածությունը որպես տրամաբանական կարգ, իսկ ինտեգրումը՝ հոգեբանական (Гальперин 1981: 124): Այլ կերպ ասած՝ կապակցվածությունը շարակարգային է, գծային, իսկ ամբողջականությունը՝ հարացուցային, ուղղահայաց: Չնայած նշված տարբերություններին՝ դրանք փոխկապակցված են. «Ի տարբերություն ամբողջականության, կապակցվածությունը լեզվաբանական է, այն պայմանավորված է տեքստի բաղադրիչների գծայնությամբ, այսինքն շարակարգային է, սակայն ամբողջականությունն ու կապակցվածությունը փոխկապակցված են» (Бабенко, Казарин 2005: 41):

Սակայն որոշ սահմանումներ հստակ չեն տարանջատում կապակցվածությունը և ամբողջականությունը, վերջինիս են վերագրում նաև տեքստում քերականական կապի ապահովումը. «Տեքստի ամբողջականությունը ներառում է այն կազմող նախադասությունների միջև եղած իմաստատրամաբանական, քերականական (նախ և առաջ շարահյուսական) և ռճաբանական փոխկապակցվածությունը» (Слюсарева,

Березин, Трошина 1982: 50-51): Սա կարելի է բացատրել նրանով, որ ամբողջականությունը դիտարկվում է որպես ավելի լայն երևույթ, քան կապակցվածությունը. «Ամբողջականությունն ապահովվում է այնպիսի կարգերի շնորհիվ, ինչպիսիք են՝ տեղեկատվություն, ինտեգրում, ավարտունություն, քրոնոտոպ՝ տեքստային ժամանակ և տարածություն, հեղինակի և կերպարի պատկեր, եղանակավորում, հուզականություն և արտահայտչականություն» (Бабенко, Казарин 2005: 41):

Ըստ որոշ մոտեցումների՝ տեքստի ամբողջական իմաստի ընկալման գործում առաջնային է համարվում ամբողջականությունը, և կապակցվածությունը բնավ պարտադիր պայման չէ, տեքստը կարող է ունենալ կապակցվածության բոլոր անհրաժեշտ միջոցները և չլինել ամբողջական, և հակառակը, չունենալ կապակցվածության բավարար միջոցներ, բայց լինել ամբողջական. «Կապակցվածությունն անհրաժեշտ, բայց ոչ բավարար պայման է տեքստաստեղծման գործում: Այդ պարագայում կապակցվածությունը միայն մի մաս է կազմում» (Halliday & Hasan 1976: 298-299): Նույն տեսակետն է արտահայտում նաև Ի. Գալպերինը, որը դարձյալ կապակցվածությունը չի դիտում որպես ամբողջականության ստեղծման միակ ձև. «Ինտեգրումը կարող է իրականացվել կապակցվածության միջոցով, բայց կարող է կառուցվել նաև զուգորդային և կանխենթադրությային հարաբերությունների վրա» (Гальперин 1981: 125): Ա. Լեոնտևը ևս կապակցվածությունը երկրորդական է համարում. «Կապակցվածությունը սովորաբար հանդիսանում է ամբողջականության պայման, բայց ամբողջականությունը չի կարող լիովին սահմանվել կապակցվածության միջոցով: Մյուս կողմից, տեքստի կապակցվածությունը միշտ չէ, որ ունի ամբողջականության առանձնահատկություն» (Леонтьев 1976: 46): Այն գաղափարը, որ առանց ամբողջականության նախադասությունների շարքը երբեք տեքստ չի կարող դառնալ, անկախ նրանից, թե կապակցվածության ինչքան միջոցներ են կիրառված, արժարժվում է մի շարք լեզվաբանների աշխատություններում ևս (Beaugrande & Dressler 1981:3; Brown and Yule 1983: 195; Ellis 1992: 148; Enkvist 1978, Hellman 1995; Lundquist 1985, Sanford & Moxey 1995): Սակայն այստեղ տեղին է նշել Ս. Տանսկանենի այն միտքը, որ կապակցվածությունը գուցե այդքան կարևոր չէ կարճ տեքստերում, հատկապես երկխոսություններում, ինչպես, օրինակ՝

A: That's the telephone.

B: I'm in the bath.

A: OK.

Այդուհանդերձ, հնարավոր չէ կառուցել երկարաձավալ ամբողջական տեքստ՝ առանց որևէ կապակցվածության միջոցի: Նրանում տեղ կգտնեն կամ քերականական, կամ բառային կապակցման ձևերը (Tanskanen 2006: 17-18):

Եթե կապակցվածությունը միավորում է տեքստի մակերեսում գտնվող բառային և քերականական տարրերը, ապա ամբողջականությունը համարվում է հոգելեզվաբանական կարգ՝ կապվելով ոչ այնքան հենց բուն տեքստի, որքան ընթերցողի հետ. «Ամբողջականությունը ոչ թե տեքստի ներսում է, այլ տեքստի և նրա ունկնդրի, ընթերցողի միջև եղած երկխոսության արդյունք է: Տեքստը կարող է ամբողջական թվալ որոշ ընթերցողների և անմեկնելի մյուսներին, քանի որ ընթերցողի հենքային գիտելիքներն առաջնային դեր են խաղում ամբողջականության վերհանման համար» (Tanskanen 2006: 7, 21): Տվյալ մոտեցման համաձայն՝ կապակցվածությունը օբյեկտիվ, իսկ ամբողջականությունը սուբյեկտիվ բնույթ ունի: Ամբողջականության հանդեպ ճանաչողական մոտեցումները շեշտադրում են ընթերցողի՝ տեքստն ամբողջական տեսնելու ունակությունը, անկախ նրանից, թե ինչ խոչընդոտներ է ներկայացնում տեքստը: Եթե արդարացվում են ընթերցողի՝ տեքստի հանդեպ ունեցած ակնկալիքները, ուրեմն տեքստը համարվում է ամբողջական: Հետևաբար, Ռ. Հասանի գնահատմամբ, ամբողջականությունը ոչ թե բացարձակ, այլ հարաբերական արժեք է, և ասել, թե տվյալ տեքստը ամբողջական է կամ ոչ-ամբողջական, ճիշտ չէ. «Տեքստային ամբողջականությունը հարաբերական, այլ ոչ թե բացարձակ հատկանիշ է, ուստի կարելի է դասակարգել տեքստերը առավել ամբողջականից մինչև նվազ ամբողջականի» (Hasan 1984: 184): Այդ միտքը տրամաբանորեն զարգացրել է Ջ. Տիրկկոն, որն ամբողջականության արժեքը դիտարկում է ոչ միայն տարբեր տեքստերի համեմատությամբ, այլև հենց միևնույն տեքստի շրջանակներում՝ նշելով, որ ինչպես որոշ տեքստեր կարող են ավել կամ նվազ կերպով լինել ամբողջական, այնպես էլ միևնույն տեքստի, հատկապես երկար տեքստի տարբեր մասեր կարող են ունենալ ամբողջականության տարբեր մակարդակներ. «Ամբողջականություն ասվածը կարող է զանա-

զանվել հենց տեքստի ներսում էլ, այսպես, տեքստի որոշ մասեր, որոշ հատվածներ կարող են առավել ամբողջական լինել, քան մյուսները» (Tyrkko 2011: 89):

Եթե ընթերցողի դերը մեծ է ցանկացած տեքստի ամբողջականությունը տեսնելու հարցում, ապա գիտակցության հոսքի տեքստերի դեպքում ընթերցողից առավելագույն ջանք է պահանջվում նույնը կատարելու համար, քանի որ այստեղ ընթերցողն ակտիվ մասնակից է տեքստը կառուցելու մեջ: Ինչպես նշում է Ե. Բրանկոն. «Գիտակցության հոսքի տեքստերի ամբողջականությունն ավելի շատ ընթերցողի մտքում է, քան հենց տեքստում» (Branco 1988: 2): Իսկ Ի. Գալպերինի գնահատմամբ, գիտակցության հոսքի տեքստերը ոչ թե կապակցված չեն, այլ հիմնվում են զուգորդային կապակցվածության վրա, որը միավորում է տրամաբանորեն իրարից հեռու, պատճառահետևանքային, ժամանակային և տարածական կապ չունեցող պատկերացումներ և իրադարձություններ. «Բավական է հետևել առանձին պարբերությունների, գլուխների և առանձին մասերի միջև եղած կապին Ու. Ֆոլքների, Ջ. Ջոյսի, Կ. Վոննեգուտի, Ա. Մերդոկի և այլոց ստեղծագործություններում, որպեսզի համոզվել, թե ինչ հիանալի կերպով են զուգորդման միջոցով կապակցվում մտքերը, պատկերացումները, իրադարձություններն ու գործողությունները» (Гальперин 1981: 80):

Այսպիսով՝ կապակցվածությունը և ամբողջականությունը փոխլրացնող տեքստային կարգեր են, որոնցից առաջինը վերաբերում է բառային և քերականական, իսկ երկրորդը՝ իմաստային կապին: Կապակցվածությունը շարակարգային է, իսկ ամբողջականությունը՝ հարացուցային: Ամբողջականությունը հոգելեզվաբանական կարգ է, որը տեքստի և ընթերցողի միջև եղած «երկխոսության» արդյունք է: Այն ոչ թե բացարձակ, այլ հարաբերական արժեք է և տարբեր կերպ է առկայացվում տարբեր տեքստերում:

Այն պնդումը, որ գիտակցության հոսքի տեքստերը չունեն կապակցվածություն, արդարացված չէ: Գուցե դրանք չեն համապատասխանում կապակցվածության և ամբողջականության այն նորմերին, որոնք ընդունված են եղել ավանդական գրականության շրջանակներում և արդարացրել են ընթերցողի ակնկալիքները, սակայն նրանք ունեն կապակցվածության իրենց ձևերը, ինչը պայմանավորվում է համապատասխան բովանդակությամբ: Մենք հակված ենք ընդունելու Յ. Լոտմանի այն դրույթը,

որ չի կարող լինել որևէ ստեղծագործություն առանց կառուցվածքային հարաբերությունների (Лотман 1970: 353-361): Պարզապես, կառուցվածքային հարաբերություններն այստեղ այլ կերպ են արտահայտված: Գիտակցության հոսքի տեքստերին բնորոշ առանձնահատկությունները վեր հանելու, վերլուծելու և ամփոփելու շնորհիվ այդ տեքստերը կարող են դիտարկվել նոր տեսակի նորմատիվ տեքստեր և այլևս չհամարվեն որպես նորմի խախտում:

Ու. Ֆոլքների «Շառաչ և ցասում» և «Երբ ես մեռնում էի» վեպերում կան հատվածներ, որոնք համապատասխանում են մինչմոդեռնիստական գեղարվեստական տեքստի նորմերին և կապակցված են թե՛ քերականական և թե՛ բառային միջոցներով: Օրինակ՝ «Շառաչ և ցասում» վեպում այդպիսի նորմատիվ կապակցվածություն ունեն երկխոսությունների մեծ մասը՝

(121) **“With two grown negroes, you must bring him into the house, bawling.” Mother said. “You got him started on purpose, because you know I’m sick.” She came and stood by me. “Hush.” she said. “Right this minute. Did you give him this cake.”**

“I bought it.” Dilsey said. “It never came out of Jason’s pantry. I fixed him some birthday.”

“Do you want to poison him with that cheap store cake.” Mother said. “Is that what you are trying to do. Am I never to have one minute’s peace.” (The Sound and the Fury, 37)

Տվյալ հատվածում առկա են կապակցվածության ինչպես քերականական, այնպես էլ բառային միջոցները: Քերականական կապակցվածությունն ապահովվում է նախ **him** դերանվան կրկնությամբ, որը, թեպետ էկզոֆորիկ է այս երկխոսության մեջ, այսինքն չի նշվում թե **him** ասելով խոսողը ում նկատի ունի, սակայն ամենահաճախն է կրկնվում՝ 5 (հինգ) անգամ: Դերանվանական կապակցվածություն է ապահովում նաև **Mother** գոյականի փոխարինումը **she** դերանվամբ, որն այստեղ սկզբում անաֆորիկ կիրառություն ունի, այսինքն հասկանալու համար, թե **she** դերանունն ում է վերագրված, պետք է հղում կատարենք տեքստի նախորդող հատվածին, սակայն հատվածի վերջում կրկնելով **Mother** գոյականը, այն ստանում է նաև կատաֆորիկ կիրառություն: Նմանօրինակ ռեֆերենտային կապակցվածություն է ապահովված նաև

փոխարինելով **cake** գոյականը **it** դերանվամբ, իսկ հետո դարձյալ վերականգնելով գոյականը: Այս օրինակում նորմի շեղում կարող ենք դիտարկել միայն վերջին անուղղակի խոսքը, որը կազմված է շրջուն շարադասությամբ հարցական նախադասություններից, սակայն հարցական նշանները բաց են թողնված:

Ինչ վերաբերում է բառային կապակցվածությանը, նշված հատվածում կա փոխկապակցված բառերի շարք, որոնք ստեղծում են երկու հիմնական թեմատիկ դաշտ: Առաջին դաշտը ստեղծվում է **bawling, got him started, hush, peace** բառերի միջոցով, որոնք կարող ենք դիտարկել թե՛ որպես հականիշների երկու զույգ՝ մի կողմից **got him started** և **hush**, մյուս կողմից **bawling** և **peace**, թե՛ որպես հոմանիշների՝ **got him started = bawling, hush = peace**: Այսինքն՝ առաջին դեպքում ունենք աղմուկին վերաբերող իմաստային դաշտ: Երկրորդ դաշտը կառուցվում է հետևյալ բառային միավորներով՝ **this cake, bought, pantry, birthday, poison, cheap store cake**: Այստեղ **pantry** գոյականը կիրառված է փող գոյականի փոխանունությամբ, ինչով էլ կապվում է **bought** բային, իսկ **cake** գոյականը կրկնվում է՝ սկզբում կիրառվելով **this** ցուցիչով (*this cake*), ապա՝ **cheap store** որոշիչով (*cheap store cake*): **Cheap** որոշիչը և **poison** բայը կապված են պատճառահետևանքային կապով (թխվածքի էժան լինելը՝ որպես թունավորման հավանական վտանգի կանխատեսում), իսկ **birthday** գոյականը համարվում է դրանք ամփոփող, իմաստային դաշտը կազմող միջուկային բառ:

Հատվածը կապակցված է թե՛ քերականական, թե՛ բառային միջոցներով, արտահայտում է լիարժեք միտք և դժվարություն չի ստեղծում ընկալելու դրանով արտահայտված բովանդակային գիծը: Աղախին Դիլսին իր գումարով ծննդյան տորթ է գնել, իսկ մայրը վախենում է, որ այդ էժանագին տորթը կարող է թունավոր լինել:

Ի տարբերություն «Շառաչ և ցասում» վեպի՝ «Երբ ես մեռնում էի» վեպում ավելի շատ են այն հատվածները, որտեղ պահպանված են ինչպես քերականական, այնպես էլ տրամաբանական նորմերը և վեպն ունի հաղորդակցական գործառույթի ավելի մեծ աստիճան՝

(122) **One night she was taken sick and when I went to the barn to put the team in and drive to Tull's, I couldn't find the lantern. I remembered noticing it on the nail the night before, but it wasn't there now at midnight. So I hitched in the dark and**

went on and came back with Mrs.Tull just after daylight. And there the lantern was, hanging on the nail where I remembered it and couldn't find it before. And there one morning while Dewey Dell was milking just before sunup, Jewel came into the barn from the back, through the hole in the back wall, with the lantern in his hand. (As I Lay Dying, 84)

Հատվածը ներկայացված է նույն ժամանակաձևով՝ անցյալ կատարյալով: Տրամաբանական ամբողջականությունն ապահովվում է նախադասությունների միջև բառային կապակցվածությամբ, որտեղ կրկնվող բառերը՝ **barn, lantern, nail** և **Tull** հատուկ գոյականը, ոչ թե զուգորդումներ են, այլ վերաբերում են նույն ռեֆերենտներին, այսինքն խոսքը վերաբերում է նույն ախոռին, նույն լապտերին, նույն մեխին, **Tull** անունը կրող նույն անձին: Գործողությունը տեղի է ունենում ժամանակային մեկ պլանում՝ անցյալի կոնկրետ ժամանակահատվածում, չկան զուգորդային անցումներ անցյալից ներկա կամ հակառակը: Հատվածն սկսվում է ժամանակային ցուցիչով՝ **one night**, հետահայումն արտահայտված է արտակա՝ **I remembered** և **the night before** արտահայտությունների միջոցով: Հետագա գործողությունները զարգանում են ժամանակային հաջորդականությամբ՝ յուրաքանչյուր ժամանակահատված ունենալով իր բառային ցուցիչը՝ **at midnight, after daylight, one morning**: Հատվածն ապահովում է թեմատիկ ամբողջականություն և լիարժեք փոխանցում բովանդակային գիծը, այն է՝ Դարլը (*I* դերանվան ռեֆերենտն է) ախոռում փնտրում է լապտերը, որը նկատել էր այդտեղ նախորդ գիշերը, սակայն չի գտնում և մթի մեջ խարխափելով է գնում տիկին Թալի հետևից (վերջինս, ենթադրաբար, բժիշկն է. այդ հատուկ անունը ներակա կապակցվում է **sick** բառի հետ) և միայն հաջորդ օրն է տեսնում լապտերը Ջյուլիի ձեռքում:

Այսպիսով՝ կարող ենք հերքել այն պնդումը, որ գիտակցության հոսքի տեքստերն ամբողջովին քառասային են և դժվարընթեռնելի: Այդ տեքստերում ևս կարող ենք հանդիպել կապակցվածության նորմերին հետևող հատվածների: Իսկ թե ո՞ր առանձնահատկություններն են բնորոշ գիտակցության հոսքի տեքստերի կապակցվածությանն ու ամբողջականությանը, կդիտարկվեն ստորև:

Գ. Գասպարյանի դիտարկմամբ, ներքին մենախոսությունը «հանված պահ» է, հատված՝ գիտակցության/մտքի հոսքից (Гаспарян 1984: 38): Իսկ այդ հատվածը տար-

բերվում է լիարժեք տեքստից՝ տեքստային բոլոր կարգերի մակարդակով: Քանի որ ներքին մենախոսությունը հատված է շարունակական, չընդհատվող հոսքից, նրանում բացակայում են ներածական նախադասությունները, արտահայտություններն ու ասույթները: Ինչպես նշում է Ն. Արուստյանովան, տեքստի ներածությունն ընդգրկում է երկու փուլ. առաջին փուլում տրվում են էքզիստենցիալ նախադասությունները, որոնք հավաստում են իրերի և անձանց առկայությունը, իսկ երկրորդ փուլում տվյալ իրը և անձը ստանում են իրենց անունները (Арутюнова 1976: 359): Ներքին մենախոսություններում վերոնշյալ էքզիստենցիալ՝ առարկան (անձը) «ներմուծող» նախադասությունները բացակայում են, ինչի հետևանքով այլ դրսևորում է ստանում ռեֆերենտային կապակցվածությունը: Վերջինս Ու. Ֆոլքների վեպերում ունի իր յուրահատուկ դրսևորումները՝

1. որոշիչ հոդի կիրառում անորոշի փոխարեն

Գոյականի տարրորոշման կարգը ձևավորվում է որոշիչ, անորոշ կամ զրո հոդի միջոցով: Նոր տեղեկատվություն (նախադասության ռեման) մատուցելիս, առարկայի կամ անձի մասին առաջին անգամ նշելիս, գոյականի հետ կիրառվում է անորոշ հոդը և ապա այն փոխարինվում որոշիչ հոդով, կամ որոշիչ հոդով նշվում է այն դեպքում, եթե առարկան միակն է, արդեն ծանոթ է, կամ եթե դրան հաջորդում է տվյալ գոյականի մասին հավելյալ որևէ տեղեկություն: Դա անգլերենի քերականական կանոններից է, որն իր կիրառությունն է գտնում տեքստերում, այդ թվում նաև գեղարվեստական տեքստերում, որտեղ մեծ մասամբ անորոշ հոդի շնորհիվ ներկայացվում է նախադասության *ռեման*, իսկ որոշիչ հոդի միջոցով՝ *թեման*: Սակայն գիտակցության հոսքի տեքստերում այս կանոնը չի գործում: Քանի որ գիտակցության հոսքի դեպքում անձի խոսքը (այս դեպքում ներքին մենախոսությունը) ուղղված է ինքն իրեն, այլևս *կարիք չկա տեղեկությունը ներկայացնելու*: Որոշիչ հոդը դառնում է գոյականների հիմնական սպասարկու բառը կամ մասնիկը: Ինչպես նշում է Պ. Քրիստոֆերսենը, **the** ձևի կիրառությունը ենթադրում է, որ ունկնդիրը գիտի, թե ինչի մասին է խոսքը (Christophersen 1939: 28): Որոշիչ կամ անորոշ հոդի գործածությունը պայմանավորված է նրանով, թե արդյոք տվյալ ռեֆերենտը, գոյականը ծանոթ է տվյալ կերպարին, թե ոչ: Նույնիսկ եթե տվյալ գոյականի մասին նշվում է առաջին անգամ, եթե այն արդեն ծանոթ է տվյալ

կերպարին, նրա ներքին մենախոսության մեջ այն նշվում է որոշիչ հոդով: Նախադասության թեմա-ռեմա հարաբերությունը որոշվում է ոչ թե ըստ ընթերցողի, այլ ըստ կերպարի: Ռեֆերենտի մասին առաջին հիշատակությունն իսկ նշվում է որոշիչ հոդով, և դա կարելի է տեսնել հատկապես «Շառաչ և ցասում» վեպի գլուխներից յոթաքանյուրի ներածական մասում, երբ դեռ նոր է սկսվում տեքստը, և տվյալ իրերի մասին դեռ նախորդող հիշատակում չի եղել՝

(123) Through the fence, between the curling flowers, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and I went along the fence. Luster was hunting in the grass by the flower tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he hit and the other hit. Then they went on. And I went along the fence. Luster came away from the flower tree and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass. (The Sound and the Fury,3)

Հատվածում կա 6 (վեց) հասարակ գոյական՝ **fence** (ցանկապատ), **curling flowers** (բաղդեղներ), **flag** (դրոշ), **flower tree** (ծաղկած ծառ), **table** (սեղան), **grass** (խոտ), որոնք բոլորն էլ նշված են որոշիչ հոդով: Վեպը նոր է սկսվում, սակայն տպավորություն է ստեղծվում, թե ընթերցողն արդեն գիտի, թե ինչ ցանկապատի, ծառի, դրոշի կամ սեղանի մասին է խոսքը:

Մինչդեռ «Երբ ես մեռնում էի» վեպում առավել հաճախ է հանդիպում գոյականների առկայացումն անորոշ հոդով, սակայն դարձյալ այդ առկայացումը պայմանավորված է նրանով, արդյոք տվյալ գոյականով արտահայտված առարկան նոր է, թե ծանոթ է տվյալ կերպարին՝

(124) HE GOES ON toward the barn, entering the lot, wooden-backed.

Dewey Dell carries the basket on one arm, in the other hand something wrapped square in a newspaper. (As I Lay Dying, 67)

Այս օրինակը ներքին մենախոսության սկիզբ է, ներածություն: Կիրառված չորս գոյականներից երեքն առկայացված են որոշիչ հոդով՝ **the barn** (ախոռը), **the lot** (հողամասը), **the basket** (զամբյուղը), իսկ չորրորդը՝ անորոշ հոդով՝ **a newspaper** (մի թերթ): Առաջին երկու գոյականների դեպքում որոշիչ հոդի կիրառությունը կարող է

բացատրվել նրանով, որ հողամասն ու փոխոքը տվյալ տարածքում միակն են, սակայն **basket** (զամբյուղը) գոյականի հետ, որը մեկն է տվյալի դասի ռեֆերենտներից, նորմատիվ տեքստի դեպքում կգործածվեր անորոշ հոդով, քանի որ դրա մասին նախորդող հիշատակում կամ հետագա մանրամասնում չկա: Այս դեպքում **basket** գոյականն առկայացված է **the** հոդով, քանի որ այն ծանոթ է Դարլին (այն կերպարին, որի ներքին մենախոսությունը ներկայացված է), իսկ **newspaper** գոյականն առկայացված է **a** անորոշ հոդով, քանի որ այդ գոյականով արտահայտված ռեֆերենտն անծանոթ է նրան, նա այն առաջին անգամ է տեսնում, ինչի ապացույցն է նաև նախորդող **something** անորոշ դերանունը: Բացի որոշիչ հոդը, թեմայի՝ «ծանոթ տեղեկատվության» ցուցիչ են հանդես գալիս նաև դերանունները:

2. կատաֆորիկ ռեֆերենտների կիրառում

Սովորաբար տեքստերում ռեֆերենտները դերանվամբ փոխարինվում են անաֆորիկ գործառույթով, այն է՝ նախ նշվում է անունը (հատուկ կամ հասարակ գոյականը), ապա այն փոխարինվում դերանվամբ: Օրինակ՝ “**Susan came home. She looked very happy**”, երկու նախադասությունները կապակցված են անաֆորիկ ռեֆերենտներով, նախ նշվում է հատուկ անունը՝ **Susan**, իսկ երկրորդ նախադասության մեջ փոխարինվում է դերանվամբ՝ **she**: Եթե նույնիսկ հանդիպում է կատաֆորիկ գործառույթը, երբ դերանունը կիրառելուց հետո է նշվում անունը, ապա դերանվան և անվան միջև կապը լինում է ոչ շատ դիստանտ (հեռադիր). այն կարող է նշվել կամ միևնույն նախադասության մեջ կամ հաջորդող նախադասություններից որևէ մեկում, բայց ոչ սովորաբար, օրինակ, վեպի մյուս գլուխներում: Դերանվան կիրառումը և անվան «ուշացումը, ձգձգումը» բնորոշ է դետեկտիվ ժանրի տեքստերին, որտեղ հեղինակը միտում ունի ընթերցողին անհամբեր վիճակում պահելու: Ու. Ֆոլքների վեպերում գերիշխող է դերանունների կատաֆորիկ կիրառումը, այսինքն այն դեպքը, երբ հասկանալու համար, թե տվյալ դերանունն ում կամ ինչին էր ուղղված, պետք է հղում կատարել հիմնականում տեքստի հաջորդող մասերին, երբեմն էլ՝ հաջորդ գլուխներին: Սակայն, ի տարբերություն դետեկտիվ ժանրի, որտեղ այդ հնարի կիրառումն ունի ոճական ազդեցություն, այս տեքստերում նման տեխնիկայի կիրառումը դարձյալ

պայմանավորվում է նրանով, որ երկրորդական է տեքստի հաղորդակցական բնույթը, և ենթադրվում է, թե ընթերցողն արդեն գիտի, թե ում կամ ինչի մասին է խոսքը:

(125) **And Mother says,**

“But to have the school authorities think that I have no control over her, that I cant_____”

“Well,” I says. “You cant can you? You never have tried to do anything with her,” I says. “How do you expect to begin this late, when she’s seventeen years old?”

She thought about that for a while.

“But to have them think that... I didn’t even know she had a report card. She told me last fall that they had quit using them this year. And now for Professor Junkin to call me on the telephone and tell me if she’s absent one more time, she will have to leave school. How does she do it? Where does she go? You’re down town all day; you ought to see her if she stays on the streets.”

“Yes,” I says. “If she stayed on the streets. I don’t reckon she’d be playing out of school just to do something she could do in public,” I says. (The Sound and the Fury, 109)

Հատվածը ներկայացնում է Ջեյսընի և մոր երկխոսությունը, որն ամբողջությամբ երրորդ, իգական սեռի անձի մասին է՝ ելնելով **she/her** դերանունից, որը հատվածում կրկնվում է 14 (տասնչորս) անգամ, սակայն չի նշվում, թե ում մասին է խոսքը: Հարակից բառույթներից՝ **school authorities** (դպրոցի ղեկավարություն), **seventeen years old** (տասնյոթ տարեկան), **report card** (թվանշանների վկայական), **leave school** (դպրոցից հեռանալ), պարզ է, որ խոսքը 17-ամյա աղջկա մասին է, որն այնքան էլ լավ առաջադիմություն չունի դպրոցում և դպրոց հաճախելու փոխարեն թափառում է փողոցներում: Միայն երկու էջ հետո նշվում է հատուկ անունը, և թեմատիկ շարունակությունից պարզ է դառնում, որ խոսքը Քվենթինի մասին է՝

(126) **“You turn me loose,” Quentin says. “I’ll slap you.”**

“You will, will you?” I says. “You will will you?” She slapped at me. I caught that hand too and held her like a wildcat. “You will, will you?” I says. “You think you will?” (The Sound and the Fury, 111)

Կա նույն անվան կրկնակի կիրառում: Այստեղ տրված է **she** դերանվան կատաֆորիկ ռեֆերենտը՝ **Quentin**, ընդ որում այն վեր է հանվում թեմատիկ ընդհանրությամբ, երբ նկարագրվում է, թե Ջեյսընն ինչպես է արդեն որոշել պատժել Քվենթինին վատ պահվածքի, դպրոց չհաճախելու համար:

Կատաֆորիկ ռեֆերենտներն այս տեքստերում հիմնականում արտահայտված են հեռադիր՝

(127) **Then we quit eating and we looked at each other and we were quiet, and then we heard it and I began to cry.**

“What was that.” Caddy said. She put her hand on my hand.

“That was Mother.” Quentin said. The spoon came up and I ate, then I cried again. (The Sound and the Fury, 16)

Նշված է **it** դերանունը, ինչը վերաբերում է կամ ինչ-որ աղմուկի կամ մարդու ձայնի՝ ելնելով **heard** բայից: Հետո բացահայտվում է այդ ձայնի «սկզբնաղբյուրը»՝ **that was Mother** (մայրիկն էր): Սակայն մանրամասնված չէ, թե ինչ ձայն էր, այսինքն՝ **that was Mother – crying? shouting? talking?** (մայրիկը լացո՞ւմ էր, գոռո՞ւմ էր, խոսո՞ւմ էր): Տեղեկությունը մանրամասնվում է հեռադիր կապով հաջորդ էջում՝

(128) **“Your mommer aint feeling well.” Dilsey said. “You all go on with Versh, now.”**

“I told you Mother was crying.” Quentin said. (The Sound and the Fury, 17)

Այսպիսով՝ պարզ է դառնում, որ **it** դերանվան կատաֆորիկ ռեֆերենտն է **crying**: Այսինքն, եթե վերականգնենք նախադասությունը, այն կհնչի՝ **‘then we heard Mother crying’**:

3. Էքզոֆորիկ ռեֆերենտների կիրառում

Մ. Հալիդեյը և Ռ. Հասանը չեն համարում կապակցման էքզոֆորիկ տեսակը տեքստի կապակցվածության միջոց, քանի որ այդ դեպքում ռեֆերենտը տեքստից դուրս է և չի օգնում ընթերցողին կառուցել ու կապակցել տեքստը (Halliday & Hasan 1976: 18): Էքզոֆորիկ ռեֆերենտները գիտակցության հոսքի տեքստերի բաղադրիչ մաս են կազմում, թեպետ դրանք առավել կիրառելի են բանավոր խոսքում և երկխոսություններում, երբ հնարավորություն կա մատնանշելու այն ռեֆերենտը, որը չի

անվանվելու: Սովորաբար էքզոֆորիկ ռեֆերենտով արտահայտվում են դերանունները, հատկապես ցուցական դերանունները, որոնք այդքան էլ վճռորոշ չեն ամբողջական տեղեկատվության ընկալման հարցում: Օրինակ՝ եթե նույնիսկ գրավոր հաղորդակցության մեջ տեսնենք **this book** արտահայտությունը, այստեղ էքզոֆորիկ է **this** դերանունը, ինչը, սակայն, չի խանգարում ընկալել օբյեկտը, որը հաղորդակցական առավել մեծ գործառույթ ունի՝ տեքստն ընկալելու համար: Մինչդեռ գիտակցության հոսքի տեքստերում էքզոֆորիկ արտահայտություն կարող են ստանալ ոչ միայն ցուցական դերանունները, այլև բովանդակային արժեք ունեցող ենթակաները, խնդիրներն ու լրացումները, և նույնիսկ ամբողջական հասկացութային տեղեկությունը, ինչը տեղեկատվական առումով բացթողում է և առաջացնում է շփոթմունք:

Այս տեքստերում էքզոֆորիկ ռեֆերենտային կիրառություն են ստանում հատկապես ենթակաները, որոնք նշվում են դերանվամբ և չի հստակեցվում, թե ում մասին է խոսքը: Իսկ տեքստի հաջորդող մասերում երբեմն տրվում է ոչ թե հենց այն հատուկ անունը կամ գոյականը, որին վերաբերում է դերանունը, այլ տրվում են դրանց հարող **իմաստային որոշակի բաղադրիչներ**, որոնցից պետք է «**վերականգնել**» կամ կռահել, թե ինչի մասին է խոսքը: Այսինքն, ռեֆերենտն արտահայտված է ներակա: Այսպես՝ այն հատվածում, որով սկսվում է «Շառաչ և ցասում» վեպը, կիրառված են **they** և **he** դերանունները, որոնք պարբերության մեջ կրկնվում են մի քանի անգամ տարբեր հոլովներով, սակայն չի նշվում, թե ում մասին է խոսքը՝

(129) “**They aint nothing over yonder but houses.**” Luster said. “**We going down to the branch.**”

They were washing down at the branch. One of them singing. I could smell the clothes flapping, and the smoke blowing across the branch. (The Sound and the Fury, 9)

Նշված է **they** դերանունը, որը հաջորդ նախադասության մեջ կրկնվում է՝ **them**, սակայն չի տրվում ռեֆերենտը: Այն կարելի է վեր հանել հարակից բառերից՝ **washing clothes** (շորերն էին լվանում), **singing** (երգում էին), ինչից կարելի է ենթադրել, որ մի խումբ կանանց մասին է խոսքը, որոնք գետափին շորեր էին լվանում: Էքզոֆորիկ ռեֆերենտները հնարավոր է վերականգնել կանխենթադրույթով, ընթերցողի սուբյեկ-

տիվ եզրակացությամբ: Նույն տեսարանի կրկնության միջոցով հեռադիր կապ է ստեղծվում վեպի մեկ այլ հատվածի հետ, որտեղ բացի կրկնությունից, ունենք նաև զուգորդում, այն է՝ վեպի կին կերպարներից մեկը՝ Դիլսին երգում է, և այդ տեսարանը զուգորդային կապ է արթնացնում Բենջիի մոտ, և նրա հիշողության մեջ վերականգնվում են գետի ափին լվացք անող և երգող կանայք՝

(130) **Dilsey was singing**

“Not around yonder.” T.P. said. “Don’t you know mammy say you cant go around there.”

They were singing. (The Sound and the Fury, 19)

Այսպիսով՝ դարձյալ հարակից բառերից պետք է վերականգնենք **they** ենթական, որն էքզոֆորիկ կիրառություն ունի տեքստում, իսկ կրկնվող **singing** բայը հեռադիր կապ է ստեղծում տեքստի մասերի միջև:

Էքզոֆորիկ ռեֆերենտներ հանդիպում են նաև «Երբ ես մեռնում էի» վեպում: Այստեղ ևս դերանվամբ արտահայտված ենթական կարող է մնալ տեքստից դուրս՝

(131) **WE ARE GOING to town. Dewey Dell says it wont be sold because it belongs to Santa Claus and he taken it back with him until next Christmas. Then it will be behind the glass again, shining with waiting.** (As I Lay Dying, 65)

Հատվածում նշված **it** դերանունը մնում է էքզոֆորիկ, ռեֆերենտը չի վերականգնվում: Դերանունը կրկնվում է չորս անգամ, ինչով շեշտվում է տվյալ օբյեկտի կարևորությունը տեքստի տեղեկատվության ընկալման մեջ, և դարձյալ հնարավոր է վերականգնել ռեֆերենտը միայն կանխենթադրույթով՝ կապակցելով այն հարակից բառերին կամ վեր հանելով ընդհանուր համատեքստից: Այս դեպքում կարելի է ենթադրել, որ **it** դերանունը կիրառված է **bicycle** (հեծանիվ) գոյականի փոխարեն, քանի որ ըստ ընդհանուր տեքստային տեղեկատվության, դա այն էր, ինչի մասին երազում էր տվյալ կերպարը և ակնկալում ստանալ որպես ամանորյա նվեր:

4. **տարբեր ռեֆերենտների անվանումը նույն հատուկ գոյականով**

«Շառաչ և ցասում» վեպն ընթերցողի համար խնդրահարույց կարող է լինել նաև հատուկ գոյականների կիրառության առումով: Օրինակ՝

(132) **We could hear the roof. Quentin smelled like rain, too.**

What did Jason do, he said.

He cut up all Benjy's dolls, Caddy said.

Mother said to not call him Benjy, Quentin said. He sat on the rug by us. I wish it wouldn't rain, he said. You cant do anything.

You've been in a fight, Caddy said. Haven't you.

It wasn't much, Quentin said.

You can tell it, Caddy said. Father'll see it.

I dont care, Quentin said. I wish it wouldn't rain. (The Sound and the Fury, 41)

(133) *What are you doing to him, Jason said. Why cant you let him alone.*

I aint touching him, Luster said. He been doing this way all day long. He needs whipping.

He needs to be sent to Jackson, Quentin said. How can anybody live in a house like this.

If you dont like it, young lady, you'd better get out, Jason said.

I'm going to, Quentin said. Dont you worry. (The Sound and the Fury, 43)

Երկու հատվածներում էլ կիրառված է **Quentin** հատուկ անունը, որը, սակայն վերաբերում է տարբեր ռեֆերենտների. առաջին օրինակում այն վերաբերում է արական սեռի անձի՝ ելնելով **he** երրորդ դեմքի, եզակի թվի, արական սեռ ցույց տվող դերանունից, իսկ երկրորդ օրինակում նույն **Quentin** հատուկ անունը վերաբերում է իգական ռեֆերենտի՝ ելնելով նրան հասցեագրված **young lady** դիմելաձևից: Առաջին դեպքում խոսքը Քեդդիի եղբայր Քվենթինի մասին է, որը դեռ պատանի է և ինչ-որ կովի մեջ է ընկել, իսկ Քեդդին խորհուրդ է տալիս ասել հորն այդ մասին, քանի որ նա տեսնելու է: Երկրորդ օրինակում **Quentin** հատուկ անունն արդեն վերաբերում է Քեդդիի դստերը, որին Քվենթին քեռու անունով են կնքել, իսկ այս հատվածում նա իր դժգոհությունն է արտահայտում Բենջիի հետ նույն տանն ապրելու համար, ինչին ի պատասխան Ջեյսընը նրան խորհուրդ է տալիս դուրս գնալ՝ նրան դիմելով **young lady**, որտեղ **lady** բառի մեջ կարող ենք տեսնել նաև Ջեյսընի հեգնանքը նրա նկատմամբ: Տարբեր ռեֆերենտները նույն հատուկ անունով են կիրառված, իսկ ընթերցողն այդ տեղեկությունը պետք է վերադասավորի՝ կապակցելով տեքստի բոլոր գլուխները:

Այսպիսով՝ գիտակցության հոսքի տեքստերին բնորոշ է կատաֆորիկ և էքզոֆորիկ ռեֆերենտների կիրառումը, կերպարների և շրջակայքի մասին ներածության, բովանդակային նշանակություն ունեցող ռեֆերենտների բացթողումը: Բաց թողնված ռեֆերենտները կամ վերականգնվում են վեպի մյուս գլուխներում՝ նպաստելով տեքստի ամբողջականությանը և բազմաձայնությանը, կամ էլ մնում են տեքստից դուրս՝ ավելի թուլացնելով տեքստի հաղորդակցականությունը:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

Ուիլյամ Ֆոլքների «Շառաչ և ցասում» և «Երբ ես մեռնում էի» վեպերը «գիտակցության հոսք» մոդեռնիստական ուղղության տեքստեր են և շարադրված են ներքին մենախոսության պատմողական տեխնիկայով: Երկու վեպերում էլ յուրաքանչյուր գլուխ ներկայացնում է մեկ կերպարի ներքին մենախոսություն:

Երկու վեպերն էլ միջտեքստային կապ ունեն դասական գրականության, կրոնական և առասպելական ստեղծագործությունների հետ, ինչն արտահայտվում է ոչ միայն վերնագրերում, այլև տեքստերի բովանդակային-հասկացութային մակարդակում:

«Շառաչ և ցասում» և «Երբ ես մեռնում էի» վեպերի ուսումնասիրությունը գիտակցության հոսքի խոսքայնացման տեսանկյունից թույլ է տալիս կատարել հետևյալ եզրահանգումները՝

- Ու. Ֆոլքների «Շառաչ և ցասում» և «Երբ ես մեռնում էի» վեպերի հիմքում Ֆրոյդյան հոգեվերլուծությունն է. տարբեր կերպարների միջոցով արտապատկերվում են գիտակցության տարբեր մակարդակները՝ իդ, ես, գեր-ես, որոնցից յուրաքանչյուրը խոսքայնացվում է տարբեր միջոցներով: Միևնույն իրադարձությունը տարբեր կերպ է ներկայացվում տարբեր կերպարների կողմից՝ ստեղծելով տեքստային բազմաձայնություն: Երկու վեպերում նկատվում է կերպարների խոսքային նույնականացում՝ ըստ համապատասխան գիտակցության մակարդակի:

- Անգիտակցական մակարդակն արտացոլող ներքին մենախոսությունները բնորոշվում են բառային, քերականական պարզունակությամբ: Այստեղ գերիշխող է զգայական ընկալումը, որի նկարագրությամբ էլ ընդլայնվում է տեքստային ժամանակը: Այս մակարդակին բնորոշ է պատկերային մտածողությունը, որտեղ վերացարկում տեղի չի ունենում: Ներակա արտահայտություն է ստանում այն տեղեկությունը, որն անընկալելի է հենց կերպարի համար: Կերպարների ներքին մենախոսությունները նույնականանում են «ողբ»-ի իմաստային դաշտի միջոցով:

- Ենթագիտակցականն արտացոլող ներքին մենախոսությունները հիմնվում են լեզու-նշան հարաբերակցության վրա, դրանց կիզակետում հասկացութային փոխաբերություններն են: «Շառաչ և ցասում» վեպում գերիշխող է ժամանակի փոխաբերա-

ցումը, իսկ «Երբ ես մեռնում էի» վեպում՝ կառուցվածքային փոխաբերությունները: Կերպարների ներքին մենախոսությունները ունեն բովանդակային ընդհանրություն՝ ընտանիքի կործանում, ես-ի կործանում:

- Գիտակցական շերտն արտացոլող ներքին մենախոսությունների հիմնական թեմատիկ դաշտերը վերաբերում են սոցիալական գործունեությանը՝ կրթությանը, աշխատանքին: Ընդգծվում է կերպարի գեր-ես-ը՝ ինչպես բառային, այնպես էլ քերականական միջոցներով: Կերպարների ներքին մենախոսություններում կարևորվում է ասույթների գործաբանական արժեքը. դրանք արտահայտում են հեզնանք, ուղղակի և անուղղակի մեղադրանք, կոպտասություն, գոեհկաբանություն, ծաղր, խտրականություն, սպառնալիք և այլն:

- Ժամանակի կարգի առկայացման մեջ քերականական միջոցները մեծ դեր չեն ստանձնում. դրանք չեն ապահովում տեքստերի ժամանակային գծայնությունը: Անցյալ իրադարձությունները կարող են մատնանշվել ներկա ժամանակով, իսկ ընթացիկ իրողությունները՝ անցյալ: Երկու վեպն էլ հիմնված են հոգեբանական ժամանակի վրա. իրադարձությունները ներկայացվում են ընդլայնված կամ սեղմ՝ պայմանավորված տվյալ կերպարի համար դրանց կարևորությամբ: Հիմնական սյուժետային գիծը զարգանում է հետահայման միջոցով. տեքստային «այստեղ և հիմա»-ն բովանդակային տեղեկություն չի պարունակում: Հետահայումն առկայացվում է ներակա՝ հատուկ անունների միջոցով, տարիքային շրջափուլ, տարվա եղանակ, օրվա որևէ հատված մատնանշող բառային միավորներով: Ժամանակային անցումները տեղի են ունենում զուգորդման միջոցով:

- Երկու վեպին էլ բնորոշ են կրկնաբանությունները: Գիտակցության հոսքի տեքստերում կրկնությունն ընդգծում է այն փաստը, որ միտքը չի կորչում, այն կարող է ընդհատվել մեկ այլ մտքով և նորից արթնանալ, կրկնվել մեկ այլ պահի: Մտքի կրկնությունը շեշտում է զգացողության ուժգնությունը, ինչքան զգացողությունն ուժեղ է, այնքան ավելի հաճախ են կրկնվում դրա հետ կապակցվող մտքերը:

- Ռեֆերենտային կապակցվածության միջոցներից գերիշխող են կատաֆորիկ և էքզոֆորիկ ռեֆերենտները:

- Գրաֆիկական միջոցները (շեղատառերի և փոքրատառերի կիրառումը, կետադրական նշանների բացթողումը) հանդես են գալիս մի կողմից որպես տեքստի կապակցվածությունն ապահովող հնար, իսկ մյուս կողմից՝ որպես ներքին մենախոսության բնորոշ հատկանիշներն արտացոլող միջոց. շեղատառերը հանդիսանում են հետահայման ցուցիչ, ինչպես նաև ծառայում են հուզականության արտահայտչամիջոց; կետադրական նշանները բաց թողնելու միջոցով կրկնօրինակվում է գիտակցության, մտքի հոսքի անընդհատությունը, անանջատ բնույթը; հարցական նշանի բացթողումն ասույթին հաղորդում է հնչերանգային չեզոքություն; փոքրատառով սկսվող և անվերջակետ նախադասությունների միջոցով ընդգծվում է այն փաստը, որ ներքին մենախոսությունը չընդհատվող մտքի հոսքից մեկ հատված է, որը չունի սկիզբ ու վերջ; / առաջին դեմքի անձնական դերանվան և հատուկ անունների՝ փոքրատառով կիրառությունն արտահայտում է սեփական ես-ի և նշված երևույթների արժեզրկումը կերպարի համար:

Ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս հանգել այն համոզման, որ թե՛ «Շառաչ և ցասում», և թե՛ «Երբ ես մեռնում էի» վեպերի մակերեսային կառույցի բարդությունը պայմանավորվում է խորքային կառույցի բարդությամբ. այն է՝ արտապատկերել կերպարների գիտակցության հոսքը և ընդգծել գիտակցության մակարդակների տարբերությունը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Արզումանյան Ս. *Հոգեբանություն*, Երևան, «Զանգակ», 2003, 176 էջ:
2. Կանկե Վ. *Փիլիսոփայություն*, Երևան, «Զանգակ», 2001, 304 էջ:
3. Համբարձումյան Դ. «Զյուզմա» ռճական արտահայտչամիջոցի կիրառությունը Ու. Ֆոլքների «Շառաչ և ցատում» վեպում և դրա պահպանումը հայերեն թարգմանության մեջ, Երևան, «Կանթեղ», 2005, էջ 24-27:
4. Համբարձումյան Դ. *Նշան, լեզու, տեքստ*, Երևան, «Ապոլոն», 2013, 102 էջ:
5. Համբարձումյան Դ. *Ուիլյամ Ֆոլքների լեզվաոճական առանձնահատկությունների պահպանման խնդիրը հայերեն թարգմանություններում/մենագրություն*, Երևան, «Լինգվա», 2005, 128 էջ:
6. Նալչաջյան Ա. *Հոգեբանության հիմունքներ*, Երևան: Հոգեբան, 1997, 648 էջ:
7. Арутюнова Н. *Метафора и дискурс/Тероия метафоры*. Москва, 1990, ст. 5-32.
8. Арутюновна Н. *Предложение и его смысл*. Москва: изд-ство Наука, 1976, 384 ст.
9. Атаян Э. *Коммуникация и раскрытие потенций языкового сознания*. Ереван: Ереванский Государственный Университет, 1981, 59ст.
10. Бабенко Л., Казарин Ю. *Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика //Учебник*. Москва: Наука, 2004, 496 ст.
11. Баталова Т. *Адекватность передачи информации в процессе коммуникации // Информативность текста и его компонентов,Сборник научных трудов, выпуск 263, МГПИ иностранных языков имени Мориса Тореза, 1986, 164 ст.*
12. Белянин В. *Психолингвистические аспекты художественного текста; монография*. Москва, 1988, 124 ст.
13. Белянин В. *Системность лексики текста как отражение системности картины мира автора, Психолингвистические исследования;звук, слово, текст // Межвузовский тематический сборник научных трудов), 1987, ст. 135-140.*

14. Болотов В. *Эмоциональность текста в аспектах языковой и неязыковой вариативности* (основы эмотивной стилистики текста). Ташкент: 'Фан' Узбекской ССР, 1981, 116 ст.
15. Брудный А., Нишанов В., Иванова В., Кузичева Е. *Мысль и текст* // Сборник научных трудов, Киргизский государственный университет, 1988, 107 ст.
16. Виноградов В. *О теории художественной речи*. Москва: изд-ство Высшая школа, 1971, 240 ст.
17. Водясова Л, Жиндеева Е. *Лексический повтор как текстообразующий компоненты стилистический прием выразительности в художественном пространстве К.Г. Абрамова* // Вестник Челябинского Государственного Университета, N. 17 (271), 2012, с. 37-43.
18. Выготский Л. *Мышление и речь*. Москва, 1999, 352 ст.
19. Выготский Л. *Психология Искусства*. Москва, 1968, 480 ст.
20. Гальперин И. *Очерки по стилистике английского языка*. Москва, 1958, 462 ст.
21. Гальперин Р. *Текст как объект лингвистического исследования*. Москва: изд-ства Наука, 1981, 139.
22. Гаспарян Г. *Феномен Уильяма Сарояна*. Ереван, издательский дом 'Лусабац', 2015, 270 ст.
23. Гаспарян Г. *Языковые особенности произведений У. Фолкнера в аспекте коммуникативной стилистики*; диссертация, Москва, 1984, 180 ст. .
24. Гореликова М., Магомедова Д. *Лингвистический анализ художественного текста*. Москва: Русский язык, 1989, 152 ст.
25. Заврумов З. *Ирония в художественном тексте: лингвостилистика или лингвори-торика*, Пятигорск, 2014, ст. 219-226.
26. Иванова Ю. *Категория мифологического времени в современном романе-мифе: на примере романа Дж. Джойса "Улисс"*, диссертация. Санкт-Петербург, 2002, 188 ст.
27. Константинова С. *Семантика олицетворения*. Курск; изд-во КГПИ , 1997, 112 ст.
28. Лотман Ю. *Структура художественного текста*. Москва: изд-ство Искусства, 1970, 384 ст.

29. Лурия А. *Основные проблемы нейролингвистики*. Московский Университет, 1975, 253 ст.
30. Лурия А. *Язык и сознание*. Москва: Изд-во Моск. Ун-та, 1979, 319 ст.
31. Матвеева Н. *Нарративная структура англоязычного художественного дискурса (на материале романов 'потока сознания' начала XX века)*; диссертация. Москва, 2003, 192 ст.
32. Моль А. *Теория информации и эстетическое восприятие*. Москва, 1966, 234 ст.
33. Никишина И. *Выражение концепта anger ('гнев') в современной английской и американской художественной литературе*; диссертация. Москва, 2008, 173 ст.
34. Николаев А. *Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей*. Иваново; Листос, 2011, 255 ст.
35. Падучева Е. *Высказывание и ее соотношенность с действительностью*; монография, Москва, 'Наука', 1985, 272 с.
36. Пустовалова А. *Типы эпитетов в поэтическом языке Н. Рубцова* // Вестник Тамбовского Университета N 7, 2008, ст. 118-122.
37. Серебрякова Е. *Персонификация как прием иносказания: на материале немецкоязычного художественного текста*; диссертация, Москва, 2010, 168 ст.
38. Слюсарева Н., Березин Ф., Трошина Н. *Аспекты общей и частной лингвистической теории текста*. Москва, 1982, 192 с.
39. Сорокин Ю.А. *Текст и его пространство // Категоризация мира: пространство и время*. Материалы научной конференции, Москва, МГУ, 1997, С. 37-40.
40. Тураева З. *Категория времени. Время грамматическое и время художественное*. Москва: Высшая школа, 1979, 219 ст.
41. Тураева З. *Лингвистика текста*. Москва: Просвещение, 1986, 128 ст.
42. Филиппова Г. *К вопросу о статусе стилистического приема синестезии* // Вестник Северного Федерального Университета, 2009, ст. 59-62.
43. Фрейд З. *Избранное*, Москва, 1990, 448 ст.

44. Шевченко Н. *Основы лингвистики текста*. Москва, 2003, 160 с.
45. Шевякова В. *Сверхфразовое единство* // Лингвистический энциклопедический словарь. Москва, 1990 ст 435.
46. Шишлянникова Н. *Концепт 'Звук' и педагогические особенности моделирования художественной картины мира* // журнал Вестник Томского Государственного Университета N344. 2011, ст. 186-192.
47. Щерба Л. *Избранные работы по русскому языку*, Москва, 1957, ст. 188.
48. Beaugrande R., Dressler W. *Introduction to Text Linguistics*, Longman, 1981, 270 p.
49. Bleikasten A. *The Most Splendid Failure*. Bloomington, Indiana University Press, 1976, 275 p.
50. Blotner J. *Faulkner: A Biography*, 2 vols. New York: Random House, 1974, pp 114-123.
51. Bockting I. *Character and Personality in the Novel of William Faulkner; A Study in Psychostylistics*. University Press of America, Maryland, 1995, 310 p.
52. Branco E. *Molly's Monologue in Ulysses: An Analysis of Textual Cohesion*/ dissertation. Curitiba, 1988, 102 p.
53. Brown G., Yule G. *Discourse Analysis*, Cambridge University Pressm 1983, 288 p.
54. Christophersen P. *The Articles: A Study of Their Theory and Use in English* . Copenhagen: E. Munksgaard, 1939, 206 p.
55. Descartes R. *Principles of Philosophy* (1644). Reidel: translated by V.R. Miller and R.P. Dordrecht, 1983. 599 p.
56. Dijk van A. *Discourse as Social Interaction: Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* 2. London: Sage, 1997, pp. 3-5.
57. Ellis D. *From Language to Communication* // Lawrence Erlbaum Associates. Ch, 1: The Nature of Language: From Magic to Semantics, 1992, pp. 1-16.
58. Enkvist N. *Coherence, Pseudo-Coherence and Non-Coherence* // Abo Academic Foundation Research Institute; in J-O Ostman (ed) Report on Text-Linguistics: Cohesion and Semantics, 1978, pp. 109-128.
59. Faulkner W. An Introduction to 'The Sound and the Fury', edited by James B. Meriwether. The Southern Review 8, 1972, pp 705-710.

60. Faulkner W. *The Sound and the Fury*. An Authoritative Text Backgrounds and Contexts Criticism; A Norton Critical Edition, edited by David Minter, New York, London, 1987, 417 p.
61. Freud S. *A General Introduction to Psychoanalysis*. New York; Bony and Liveright Publishers, 1920, 430 p.
62. Freud S. *Beyond the Pleasure Principle* (1920), edited by Peter Gay. New York, 1989, 93 p.
63. Freud S. *The Ego and the Id* (1923). Pacific Publishing Studio, 2010, 90 p.
64. Gutwinski W. *Cohesion in Literary Texts*. Paris: Mouton, 1976, 183 p.
65. Halliday M.A.K. Hasan R. *Cohesion in English*. London and New York, 1976, 375 pp.
66. Harris Z. *Discourse Analysis*, University of Pennsylvania, Language 28 (1), 1952, pp. 1-30.
67. Hasan R. *Coherence and cohesive harmony // Understanding reading comprehension*; Delaware: International Reading Association, 1984, pp. 181-219.
68. Hellman Ch. *The Notion of Coherence in Discourse*, in G. Rickheit & Ch. Habel (Eds.), *Focus in Coherence in Discourse Processing*, 199, pp. 190-202.
69. Hobbs J. *Coherence and Coreference*. Cognitive Science 3, 1979, pp. 67-90.
70. Hothersall D. *History of Psychology*. New York; Mcgraw Hill, 1995, 615 p.
71. Humphrey R. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, Los Angeles, London, 1972, 129 p.
72. James B., Millgate M. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner*. New York: Random House, 1968 pp 126-127, 146-149, 168-171.
73. James W. *The Principles of Psychology* (1890), New York: Dover publications, 1950.
74. James W. *The Principles of Psychology*. Cambridge: Harvard University Press (with introduction by George A. Miller), 1983.
75. Jung C. *Psychology and Religion: West and East*. (1938), Princeton University Press, 1975, 131 p.
76. Jung C. *The Portable Jung*, edited by Joseph Campbell. New York: Penguin books, 1976, 704 p.

77. Kazin A. *Chronicle and Monologue: We'll do the Woods No More*. New York Herald Tribune Books (CIHT corporation), 1938, p16.
78. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live by*. The University of Chicago Press; Chicago and London, 1980, 242 p.
79. Lakoff G., Turner M. *More than Cool Reason; A Field Guide to Poetic Metaphor*. The University of Chicago Press; Chicago and London, 1989, 230 p.
80. Leech G. *The Pragmatics of Politeness*. New York, Oxford University Press, 2014, 343 p.
81. Lock J. *An Essay Concerning Human Understanding* (1689). Indiana: Hackett Publishing Compaby, 1996, 416 p.
82. Lundquist L. *Coherence from Structures to Processes* // in E. Sozer (Ed.) *Text Coherence*, Hamburg, 1985, pp. 151-175.
83. Macauley R., Lanning G.. *Technique in Fiction*. Evanston, 1964, p. 88.
84. Mirjana L. *Stream of Consciousness Technique and Modern Novel* // Psychological and Methodological Perspectives on Language Learning. IOSR Journal of Research & Method in Education (IOSR-JRME),e-ISSN: 2320-7388,p-ISSN: 2320-737X Volume 2, Issue 2, 2013, pp. 69-76.
85. Moffett J., McElheny K. *Points of View: an Anthology of Short Stories*. New York, Penguin Books Ltd. , 1995,607p.
86. Oliver E., Markland D., Hardy J. & Petherick C. *The Effects of Autonomy-supportive Versus Controlling Environments of Self-talk. Motivation and Emotion*. New York: Plenum Publishing Co., 2008, pp 200-212.
87. Radloff B. *Time and Time-Field: The Structure of Anticipation and Recollection in the Quentin-Section of 'The Sound and The Fury'* // *Dalhousie Review*, Volume 65, N 1, pp. 29-42.
88. Ronningstam E. *Identifying and Understanding the Narcisstistic Personality*, Oxford University Press, 2005, 256 p.
89. Sanford A., Barton S., Moxey L., Paterson K. *Cohesion Processes, Coherence and Anomaly Detection*, in G. Rickheit and Ch. Habel (eds.) *Focus and Coherence in Discourse Processing*, Berlin, de Gruyter, 1995, pp. 203-213.

90. Sartre J. *Literary and Philosophical Essays*, trans. Annette Michelson. London: Rider & Co., 1955, pp 79-87.
91. Schacter L., Gilbert D., Wegner D. *Psychology*. New York, Worth Publishers, 2009, 661 p.
92. Steinberg D. *An Introduction to Psycholinguistics*. London&New York: Longman, 1993, 266 p.
93. Tanskanen S. *Collaborating towards Coherence: Lexical Cohesion in English Discourse*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2006, 192p.
94. Tyrkoo J. *Fuzzy Coherence: Making Sense of Continuity in Hypertext Narratives*, dissertation. University of Helsinki, 2011, 307 p.
95. Warren R. *Introduction: Faulkner: Past and Future: A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, 1966, pp 1-22.
96. Wassan B. *Count No Count: Flashbacks to Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi, 1983, pp 84-97.

ԱՌՅԱՆՑ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

97. Шрагина Л. *Метафора как феномен воображения*. found at: <http://psyfactor.org/lib/shragina8.htm>, 2013.
98. Ablow K. *Speaking in the Third Person, Removed From Reality*, 2015, found at: www.nytimes.com
99. Brocca J. *The Science of Attraction: Falling in Love Through the Sense of Smell*; found at: <https://culturacolectiva.com/technology/science-smell-attraction-love/>. 2017.
100. Brout J. *Noise Sensitivity and the Brain*. 2017, found at: <https://www.psychologytoday.com/blog/noises/201701/new-research-sound-sensitivity>.
101. Brown E. *A Jungian Analysis of the Sound and the Fury: Faulkner and the Four Functions*. St. Louis, Missouri; found at: <http://www.semo.edu/cfs/teaching/17677.html>, 2011.
102. Brown T. *Selected Philosophical Writings*; edited and introduced by Thomas Dixon digital version by Andrews UK Ltd, found at: www.books.google.com, 2012, 200 p.

103. Burgemeester A., *Games Narcissists Play*, 2015, online resource, found at: <https://luckyottershaven.com/2015/04/13/eight-fun-games-narcissists-like-to-play-and-one-they-cant-play/>
104. Gans T. *Creation and Rebellion in William Faulkner's 'As I Lay Dying'*; Journal 'Inquiries'; online resource, found at: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/-532/creation-and-rebellion-in-william-faulkners-as-i-lay-dying>. 2011, Vol. 3, N 5, p.1.
105. Nelson K. *Symbolism and Consciousness*. found at: <http://evolveconsciousness.org/symbolism-and-consciousness-pt-4/>, 2015.
106. Notbohn E. *Ten Things Every Child with Autism Wishes You Knew*. Future Horizons, found at: www.autismspeak.org. 2012, pp 4-10.
107. Panek J. *The Shadow (Symbol, Myth and Metaphor)*. 2011, found at <http://www.aseekersthoughts.com/2011/02/shadow-symbol-myth-and-metaphor.html>.
108. Shannon T. *A Discourse Analysis of Darl's Descent into Madness in Faulkner's As I Lay Dying*. The Woodland, Texas; found at: <http://www.semo.edu/cfs-teaching/17525.html>, 2013.
109. Shorter E. *The Inability to Cry*. found at: <https://www.psychologytoday.com/blog/how-everyone-became-depressed/201404/the-inability-cry>, 2014.
110. Vickery O. *The Sound and the Fury: A Study in Perspective*. PMLA Volume 69, N 5 1954, pp 1017-1037. Found at <http://www.jstor.org/stable/459766>.

ԲԱՌԱՐԱՆՆԵՐ

111. Աղայան Է. *Արդի հայերենի բացատրական բառարան*, Երևան «Հայաստան», 1976:
112. Հայրապետյան Ա. *Օտար բառերի բառարան*, Երևան, «Նաիրի հրատարակչություն», 2011, 643 էջ:
113. Սուքիասյան Ա. *Հայոց լեզվի հոմանիշների բառարան*, Երևան, ԵՊՀ, 2009:

114. The Faulkner Glossary, online resource, found at:
<http://www.oprah.com/oprahsbookclub/the-faulkner-glossary>
115. Oxford English Dictionary, Oxford Univ. Press, ninth edition, 2006.

ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

116. *Աստվածաշունչ*, Աստվածաշնչային Լիգա, 2004:
117. *Holy Bible*, Grand Rapids, Zondervan House, 1984.
118. Faulkner W. Novels 1930-1935; *As I Lay Dying*; The Library of America, Mississippi, 1930, 175 p.
119. Faulkner W. *The Sound and the Fury*, edited by James B. Meriwether. The Southern Review 8, 1972.
120. Շեքսպիր Վ., *Մակբեթ*, թարգմ. Հովհաննես Մասեղյան, Վիեննա, 1923:
121. Shakespeare W. *Macbeth*, Washington Square Press, 1992.